



O UNIVERSO BOTÂNICO EM *RESTOS DO CARNAVAL* DE CLARICE LISPECTOR  
E *THE GARDEN PARTY* DE KATHERINE MANSFIELD<sup>1</sup>

THE BOTANICAL UNIVERSE IN *RESTOS DO CARNAVAL* BY CLARICE LISPECTOR  
AND *THE GARDEN PARTY* BY KATHERINE MANSFIELD

---

Agnes Cássia Santos Grillo<sup>2</sup>

Artigo submetido em: 15 set. 2022

Data de aceite: 19 nov. 2022

Data de publicação: 13 dez. 2022

**RESUMO:** O artigo tem como objetivo analisar em uma perspectiva comparada os contos *Restos do carnaval* (2016), de Clarice Lispector, e *The garden party* (2006), de Katherine Mansfield. Observa-se nos contos uma relação latente nas personagens, diante das figurações das flores, como um artifício de ruptura da fase da infância para a vida adulta. As questões que permeiam os dois contos pautam-se, principalmente, nas imagens da botânica e nas rumações que esses não humanos assumem ao ser um acessório em *The garden party* (2006) e uma fantasia em *Restos do carnaval* (2016). O artigo visa investigar o que estaria contido nessas figurações, utilizando como aporte teórico Coccia (2018), Freud (1996), entre outros teóricos, para exemplificação dos componentes internos das narrativas.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Katherine Mansfield. Contos. Botânica. Transmutação.

**ABSTRACT:** The article aims to analyze from a comparative perspective the short stories *Restos do carnaval* (2016), by Clarice Lispector, and *The garden party* (2006), by Katherine Mansfield. A latent relationship in the characters is observed in the short stories, in front of the figuration of flowers, as an artifice of rupture from childhood to adulthood. The issues that permeate the two stories are mainly based on the botanical images and the ruminations that these non-humans assume when being an accessory in *The garden party* (2006) and a fantasy in *Restos do carnaval* (2016). The article aims to investigate what would be contained in these figurations, using as theoretical support Coccia (2018), Freud (1996), among other theorists, to exemplify the internal components of the narratives.

**Keywords:** Clarice Lispector. Katherine Mansfield. Short stories. Botany. Transmutation.

---

<sup>1</sup> Texto orientado pelo Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, Brasil.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/9453892710416131> / <https://orcid.org/0000-0003-4115-384X>





## INTRODUÇÃO

O *corpus* botânico e as relações do não humano com os seres fictícios, nas obras de Clarice Lispector e de Katherine Mansfield, são temáticas recorrentes que tecem encontros capazes de transformar a vida das personagens e de revelar novas impressões nas narrativas. As conexões entre natureza e personagem ruminam por fases — seja na infância, na adolescência ou na vida adulta: meninas e mulheres descobrem novas formas de interação com o mundo natural, saindo do espaço doméstico e indo ao encontro de uma natureza selvagem, ou criada pelo homem nos centros urbanos.

A botânica age não só como um cenário meramente constituinte da narrativa, mas como um plano de transmutação, levando-as para outro nível de percepção dos seus corpos e da realidade em que vivem. As personagens saem de uma condição alienante e no contato com essa existência singular, alcançam a sensibilidade necessária para o amadurecimento e para um florescer pungente.

Emanuele Coccia, filósofo italiano, no livro *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, aborda conceitos importantes sobre a vida vegetal e de como as plantas são parte constituinte do mundo:

Não se pode separar — *nem fisicamente nem metafisicamente* — a planta do mundo que a acolhe. Ela é a forma mais intensa, mais radical, mais paradigmática do estar-no-mundo. Interrogar as plantas é compreender o que significa estar-no-mundo. A planta encarna o laço mais íntimo e mais elementar que a vida pode estabelecer com o mundo. O inverso também é verdadeiro: ela é o observatório mais puro para contemplar o mundo em sua totalidade. Sob o sol ou sob as nuvens, misturando-se à água e ao vento, sua vida é uma interminável



contemplação cósmica, sem dissociar os objetos e as substâncias, ou, dito de outra forma, aceitando todas as nuances, até se fundir com o mundo, até coincidir com sua substância. Nunca poderemos compreender uma planta sem ter compreendido o que é o mundo. (COCCIA, 2018, p. 13, ênfase no original)

Os laços íntimos nos quais a botânica se insere na ficção — sendo uma extensão mimética e representativa do mundo real —, sob um viés imagético e simbólico, leva em consideração como essas formas do não humano se projetam nas narrativas. O estar-no-mundo da natureza potencializa as ações e o sentir das personagens e tece novas percepções e interpretações desse *corpus*, por vezes, esquecido pela crítica.

Tendo essas questões em vista, o artigo tem como objetivo analisar em uma perspectiva comparada dois contos das escritoras. O primeiro de Clarice Lispector, *Restos do carnaval* (2016), publicado na coletânea *Felicidade clandestina*, em 1971, é um relato memorialístico, em primeira pessoa, de uma ocasião marcante, descrita por uma narradora não-nomeada. O evento do carnaval, no seu tempo de meninice, foi inesquecível por conta de sua experiência em se fantasiar de rosa, estar-no-mundo como um vegetal, e de ter o primeiro contato com o sentimento de posse. A vestimenta de flor significou uma transmutação no ser menina-mulher, apesar da doença da mãe, que impossibilitava a personagem de participar do carnaval.

*The garden party* (2006) de Katherine Mansfield, publicado em 1922, na revista *Weekly Westminster Gazette* e posteriormente na coletânea *The garden party and other stories* (1922), retrata uma festa no jardim, organizada pela família Sheridan. Uma das responsáveis pela festa, a jovem Laura se vê diante da tarefa de comandar um grupo de trabalhadores, com o intuito de que o evento seja perfeito. No meio da organização, a personagem depara-se com a notícia da morte de um trabalhador, que vivia nos arredores, e uma angústia toma conta de si. Como solução, a mãe resolve presenteá-la com um chapéu preto, ornado com margaridas. Esse objeto a desvirtua do infeliz acontecimento e consegue mantê-la somente na festividade — afastando-a do terror da morte. Contudo, assim que o dia se põe, a verdade vem assombrá-la, e o chapéu terá um papel crucial no desfecho do conto.

Em ambos os contos, as figuras maternas e das flores serão primordiais na ruptura da fase infantil para a adulta. As mães das personagens usam de estratégias conscientes, ou não, para intensificar ou reter a mutabilidade das filhas e este artigo busca desenvolver uma análise dos elementos composicionais dos contos, que mostre como as imagens da botânica e das vestimentas atuam não somente como um adorno, mas também como um mascaramento dos seus desejos, que levam as personagens a uma transmutação.

## RESTOS DO CARNAVAL

O conto, escrito em primeira pessoa, inicia com uma sentença negativa, como um relato íntimo, pessoal da narradora: “Não, não deste último carnaval” (LISPECTOR, 2016, p. 397). As lembranças da narradora-personagem transportam-na a outra época, na infância, e o seu relato parte dessa relação entre passado-presente. As descrições das “quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas” (p. 397) remontam uma Recife memorialística, um recinto de descobertas. Toda vez em que a comemoração do carnaval se aproximava, os vestígios de lembranças invadiam os pensamentos da personagem: “Carnaval era meu, meu” (p. 397). O sentimento de posse antecipa a mudança pela qual ela passará. Os eixos (fora x dentro), dos espaços na cidade, nas ruas e na praça de Recife, servem de mudança interior. O evento na cidade conduz a personagem a ter outra percepção do espaço urbano e de si mesma.

Mesmo nunca tendo ido a um baile, ou se fantasiado, pulsava um desejo não-saciado na personagem, uma falta, que só seria preenchido se vivenciasse a experiência do rito:

Em compensação deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem. Duas coisas preciosas eu ganhava então e economizava-as com avareza para durarem os três dias: um lança-perfume e um saco de confete. *Ah, está se tornando difícil escrever.* Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, *eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz.* (LISPECTOR, 2016, p. 397, ênfase acrescentada)

O retorno aos sentimentos e às lembranças, além da frustração de não participar do carnaval de forma completa, torna a ação de escrever angustiante; a recriação das memórias, unida ao desejo não satisfeito, leva a personagem ao devaneio e intensifica a atmosfera melancólica que permeia o início do conto.

Além da melancolia, o medo é um sentimento que se faz presente na narrativa. O medo das máscaras, e da “mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (LISPECTOR, 2016, p. 397-398), paralisava a personagem: “(...) se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério” (p. 397-398). Ela estava envolta em um mundo fantástico de seres sobrenaturais, mas também factual, no qual o senso de realidade era um fator incisivo.

O motivo principal de não fantasiarem a personagem era a condição física de sua mãe adoecida. Como uma menina de oito anos poderia realizar o seu desejo, se a figura central da família não estava bem de saúde?

O desejo de fuga da realidade, a privação dos cuidados maternos, aliados ao anseio de ser mulher, mesmo em idade precoce, mostra como a figura materna é essencial para a transmutação na personagem:

Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos durante três dias por ano. Nesses três dias, ainda, *minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma moça – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável – e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice.* (LISPECTOR, 2016, p. 398, ênfase acrescentada)

Para a personagem, mascarar-se pintando a boca de batom bem forte e passar ruge trazia uma satisfação temporária e um júbilo em querer ser adulta, finalmente escapar da meninice. Essa ânsia, interligada ao estado de desamparo da narradora-personagem, segundo o psicanalista John Bolwby, está associada à privação da mãe, pois a criança não experimenta os cuidados e não vivencia o afeto maternal. Esse tipo de escassez é chamado de **privação parcial**, que acontece quando a criança tem o contato com a mãe, mas faltam os cuidados básicos (BOLWBY, 1954, p. 86).

A maquiagem serve de fuga à escassez de afeto. A mãe doente não consegue cumprir a sua função, e a personagem assume esse lugar precoce de querer ser mulher.

O mascaramento de sensações, presente em muitas crônicas da escritora, figura a jornada das personagens ao mundo interior, a um lugar inabitável e impossível de ser exposto, estranho. Em outros textos, Clarice Lispector aborda esse tema da maquiagem como um atributo sensível, uma projeção do estado psíquico das personagens e de como elas desejam se enxergar no mundo. Na crônica *A bravata*, a escritora descreve a *persona* Z. M. e a pintura de seu rosto, que serve como uma barreira que esconde a nudez de sua alma:

Vestiu um vestido mais ou menos novo, mas a coragem não vinha. Então — só o entendeu depois — *pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto parecia uma máscara:*

*ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantásticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. Mas na hora de sair de casa, fraquejou: não estaria exigindo demais de si mesma? Toda vestida, com uma máscara de pintura no rosto — ah persona, como não te usar e enfim ser! —, sem coragem, sentou-se na poltrona de sua sala tão conhecida e seu coração pedia para ela não ir.*

(...) Quanto tempo suportou de cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela não podia se arriscar nem se dar esse luxo. (LISPECTOR, 1999, p. 147, ênfase acrescentada)

No conto *Restos do carnaval* (2016), sugere-se que, nesse movimento de se maquiar, exista a busca de um amadurecimento, de ser outra pessoa, enquanto, na crônica, o ato livra a personagem adulta de mostrar o que está por detrás da máscara, e tece outra imagem de si: vaidosa e orgulhosa.

Embora a narradora-personagem tivesse o desejo de ser mulher, ainda que o carnaval fosse visto de longe, há um momento em que a situação muda. A mãe de sua amiga resolve fantasiar a filha de rosa com folhas de papel crepom cor-de-rosa, um tom mais claro que o vermelho de uma roseira, e coincidentemente sobra papel. Nesse instante, a protagonista vê a possibilidade de ser rosa com os restos do crepom: "(...) pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma" (LISPECTOR, 2016, p. 399).

O simbólico envolto na figura da rosa potencializa o desejo da personagem, ainda que a vestimenta fosse de sobras, esmolos da mãe de sua amiga. Aqui, observa-se uma inversão de papéis. A mãe da amiga da personagem é aquela que fornece a chance de realização do sonho da protagonista, em participar do carnaval. A função da matriarca não é cumprida e a fantasia de rosa, acaba sendo feita por outra mãe, no ápice do dia: "(...) chegaram três horas da tarde: com cuidado para não rasgar o papel, eu me vesti de rosa" (LISPECTOR, 2016, p. 399, ênfase no original).

A fantasia de rosa, metáfora da flor, com suas pétalas de cor vermelha, de formas perfeitas, remete ao florescer feminino, a passagem da vida infantil para adulta e a busca por uma nova realidade. O devaneio conduz a personagem a aproveitar o evento carnavalesco e persiste como um símbolo do renascimento em uma jovem mulher.

A vestimenta possibilita o estar-no-mundo, fazer parte do todo, da natureza, que se adapta nos centros urbanos, lugar em que cada vez mais o cimento subsiste, em vez da terra que fecunda. A narradora-personagem também deseja se adaptar, metamorfosear-se em flor. Coccia acredita na potência da vida vegetal em se encaixar no mundo urbano, ainda que as plantas não tenham

sentidos, nem a moralidade do ser humano: “Não têm sentidos, mas não estão trancadas em si, longe disso: nenhum outro vivente adere mais do que elas ao mundo circundante (...)” (COCCIA, 2018, p. 12). Para ele, as plantas participam “da totalidade do mundo em tudo que encontram” (p. 12).

A relação das personagens com a botânica é inserida, quase sempre, nos ambientes domésticos, localizados nas cidades. O intuito é mostrar a força deste ecossistema na cultura e de como ele pode se moldar e trazer impressões subjetivas aos seres fictícios. De acordo com o crítico literário Benedito Nunes: “— A parte da *Natureza*, como pólo oposto à cultura e à praticidade da vida diária, é sempre mais forte e decisiva” (NUNES, 1995, p. 116, ênfase no original).

Mesmo com a alegria contagiante de poder participar do carnaval, a atmosfera melancólica ainda se faz presente na narrativa. A mãe apresenta uma piora na saúde e a personagem sai de casa, sem a maquiagem, vestida somente de “papel crepom todo armado” (LISPECTOR, 2016, p. 399). A falta de maquiagem, e o rosto nu, traço da fase infantil, trouxeram a sensação de que algo morrera na personagem. Nesse momento há a quebra da ilusão, a castração; a figura materna, em vez de contemplar a alegria da personagem, torna-se a causa de sua tristeza, mesmo quando a irmã completou o ritual e a pintou como uma mulher:

(...) como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria. (LISPECTOR, 2016, p. 400)

No entanto, como um milagre, aparece um menino de 12 anos, e cobre os cabelos da personagem com confetes: “(...) por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa” (LISPECTOR, 2016, p. 400).

Sigmund Freud, psicanalista, no livro *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, publicado em 1905, aborda os conceitos das fases da primeira infância. A puberdade é definida como a fase das descobertas sexuais, que tem início no momento em que a criança começa a buscar o prazer no outro e não em si mesma:

A escolha de objeto da época da puberdade tem de renunciar aos objetos infantis e recomeçar com uma corrente sexual. É preciso que haja a confluência da corrente de ternura com a sexual para que o sujeito possa alcançar um dos ideais da vida sexual — a conjugação de todos os desejos num único objeto. (FREUD, 1996, p. 189)

A expressão “mulherzinha de 8 anos” (LISPECTOR, 2016, p. 400) e a satisfação da personagem em ser vista como uma rosa, perante a figura masculina — objeto de seu desejo — sugerem o fim do ritual da infância e a chegada da puberdade, momento em que a validação do prazer começa a ser procurada no outro. Ele reconhece a beleza da personagem e a aceita como flor, vestida de rosa, no auge do florescer feminino. Por fim, a personagem chega à conclusão de que ela era uma rosa, mesmo se vendo como um palhaço de lábios encarnados.

### *THE GARDEN PARTY*

O conto é escrito por um narrador em terceira pessoa onisciente, que se utiliza do discurso indireto livre como recurso, logo na primeira sentença: “And after all the weather was ideal”<sup>3</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 197). Nesse trecho, emprega-se a conjunção *and*, indicando uma adição, para informar que o dia estava ideal para a festa no jardim. A narrativa delinea, já nas primeiras linhas, todas as características de que o dia seria perfeito: quente e sem nenhuma nuvem no céu. Outro destaque importante se faz nas descrições da botânica, que revela o quão fecundo e vivo é o espaço da festa. A beleza das rosas, e das outras espécies, compara-se à visita de arcanjos: “(...) the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels”<sup>4</sup> (p. 197).

O jardim é visto não só como um lugar perfeito, mas também como um paraíso, um lugar isolado, um dentro-fora, longe da realidade de outros polos sociais. Por detrás de uma cena trivial, a narrativa se propõe a deixar rastros, em forma de símbolos, imagens. Os objetos, os elementos espaciais, as vestimentas e todo o cenário transitam ora por uma natureza animada, ora pelas descrições e ações dos personagens na casa. Nesse cosmo doméstico — lugar

<sup>3</sup> “E no final das contas, o tempo estava ideal” (MANSFIELD, 2016, p. 63). Utilizamos a tradução de Lenita Rimoli Esteves, da edição publicada em 2016, pela editora Martin Claret, para traduzir os trechos do conto de Katherine Mansfield. A única exceção será indicada oportunamente, também em nota de rodapé.

<sup>4</sup> “(...) os verdes arbustos pendiam como se tivessem sido visitados por arcanjos” (MANSFIELD, 2016, p. 63).



poético, onde a linguagem tem como função entrever o desconhecido —, é que a subjetividade e o prenúncio da morte irão se fazer presentes.

A protagonista, Laura, é a responsável por organizar a festa no jardim e por atender à equipe de funcionários contratados. Para cumprir a função dada pela sua mãe, ela se encarrega de supervisionar os trabalhadores na arrumação da festa no jardim. A personagem “loved having to arrange things; she always felt she could do it so much better than anybody else”<sup>5</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 197). Como uma artista, Laura deseja criar um evento perfeito, a seu modo, mas a insegurança ainda é um fator intrínseco. Mesmo com esse sentimento, ela resolve ir em frente e comandar os operários quanto à posição da tenda. Ao conversar com eles, Laura percebe que os homens eram agradáveis, e se identifica com a classe trabalhadora, embora pertencesse à classe burguesa.

Na conversa para definir o local, aparece o primeiro empecilho: os trabalhadores querem que a tenda fique na frente da árvore *karakas*, uma espécie vegetal, originada da Nova Zelândia. Contudo, a personagem não deseja que isso aconteça:

*Against the karakas. Then the karaka-trees would be hidden. And they were so lovely, with their broad, gleaming leaves, and their clusters of yellow fruit. They were like trees you imagined growing on a desert island, proud, solitary, lifting their leaves and fruits to the sun in a kind of silent splendour. Must they be hidden by a marquee?*<sup>6</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 198, ênfase acrescentada)

No trecho acima, o emprego da metáfora representa uma conexão com a vida da protagonista. Como aqueles homens poderiam indicar que a árvore, com suas folhas grandes, brilhantes e frutos amarelos, ficasse oculta por uma tenda?

A vida vegetal assume um traço sensível e de personificação diante da existência da personagem e, assim como ela, a *karakas* está ilhada, isolada do mundo, e se sente orgulhosa e solitária. Laura não aceita essa indicação dos trabalhadores, mas acaba por deixar a tenda no mesmo lugar.

As relações simbólicas, vinculadas à botânica, são um mecanismo composicional recorrente nos contos de Mansfield. Desse modo, as

<sup>5</sup> “(...) adorava ter de organizar coisas; achava que fazia isso muito melhor do que qualquer outra pessoa” (MANSFIELD, 2016, p. 64).

<sup>6</sup> “Na frente das *karakas*. Mas assim os pés de *karakas* ficariam escondidos. E eram árvores tão lindas, com suas folhas largas e brilhantes e seus cachos de frutinhas amarelas. Eram como as árvores que você imagina que crescem numa ilha deserta, orgulhosas, solitárias, erguendo as folhas e frutas para o sol em um tipo de esplendor silencioso. Deveriam elas ser escondidas por uma tenda?” (MANSFIELD, 2016, p. 65, ênfase no original).

escolhas da escritora se direcionam a esse universo botânico em que meninas e mulheres entram em contato com a vida silenciosa e fecunda da natureza, em um espaço que se funde ao universo fictício do conto.

Outro aspecto importante na relação da personagem com os trabalhadores nessa primeira parte do conto, no jardim, é a percepção de que eles, homens de uma classe inferior, sentem e vivenciam o ambiente da mesma forma que Laura. Isso é percebido, quando um dos operários pega um ramo de lavanda e sente o aroma da planta: "(...) caring for the smell of lavender. How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how extraordinarily nice workmen were (...) these absurd class distinctions (...) She felt just like a work-girl"<sup>7</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 199). Há uma forte identificação da personagem com a classe trabalhadora, um desejo de ser próxima e de se tornar uma operária.

Na segunda parte do conto, a narrativa desloca-se para a casa, no chamado da mãe. A interação de Laura, com a mãe e os irmãos, mostra o espaço doméstico também como um ser vivo: "The house was alive with soft, quick steps and running voices. The green baize door that led to the kitchen regions swung open and shut with a muffled thud"<sup>8</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 200).

Nesse instante, a presença da matriarca se impõe, quando é anunciada a entrega de lírios cor-de-rosa e com talos vermelhos. Laura não entende a compra de mais flores, visto que o jardim já estava repleto delas. Contudo, sua mãe, em um ato extravagante e vaidoso, fez o pedido:

"Yes, I ordered them. Aren't they lovely?" She pressed Laura's arm. "I was passing the shop yesterday, and I saw them in the window. And I suddenly thought for once in my life I shall have enough canna lilies. The garden-party will be a good excuse."

"But I thought you said you didn't mean to interfere," said Laura.

(...) "My darling child, you wouldn't like a logical mother, would you? Don't do that. Here's the man."

He carried more lilies still, another whole tray.

(...) "Don't you agree, Laura?"

<sup>7</sup> "(...) se interessar por uma coisa como aquela; o cheiro de lavanda. Quantos dos homens que ela conhecia teriam feito algo assim? Oh, como os operários eram extraordinariamente legais (...) daquelas absurdas distinções de classe (...) Ela se sentia exatamente como uma garota-operária" (MANSFIELD, 2016, p. 65).

<sup>8</sup> "A casa parecia ter vida própria com passos suaves e lépidos e vozes que fluíam. A porta revestida com tecido verde que dava para as dependências de serviço se abriu e se fechou com um baque abafado" (MANSFIELD, 2016, p. 66).

“Oh, I do, mother.”<sup>9</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 200-201, ênfase no original)

No conto *Restos do carnaval*, a privação materna é o mote principal que desencadeia o desejo da personagem em ser flor, na cidade de Recife, longe da presença da mãe. Observa-se que a mãe de Laura gostava de ter o controle de tudo, mesmo cedendo a organização da festa para a filha. O papel da matriarca é de protegê-la e de ocultar a outra realidade que se encontra fora dos portões do jardim.

Ademais, a morte é uma temática perceptível, sobretudo quando a irmã de Laura canta uma balada que remete à finitude da vida: “This Life is Wee-ary,/ Hope comes to Die./ A Dream — a Wa-kening”<sup>10</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 201, ênfase no original). A disposição das palavras no trecho, com os travessões e os hífen, sugere o ritmo das notas e da voz da personagem, dando um tom sombrio ao significado da música.

O prenúncio da morte, antecipado pela canção, é retomado na terceira parte, na qual os empregados ficam sabendo da morte de um operário, que morava próximo à casa dos Sheridan, fato ocasionado por um acidente de carroça.

Dentro da casa, Laura fica sabendo da tragédia e resolve, em um ato impulsivo, cancelar a festa. Nesse instante há uma ruptura na narrativa. A notícia da morte de um operário causa na personagem angústia e horror:

“Jose!” she said, horrified, “however are we going to stop everything?”

“Stop everything, Laura!” cried Jose in astonishment. “What do you mean?”

(...) “Stop the garden-party? My dear Laura, don’t be so absurd. Of course we can’t do anything of the kind. Nobody expects us

<sup>9</sup> “— Está tudo certo — disse ela calmamente. — Sim, eu mesma encomendei as flores. Não são lindas? — disse ela apertando de leve o braço de Laura. — Estava passando pela floricultura ontem e os vi na vitrina. E de repente pensei que uma vez na vida eu mereceria ter tantos lírios rosa quantos quisesse. A festa ao ar livre vai ser uma boa desculpa.

— Mas achei que a senhora tinha dito que não queria interferir — disse Laura.

(...) — Minha filhinha querida, você não gostaria de ter uma mãe toda lógica, não é verdade? Não faça isso... Ai vem o homem.

Ele trouxe ainda mais lírios, outro tabuleiro cheio.

(...) — Você não concorda, Laura?

— Concordo sim, mãe” (MANSFIELD, 2016, p. 67-68).

<sup>10</sup> “Esta vida só cansa, / A morte é esperança / De um sonho acordar” (MANSFIELD, 2016, p. 68, ênfase no original).

to. Don't be so extravagant.”<sup>11</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 203-204)

A atitude de Laura ao querer anular a festa é recebida como um ato extravagante, sem sentido. Ela é a única da família que enxerga o operário como igual, um indivíduo, e ninguém dos Sheridan deseja que a morte de um trabalhador interfira no evento do jardim.

A mãe, ao tentar impedir que Laura interferisse na festa, presenteia a filha com um chapéu ornado com margaridas. A manipulação da mãe funciona e a personagem deixa de lado a notícia e o horror de saber da morte do vizinho:

“Darling!” Mrs. Sheridan got up and came over to her, carrying the hat. Before Laura could stop her she had popped it on. “My child!” said her mother, “the hat is yours. It’s made for you. It’s much too young for me. *I have never seen you look such a picture.* Look at yourself!” And she held up her *hand-mirror*.

“But, mother,” Laura began again. She couldn’t look at herself; she turned aside.

This time Mrs. Sheridan lost patience just as Jose had done.

“You are being very absurd, Laura,” she said coldly. “People like that don’t expect sacrifices from us. And it’s not very sympathetic to spoil everybody’s enjoyment as you’re doing now.” (...) *the first thing she saw was this charming girl in the mirror, in her black hat trimmed with gold daisies, and a long black velvet ribbon. Never had she imagined she could look like that.* Is mother right? she thought. And *now she hoped her mother was right.*<sup>12</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 205, ênfase acrescentada)

11 “— Jose — disse ela, horrorizada —, como é que vamos cancelar tudo?

— Cancelar tudo, Laura?! — exclamou Jose, atônita. — Como assim?

(...) — Cancelar a festa? Laura, minha querida, não diga uma coisa tão absurda. Claro que não podemos nem pensar em fazer isso. Ninguém espera que façamos. Não seja tão extravagante!” (MANSFIELD, 2016, p. 71).

12 “— Meu bem... — exclamou a Sra. Sheridan levantando-se e aproximando-se da filha, com o chapéu na mão. Antes que Laura pudesse impedi-la, a mãe colocou o chapéu na sua cabeça. — Filha! — exclamou ela. — Fique com o chapéu. Ele foi feito para você. Sou muito velha para ele. Você parece uma pintura! Olhe no espelho! — insistiu ela, erguendo o espelho portátil.

— Mas, mãe... — começou Laura de novo. Ela não conseguia olhar-se no espelho; precisou desviar-se dele.

Nesse momento a Sra. Sheridan perdeu a paciência, exatamente como Jose tinha feito.

— Não seja absurda, Laura! — disse ela com frieza. — Aquela gente não espera que façamos sacrifícios. E não é nada gentil estragar a alegria de todos como você está fazendo agora.

O símbolo do chapéu preto, ornado por margaridas e uma fita de veludo preto, representa a materialização imposta pela mãe da personagem. As cores do acessório são opostas, há um claro contraste: preto, a cor do luto, com o branco e o amarelo das margaridas — flores delicadas, que correspondem à pureza e à inocência da personagem, diante do seu isolamento no mundo. Esse objeto serve de alienação, oculta a faceta cruel da morte e a transporta para o jardim encantado da festa. O verbo imperativo *look* faz com que Laura, olhe-se no espelho, veja a beleza da vestimenta e concorde com a mãe de não se importar tanto com a tragédia. O chapéu nada mais é do que uma alegoria da posição social da família Sheridan — exprime o apagamento da pobreza e omite o que se passa fora do ambiente doméstico. E o espelho torna-se um potencializador dessa alienação e revela o contraste entre a burguesia e a periferia.<sup>13</sup>

Na quarta parte do conto, os personagens deslocam-se para o jardim. Laura exhibe seu novo chapéu aos convidados, recebe diversos elogios, e acaba por esquecer, momentaneamente, a situação do operário morto, permanecendo anestesiada e encantada pela atmosfera do jardim.

Com a chegada do fim da tarde, no final do ciclo do dia, instaura-se o início do clímax na narrativa. A imagem de uma flor fechada e murcha anuncia a mudança, o que está por vir: "(...) the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed"<sup>14</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 206).

A personagem revive as lembranças do acidente, em uma conversa com o seu pai. Nesse diálogo, a mãe de Laura, ao ouvir a falta de destreza do marido em abordar o assunto, decide presentear a família do falecido com uma cesta de restos da festa. Além dos alimentos, a matriarca pede à filha que leve as flores de copos-de-leite que, decerto, impressionariam os parentes do operário. No entanto, Jose, sua irmã, responde que os talos poderiam estragar o vestido de Laura e a mãe diz, então, que só a cesta bastaria. De acordo com a professora Gerri Kimber, no livro *Katherine Mansfield and the art of short stories: "The arum lily is virginal white, used both in bridal bouquets and funeral wreaths, elegant and old-fashioned"*<sup>15</sup> (KIMBER, 2015, p. 36). Os copos-de-leite também

---

(...) a primeira coisa que viu foi uma menina encantadora no espelho, com um chapéu preto enfeitado com margaridas douradas e uma longa fita de veludo preto. Nunca ela imaginara que podia ter aquela aparência. Estaria a mãe dela certa?" (MANSFIELD, 2016, p. 73, ênfase acrescentada).

<sup>13</sup> Erich Auerbach, no capítulo *Na mansão de La Mole* (2015), analisa a obra de Balzac, *O pai Goriot*, no viés do realismo atmosférico. Segundo ele, os móveis, a habitação, os acessórios, as vestimentas e os espaços criados pelo escritor servem de moldura histórica e social, que formam uma unidade orgânica no romance (AUERBACH, 2015, p. 423). No conto de Mansfield, sugere-se a mesma moldura social, sendo o chapéu um símbolo das diferenças de classes.

<sup>14</sup> "(...) a tarde perfeita lentamente amadureceu, murchou. Lentamente as pétalas se fecharam" (MANSFIELD, 2016, p. 74).

<sup>15</sup> "O copo-de-leite é branco virginal, utilizado tanto em buquês de noivas, como em coroas funerárias, elegante e antiquado". Essa tradução foi feita pela autora do artigo.

são considerados venenosos e representam a figura do falecido, sendo vistos pela Sra. Sheridan como um símbolo de sua posição social.

Ao abrir os portões do jardim e adentrar ao novo espaço, Laura sente-se acuada pela mudança de terreno e de atmosfera:

It was just growing dusky as Laura shut their garden gates. A big dog ran by like a shadow. The road gleamed white, and down below in the hollow the little cottages were in deep shade. How quiet it seemed after the afternoon. Here she was going down the hill to somewhere where a man lay dead, and she couldn't realize it.<sup>16</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 208)

As imagens do cachorro, das casas do beco, unidas ainda ao sentimento do fim da festa, causam estranhamento, um sentimento de inadequação, e mostram os contrastes entre os espaços, causando na personagem uma nova impressão da realidade. Um mundo completamente novo e estranho.

Então, quando Laura atravessa a rua, ela começa a se arrepender de ter saído de casa, porque está com uma vestimenta extravagante, que destoa completamente daquele espaço sombrio:

Laura was terribly nervous. Tossing the velvet ribbon over her shoulder, she said to a woman standing by, "Is this Mrs. Scott's house?" and the woman, smiling queerly, said, "It is, my lass."

Oh, to be away from this! She actually said, "Help me, God," as she walked up the tiny path and knocked.<sup>17</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 208)

Laura se vê diante de uma casa pequena, apertada e pouco iluminada, visão oposta à do seu lar. A família do morto não entende o motivo pelo qual uma moça tão bela está ali, naquela região que não lhe pertence. Uma das

<sup>16</sup> "O sol estava se pondo quando Laura fechou os portões do jardim. Um cachorro grande passou correndo como uma sombra. A rua estava clara e lá embaixo no beco os casebres estavam cobertos por uma sombra escura. Como tudo parecia quieto depois da tarde de festa. Ali estava ela, descendo a ladeira para chegar a um local onde um homem jazia morto, e ela não conseguia entender aquilo" (MANSFIELD, 2016, p. 76).

<sup>17</sup> "Laura estava terrivelmente nervosa. Jogando a fita de veludo por sobre o ombro, ela perguntou para uma mulher que estava ali:

— É aqui que mora a Sra. Scott?

E a mulher sorrindo de um jeito muito estranho, respondeu:

— É sim mocinha.

Ah, se ela pudesse escapar dali! Na verdade, ela disse: 'Deus me ajude' no momento em que passou pela entrada estreita e bateu na porta" (MANSFIELD, 2016, p. 77).

moradoras convida a personagem para ver o corpo do homem. A percepção de Laura, ao vê-lo, expõe o fulgor epifânico, a beleza do defunto:

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

But all the same you had to cry, and she couldn't go out of the room without saying something to him. Laura gave a loud childish sob.

*"Forgive my hat," she said.*<sup>18</sup> (MANSFIELD, 2006, p. 209-210, ênfase acrescentada)

A experiência de olhar o morto naquele espaço, discrepante da sua realidade — repleta de beleza e de vida vegetal —, e vê-lo com um aspecto sereno, como se estivesse dormindo e feliz, mostra à personagem que aquela figura não se importava, de fato, com tudo o que aconteceu na festa. A imagem pacífica e feliz do operário, nessa circunstância, representava um misto de alívio e de desespero em Laura. Era preciso seguir as regras sociais — chorar, lamentar-se pela morte — mas, em um suspiro, a personagem decide desculpar-se pelo seu chapéu, símbolo da classe social, ornado por margaridas — um objeto luxuoso, cheio de vida — com um pedido de perdão, em vista ao desprezo de sua família com a situação do homem.

Finalmente em casa, logo após a súbita revelação, e de ter adquirido uma nova impressão da realidade, a personagem diz ao seu irmão, Laurie, que a existência é algo sem explicação, e o desfecho do conto se dá num não-dito entre os irmãos.

<sup>18</sup> "Jazia ali um homem jovem, num sono pesado... *dormindo tão profundamente que estava longe, longe das duas. Ah, tão remoto, tão pacífico. Ele estava sonhando.* Nunca mais acordem esse homem de novo. A cabeça estava afundada no travesseiro, os olhos fechados; estavam cegos sob as pálpebras cerradas. Ele estava entregue ao próprio sono. *O que importavam para ele festas ao ar livre e cestas e vestidos de renda? Ele estava longe de todas aquelas coisas. Ele era maravilhoso, bonito. (...) Está tudo bem, dizia aquele rosto adormecido. Está tudo como deveria estar.* Estou satisfeito. Mas mesmo assim era preciso chorar, e ela não podia sair do quarto sem dizer algo para ele. Laura deu um suspiro infantil e espalhafatoso. — *Desculpe o meu chapéu!* — disse ela" (MANSFIELD, 2016, p. 78, ênfase acrescentada).

## CONCLUSÃO

As questões que permeiam os dois contos pautam-se, principalmente, nas imagens da botânica e nas rumações desse não humano em equivaler-se a um acessório ou fantasia. As vestimentas, no caso dessas narrativas, atuam não somente como um adorno, mas também como um mascaramento, levando as personagens a uma transmutação.

No conto *Restos do carnaval* (2016), a narradora-personagem rememora a festividade do carnaval, quando se fantasiou de flor aos oito anos, e como esse dia foi marcante na infância. A percepção da personagem, ao se vestir de flor e ir ao encontro do menino, que finaliza o rito jogando-lhe os confetes, vem ao encontro de um desejo não-saciado na personagem, devido à privação materna. A figura ausente da mãe projeta na personagem a ânsia de ser mulher, de usar batom e de ser adulta. Isso pode ser visto como um recurso de fuga, diante daquela realidade aterradora da doença da mãe e da não-oportunidade de ser criança e de participar do carnaval, como as outras meninas de sua idade.

O carnaval simboliza o anseio da personagem em fazer parte daquele rito de passagem. A escolha da fantasia de rosa se fez bem no momento em que houve as sobras da vestimenta, sendo para ela a única oportunidade de poder participar da festa.

A quebra da ilusão acontece, no instante em que a mãe da personagem precisa de seus cuidados, com a inversão de papéis. A filha toma a posição de mãe, de cuidadora, e isso tem consequências no seu desenvolvimento precoce.

O conto se encerra com a certeza de que ela passou pela metamorfose e, graças ao menino, transformou-se em flor, uma espécie capaz de viver nos ambientes domésticos e de se adaptar em vários contextos.

Em *The garden party* (2006), a personagem Laura é uma das anfitriãs da festa no jardim. Sendo a responsável em organizar a estrutura do evento, a adolescente dialoga com os operários e ali percebe que a classe trabalhadora é agradável e se identifica com eles, mesmo estando em uma posição superior. Outro ponto também é a relação da personagem com o espaço do jardim, repleto de flores e de plantas. Laura sente-se como um membro daquele ambiente isolado, oposto ao mundo que a rodeia. Assim como a figura da *karakas*, solitária no jardim, que não pode fazer parte da natureza selvagem, a personagem também se conecta a esse microcosmo – ambas pertencem a este espaço e não podem deixá-lo.

Na casa, observa-se que a atitude autoritária da mãe de Laura diverge da figura materna do conto *Restos do carnaval* (2016). A mãe da personagem é controladora e vaidosa e no conto de Clarice Lispector, a mãe é ausente. A superproteção da mãe de Laura acaba por sufocá-la e não permite que



ela veja a realidade de forma íntegra. A Sra. Sheridan faz de tudo para que a filha não se envolva com as pessoas que não pertencem a sua classe, e faz com que a filha entre em um estado alienante, ao presenteá-la com o chapéu envolto de margaridas. Esse objeto luxuoso acaba se tornando a atração principal da festa e retira o foco da personagem em cancelar o evento, devido à morte do operário.

O falecimento desse personagem gera em Laura um sentimento angustiante, estranho, e faz com que ela fique indignada com a situação e queira a todo custo cancelar a festa. No entanto, a sua mãe silencia os pensamentos de Laura, obrigando-a a usar o chapéu.

A mudança acontece quando a figura paterna resolve comentar sobre o ocorrido e Laura desperta de sua alienação, no fim do dia. A mãe, vendo que não poderá parar a filha, decide que ela deve levar uma cesta para a família do defunto.

Ao sair do paraíso do jardim, a personagem percebe a mudança na atmosfera e tem uma nova percepção da realidade. As condições precárias das ruas, a diferença no tamanho das casas, a falta da natureza abundante e fecunda naquele espaço, causam estranhamento. Ela chega a ter aversão a sua vestimenta, acredita que o chapéu extravagante está destoado do ambiente e deseja sair dali. Mas, ao encontrar com a família do operário morto, ela tem um encontro luminoso com a figura sem vida, percebendo que existe beleza também na morte e que a sua posição social não importa naquele instante.

O símbolo do chapéu é visto como algo distante da realidade e a personagem, constrangida, desculpa-se pelo objeto. Agora, Laura, diante dessa nova visão finita da vida, passa por uma transmutação. O encontro com o defunto traz à luz a presença do estranho, do outro.

A morte do operário quebra a ilusão de que o paraíso do jardim é o único lugar em que é possível existir vida e beleza. Além disso, mostra que a existência é orquestrada por ciclos de nascimento e de morte.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. Na mansão de la Mole. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 405-441.

BOWLBY, J. *Cuidados maternos y salud mental*. Washington: Organización Mundial de la Salud, 1954.

COCCIA, E. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução de Fernando Schiebe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.



FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas, v. V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KIMBER, G. *Katherine Mansfield and the art of the short story*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

LISPECTOR, C. A bravata. In: \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 146-148.

\_\_\_\_\_; MOSER, B. Restos do carnaval. In: \_\_\_\_\_. *Todos os contos*. São Paulo: Rocco, 2016, p. 397-400.

MANSFIELD, K. The garden party. In: \_\_\_\_\_. *The collected stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2006, p. 197-210.

\_\_\_\_\_. A festa ao ar livre. In: \_\_\_\_\_. *A festa ao ar livre e outras histórias*. Tradução de Lenita Esteves. São Paulo: Martin Claret, 2016, p. 61-79.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

