



**“O Desconhecido,” de
Katherine Mansfield:
uma cena de desencontro**



Alzira Leite Vieira Allegro



RESUMO

Este artigo faz uma breve abordagem da obra de Katherine Mansfield, com ênfase nas questões relativas à posição social da mulher no início do século XX e nas questões relativas ao aspecto inovador que Mansfield trouxe para a ficção da época; como ilustração, serão discutidos alguns aspectos éticos e estéticos de um de seus vários contos que tratam de relações conjugais: “O Desconhecido”.



ABSTRACT

In this paper a brief approach to Katherine Mansfield's work is developed, with emphasis on issues regarding the position of women in the society of the beginning of the twentieth century and on issues regarding the innovative aspects which Mansfield introduces in prose fiction; as an illustration, some ethic and aesthetic aspects of one of her many sort stories dealing with marriage – “The Stranger” – will be discussed.



PALAVRAS-CHAVE

protagonista, voz narrativa,
ironia, empatia, poder.



KEY WORDS

protagonist, narrative voice,
irony, empathy, power.

Nascida na Nova Zelândia, Katherine Mansfield, (1888-1923) op-
tou - e lutou - já em sua adolescência por uma vida independente.
Estabeleceu-se em Londres antes mesmo de completar 20 anos.
Uma vida “decididamente boêmia” (KOBLENER, 1999, p.126) tradu-
ção nossa), um casamento que durou menos de um dia, aventuras
amorosas que lhe valeram dupla gravidez e resultaram em abor-
tos, são fatos marcantes de sua juventude distante da família. Em
1911, conhece John Middleton Murry, com quem vive, pelo resto
de sua vida, períodos de intenso amor e de estranhamento hostil.

Sua preocupação literária principal foi direcionada para o conto.
Na prosa de Tchekov, ela encontrou seu modelo: com suas nar-
rativas curtas, refletindo as trivialidades do dia-a-dia, o escritor
russo buscava apreender a vivência interior das personagens. Em
seus contos, Tchekov “permite que nada ‘aconteça’, mas apenas
e imperceptivelmente ‘torne-se’” (D.S. Musky, apud MAY, 1994,
p. 200, tradução nossa).

Mansfield era obcecada pela idéia de escrever o conto perfeito.
Morrow (1993, p. 6, tradução nossa) diz que ela “compunha com
linguagem, tocava música e pintava quadros com suas palavras, e

esmagava a arte com a realidade.” É nesse imperceptível ‘tornar-
-se’ que Mansfield demanda um leitor engajado, participante e
participativo: é preciso romper a superfície do discurso criado
para encontrar submersa a sua complexidade e a significação.

Com seus *insights* na psicologia das personagens, sobretudo mu-
lheres às voltas com sua vida conjugal e familiar, com os enormes
hiatos de comunicação em suas relações e com a complexidade
sombria da consciência individual, Mansfield cria uma ficção
instigante.

A submissão da mulher na sociedade patriarcal – que ela própria
tão corajosamente desafiou – recebe de Mansfield um olhar duplo:
o da empatia – a mulher como vítima do sistema –, ou o olhar da
crítica – a mulher passiva, causadora de sua própria vitimização,
perpetuadora de sua condição. Transgressora dos códigos literá-
rios e dos códigos sociais vigentes, ela transporta para a ficção
temas considerados tabus na Inglaterra pós-vitoriana: é comum
encontrar em sua obra exemplos mostrando o avesso, o outro lado
dos sedimentados mitos românticos do casamento, da felicidade
familiar, da pureza infantil e da imutável natureza da identidade
sexual (DUNBAR, 1997, p. IX). Seu papel na criação do moderno
conto inglês é inquestionável; colocá-la ao lado de Virginia Woolf
quando se discute o desenvolvimento de uma escrita literária que
repensa teorias e princípios estéticos quanto à possibilidade de
existência de uma prosa ‘feminina’, é perceber que novas veredas
se abriram para a literatura praticada por mulheres nas primeiras
décadas do século XX.

Um dos aspectos inovadores da prosa de Katherine Mansfield
(que tanto impressionou Virginia Woolf – e nossa Clarice Lis-
pector), fica por conta de sua grande preocupação em lidar com
as sensações, com as impressões que a realidade sugere e que o
indivíduo apreende e transforma em experiência do vivido. É
nesse sentido que alguns estudiosos classificam a sua escrita como
impressionista. De fato, é o que faz Julia van Gunsteren (1990, p.7)
em um detalhado exame do impressionismo na obra de ficção.
Ela insere Mansfield no ambiente impressionista da literatura, em
comparação com o impressionismo nas artes, como uma reação

aos tradicionais realismo, naturalismo e simbolismo, pelo fato de ela ter sempre buscado novas formas e métodos de expressão para descrever o mundo circundante e associá-lo ao mundo interior das personagens. Seu foco: a percepção da realidade, fragmentada em ‘flashes’ de momentos escolhidos intuitiva e subjetivamente. Para tanto, da mesma forma como faziam os impressionistas em geral, Mansfield

[d]ependia de percepções sensoriais, usava grande quantidade de imagens e transmitia suas emoções em um ‘fragmento da vida’, extraído de uma experiência comum, cotidiana. Suas visões solipsísticas de momentos aparentemente percebidos diretamente, ‘d’un moment de la durée’ eram apresentadas em um ‘Stimmung’ atmosférico, que envolve acontecimentos, personagens e o narrador. Essa realidade fragmentária, momentânea e evocativa é ou se torna realidade para o impressionista literário. (VAN GUNSTEREN, 1990, p.7-8, grifos do autor, tradução nossa)

É dessa forma que ela engendra seu discurso, buscando transmitir as impressões básicas que a consciência apreende em determinado lugar, dentro de reduzido espaço de tempo, filtradas pela mente do narrador e/ou da personagem e geralmente estruturadas a partir de um relance ou um momento de percepção consciente – um momento epifânico.

A conhecida escritora norte-americana Willa Cather (apud KOBLER, 1990, p. 139-140), falando da ficção de Katherine Mansfield sobre trivialidades do dia-a-dia, diz:

Naquelas simples relações de maridos e esposas apaixonados, irmãs, filhos e avós carinhosos, há incontáveis nuances de doçura e angústia que compõem o padrão de nossas vidas dia após dia; porém elas não estão na lista de assuntos com que o romancista tradicional trabalha. O talento especial de Mansfield está na interpretação que ela dá a esses acordos e antipatias secretos que se escondem sob nosso comportamento habitual e que, mais do que qualquer outro acontecimento externo, torna nossas vidas felizes ou infelizes. (tradução nossa).

Outra evidência de inovação do discurso literário revela-se na maneira como ela manipula o tempo na narrativa – do presente ao passado e de volta ao presente –, técnica revolucionária que Virginia Woolf e James Joyce transformaram em lugar-comum; também o monólogo interior e o discurso indireto livre são estratégias ampla e habilidosamente empregadas por Mansfield. Seu texto é território fértil para a percepção da polifonia de que fala Bakhtin: são várias as vozes que transitam no mesmo enunciado, espelhando entonações e visões diferentes. Seu narrador funde com facilidade várias perspectivas; também os limites da linguagem foram por ela ampliados: suas figuras de linguagem e metáforas inesperadas, cheias de luz – ou de sombras –, oxímoros, antíteses, combinações paradoxais e pontuação inusitada, fazem parte de suas inovadoras estratégias discursivas.

A tudo isso some-se a preocupação que Mansfield sempre mostrou com relação ao tom em seu processo criativo: “Gostaria de poder começar algum trabalho criativo. Ainda não consegui. É a atmosfera, o ... tom que está difícil de achar. E sem isso nada é digno de ser feito. Tenho um tal horror à trivialidade...” (MANSFIELD, 1996, p. 178).

Considerando essas reflexões gerais sobre a escrita ‘feminina’ e transgressora de Katherine Mansfield, segue uma análise sucinta de um de seus contos, “O Desconhecido,”¹ que trata de relações conjugais. A ele será dirigido um breve olhar ético – abordando questões temáticas e *Weltanschauung* – e um breve olhar estético – examinando aspectos discursivos.

O conto – pleno de ironia, garantida pela participação explícita de uma voz narrativa atuante – se constrói consistentemente da perspectiva da personagem masculina. Antes, porém, uma breve introdução ao enredo se faz necessária para melhor situar o leitor: o senhor Hammond (que, a princípio, não é nomeado), marido impaciente e ansioso por reencontrar a esposa que retorna após longa viagem, aguarda no porto o desembarque dos passageiros. O enunciado descreve um homem a quem se ajustam bem os termos ‘poder’, ‘auto-confiança’, ‘superioridade’, ‘dominação’; tudo isso pode ser lido no subtexto de um narrador onisciente de terceira

pessoa que, pretensamente objetivo, traz impressos na tessitura discursiva a inequívoca tonalidade de sua voz e o selo de suas intenções críticas:

Diante das pessoas em grupo, um homem forte, de meia-idade, muito bem vestido e bem agasalhado com um sobretudo cinza e um cachecol de seda da mesma cor, luvas grossas e chapéu de feltro escuro, caminhava de lá para cá, girando o guarda-chuva fechado. [...] Era algo entre um cão pastor e o pastor.

Mas, que tolo, que tolo ele tinha sido por não trazer binóculos. No meio de toda aquela gente não havia uma única pessoa que tivesse binóculos.(OD, p.45, grifo nosso)

Parece claro tratar-se aqui de um narrador não empático em relação ao protagonista masculino; o discurso indireto livre, veiculado nas duas últimas linhas, funde as vozes do narrador e da personagem. O termo 'tolo' pode ter duas significações: a voz da personagem recriminando-se a si própria, e a voz do narrador, imprimindo julgamento (sarcástico). Acrescente-se a isso o dêitico 'aquela gente', com sua forte carga negativa, indicando que o sr. Hammond se vê como membro de outra classe de pessoas e gostaria de poder anunciar isso a todos lá reunidos; o viés da crítica na voz narrativa novamente soa claro:

[...] Eles precisavam saber, cada um deles, que a senhora Hammond estava no navio; e ele estava tão extraordinariamente excitado que nem lhe passava pela cabeça imaginar que esse fato maravilhoso pudesse não ser importante para eles também [...] *Decidiu* que toda aquela gente reunida ali no ais era uma boa gente. (OD, p.46, grifo nosso)

Hammond mostra de forma recorrente o desejo de ter o controle de tudo e de todos; da voz narrativa é possível depreender o tom irônico, quando sugere que esse desejo pode envolver até fenômenos naturais: ao ver o crepúsculo se aproximar (prenúncio de atropelos que se avizinham?), Hammond se aflige: "Que coisa aborrecida! [...] Além do mais, começa a escurecer". A isso o narrador acrescenta: " [...] agitou seu guarda-chuva, como se assinalasse à escuridão que tivesse a decência de afastar-se um

pouquinho" (OD, p. 47).

Também as escolhas lexicais contidas no discurso indireto livre, que, a propósito, é a estratégia discursiva *par excellence* do conto e da obra de Mansfield em geral, descrevem melhor a personalidade do senhor Hammond: "[...] só Deus sabia quando esse maldito capitão iria parar de boiar sobre as ondas." (OD, p. 47).

Quando a senhora Hammond é introduzida na narrativa, o discurso deixa manifesto o desejo intenso que o senhor Hammond sente de ter (ou de possuir?) sua esposa novamente (diga-se que as implicações sexuais do relacionamento do casal, embora sutis, são muito recorrentes no desenrolar da narrativa). É pela voz narrativa, fundida à voz do protagonista que a esposa é introduzida: "Mais um momento apenas e, graças e Deus, graças a Deus, lá estava ela. Lá estava Janey! Lá estava a Sra. Hammond. [...] de pé, junto à grade e sorrindo, acenando e agitando seu lenço. Sim, é a primeira classe... a primeira classe" Bem, bem, bem" (OD, p. 49).

Entre "Lá estava Janey" e "Lá estava a Sra. Janey" existe significativa diferença, que Hammond (e o narrador) faz questão de anunciar: primeiro ele vê a esposa Janey (forma afetiva, que indica intimidade); depois, com mais 'propriedade' diante de seu *status* e das convenções sociais (ele está em ambiente público), ele vê a senhora Hammond, que, supõe ele, está igualmente ansiosa por reencontrá-lo. Note-se no fragmento "sim, é a primeira classe... a primeira classe!" novamente sua necessidade de re/afirmar sua posição social.

No decorrer da narrativa, Hammond, significativamente, perde o tratamento de senhor: o narrador passa a se referir a ele apenas como Hammond. Sua atitude autoritária e arrogante fica clara quando narrador e personagem fundem suas vozes:

"Abram caminho – abram caminho! – abram caminho! [...] Hammond fez sinal para que Janey ficasse onde estava [...] já que o "primeiro as damas" ou qualquer tolice como esta nem lhe passava pela cabeça [...]" (OD, p. 5, grifo nosso)

De fato, todo discurso é feito de escolhas – lexicais, sintáticas, re-

tóricas, etc – que nunca são neutras (sobretudo no gênero conto). “Todo enunciado e toda narrativa portam valores e intenções [...], assevera Yves Reuter (2002, p.127-128). Também a pontuação, a entonação e até mesmo sinais gráficos fazem a diferença no enunciado (sobretudo no conto). Um bom exemplo pode ser obtido na troca dialógica entre o casal, cujo enunciado entre parênteses (proveniente da voz narrativa) é outro convite a uma postura avaliativa do leitor:

“Como estão as crianças, John?”
“(Para o inferno as crianças!) Muito bem. Nunca estiveram tão bem na vida.” (OD, p.51).

Aposto ao recorrente uso do discurso indireto livre, o discurso direto garante as vozes externas ou sociais, caracterizando a polifonia bakhtiniana, inseridas aqui para colidirem com os pensamentos, expectativas e ‘certezas’ de Hammond. Ao registrar a voz dos outros passageiros para revelar o excelente relacionamento que Janey teve com todos durante a viagem, o narrador mostra um Hammond exasperado que, agora, ‘nota’ a esposa e também coisas que jamais havia notado:

[...] Toda a primeira classe parecia querer se despedir de Janey. “Adeus Sra. Hammond, *querida!* Na próxima vez que for a Sidney, eu *estarei esperando* pela senhora.”
“Querida Sra. Hammond, não se esqueça de me escrever, sim?”
“Bem, Sra. Hammond. O que teria sido deste navio sem a senhora?” Claro como a água que ela era a mulher mais popular a bordo. [...] com o véu jogado para trás. Hammond nunca prestara atenção ao que sua esposa vestia; para ele, fosse o que fosse, não faria a menor diferença. Hoje, porém, ele notou que ela vestia um *costume* preto - não é assim que chamam? – com babados na gola e enfeites nos punhos [...] (OD, 52, grifos do autor)

Quando, finalmente, tudo parece estar resolvido, e Hammond pensa que terá a esposa só para si, alguns traços, ainda que tênues, reveladores de uma mulher forte e independente, começam a se

insinuar no discurso; Hammond se desespera. Começa a ter seu senso de poder e de posse abalado. A semente da suspeita instala-se em seu peito; vale a pena prestar atenção ao discurso híbrido, em que o narrador funde sua voz com o pensamento do protagonista, e descreve Janey de maneira neutra:

O perigo havia passado. Ele achava que sim. Estavam novamente em terra firme.

Mas, naquele momento, a cabeça de Janey apareceu no corredor.
“Querido, você não se importa? Eu queria me despedir do médico.”
Hammond pulou da cadeira: “Irei com você.”
“Não, não!” disse ela. “Não se incomode. Prefiro que não venha. Não demoro nem um minuto!”
[...] Será que ela não iria mesmo demorar? Que horas seriam? Tirou o relógio do bolso e olhou para coisa nenhuma. Aquilo era muito estranho, vindo de Janey, não era? [...] Poderia, do hotel, ter mandado um bilhete, mesmo que fosse um assunto urgente. Urgente? Teria ela .. isso significaria que ela ficara doente, durante a viagem ... estaria escondendo alguma coisa: Ah, era isso! Pegou o chapéu. Ia procurar aquele indivíduo e arrancar dele a verdade a todo custo. Bem que ele havia percebido alguma coisa: ela parecia um tantinho calma demais ... firme demais. Desde o primeiro momento. (OD, p. 53-54)

Qualquer que seja o recurso discursivo escolhido, a voz narrativa maior é portadora declarada de uma instância crítica que vê a sociedade fundada em arquétipos patriarcais, nos quais a mulher está enquadrada, lendo-se no termo ‘enquadrada’ seu significado literal: não há, na perspectiva masculina – aqui representada por Hammond – espaço para mudanças, transformações ou questionamentos. À mulher cabe cuidar da família e satisfazer o marido, que é exatamente o que agora Hammond espera dela: “[...] ele gemeu cheio de amor e abraçou-a. E outra vez, como sempre, teve a sensação de estar segurando alguma coisa que não era inteiramente sua ... sua.” (OD, p. 54). O reiterado “sua” deixa marcado o desejo de posse exprimido pela personagem. Note-se também o

costume sedimentado da sociedade patriarcal que vê a mulher do ponto de vista utilitário em todos os sentidos: Hammond sente-se aliviado – e feliz –, pois, com o retorno da esposa, ele poderá retomar sua confortável vida rotineira:

“Agora, ele não mais sairia sem seu chá ou teria de se servir, ele próprio. Ela está aqui, de volta. Virando-se para ela, apertou-lhe a mão e disse, brincando, suavemente, na voz “especial” que tinha para ela: ‘Contente de estar outra vez em casa, querida?’ Ela sorriu: nem ao menos preocupou-se em responder, mas, com delicadeza, retirou as mãos dele, quando chegaram às ruas mais iluminadas.” (OD, p. 55, grifos nossos).

O aspeamento em “especial” mostra a intenção por parte do narrador de abrir uma “falha no seu próprio discurso” e, assim, criar “um jogo sutil com as expectativas do leitor” (CHARADEAU; MAIN-GUENEAU, 2004, p. 65). A reação de Janey – discreta, porém altamente relevante – sugere que ela não é uma mulher feliz.

O enorme desejo que Hammond tem de ficar a sós com a esposa nunca parece se concretizar. Sua exasperação é captada pelo narrador:

[...] saiu do elevador, abriu a porta do quarto e conduziu Janey. A porta fechou-se. Agora, por fim, estavam sós, os dois, juntos. Ele acendeu a luz: as cortinas estavam descidas, o fogo ardia. Jogou o chapéu sobre a cama enorme, e caminhou na direção dela.
Mas - não é possível - outra vez foram interrompidos. [...] o carregador com a bagagem. Hammond ficou andando pelo quarto, de um lado para outro, tirando as luvas, tirando o cachecol; por fim, jogou o sobretudo na beira da cama. Finalmente, o cretino foi embora. A porta bateu. Agora eles *estavam sós*. (OD, p.56, grifos do autor).

Ao conceder a Janey uma atuação bastante discreta no discurso, o narrador parece querer reforçar a imagem negativa que, aos poucos, oferece de Hammond:

“Parece até que nunca mais terei você só para mim ... Diabo de gente! Janey...” O olhar dele era quente, ansio-

so. “Vamos jantar aqui no quarto. Se descermos para o restaurante seremos interrompidos e além disso haverá aquela abominável musiquinha” (a música que ele havia elogiado tanto, aplaudido com tanto entusiasmo, na noite anterior)² (OD, p. 56-57).

Mais uma vez, a informação parentética é utilizada para desmascarar os sentimentos do protagonista, implacavelmente desconstruído aos olhos do leitor.

Também a estruturação dos diálogos entre o casal obedece a um ritmo e um tom que refletem muito das atitudes de cada um naquele momento especial: a voz de Janey, calma e firme, serve de contraponto à de Hammond, agressiva e insegura. Tal oposição sugere um toque de ironia por parte de Janey, pois deixa entrever que ela tem certeza de que seu papel social e familiar é muito mais forte do que aquele que ele lhe imputa e que ela é obrigada, pelas suas circunstâncias, a desempenhar: um ser vulnerável, indefeso, dependente e submisso. O subtexto, porém, autoriza o leitor a construí-la pelo reverso: personagem forte, que conhece bem o marido e todos os seus hábitos; mais do que isso: ela reage com relutância, quase com frieza, à tentativa dele de restabelecer intimidade, evitando-o com muito tato, protelando o momento do encontro íntimo. Abaixo, mais um troca dialógica entre o casal – e, dessa vez, o narrador tem participação reduzida:

*“[...] Alguma coisa está preocupando você ...” disse Hammond. “O que é?” “[...] “O que é?”
“Nada, querido. é que achei as cartas das crianças. [...] ela virou-se para ele, apertando as cartas entre as mãos. Enfiou-as dentro da blusa de babados [...] “ Ah! Como esta penteadeira se parece com você!”
“Por quê? Qual o problema com ela? quis saber Hammond. “Ainda que eu a encontrasse flutuando na eternidade, ainda assim eu diria ‘John’”, Janey riu, fitando o frasco de tônico para cabelos, o vidro de água de colônia envolto em palha, as duas escovas e uma dúzia de colarinhos novos atados com fita rosa. “É só isso sua bagagem?”
“Deixe minha bagagem para lá,” pediu Hammond. [...] Vamos aos fatos. [...]inclinou-se para trás e puxou-a para*

dentro de uma poltrona funda e feiosa; “diga-me que você está contente de verdade por ter voltado, Janey.”
“Estou, querido, estou contente de verdade.” (OD, p. 57-58, grifo meu)

Como se pode observar do fragmento, as preocupações mundanas de Hammond apontam para a preservação das aparências; sua impaciência com a situação criada pela demora de Janey em ceder aos seus desejos (“Deixe minha bagagem para lá”) e sua visão pragmática e racional, que exige satisfação imediata (“Vamos aos fatos”) apontam para sua personalidade egocêntrica.

Diante das circunstâncias adversas que lhe sobrevêm, ‘angústia’, ‘exasperação’, ‘desespero’ e ‘impotência’ podem ser agora os termos aplicáveis a Hammond:

Mas no momento mesmo em que Hammond a abraçou, ele sentiu que ela estava longe e que ele jamais, jamais mesmo, iria saber se ela estava tão contente quanto ele. Como poderia saber? Viria a saber, algum dia? Iria ele sentir sempre aquela vontade, aquela aflição, aquela fome lancinante de tornar Janey de tal modo uma parte dele que nada, nada dela lhe escapasse? [...] E ainda por cima aquelas cartas das crianças farfalhando dentro da blusa dela. Ele poderia tê-las atirado ao fogo [...]
“Vire-se para mim,” ele murmurou. [...]. “Beije-me, Janey. Beije-me!” [...] antes que os lábios dela tocassem os seus, firmes e com delicadeza [...] como ele poderia explicar? [...] Mas não era isso o que ele queria; não era em absoluto aquilo pelo qual ele ansiava. De repente, ele se sentiu terivelmente cansado. (OD, p. 58-59).

Quando Janey diz ao marido que um jovem passageiro da primeira classe morreu em seus braços, ele pensa ter seus temores e suspeitas confirmados: imagina imediatamente uma cena íntima entre sua esposa e o jovem passageiro – uma visão abominável. O diálogo que se estabelece torna claro o caos emocional de Hammond – e a firmeza de Janey:

“Morreu nos meus braços.”
O choque foi tão inesperado que Hammond pensou que

fosse desmaiar. Não conseguia se mexer, não conseguia respirar [...]
“O quê? disse ele, tonto. “O que foi que você disse?” [...] “Quem mais estava lá?” Hammond conseguiu perguntar. “Ninguém. Eu estava sozinha com ele.”
Meu Deus! O que ela estava dizendo? O que ela estava fazendo com ele? Isso iria matá-lo.”
“Mas, por que *você*? Por que *você*? gemeu Hammond [...] “Você não se importa? Importa? Não tem nada a ver conosco, com você e eu ...” [...] “Não ... continue ... continue!” [...] O fogo tinha ficado vermelho. [...] e o quarto ficou mais frio. Um frio que subiu pelos braços de Hammond. O quarto era enorme, imenso, cheio de luz. Preenchia todo o seu mundo. Havia a grande cama escura, com o sobretudo à beira dela, como se fosse um homem sem cabeça fazendo suas orações. (OD, p. 59-61, grifos do autor)

Dois campos semanticamente opostos aqui se aproximam para representar a intransponível barreira que parece se erguer entre marido e mulher: Hammond sente as palavras de Janey como fogo queimando-lhe o coração; o quarto torna-se imenso, frio como gelo. Tudo se transforma e se desfigura no ambiente que ele preparara para receber (ou usufruir?) a esposa. É a esse estranho, desconhecido e hostil novo mundo, jamais imaginado, que Hammond se vê agora preso; também ele é um estranho de si mesmo.

Tecendo alguns comentários sobre o conto, Angela Smith (1999, p. 229) afirma com muita propriedade: “O estranho gradativamente se revela [...] o estranho que vive dentro dele é a receosa e indefesa criatura que teme que sua paixão pela esposa não é correspondida (tradução nossa). Mais adiante, Smith continua:

Os objetos que simbolizam *status* para ele – a poltrona onde ele se senta com a esposa no colo, a cama na qual ele deseja ardentemente deitar-se com ela, a lareira que pediu para ser acesa para demonstrar seu poder de protegê-la – tudo se torna estranho e ele próprio parece ter sido encerrado em um caixão, num pesadelo que o identifica com o estranho que morreu (SMITH, 1999, p. 229, tradução nossa)

Hammond passa de dominador a dominado, inclusive por seus próprios fantasmas. Quanto mais deseja reafirmar seu senso de masculinidade e de poder, mais ele o vê se esvaír por entre os dedos:

“... Ele estava fraquíssimo, tão fraco que não movia um dedo sequer.” E no entanto ele morreu nos braços de Janey. Ela que nunca – nem uma vez, em todos aqueles anos – nunca, em nenhuma ocasião ...” (OD, p. 61)

A ambiguidade encerrada no título sugere diferentes interpretações, vistas da perspectiva de Hammond: ele próprio é o ‘desconhecido’ de si mesmo; o ‘desconhecido’ é o jovem que morreu nos braços de Janey e que se colocou entre o casal; o ‘desconhecido’ é a própria Janey, cujas insuspeitadas atitudes de independência, coragem e autocontrole obrigam-no a enfrentar sua outra face – também insuspeitada: a de um homem derrotado pela própria mulher. Apenas uma coisa parece certa: para Janey, ele não é um ‘desconhecido.’

Encerra-se o conto:

“Você não está ...triste porque eu lhe contei, John, querido? Você ficou triste? Isso *não estragou nossa noite ... nosso encontro a sós, não é mesmo?*”
Mas, àquelas palavras, ele teve de esconder o rosto. Colocou a cabeça no colo dela, e seus braços a envolveram. *Estragar a noite deles! Estragar o momento de eles estarem juntos, a sós ...* Eles nunca mais estariam outra vez juntos, a sós! (OD, p. 61-62, grifos nossos)

Chama a atenção a inusitada construção ‘estar juntos sozinhos’, de impacto perturbador, traduzindo a solidão humana. O que se nota desse reencontro/desencontro entre marido e mulher é um sutil processo de desconstrução de relações e de personalidade.

“O Desconhecido” revela-se, dessa forma, uma mordaz investigação dos estereótipos masculino e feminino na sociedade patriarcal, que Katherine Mansfield, com agudeza e perspicácia, tão bem explorou em seus muitos contos. É na posição da mulher que ela concentrou seu interesse ficcional. Falando muito pouco, Janey diz muito. Sua voz traduz as angústias de tantas outras mulheres

mansfieldianas. A epifania (catastrófica) de Hammond parece ter-lhe sido de pouca valia. Seu perfil está indelevelmente modelado na sociedade que ele habita e tudo indica que ele rejeita qualquer mudança em sua arraigada noção de identidade do gênero.

O diálogo ‘monológico’ que Hammond trava com o mundo aponta não para consonâncias, mas para dissonâncias; não para convergências, mas para divergências. Ele deseja moldar o ‘outro’ às suas próprias necessidades e ajustá-lo à estrutura socioideológica que lhe serve de base; não concede ao ‘outro’ espaço para se erigir como identidade e tampouco o percebe como alteridade. Sua voz de autoridade “interpela, cobra reconhecimento e adesão incondicional” (FARACO, 2003, P. 81). Não ser satisfeito em suas exigências implica fracasso para o grande Hammond – e sugere vitória para a pequena Janey. Aqui está um exemplo do pincel artístico de Mansfield retratando uma cena de desencontro.

NOTAS

1 Em inglês, “The Stranger”, publicado na coletânea *The Garden Party and Other Stories*, em 1922. Para os efeitos deste artigo, será utilizada a tradução extraída de *A festa e outros contos*, por Julieta Cupertino, Editora Revan, publicada em 1993. As referências aos fragmentos do conto estão seguidas da sigla OD - o título traduzido -, com a respectiva página.

2 A tradução publicada não reproduz o ponto de exclamação que consta do original e que, em minha opinião, faz enorme diferença, pois aponta para tom emocional, carregado de ironia.

3 Acredito ter havido aqui um equívoco por parte da tradutora, quanto à pontuação: no original lê-se: “You don’t mind, John, do you?” (grifo do autor). O fragmento traduzido, inserindo interrogação onde não caberia e omitindo o grifo do autor, produz interpretação diferente, que não condiz com a situação sugerida.



REFERÊNCIA

CHARADEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coord. trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

DUNBAR, Pamela. **Radical Mansfield: double discourse in Katherine Mansfield's short stories**. London: Macmillan Press Ltd., 1997.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo - as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.

GUNSTEREN, Julia van. **Katherine Mansfield and literary impressionism**. Atlanta: Rodopi, 1990.

KOBLER, J.F. **Katherine Mansfield: a study of the short fiction**. Boston: Twayne Publishers, 1990.

MANSFIELD, Katherine. **A festa e outros contos**. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

----- **Diário e cartas**. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MAY, Charles E. (ed.) **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SMITH, Angela. **Katherine Mansfield and Virginia Woolf: a public of two**. Oxford: Clarendon Press, 1999.

Doutora em Letras (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) pela Universidade de São Paulo. Professora do UNIBERO – Centro Universitário Ibero-Americano, nas áreas de Literaturas de Língua Inglesa e Tradução. Tradutora Juramentada e Intérprete Comercial.