



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Katherine Funke

Erra outra vez: Dalton Trevisan com Katherine Mansfield

Florianópolis

2024

Katherine Funke

Erra outra vez: Dalton Trevisan com Katherine Mansfield

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração em Literaturas, linha de pesquisa Estudos Literários e Culturais Latino-americanos, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge H. Wolff

Florianópolis

2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Funke, Katherine

Erra outra vez : Dalton Trevisan com Katherine
Mansfield / Katherine Funke ; orientador, Jorge Wolff,
2024.

226 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Dalton Trevisan. 3. Katherine
Mansfield. 4. comunidade. 5. tradução. I. Wolff, Jorge. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Katherine Funke

Erra outra vez: Dalton Trevisan com Katherine Mansfield

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 25 de março de 2024, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Luci Maria Dias Collin, Dra.
UFPR

Profa. Raquel Illescas Bueno, Dra.
UFPR

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
UFSC

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Literatura

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof. Jorge H. Wolff, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2024.

Dedico esta tese a voc? que a l?.

AGRADECIMENTOS

Primeiro e sempre, agradeço a Jorge Wolff, professor orientador, que desde o mestrado tem me acompanhado. Graças a ele, pesquisador de Dalton há bastante tempo, tomei conhecimento do conto "My darling Katherine (Mansfield)" em disciplina isolada, ministrada por ele, cursada no primeiro semestre de 2018. Naquele dia, lembro bem, nasceu a ideia da tese. A partir de então também comecei a ler Dalton, que até então pouquíssimo conhecia.

Muito perto de nós naquele semestre estava Raquel Illescas Bueno, que ao perceber minha empolgação com o tema, logo enviou generosamente por email imagens de "My darling Katherine (Mansfield)" e de "Retrato de Katherine Mansfield". Agradeço muito pelo estímulo desde a origem do projeto e por ter me recebido no Seminário de Teses e Dissertações da UFPR em 2019, assim como por ter trazido, no momento da defesa da tese, notícias das versões de "Carta a Catarina" publicadas nas brochuras *Crônicas da província de Curitiba* (1953) e *Lamentações de Curitiba* (1961).

Também de Curitiba, agradeço a Luci Collin, pelas iluminadoras críticas ao texto apresentado na qualificação e as muitas trocas que vieram depois. Agradeço pelo envio de vários livros utilizados nesta pesquisa, especialmente os exemplares impressos de *The Letters of Katherine Mansfield* e de *Journal of Katherine Mansfield*, editados pela Albatross no final dos anos 1930, *Diários*, publicada em 1944 em Portugal, e a biografia escrita por Claire Tomalin. Agradeço também por ter trazido, no dia da defesa, mais uma versão de "Flausi-Flausi" para a tese, doando o livro *Gente de Curitiba*.

Ao professor Carlos Eduardo Schmidt Capela, agradeço pela leitura atenta e colaborações, assim como pela acolhida em muitas das disciplinas oferecidas por ele desde 2015 no PPGLit. Além disso, pela firme presença e atuação no programa mesmo nos duríssimos tempos de pandemia. Aliás, lembro que a minha última conversa "presencial" na UFSC antes da quarentena de 2020 foi com Capela, enquanto eu consultava a versão digitalizada da revista *Joaquim* no acervo do Nelic - Núcleo de Estudos Literários & Culturais.

Agradeço também a alguns colegas que leram a tese ou conversaram comigo sobre ela em diferentes fases e momentos do projeto, sobretudo Elisa Tonon, Luciana Tiscoski, Diego Moreira, Raquel Eltermann, Marina Gaspar e Mercedes Rodriguez, além de Emanuela Siqueira, da UFPR, que indicou o livro *Vésperas*, de Adriana Lunardi.

Agradeço aos secretários do programa; à professora Maria Lúcia Barros de Camargo e à equipe do Nelic; às equipes atenciosas da Biblioteca Pública do Paraná, da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP) e da gestão do acervo de literatura do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. Muito obrigada aos organizadores dos simpósios da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) dos quais participei nos anos de 2021, 2022 e 2023 falando sobre temas relacionados a esta tese, pela oportunidade da troca, aprendizado e partilha, assim como aos organizadores e colegas de eventos dos quais participei comunicando resultados parciais desta pesquisa, tais como: Congresso Internacional Figurações Interartes, III Seminário Oco, IX Seminário de pesquisa PPGLIT/UFSC: Natureza e Literatura: Fundamentos da Jardinagem Errante, I Congresso de Literatura, Sociedade e Direitos Humanos, III Jornada Tradução e Literatura Comparada - Simpósio temático: Traduzindo à margem, entre outros. Agradeço aos pesquisadores da Katherine Mansfield Society pela acolhida e estímulo para investigar a obra de Mansfield aqui no Brasil.

Por fim, agradeço a oportunidade de ter realizado a pesquisa durante quatro anos e meio com Bolsa Capes. Sou grata às hospedagens poético-filosóficas na casa de Raquel Eltermann, ao incentivo diário e constante de Patrick Brock e ao apoio essencial da minha mãe, da minha irmã Bárbara e do meu filho, Izak — que, em suas próprias ficções em quadrinhos, criou os personagens “Dalton” e “Mansfield”, proprietários de uma Estação Espacial.

A palavra e o erro estão em família.

Maurice Blanchot, em *A conversa infinita*

O conto não tem mais fim que novo começo.

Dalton Trevisan, em *234*

Às vezes me pergunto se o ato da entrega não é

o maior de todos — o mais elevado.

É um dos mais difíceis.

Katherine Mansfield, em *Letters*

RESUMO

Tem passado quase despercebida a relação de Dalton Trevisan (1925-) com a obra de Katherine Mansfield (1888-1923). Esta tese demonstra que esta relação se faz notar em três contos de Dalton publicados em pelo menos treze ocasiões entre 1947 e 2023: “Flausi-Flausi”, “Carta a Catarina” e “Retrato de Katie Mansfield”. A leitura detalhada de tais ficções permite afirmar que elas subvertem a hagiografia de Mansfield colocada em circulação pelo viúvo John Middleton Murry. Também faz pensar na presença de Mansfield na obra de outros escritores, como Aldous Huxley, D. H. Lawrence, Vinicius de Moraes, Ana Cristina Cesar e, principalmente, Érico Veríssimo. Este último foi responsável por “fabricar” *Felicidade e outras histórias* (1940), a única antologia de Mansfield disponível em português brasileiro até 1984, vendida como versão de *Bliss and other stories* (1920). A tradução “inverídica” deixou de lado três contos do volume original, “The man without a temperament”, “Pictures” e “A dill pickle”, substituindo-os por três outros. Por sua vez, quando escreve com Mansfield, Dalton faz referências a obras por muito tempo não publicadas no Brasil, incluindo os três contos de *Bliss and other stories* omitidos por Veríssimo, além de trechos dos diários, das cartas, de um poema e de outros contos de Mansfield, como “The little governess”, “Bliss”, “The garden party”, “The swing of the pendulum” e “An indiscret journey”. O reconhecimento da presença de Mansfield na obra de Dalton expande o entendimento da literatura como grande comunidade em constante processo de escritura e reescritura. Por aqui, se entende comunidade de acordo com o pensamento de Nancy, Bataille, Blanchot e Rancière.

Palavras-chave: comunidade; Dalton Trevisan; Katherine Mansfield; reescritura, tradução.

ABSTRACT

The relationship between Dalton Trevisan (1925-) and the work of Katherine Mansfield (1888-1923) has gone almost unnoticed. This thesis demonstrates that this relationship is noticeable in three short stories by Dalton published on at least thirteen occasions between 1947 and 2023: “Flausi-Flausi” [“Flausi-Flausi”], “Carta a Catarina” [“Letter of Catarina”] and “Retrato de Katie Mansfield” [“Portrait of Katie Mansfield”]. A detailed reading of such fictions allows us to affirm that they subvert Mansfield's hagiography put into circulation by the widower John Middleton Murry. It also lead us to think about Mansfield's presence in the work of other writers, such as Aldous Huxley, D. H. Lawrence, Vinicius de Moraes, Ana Cristina Cesar and, mainly, Érico Veríssimo, who “fabricated” *Felicidade e outras histórias* (1940). This was the only Mansfield anthology available in Brazilian Portuguese until 1984, sold as a version of *Bliss and other stories* (1920). However, Veríssimo left aside three stories from the original volume, “The man without a temperament”, “Pictures” and “A dill pickle”, replacing them with three others. In turn, when writing with Mansfield, Dalton makes references to works that had long been unpublished in Brazil, including the three stories from *Bliss and other stories* omitted by Veríssimo, as well as excerpts from Mansfield's journal, letters, a poem and other stories, such as “The little governess”, “Bliss”, “The garden party”, “ The swing of the pendulum” and “An indiscreet journey”. The recognition of Mansfield's presence in Dalton's work expands the understanding of literature as a large community in a constant process of writing and rewriting. Here, community is understood through the ideas of Nancy, Bataille, Blanchot and Rancière.

Keywords: community; Dalton Trevisan; Katherine Mansfield; rewriting; translation.

SUMÁRIO

1 PRELÚDIO	11
2 DALTON, O COMUNITÁRIO	32
1.1 ÉRICO VERÍSSIMO	56
1.2 ANTON TCHEKOV	62
3 MANSFIELD, A OBRA E O MITO	69
2.1 OBRA PUBLICADA	74
2.1.1 Contos exemplares	81
2.1.2 Diários: espetáculo da mente	95
2.1.3 Cartas: a lição de Mansfield	103
2.2 O MITO	105
2.2.1 No Brasil	113
4 DALTON COM MANSFIELD	124
3.1 FLAUSI-FLAUSI	126
3.1.1 Mansfield em "Flausi-Flausi"	147
3.1.2 Sobre o título	159
3.2 CARTA A CATARINA	170
3.2.1 Mansfield em "Carta a Catarina"	174
3.3 RETRATO DE KATIE MANSFIELD	184
3.3.1 Mansfield em "Retrato de Katie Mansfield"	191
5 A PARTILHA, O FIM	202

1 PRELÚDIO

*Se uma coisa realmente fica pronta, me parece que não
deve haver uma palavra fora do lugar,
ou uma palavra que pudesse ser omitida.*
Katherine Mansfield, em *Diários e cartas*

*Uma história nunca termina,
a cada leitura ela se reescreve.*
Dalton Trevisan, em 3 x 4

Notável nos contos “Flausi-Flausi”¹, “Carta a Catarina”² e “Retrato de Katie Mansfield”³, a presença de Katherine Mansfield (1888-1923) na obra de Dalton Trevisan (1925-) tem passado quase despercebida. Nesta tese, veremos que ao longo de 76 anos (1947 a 2023), em pelo menos 13 publicações⁴, o mito de Mansfield não é apenas recordado na obra de Dalton, mas acordado e trazido para o eterno presente, como diria Furio Jesi⁵. Mansfield se torna, assim, uma presença na obra de Dalton. Presença espectral, como propõe Jacques Derrida: “Espíritos. É

¹ Publicado seis vezes, a começar pela revista *Joaquim* (1947), onde surge com o título “com uma rosa na mão”, atualizado para “Flausi-Flausi” a partir de *Sete anos de pastor* (1948). No jornal *Cândido* (2013), integra a edição temática “A vida dos outros”: o editorial anuncia ser um conto inédito e inspirado na vida e na obra de Katherine Mansfield. Em 2014, é publicado nos livros *A mão na pena* e *O beijo na nuca*. Em 2023, faz parte da antologia *Gente de Curitiba*.

² Publicado quatro vezes entre 1947 e 1961. Surge com o título “*My darling Katherine (Mansfield)*”, assinado por “(a) Dalton Trevisan”, na revista *Joaquim*. Da segunda aparição em diante, passa a ter o título “Carta a Catarina”. No livro *Sete anos de pastor* a “carta” vem assinada pelo remetente identificado apenas pela “D.”. Com o mesmo título, mas já sem assinatura e em fase de transição para “Retrato de Katie”, aparece nas brochuras *Crônicas da província de Curitiba* (1953) e *Lamentações de Curitiba* (1961).

³ Publicado três vezes, em 1968 e em 2013, por três editoras diferentes, nos livros *Desastres do amor/Mistérios de Curitiba*, *Mistérios de Curitiba* e *Até você, Capitu?* — sendo que na primeira aparição recebe o título de “Retrato de Katie”. A partir da segunda aparição, é parcialmente reescrito e recebe novo título. As menções aos três contos serão feitas, na tese, sempre a partir do título mais recente.

⁴ Diz-se “pelo menos” porque Dalton editou e continua editando antologias que podem conter versões dos contos analisados. Importante ressaltar, como já informado nos agradecimentos, que três das 13 aparições mencionadas na tese foram acrescentadas após a defesa da tese, por sugestão da banca.

⁵ JESI, Furio. *Spartakus (Simbologia da revolta)*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, São Paulo: n-1, 2018, p. 25.

preciso contar com eles.”⁶ Dalton escreve *com* Mansfield, ele conta *com* ela. Retornando, insistindo, resistindo tantas vezes e por tanto tempo, a presença espectral de Mansfield na obra de Dalton expõe seu caráter de mito, ou seja: sua grande potência de ser reinventada sem cessar, de ser recontada e recriada e, assim, seguir em circulação, errando entre os viventes. Desde o título, assim, esta tese convida a uma leitura dos novos erros (ou errâncias) proporcionados a Mansfield pelas ficções daltonianas e de como esses erros a cada vez cometidos expõem a maneira daltoniana muito singular de lidar com a perspectiva da escritura como busca da palavra, ou do abandono da palavra à sua própria busca ou erro⁷, como define Maurice Blanchot, que também diz, em outro momento:

Todo artista está ligado a um erro com o qual ele tem uma relação particular de intimidade. (...) Toda arte tira sua origem de um defeito excepcional, toda obra é a realização desse defeito de origem do qual nos vêm a aproximação ameaçada da plenitude e uma nova luz.⁸

No caso de Dalton, o “erro” pode ser definido como a constante insatisfação com o texto publicado, que o lança à reescritura incessante⁹. Ou a satisfação de manter a obra eternamente em processo, que faz com que essas três ficções escritas com Mansfield, *todas* nascidas na década de 40, nunca tenham terminado de nascer. Dalton desvia da “versão final” como quem desvia da morte. Para ele, a publicação de um texto é ponto de partida para uma nova versão. Contar é viver. Contar de novo, ou errar outra vez, é continuar vivendo. Contar *com* o espectro de Mansfield, por sua vez, é fazer com que Mansfield continue vivendo. Que a obra dela continue sendo lida, e seu mito se expanda, perdure, se reinvente. Por isso, a tese também convida a perceber o posicionamento de Dalton na comunidade dos que escrevem com Mansfield. Como afirma Jean-Luc Nancy, “cada escritor, cada

⁶ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 13.

⁷ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural (palavra de escrita); volume 1*, tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010, p. 64.

⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2008, p. 156.

⁹ WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 58.

obra inaugura uma comunidade”¹⁰. No caso de Mansfield, um dos principais nomes do modernismo anglófono, existe uma comunidade que resiste e insiste em escrever *com* ela. A partícula *com*, portanto, não é gratuita: ela vem para lembrar que a comunidade literária inaugurada pela escritura de Mansfield tem sido continuada, ampliada, alimentada por muitos, inclusive por Dalton. É a comunidade daqueles que já haviam contado e continuam contando com Mansfield. Aí estão John Middleton Murry, seu viúvo e responsável por sua forte hagiografia, e também D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Érico Veríssimo, Vinicius de Moraes, Clarice Lispector e Ana Cristina Cesar¹¹.

Dalton incorpora ou responde a algumas dessas outras escrituras. O primeiro nome de Ana C., por exemplo, substitui o nome original da personagem que escreve o diário "Flausi-Flausi" a partir da versão publicada em 2013, momento em que já estavam bem consolidadas as contribuições da poeta à tradução do conto "Bliss", publicadas em 1999¹². Ao mesmo tempo, assim como fizeram Lawrence e Huxley, Dalton satiriza a santificação póstuma de Mansfield. Diferentemente daqueles, no entanto, ele não usa a ficção para criticar ou apedrejar o viúvo de Mansfield, mas para incorporar — fazer errar outra vez — a obra da escritora por meio de recursos como alusão, citação, paródia e também pela utilização de técnicas literárias similares, como ausência de narrador, discurso indireto livre, correlativo objetivo, fragmentação da narrativa, entre outras.

Para conversar sobre como Dalton se posiciona na comunidade dos escrevem com Mansfield, por sua vez, é necessário também olhar sobre presença da obra mansfieldiana no Brasil. *Felicidade e outras histórias* (1940) permaneceu por 44 anos como o único livro de Mansfield em circulação por aqui. É uma suposta versão brasileira de *Bliss and other stories* (1920), traduzida por Érico Veríssimo. Ocorre que Veríssimo não foi fiel à obra descrita na folha de créditos do volume como sendo da obra de partida. Três contos do volume original simplesmente não aparecem na versão que aqui chamarei, doravante, de *inveríssima*. Contudo,

¹⁰ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 112.

¹¹ Mansfield também exerce influência em diversas outras escritas, como em Christiane Schutt, que escreveu um conto em resposta à "Bliss". Sobre isso, ver: AILWOOD, Sarah; HARVEY, Melinda (org). *Katherine Mansfield and Literary Influence*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

¹² CESAR, Ana Cristina. O conto Bliss anotado. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

aparecem nas ficções de Dalton. São eles: “The man without a temperament”, “Pictures” e “A dill pickle” — três contos particularmente ácidos quanto às temáticas: desamor, fome, crueldade e até uma alusão ao paradoxal desejo de cometer suicídio por amor (este, aliás, um dos temas favoritos de Dalton). “The man without a temperament” apresenta a rotina mecânica de um homem sem vontade de cuidar da esposa doente em uma casa de tratamento e a maneira como todos ao redor percebem sua indiferença. “Pictures” aborda, a partir da perspectiva de uma artista faminta, questões como desemprego, miséria, ameaça de despejo e prostituição como forma de sobrevivência. “A dill pickle” retrata o levante de uma mulher contra as sutis e disfarçadas violências verbais de um ex-namorado, em um diálogo tenso realizado em um café, seis anos depois do fim do namoro.

Nada há aí da “encantadora” Mansfield com que *Felicidade e outras histórias* é apresentada pela editora de Porto Alegre — sintomaticamente, a partir de palavras do viúvo:

Há muita gente que confessa não entender Katherine Mansfield. Mas é seu esposo, John Middleton Murry, quem explica esse fato: “Entender Katherine Mansfield — diz ele — é uma questão de sensibilidade, porque ela não nos deixou mais do que novelas que dão uma clara visão do tumulto de sua breve existência, novelas que eu classifico de ‘encantadoras’, pois que me contam das ânsias, dúvidas, breves intervalos de prazer e largos parênteses de desalento da vida de uma mulher que viveu sequiosa de metas inatingíveis, deslumbrada por um grande ideal de luz e pureza”.¹³

A editora Globo vende em sua revista esse suposto “grande ideal de luz e pureza”, às custas de apagar da obra de Mansfield as ficções consideradas obscuras, sujeitas a sofrimento e desumanidade, como as sagas da esposa do homem indiferente, da cantora miserável que se prostitui e da mulher abusada verbalmente pelo ex-namorado.

¹³ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 26.out.1940 apud ARBEX, Paula Godoi. Erico Verissimo e o fantasma da tradução. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. n. 27, p. 36, 2013.



Figura 1 - capa de *Felicidade e outras histórias* (1940)

Talvez faltassem justamente os três contos omitidos pelo tradutor para que, na reedição em 1969, a Nova Fronteira não apresentasse a reedição do volume como “um belo livro, com alguns pedaços completamente admiráveis, **quase** ‘obras-primas’”¹⁴ (grifo nosso). Ênfase seja dada para este “quase” que pondera e minimiza a qualidade de “obras-primas” dos contos reunidos no volume fabricado por Veríssimo para o “público interessado em literatura leve e amena”¹⁵.

O mesmo público que a editora esperava atrair com um projeto gráfico que dá ao nome do tradutor muito mais destaque do que o da própria autora do volume, como se vê na figura 2.

¹⁴ MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outras histórias*, trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

¹⁵ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 26.out.1940 *apud* ARBEX, Paula Godoi. Erico Verissimo e o fantasma da tradução. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. n. 27, p. 36, 2013.

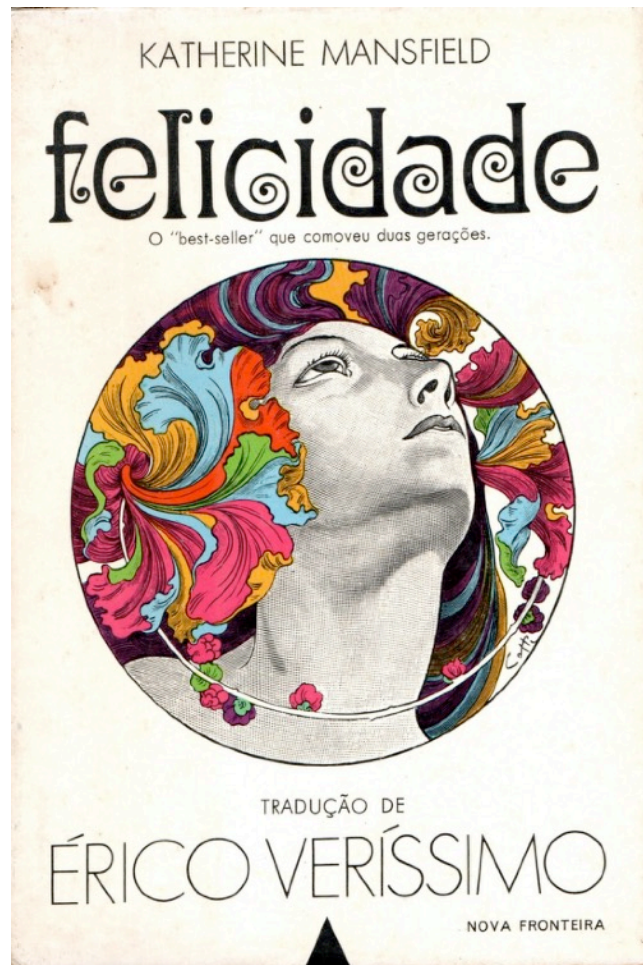


Figura 2 - reedição da obra em 1969, pela Nova Fronteira

Uso o verbo *fabricar* copiando o que o próprio Veríssimo conta em suas memórias a respeito das práticas da redação da editora gaúcha, quando testemunha ou atua na invenção de escritores e de trechos de obras inexistentes, produzindo clichês a partir de recortes de ilustrações de revistas dos Estados Unidos, “eu improvisava um conto que se adaptasse às estampas e firmava-o com um nome suposto”:

Uma dessas estórias, *Lama das Trincheiras*, supostos trechos do diário dum soldado inglês da Primeira Grande Guerra, pasticho visível de Remarque, foi publicada numa revista argentina, pirata como a nossa, e cujo redator “**fabricou**” uma biografia para o autor do conto, Gilbert Sorrow, criatura que existia apenas na minha imaginação ou, melhor: era apenas um nome sem corpo, sem alma, sem passado e sem futuro, pois, que eu saiba, o escritor-fantasma não escreveu mais nada.¹⁶ (grifo nosso)

¹⁶ VERÍSSIMO, Erico. *Solo de Clarineta*. Vol 1. 3a. edição. Porto Alegre: Globo, 1974.

Em 1940, Veríssimo já havia publicado *Olhai os lírios do campo*, um best-seller já naquela época¹⁷. Além de autor de sucesso, a partir de 1937 se tornara conselheiro editorial na então Editora Globo de Porto Alegre. Ao lado de Henrique Bertaso, produzia várias coleções e também as revistas *A Novela* e *Revista do Globo*. Veríssimo colaborava com o êxito da editora — uma das maiores do Brasil na época e a maior fora do eixo Rio-São Paulo — ao selecionar obras de autores estrangeiros (Faulkner, Joyce, Proust, Mann, Huxley, Cather e Woolf, entre outros) para as revistas e coleções criadas por Bertaso. Coordenava a equipe de tradutores, formada por outros escritores-tradutores, como Mário Quintana, e também traduzia: atuou, por exemplo, em *Contraponto*, de Aldous Huxley¹⁸. Dava preferência a seus autores favoritos — Mansfield figura no rol de uma das suas “namoradas inglesas” da época¹⁹.

¹⁷ Publicado em 1938, o romance *Olhai os lírios do campo* representa um ponto de virada no alcance internacional obra de Veríssimo. Atrai editores dos Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália, Argentina, Espanha, México, Alemanha, Holanda, Noruega, Japão, Hungria, Indonésia, Polônia, Romênia, Rússia, Suécia, Tchecoslováquia e Finlândia. Cf. VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

¹⁸ SOUTO, Sheila Maria Tabosa Silva. *Tradução no contexto da Era Vargas: Érico Veríssimo, tradutor de Aldous Huxley*. Dissertação (mestrado). João Pessoa: UFPB, 2014.

¹⁹ VERÍSSIMO, Érico. *Solo de Clarineta*. Vol 1. 3a. edição. Porto Alegre: Globo, 1974.

CONTENTS	
	PAGE
PRELUDE	I
JE NE PARLE PAS FRANÇAIS	71
BLISS	116
THE WIND BLOWS	137
PSYCHOLOGY	145
PICTURES	157
THE MAN WITHOUT A TEMPERAMENT	172
MR. REGINALD PEACOCK'S DAY	194
SUN AND MOON	208
FEUILLE D'ALBUM	218
A DILL PICKLE	228
THE LITTLE GOVERNESS	239
REVELATIONS	262
THE ESCAPE	272

Figura 3 - sumário original de *Bliss and other stories* (1920)

Í N D I C E	
Felicidade	7
O dia de Mr. Reginald Peacock	29
A Evasão	44
Nuvem de Primavera	54
Psicologia	62
Je ne parle pas français	75
Feuille D'Album	123
A Jovem Governanta	133
O seu primeiro baile	159
A lição de canto	171
O vento sopra	181
Sol e Lua	189
Revelações	200
Prelúdio	211

Figura 4 - sumário de *Felicidade e outras histórias* (1940)

Como se pode notar pelo cotejamento dos sumários (figuras 3 e 4), os três contos de *Bliss and other stories* omitidos de *Felicidade e outras histórias* foram substituídos por “Her first ball” (“O seu primeiro baile”), “The singing lesson” (“A lição de canto”) e “Taking the veil” (“Nuvem de primavera”): três histórias pertencentes à safra de encomendas para revistas não-literárias, que se baseiam no tema do encantamento de uma mulher pela possibilidade de casamento com um homem. Os dois primeiros foram publicados em *The Garden Party and other stories* (1922) e o terceiro, no póstumo *The Doves’ Nest* (1923). Mas os leitores de *Felicidade e outras histórias* não são e nunca foram informados dessa alteração.

Embora Veríssimo tenha escrito mais de um livro de memórias (com destaque para os dois volumes de *Solo de Clarineta*), um relato detalhado de seu tempo como conselheiro editorial²⁰, tradutor e escritor da editora da Livraria do Globo e também um conto em que um alter-ego seu apresenta uma perspectiva sobre certos aspectos da obra de Mansfield²¹, não deixou para o grande público nenhum comentário sobre essas significativas escolhas de tradutor.

Sabemos que, antes de se lançar à tarefa, já havia tornado Mansfield presente na vida do protagonista dos romances *Clarissa* (1933), *Música ao longe* (1936) e *Caminhos cruzados* (1936). Esse personagem, Noel, adora ler os diários e cartas de Mansfield, de quem se sente próximo²². Nestas escrituras, Veríssimo já reverberava a biografia oficial (ou hagiografia, diria Sússekind²³) de Mansfield. Cito a seguir um trecho emblemático em que ele apenas confirma a ficção de que ela teria interrompido seus diários com a frase “*All is well*”²⁴, que Veríssimo reescreve como “*Everything is all right*”:

²⁰ VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

²¹ VERÍSSIMO, Érico. Conversa com o fantasma de K. Mansfield. *Revista do Globo*. Porto Alegre, 1940. Também publicado no livro: VERÍSSIMO, Érico. *As mãos do meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

²² VERÍSSIMO, Érico. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre/Rio: Globo, 1935, p. 171.

²³ SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias: Paulo Leminsky. IN: GARRAMUÑO, Florencia et. al. (org.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Rosario: Viterbo, 2007.

²⁴ Referência feita por Mansfield em suas anotações à peça de Shakespeare *All is well that ends well* (1623). Na edição de Murry para *Journal of Katherine Mansfield*, a frase “*All is well*” (“Tudo está bem”) encerra o volume. Nos anos 1990, a partir de uma imersão nos manuscritos inéditos, descobre-se que Mansfield provavelmente interrompe as anotações pessoais com esta epifania: “Mar calmo. As gaivotas se movem como luzes em uma pérola” (tradução nossa). Cf. HAMPL, Patricia. Whistling in the Dark. *New York Times*. March 16, 2003.

Noel fecha o livro. Cerra os olhos e sente no quarto a presença mansa e sedativa de Katherine. Ela está ali na outra poltrona de veludo cor de vinho, a cabecinha desamparada de pássaro ferido atirada para trás, os olhos fechados, muito pálida. Está cansada, doente, vive a viajar de Londres para a costa da França, em busca de paz e sol. Um dia, numa casa de retiro, em Fontainebleau, encontra num quatinho tranqüilo uma visitante inesperada — a morte.

Katie! Katie! Noel tem a impressão de que ouve, ouve-a realmente pronunciar as palavras com que terminou o seu diário: Everything is all right. A voz de Katie é doce, remota e no entanto misteriosamente clara.²⁵

A editora Globo, ao comentar o sucesso comercial de *Felicidade e outros contos*, nada informa sobre a omissão de parte da obra anunciada:

Ao publicar a tradução do livro de contos de Katherine Mansfield, *Felicidade (Bliss)*, a Livraria do Globo não esperava pudesse essa encantadora obra obter o sucesso que vem alcançando no Brasil. Katherine Mansfield, pode-se dizer, constitui um caso à parte na literatura universal; seus contos, fugindo à técnica usual e embebidos de uma poesia diferente, revolucionaram toda a arte novelística inglesa. Hoje, já entre os próprios escritores brasileiros, encontramos inúmeros que procuram seguir a maneira de escrever inaugurada pela famosa autora de *The Garden Party*. E talvez tenha sido por isso que o nosso público, já compreendendo a grandiosidade da obra dessa escritora, tenha-a elegido como sua favorita, em se tratando de literatura, até certo ponto, leve e amena (...). *Felicidade*, cuja primeira edição de 3000 volumes já se encontra esgotada, será reeditada ainda este mês, para ingressar no seu sexto milheiro.²⁶

Como Veríssimo mesmo anotou em um prefácio depois dispensado para *Israel em abril*: “Todo livro devia trazer como epígrafe obrigatória a expressão *cum grano salis*”²⁷, ou seja, “com um pé atrás”.

O silêncio sobre a discrepância entre *Felicidade e outras histórias* e o volume de partida tem sido amazônico²⁸. A tripla omissão jamais foi mencionada nas

²⁵ VERÍSSIMO, Érico. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre/Rio: Globo, 1935, p. 334.

²⁶ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 26.out.1940 *apud* ARBEX, Paula Godoi. Erico Verissimo e o fantasma da tradução. Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores. n. 27, p. 33-57, 2013.

²⁷ Conforme documentação do acervo de Érico Veríssimo depositado no Instituto Moreira Sales, reportadas por: ALMEIDA, Elizama. Uma viagem passada a limpo. *IMS*. 28.jan.2020. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/israel-em-1966-erico-verissimo-por-elizama-almeida/>

²⁸ Foi uma surpresa, durante o cotejamento de *Bliss and other stories* com *Felicidade e outros contos*, perceber o ocorrido. Diante do escopo dessa tese (focada na obra de Dalton), aqui apresento o caso, mas gostaria de investigá-lo melhor em pós-doutorado. O pré-projeto recebeu algumas colaborações em congresso recente da Abralic (julho/2023), onde apresentei, no simpósio “Traduzindo à margem”, a comunicação “Érico Veríssimo: um tradutor sem temperamento?”.

demais traduções publicadas da obra de Mansfield no Brasil, que surgem a partir de 1984, via Edla Van Steen e Eduardo Brandão²⁹, e em nenhum dos títulos editados por: Global³⁰, Noa Noa³¹, Revan³², Paz e Terra³³, Ediouro³⁴, L&PM³⁵, Cosac&Naify³⁶, Alumbre³⁷, Lafonte³⁸, Antofágica³⁹, entre outras.

Felicidade e outras histórias chega em 1940, ano em que a Segunda Guerra ainda estava em curso. Este contexto fornece algumas informações relevantes sobre as condições de trabalho de Veríssimo na época. Seus amigos intelectuais de esquerda se afastavam do comunismo por causa das ações ditatoriais de Josef Stalin na então União Soviética. O Brasil vivia a ditadura do Estado Novo e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) atuava na censura. Embora não apoiasse Stalin, Veríssimo pensava que a "Rússia soviética podia servir como elemento catalisador, obrigando as nações capitalistas a corrigir seus excessos

²⁹ "Pictures" sai pela Global em 1984, "The man without a temperament" e "Pictures" pela Revan em 1994, "A dill pickle" pela Revan em 1999. Estas foram as primeiras traduções brasileiras.

³⁰ MANSFIELD, Katherine. *Aula de canto*. trad. Edla Van Steen e Eduardo Brandão. São Paulo: Global Editora, 1984.

³¹ MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas e trechos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Ilha de Santa Catarina: Noa Noa, 1988.

³² MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e Outros Contos*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1991; _____. *Je ne parles pas français e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994; _____. *Diário & Cartas*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996; _____. *Aula de conto e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

³³ MANSFIELD, Katherine. *Cinco contos*. Trad. não informado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

³⁴ MANSFIELD, Katherine. *A festa ao ar livre e outras histórias*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

³⁵ MANSFIELD, Katherine. *Os melhores contos de Katherine Mansfield*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2016.

³⁶ MANSFIELD, Katherine. *Contos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

³⁷ MANSFIELD, Katherine. *Numa pensão alemã*. Trad. Carla Kühlewein e Marcia Paganini. Londrina: Alumbre, 2022.

³⁸ MANSFIELD, Katherine. *A mosca e outras histórias*. Trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020; _____. *Je ne parles pas français e outras histórias*. Trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020; _____. *Aula de conto e outras histórias*. Trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020; _____. *Felicidade e outras histórias*. Trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022.

³⁹ MANSFIELD, Katherine. *Êxtase e outros contos*. Trad. Nara Vidal. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023.

expansionistas, monopolistas e colonialistas”⁴⁰. Ele relata ter sido seguido em suas andanças no país em 1940 por um investigador do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e questionado diretamente uma vez, em 1937. Não sabemos exatamente como essas condições afetaram ou determinaram as traduções reunidas em *Felicidade e outras histórias*, mas sabemos que foi fabricado no mesmo ano de publicação do romance *Saga*, “meu pior livro”: “revela o estado de espírito do autor naqueles dias sombrios”⁴¹. Ao exercer o ofício de tradutor, é possível que tenha feito escolhas sob a sombra dessas ameaças; quem sabe tenha pesado o fato de que um dos contos suprimidos, “Pictures”, foi justamente a estreia de Mansfield na Rússia, duas décadas antes⁴².

Veremos que aspectos dos três contos deixados de lado por Veríssimo aparecem nas ficções que Dalton escreve com Mansfield. Além destes, ele estabelece conexões com vários outros textos mansfieldianos, como “The little governess”, o próprio “Bliss”, “The Garden Party” e “An indiscret journey”, diários, cartas e dados relativos à sua biografia e à sua hagiografia, ou seja, retratos de Mansfield feitos por outros, seja para contar a sua vida, seja para criar uma figura de seu legado após a morte. Dados lançados no jogo daltoniano das constantes reescrituras e republicações de “Flausi-Flausi”, “Carta a Catarina” e “Retrato de Katie Mansfield”. Treze vezes, Dalton acorda o mito: traz Mansfield para o presente. Mansfield, já nos anos 1940 e também agora, mais de cem anos depois de morta, continua ativando escrituras e reescrituras⁴³. Em torno dela se desenvolveu uma indústria editorial; sua obra é mundialmente popular⁴⁴. Sobre Mansfield surgiram

⁴⁰ VERÍSSIMO, *Solo de Clarineta*. Vol 1. 3a. edição. Porto Alegre: Globo, 1974.

⁴¹ VERÍSSIMO, *Solo de Clarineta*. Vol 1. 3a. edição. Porto Alegre: Globo, 1974..

⁴² WOODS, Joanna. The Reception of Katherine Mansfield's Work in the Soviet Union. *New Zealand Slavonic Journal*, pp. 95–14, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40921957>. Acessado em 23 Oct. 2023.

⁴³ Em 2023, por exemplo, o escritor brasileiro Julián Fuks revela ter sido arrebatado pelo pequeno volume *Cinco contos*, editado pela Paz & Terra nos anos 1990. “E senti então que conseguia escrever, senti que devia escrever, mesmo que fosse só para agradecer a essa mulher pelo que fez há mais de um século, muito antes de tudo isso que hoje nos atormenta. Agradecer por suas ideias, que me devolveram enfim às minhas próprias ideias...” Cfe. FUKS, Julian. Você pensa o que você lê. *Ecoa Uol*. São Paulo, 13.março.2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2023/03/11/voce-pensa-o-que-voce-le---vale-escolher-com-a-sabedoria-que-ainda-resta.htm>

⁴⁴ MORROW, Patrick. *Katherine Mansfield's Fiction*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1993.

dezenas de ensaios biográficos, dos quais os mais recentes procuram esclarecer “a vida secreta” de Mansfield⁴⁵ ou trazer “uma perspectiva mais obscura”⁴⁶, além da “biografia oficial”⁴⁷ e de inúmeros comentários e ensaios sobre ela publicados pelo viúvo, um deles intitulado *Um retrato literário*⁴⁸, assim como produções audiovisuais: um documentário⁴⁹, uma série da BBC de Londres⁵⁰ e um longa-metragem⁵¹.

Por muito tempo, falar de Mansfield significava remeter à obra póstuma editada pelo viúvo (onze livros, adicionados aos três que ela publica em vida) e ao culto por ele promovido, descrito por Meyers como “algo único na história da literatura (...) ele construiu uma reputação póstuma muito maior do que ela tinha em vida”⁵². Murry tornaria a presença espectral de Mansfield uma constante, como na abertura de *God* (1929):

Quando eu digo que 'aquela sala estava preenchida por uma presença', essa 'presença' estava definitivamente conectada com a pessoa de Katherine Mansfield... A 'presença' de Katherine Mansfield era da mesma natureza que aquela que enchia a sala e me enchia (...) e havia uma qualidade ou um efeito moral nisso: eu estava imediatamente e profundamente convencido de que 'tudo está bem com ela'.⁵³

⁴⁵ TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. NY/London: Penguin Books, 2010.

⁴⁶ MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002.

⁴⁷ MANTZ, Ruth Elviz; MURRY, J. Middleton. *The life of Katherine Mansfield*. London: Constable & Company, Limited, 1933. In: MANSFIELD, Katherine. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012.

⁴⁸ MURRY, John Middleton. *Katherine Mansfield and other literary portraits*. London: Great Britain by Richmond Hill Printing Works, 1949 .

⁴⁹ A PORTRAIT of Katherine Mansfield. Direção: Julianne Stretton. Produção: Marigold Productions for the NZ Ministry of Education, 1986. Disponível em: <https://www.nzonscreen.com/title/a-portrait-of-katherine-mansfield-1986> Acesso em: 10.maio.2023.

⁵⁰ A PICTURE of Katherine Mansfield. Direção: Allan Cooke. Produção: BBC. Londres, 1973 (seis episódios). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vFtkXAUh5io> Acesso em: 10.maio.2023.

⁵¹ LEAVE all fair. Direção: John Reid. Produção: John O'Shea. França/Nova Zelândia, 1985.

⁵² MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002. P, 253-262. (tradução nossa).

⁵³ Citado por MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002, p. 257 (tradução nossa).

Também na introdução a *The Critical Bibliography of Katherine Mansfield*, de Mantz (1931) ele descreve um sonho em que Mansfield retorna como espectro, saindo de sua tumba. No relato, Murry não usa o significante “fantasma”, mas o nome profissional completo da escritora, turvando o discernimento de que se tratava de um sonho:

Enquanto eu olhava, Katherine Mansfield se levantou e saiu totalmente das sombras da tumba cheia de relva. Com a ponta de seus dedos, retirou o cabelo da frente de seus olhos ainda fechados. Finalmente ela os abriu, olhou para o jardim e para a casa, e sorriu. Então, como se estivesse cansada, ela deitou para dormir novamente. Isso foi paz; foi bom; e o que ela foi também foi bom.⁵⁴

Depois da morte de Murry, em 1957, os manuscritos doados à biblioteca Alexander Turnbull, na terra natal de Mansfield (Wellington, NZ), passaram a ser objeto de estudo acadêmico voltado a catalogar, escrutinar, comparar o material com o que o viúvo havia editado. A complexidade da obra de Mansfield, livre das edições repletas de omissões e distorções que seriam apontadas apenas a partir de meados dos anos 1970, só vem à tona para o grande público de 1996 em diante, a partir de esforços de uma comunidade de pesquisadores dedicados a seus manuscritos, como Scott⁵⁵, O’Sullivan⁵⁶ e Kimber⁵⁷, esta última responsável por editar uma coleção da Edinburgh University Press, de cinco volumes, que trouxe a público já no século XXI uma série de manuscritos inéditos e novas perspectivas sobre o material anteriormente editado, aumentando, por exemplo, o volume de poemas conhecidos de Mansfield de pouco menos de cem para 217⁵⁸. Além disso, continua a ser

⁵⁴ Citado por MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002, p. 257 (tradução nossa).

⁵⁵ SCOTT, Margaret. Preface. In: MANSFIELD, Katherine. *The Notebooks of Katherine Mansfield*. Canterbury and Wellington: Lincoln UP and Daphne Brasell Associates, 1997, vol.1, p. xiv.

⁵⁶ O’SULLIVAN, Vincent. *Katherine Mansfield's New Zealand*. Paraparaumu: Steele Roberts Aotearoa, 2013, entre outras publicações. O’Sullivan colaborou com Scott na publicação de cinco volumes de cartas pela Oxford/Clarendon Press, assim como com Kimber, na retomada dos manuscritos que se tornariam novos cinco volumes, publicados pela Edinburgh Press.

⁵⁷ KIMBER, Gerri. *Katherine Mansfield: the view from France*. Bern and Oxford: Peter Lang, 2008. Além deste, Kimber escreveu e organizou cerca de outros trinta volumes, sozinha ou em colaboração com outros pesquisadores; ver os demais títulos nas referências.

⁵⁸ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Poems of Katherine Mansfield*. Org. Gerri Kimber e Claire Davidson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

estudada a presença de Mansfield em ficções de Aldous Huxley⁵⁹, D. H Lawrence⁶⁰, nos diários e cartas de Virginia Woolf⁶¹ e de outros contemporâneos⁶². Sua vida tem sido recontada diversas vezes, como na peça *The rivers of China*, de Alma de Groen⁶³. Sua colaboração em traduções de escritores russos, como Tchekov, Gorky⁶⁴ e Dostoiévski, também seguem em processo de análise⁶⁵.

A esse conjunto heterogêneo ainda se somam ficções relativas ao relacionamento de escritores-leitores de Mansfield, a exemplo de duas argentinas lidas mundo afora: Silvia Molloy e Alejandra Pizarnik⁶⁶. Ambas incluem o nome da neozelandesa entre suas leituras de formação. Molloy destaca uma situação em que, aos 16 anos de idade, ao apontar Mansfield como precursora em uma entrevista, ocorre um mal-estar significativo: ao dizer o nome de Mansfield, a entrevistadora pede um nome mais “clássico”. Molloy insiste em querer homenagear a contista neozelandesa, mas “sentindo que me condenava ao transitório e ao marginal aos olhos dessa mulher, e talvez também aos meus”⁶⁷. Sentir que se condenava ao *transitório* e ao *marginal*: duas características que são atribuídas a Mansfield tanto pelo deslizamento da ideia de que o conto é necessariamente um

⁵⁹ Nos romances *Those Barren Leaves* (1925) e *Point Counter Point* (1928).

⁶⁰ No romance *Women in love* (1920) e na peça *The Lost girl* (1920), assim como no conto *Smile* (1926), entre outros.

⁶¹ BOHN, Jaqueline (org). *O modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Porto Alegre: Bestiário, 2023.

⁶² TARRANT-HOPKINS, Nicola Anne. *Katherine Mansfield among the moderns: her impact on Virginia Woolf, D. H. Lawrence, and Aldous Huxley*. Tese (doutorado). University of Kentucky, 2014. Disponível em: https://uknowledge.uky.edu/english_etds/17

⁶³ GROEN, Alma. *The rivers of China* [English Edition]. London: Currency Press, 2020.

⁶⁴ GORKY, Maxim. *Reminiscences of Leonid Andreyev*. Authorized translation by K. Mansfield and S. S. Koteliansky. London: William Heinemann, 1931; GORKY, Maxim. *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov, and Andreyev*. Authorized translation by K. Mansfield, S. S. Koteliansky, and Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1934.

⁶⁵ Embora não dominasse o idioma, Mansfield colaborava na criação de uma versão em inglês em diálogo com o tradutor Samuel Solomonovich Koteliansky. De todas essas colaborações, registradas nas correspondências da época, apenas as relativas às obras de Gorky receberam o devido crédito editorial.

⁶⁶ PIZARNIK, Alejandra. *Diarios* [nueva edición de Ana Becciu]. Buenos Aires: Lumen Editorial, 2022.

⁶⁷ MOLLOY, Silvia. Sentido de ausencias. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, p. 789. (tradução nossa)

gênero menor e à margem do romance, quanto pelo caráter então *transitório* que a obra de Mansfield parecia ter nos anos 1950, época em que ocorre a entrevista mencionada. Aquela foi uma entressafra de lançamentos de inéditos: já não havia mais nada de novo disponível desde a terceira versão, vendida como “definitiva”, do *The Journal of Katherine Mansfield* (1954), título que finaliza a hagiografia produzida pelo viúvo. Entre 1955 e 1958, Pizarnik retira das leituras dos diários de Mansfield uma série de citações para o seu próprio diário⁶⁸. Aliás, uma boa parte da obra de Mansfield, como a obra em versos⁶⁹, tem sido traduzida para o idioma do país vizinho⁷⁰, mas não para o nosso.

Reconhecer a presença de Mansfield na obra de Dalton Trevisan expande o entendimento da literatura como grande comunidade em constante processo de escritura e reescritura. Também reconvoca a ler ambas as obras uma vez mais, não deixá-las estagnadas. Contudo, a presença de Mansfield na obra de Dalton tem sido pouco lembrada na maioria dos estudos sobre a obra do escritor. Mesmo nas obras em que o nome dela comparece, a relação entre Dalton e Mansfield passa despercebida.

Por exemplo, a orelha de *Desastres do Amor/Mistérios de Curitiba*, escrita por Hermilo Borba Filho e intitulada “Curitiba: João e Maria”⁷¹, destaca do livro apenas a repetição da “velha estória de João e Maria”, dizendo que “Dalton Trevisan tece variações em torno de um tema só”, o que não corresponde ao conteúdo do volume. Deixa de enxergar, além de “Retrato de Katie”, outros contos em que se nota a presença de Mansfield na obra de Dalton, como a conversa por carta entre Rosa e Clara (“Generoso”), o caso do gato macho que era, na verdade, uma fêmea (“O gato chamado Marreco”) e da pequena governanta que vende a virgindade a um velho pensionista (“Os três presentes”) — e outros bastante distantes da anunciada e esperada “velha estória de João e Maria”. Cada um desses contos possui relações

⁶⁸ PIZARNIK, Alejandra. *Diarios* [nueva edición de Ana Becciu]. Buenos Aires: Lumen Editorial, 2022.

⁶⁹ MANSFIELD, Katherine. *Té de manzanilla y otros 29 poemas*. Trad. Mirta Rosenberg e Daniel Samoilovich. Buenos Aires: Bajolaluna, 2018.

⁷⁰ Abordo a comparação entre a circulação da obra de Mansfield na Argentina e no Brasil com mais profundidade em: FUNKE, Katherine. Katherine Mansfield canta no oceano profundo. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, [S. l.], n. 47, p. 109-120, 2022.

⁷¹ BORBA FILHO, Hermilo. Curitiba: João e Maria. In: TREVISAN, Dalton. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

com obras de Mansfield: as cartas de amor, uma carta a Virginia Woolf e uma mistura dos contos “The Little Governess” e “The swing of the pendulum”, respectivamente.

A falta de percepção da presença de Mansfield na obra de Dalton pode estar relacionada com a imensa quantidade de informações necessárias para articular os referenciais colocados em jogo. A comunidade se expande e se anima. Por isso, além de Mansfield e Veríssimo, o *corpus* analisado inclui obras de Joyce, Lawrence, Huxley, assim como de Bandeira, entre outros. Como se nota, assim como *Ulysses*, os contos analisados são textos *vivazes* — no sentido de requererem um leitor igualmente vivo, atento, pensante — um leitor ativo. É justamente essa vivacidade a relevância de se ler estes e outros contos de Dalton Trevisan. Quem lê Dalton deve ter tanta fome e sede quanto ele tem de Mansfield, assim como ela tem a respeito de Oscar Wilde, Anton Tchekov, Charles Baudelaire, Henry James, William Shakespeare e tantos outros, citados entre as leituras anotadas nas cartas e diários. Ela admite ter um “apetite voraz”⁷². É comum encontrarmos em seus diários e cartas passagens como esta: “Há momentos em que Milton parece ser o único alimento para mim.”⁷³

Ainda a respeito do silêncio em torno da relação de Dalton com Mansfield, pesa o fato de que o nome da autora permanece quase meio século fora das listas de lançamentos de livros no Brasil. Entre a primeira tradução publicada, o já mencionado *Felicidade e outras histórias*⁷⁴, e o seguinte, *Aula de canto*⁷⁵, se passaram 44 anos⁷⁶. O grande hiato, interrompido apenas pela republicação inalterada de *Felicidade e outras histórias* em 1969⁷⁷, permitiu a duração *inveríssima*

⁷² MANSFIELD, Katherine. *The collected letters of Katherine Mansfield vol I*. Editado por Vincent O’Sullivan e Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press, 1984. I, 1984, p. 26 (tradução nossa)

⁷³ MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934, p. 339 (tradução nossa)

⁷⁴ MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outras histórias*. Trad. Érico Veríssimo. Porto Alegre: Globo, 1940.

⁷⁵ MANSFIELD, Katherine. *Aula de Canto*. Trad. Edla Van Steen e Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1984.

⁷⁶ BOTTMANN, Denise. Katherine Mansfield no Brasil. In: *Não gosto de plágio* [blog], 5 de jun. de 2016. Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2016/06/katherine-mansfield-no-brasil.html>. Acesso em: 10.mar.2023.

⁷⁷ MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outras histórias*. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

do mito de uma escritora que se destaca, como diz a contracapa da edição da Nova Fronteira, pela “candura de observação, no dom de maravilhar-se diante da vida, na segurança taumatúrgica com que descobre o aspecto poético das almas e das coisas. Em *Felicidade*, há uma rara e enternecedora harmonia.”⁷⁸ Tratava-se de um produto, vendido com o grande nome de Érico Veríssimo na capa — maior mesmo que o da autora do livro.

Podemos nos perguntar também se o anacronismo da crítica preocupada em buscar e comprovar influências eurocêntricas para escritores latino-americanos, apontado desde 1979 por Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”⁷⁹, poderia ser aventado como motivo do silêncio a respeito da relação de Mansfield com Dalton. Colocado toscamente como mera “influência”, de fato, o tema se encerraria lá nos anos 1940: “Se fosse preciso filiar Dalton Trevisan a alguma corrente ou submetê-lo a alguma influência, não resta dúvida que nos mostraríamos embaraçados”; pois o autor não se comporta como “discípulo” [de Katherine Mansfield], “dentro de uma mesma ordem experiência humana de um mesmo plano de natureza”.⁸⁰ A crítica de Temístocles Linhares sai publicada na mesma revista *Joaquim* dirigida por Dalton, o que torna pertinente pensar em uma intenção consciente de fazer circular o afastamento de quaisquer especulações sobre o tema. Por quê? Talvez para que o então diretor da *Joaquim* se distanciasse e se diferenciasse daquilo que Álvaro Lins⁸¹, em 1941, havia definido genericamente como “família Mansfield brasileira” — uma série de ficcionistas que, em algum grau, utilizam técnicas observadas na obra de Mansfield⁸².

Esta tese estava sendo escrita no mesmo momento em que Augusto Massi destaca o nome de Mansfield no prefácio da recém-lançada *Antologia pessoal*, volume com 94 contos de Dalton: “Crítico de si mesmo, o escritor sempre foi um

⁷⁸ MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outras histórias*. Trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

⁷⁹ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

⁸⁰ LINHARES, Temístocles. Antecipações sobre um contista. *Joaquim* Curitiba, ano 3, no. 18, maio de 1948.

⁸¹ LINS, Alvaro. Família Mansfield brasileira. In: _____. *Jornal de Crítica*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1941, p. 116-123.

⁸² LINS, Alvaro. Família Mansfield brasileira. In: _____. *Jornal de Crítica*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1941, p. 117.

leitor voraz, devedor e devorador da obra de outros escritores, dentre eles, Flaubert, Tolstói, Dostoiévski, Tchekov, Kafka, Katherine Mansfield, T. S. Eliot, Rilke”⁸³.

Apresento a tese em quatro capítulos. Em, “Dalton, o comunitário”, o foco se dará em sua capacidade de ser comunitário pela escrita, de maneiras variadas. Esta característica daltoniana contraria a lógica da visão mais comum a respeito dele: escritor recluso, à margem. Pela escrita, ele se coloca em contato e em comunicação com dezenas de outros escritores, desde os anos de formação até as obras mais recentes. O caso do assassinato simbólico de Érico Veríssimo será abordado em um dos tópicos deste primeiro capítulo. Em outro, a partir de comentário sobre Mansfield feito por Dalton em uma carta a Otto Lara Resende, proponho pensar nas relações de Mansfield e de Dalton com Anton Tchekov: o amor pelo escritor russo se faz um ponto em comum e o posicionamento de Dalton nos anos 1950 antecipa o que hoje se diz sobre o tema.

A seguir, “Mansfield, a obra e o mito”, inicialmente se dedica a apresentar a obra de Mansfield. Aproveito para fazê-lo a partir dos três contos omitidos por Érico Veríssimo e também dos três utilizados para substituí-los, relacionando-os com as fases da trajetória da escritora. Na segunda parte, o capítulo 2 traz um panorama da comunidade dos que escrevem com Mansfield. Desta maneira, espero que se chegue com informações suficientes no capítulo “Dalton com Mansfield”. Nele, os três contos produzidos por Dalton, em suas dez aparições, serão apresentados e detalhadamente analisados. Não se buscará obter um significado para esses textos. Em lugar disso, realizarei uma imersão em suas estratégias narrativas e procedimentos. Essas leituras foram norteadas, embora não definidas, por algumas das teorias de Wolfgang Iser, especialmente em torno do ato da leitura⁸⁴, e de Jacques Derrida, em torno da *différance*.

Por último, no capítulo “A partilha, o fim”, compartilho uma leitura dos resultados das investigações que não pretende ser de fechamento mas, ao contrário, de abertura para a continuidade da pesquisa. Sendo este o primeiro estudo sobre a presença de Mansfield na obra de Dalton, tenho consciência de que provavelmente aqui se esteja dando apenas o passo inicial para uma caminhada

⁸³ MASSI, Augusto. Prefácio: antologia como método. In: TREVISAN, Dalton. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

⁸⁴ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1 e 2. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Ed. 34, 1996; 1999.

mais longa, mais profunda e atenta, inclusive, ao que obras ainda inéditas de Dalton poderão trazer sobre o tema.

Da obra de Dalton, a tese trabalha desde publicações no jornal *Tinguí*, ainda ginasial (1940-1941) e da revista *Joaquim* (1946-1948), passando pelas publicações em outros jornais e revistas, até os livros publicados. Dentre eles, são aqui abordados em especial, por trazerem os contos analisados: *Sete anos de pastor* (1948), *Desastres do Amor/Mistérios de Curitiba* (1968), *Mistérios de Curitiba* (1979), *Até você, Capitu* (2013), *O beijo na nuca* (2014) e, inevitavelmente, seu duplo⁸⁵, *A mão na pena* (2014). Outros livros de Dalton, como o romance *Sonata ao luar* (1945), republicado em 2023, e o autopublicado *Gente de Curitiba* (2023), serão mencionados. Também busquei as cartas enviadas a Otto Lara Resende, ainda inéditas em livro, mas disponíveis para consulta no acervo do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro⁸⁶, e uma carta enviada por Dalton a Domingos Carvalho da Silva, cedida para consulta no Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC (UFSC).

Da obra de Mansfield, consultei a grande variedade de versões disponíveis de seus livros, no original e em traduções, desde as publicações mais antigas até as mais recentes coleções publicadas pela Edinburgh University Press com inéditos reunidos e comentados, além das versões traduzidas da obra dela no Brasil e informações sobre publicações argentinas. Sobre Mansfield, se mencionarão algumas das ficções produzidas, assim como traduções, ensaios e outros estudos, como os divulgados pela Katherine Mansfield Society⁸⁷. Esta tese faz comunidade também com pesquisadores das obras de Dalton e de Mansfield e, assim, se comunica com as contribuições de Berta Waldman, Eliane Robert Moraes, Jorge Wolff, Raquel Illescas Bueno, Augusto Massi, Gregori Rabassa, Todd Martin, Gerri

⁸⁵ No mesmo ano de 2014, uma seleção de 18 dos 47 contos do livro *O beijo na nuca* sai em tiragem artesanal limitada de 150 exemplares, com o título *A mão na pena* (pela editora Arte & Letra, de Curitiba).

⁸⁶ "Em outubro de 2020 o escritor paranaense Dalton Trevisan confiou ao IMS as cerca de 600 cartas de que se compõe sua correspondência com Otto Lara Resende. Já chamava atenção das arquivistas a soma de 336 cartas escritas pelo curitibano, e, como guardasse cópias, juntou-as às recebidas e as incluiu na doação, o que dobrou o volume de itens. É, de longe, o interlocutor mais copioso do acervo do Otto epistolar. Abaixo dele vêm Fernando Sabino e Carlos Castello Branco, que não chegaram a enviar duas centenas de cartas, cada um." Cf. BEZERRA, Elvira. *Dalton Trevisan, um ruminante do estilo*. Instituto Moreira Sales (IMS). 08.dez.2021. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/dalton-trevisan-um-ruminante-do-estilo-por-elvia-bezerra/>

⁸⁷ Em tempo: quando necessário citar texto estrangeiro ainda não publicado no Brasil, apresento uma tentativa de tradução própria, privilegiando-a em prol da fluidez da leitura. Estas ações estarão indicadas pela nota "(tradução nossa)" ao final de cada referência.

Kimber, Clare Hanson, Sydney Janet Kaplan, Ana Cristina Cesar, Nara Vidal, Flora Süssekind, assim como com obras de James Joyce, D. H. Lawrence, Gustave Flaubert, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Franz Kafka, entre outros.

2 DALTON, O COMUNITÁRIO⁸⁸

O falo ereto - a única ponte entre duas almas irmãs.

Dalton Trevisan, em *Ah, É? (Ministórias)*

A obra de Dalton Trevisan tende a ser do tipo que Kafka classifica como o “machado para o mar congelado dentro de nós”⁸⁹. Tal machado vem sendo empunhado por Dalton⁹⁰ com a força de outros braços: dezenas, talvez centenas de outros artistas, alguns deles mantidos anônimos, ocultos ou quase nunca creditados; outros, como Poty Lazzarotto⁹¹ e Machado de Assis, logo surgem ao lado do nome de Dalton, que os convoca constantemente. De uma forma ou de outra, o uso daltoniano da força comunitária demonstra que, ontologicamente, não existe literatura sem alteridade. Escrever significa sempre formar comunidade ou, nas palavras de Jacques Rancière, o gesto de escrever “pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegoria essa constituição”⁹²:

Pelo termo ‘constituição estética’ deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a

⁸⁸ Faço neste título uma alusão ao título do artigo de CUNHA, Fausto. Dalton, o Misterioso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27.julho.1963, Segundo Caderno, p. 2. Cunha escreve ao leitor do futuro para dizer que já nos anos 1960 “também para nós Dalton era um mistério”. Já aqui demonstrarei que não há mistério quanto à proposta comunitária da obra daltoniana: é uma das características estruturantes de seu projeto literário desde antes da *Joaquim*.

⁸⁹ “Acho que deveríamos ler apenas espécie de livro que nos fere e apunhala. Se o livro que estamos lendo não nos desperta com um soco na cara, para que o lemos? ... Precisamos dos livros que nos afetam como um desastre, que nos aflijam profundamente, como a morte de alguém que amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para florestas distantes de todos, como um suicídio. Um livro tem que ser como o machado para o mar congelado dentro de nós. Essa é minha crença.” KAFKA, Franz. Correspondência a Oskar Pollak *apud* AUSTER, Paul. *A arte da fome*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 128.

⁹⁰ Utilizo o prenome e não o formal sobrenome simplesmente por sugestão da banca de qualificação da tese, posto que é desta maneira que Dalton tem sido mais chamado entre os pares. Além disso, o sobrenome Trevisan remete a outros escritores brasileiros contemporâneos, como João Silvério Trevisan, Armindo Trevisan e Lauro Trevisan.

⁹¹ Presente na obra de Dalton desde antes ainda do primeiro número da *Joaquim* até o último, e depois, durante décadas. Ilustrou a capa e o miolo da antologia de contos *Sete anos de pastor* (1948) e depois uma série de capas de livros editados pela Record. Cf. VAZ, Fabrício Nunes. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty*. Tese (doutorado). Curitiba: UFPR, 2015, Volume 2, p. 355.

⁹² RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. 2a. Edição. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7-8.

distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão das partes exclusivas se determinam no sensível.

Escrever, assim, é “coisa política”, em outras palavras, resposta necessária ao perigo do alastramento do que Kafka chamou de mar congelado dentro nós. Jean-Luc Nancy diria que o atomismo (ou o individualismo) esquece que “não se faz um mundo simplesmente com átomos. É preciso haver um *clinâmen*. É preciso uma inclinação ou uma inclinação de um em direção ao outro, de um pelo outro ou de um para o outro”⁹³. A partir dessa inclinação, se torna possível *ser-com*, isto é, que as singularidades partilhem experiências, com-partilhem e se comuniquem. A “escritura”, ou o que mais comumente entendemos por literatura, promove essa partilha e, portanto, o conhecimento de mundo. A “exigência de comunidade”⁹⁴, sentida principalmente depois da segunda grande guerra mundial, tem senso prático na obra de Dalton. A literatura produzida por ele não se coloca à parte e sim como participação, partilha: “Dalton foi e é um movimento literário de um homem só”, sintetiza Caetano Galindo.⁹⁵ Leitor voraz, às vezes feroz, o “vampiro de almas”⁹⁶ Dalton incorpora as obras de muitos outros artistas — escritores, músicos, cineastas, filósofos, artistas visuais. Muitos deles mortos antes mesmo do nascimento de Dalton; é aqui que o mito do vampiro, associado ao nome “Dalton Trevisan”, ganha uma complexidade comunitária. Não deixar que esses espectros se calem consiste em uma das virtudes da ficção daltoniana. O vampiro ataca, sedento e desejoso por criar pontes com os gigantes de outrora. Neste capítulo, veremos que um único verso, quando disposto em leitura comparativa e especulativa, pode revelar uma ou mais de suas muitas “almas irmãs”, com quem vem construindo pontes ao longo de toda a sua carreira. Assim, o “falo ereto” destacado na segunda epígrafe age como metáfora para o que Dalton chama de “a mão na pena”, isto é, simplesmente a ação de escrever — escrever *com* almas irmãs, criando pontes

⁹³ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 30.

⁹⁴ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 53.

⁹⁵ GALINDO, Caetano. A volta do vampiro. *Plural*. 23.nov.23. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/livros/a-volta-do-vampiro/>

⁹⁶ TREVISAN, Dalton. Ei, vampiro, qual é a tua? In: _____. *Macho não ganha flor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

entre diferentes literaturas, diferentes escrituras. A leitura, ato solitário em sua natureza de contato com a palavra, provoca paradoxalmente em Dalton a rica experiência de acesso a uma comunidade em movimento: escritura ativadora de um conhecimento de mundo não individualista, não egoísta, não narcisista. Uma escritura feita de muitas pontes erguidas entre almas irmãs.

Colocadas essas premissas, é hora de perguntar: de que maneiras Dalton vem formando comunidade pela escrita? Sua obra publicada contabiliza setecentos contos distribuídos em oito antologias, um romance e 32 livros de contos pelas editoras principais. Em 1959, *Novelas Nada Exemplares* sai pela José Olympio. Cinco anos depois, começam a surgir novos títulos: de 1964 a 1978, Dalton foi publicado com exclusividade pela Civilização Brasileira, comandada por Ênio Silveira⁹⁷; de 1978 em diante, a própria Record, sediada no Rio de Janeiro. Este é um momento de virada na cultura brasileira. Com a revogação do AI-5 a partir de 1979, acontece também o arrefecimento da censura. Com isso, a Record aposta na abordagem gráfica mais explícita do que a da Civilização Brasileira a respeito da relação da obra de Dalton com o erotismo. Outras dez antologias saíram a partir da virada para o século XXI, em livros formato de bolso pela gaúcha L&PM. Entre elas duas que, pela edição voltada a encadear contos, recebem a catalogação de novela: *Mirinha e Nem te conto, João*. Uma editora de Curitiba também vem publicando obras de Dalton: em 2014, a Arte & Letra faz sair uma seleção de 18 dos 47 contos do livro *O beijo na nuca* (editado pela Record no mesmo ano), com o título *A mão na pena* e uma tiragem limitada de 150 exemplares⁹⁸. Em 2023, a mesma casa editorial republica o romance *Sonata ao Luar*, que até então ainda integrava o rol das quatro publicações anteriores a *Novelas Nada Exemplares* (1959) consideradas “renegadas” pelo autor por quase nunca receberem menções nas listas de obras

⁹⁷ “A Civilização Brasileira foi fundada em 1932 e ganhou notoriedade nos anos 1960 pelas mãos do editor Ênio Silveira, ferrenho opositor do regime ditatorial brasileiro. A CB, como é apelidada, sempre teve como eixo o fomento do pensamento crítico no Brasil, com a publicação, por exemplo, de clássicos das ciências humanas, como Karl Marx e Antonio Gramsci. Parte do Grupo Editorial Record desde 1996, o selo mantém seu legado, com importantes autores ligados ao pensamento progressista.” O slogan da Civilização Brasileira era: “Quem não lê, mal fala, mal ouve, mal vê.” Cf: <https://www.record.com.br/editoras/civilizacao-brasileira/>

⁹⁸ Esses dois livros são, até o momento, os últimos títulos trazendo textos inéditos de Dalton. Nove anos se passam sem quaisquer lançamentos entre 2014 e 2023, quando surgem a *Antologia pessoal* (Record) e a reedição de *Sonata ao Luar* (Arte & Letra).

publicadas. As outras três são as brochuras *Visos* e *Sonetos tristes*, ambos de 1941, e a antologia de contos *Sete anos de pastor* (1948)⁹⁹.

Em busca de delinear, ainda que minimamente, o que seja essa comunidade de almas irmãs acessível pela obra de Dalton, é útil observar os recursos usados no processo de escritura. Um caso simples de ser percebido é essa paráfrase de Pascal: "Descobri que toda a infelicidade do homem vem de não conseguir ficar quieto em seu quarto."¹⁰⁰ Dalton o incorpora, mas apenas em parte, para devolver já acrescido de crítica à sociedade centrada na individualidade e no automóvel, dessa maneira: "Toda a infelicidade do homem consiste em não saber deixar o carro na garagem"¹⁰¹. A assimilação pela paráfrase, como se nota, aproxima os pensamentos de Dalton e Pascal. Contudo, o nome de Pascal permanece oculto na obra de Dalton. É preciso conhecer Pascal para ler Dalton? Não. Mas ler Dalton é, sem saber, conhecer um dos pensamentos de Pascal.

Dalton faz uma estratégica utilização do conhecimento produzido no passado para ampliar a própria obra, mas ao mesmo tempo realiza "um 'apagamento' do diálogo intertextual que os [seus] textos mantêm com a tradição literária brasileira e ocidental"¹⁰². A invisibilidade ou apagamento do texto de referência se torna ainda mais estratégica quando Dalton estabelece uma posição de diferença com aqueles que forma comunidade. Entendida aqui nos termos de Hutcheon como "repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança"¹⁰³, a paródia é um recurso conceitualmente controverso quanto a ter um uso determinado pela intenção, que pode ser de transformar o texto de maneira a brincar com ele, de fazer uma ironia em relação ao texto de referência ou de se tornar uma versão cômica do texto de origem. Independente da intenção do

⁹⁹ Informações colhidas do site das editoras, da Biblioteca Pública do Paraná, da Biblioteca do IEB/USP e também de: MASSI, Augusto. Prefácio: antologia como método. In: TREVISAN, Dalton. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

¹⁰⁰ "(...) *tout le malheur des hommes vient de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre.*" PASCAL, Blaise. *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*. Paris: Éditions Ebook France, s/d, p. 29.

¹⁰¹ TREVISAN, Dalton. Retrato 3 x 4. In: _____. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 61.

¹⁰² FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v. 26, n. 2, p. 201-208, 2004.

¹⁰³ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 17.

processo, os principais teóricos convergem em ponto fundamental: a paródia promove já uma *diferença* em relação ao texto com o qual formou comunidade, ela é já outra escrita¹⁰⁴. Porém, é possível mesclar paródia e pastiche se a imitação de um estilo servir para abordar, de forma nova, um tema ao qual se parodia. É nesse sentido que se diz que Dalton se lança à Bíblia em "erótica-herética mescla de paródia com pastiche"¹⁰⁵ quando, por exemplo, recontextualiza ironicamente dizeres apocalípticos pela via do erotismo¹⁰⁶.

Quanto ao mito do vampiro, Dalton o incorpora de modo a ampliar a carga simbólica da figura mítica em seus aspectos ao mesmo tempo heróico e anti-heróico¹⁰⁷. Em relação a mitos gregos, se relaciona em especial com o de Odisseu, trazendo de lá as figuras do próprio Odisseu/Ulisses, de Penélope e do ciclope Polifemo¹⁰⁸. Nomes que se tornaram mitos da literatura moderna também figuram entre suas companhias¹⁰⁹ mais visíveis: o caso estudado nesta tese, Katherine

¹⁰⁴ WELT-BASSON, Helene Carol. *Postmodern Parody in Latin American Literature: The Paradox of Ideological Construction and Deconstruction*. Cham: Pallgrave Macmillan, 2018.

¹⁰⁵ WOLFF, Jorge H. A Dantesca República de Curitiba segundo dois de seus escribas. In: HEISE, Pedro Faleiros (org). *Dante poeta de todos os tempos: ensaios sobre sua obra e sua recepção*. Florianópolis, Editora Nave, 2022, p. 125.

¹⁰⁶ GAIOTO, Alexandre. *Retórica e erotismo no último Dalton Trevisan*. Dissertação (mestrado). Maringá: UEM, 2014.

¹⁰⁷ BORDONI, Rita de Cássia. *As trevas em Trevisan: por uma releitura do mito vampírico*. Dissertação (mestrado). São Paulo: PUC, 2011.

¹⁰⁸ "Acendo um cigarro no outro, a fumaça arde no olho de Polifemo cego de fúria". Nesta abertura do conto "Danado", tanto se pode ver o charuto de Leopold Bloom em *Ulysses*, quanto o galho ardente do Odisseu narrado por Homero. O conto está em *O beijo na nuca* (p. 64-65). Já em "Ulisses de Curitiba", seu protagonista errático vaga pela cidade tal qual os protagonistas de Homero e Joyce, porém de maneira singular, sem que se fixe a uma das duas referências. Este conto encerra a edição 21 da *Joaquim* sem encerrá-lo, posto que termina com a palavra-promessa: "Continua." (As referências dos textos mencionados aparecem ao final da tese e também em outros momentos deste capítulo.)

¹⁰⁹ Evito o termo *vítimas*, que pareceria mais fluido aqui dada a carga semântica envolvida na amalgamada alcunha de "vampiro de Curitiba", porque desejo demonstrar que esses nomes são muito mais uma comunidade em movimento, viva e falante, crítica e atuante, do que produtos consumidos (bebidos, sugados, digeridos) durante a feitura da obra.

Mansfield¹¹⁰, assim como Joyce¹¹¹, Flaubert¹¹², Proust¹¹³. Aqui, as companhias se fazem notar com clareza por meio dos títulos das obras. Mas também acontece da relação ser apenas sugerida. Por exemplo, a imprevisibilidade de cada capítulo de *Ulysses* pode ser pensada como paradigma para muitos contos de Dalton, como “Noites de insônia”, formado por 23 fragmentos numerados, cada um deles uma pequena história em torno do tema anunciado no título. Molly Bloom aparece no fragmento 20: “O travesseiro ao pé da cama... ai, bem me falta a gordinha e ruiva Molly.”¹¹⁴ Ao mesmo tempo, vem de Mansfield a prática de fazer contos longos formados por um conjunto de cerca de vinte fragmentos numerados, vide “The daughters of late colonel” ou “At the bay” — e tanto mais, como veremos no capítulo 3 desta tese.

Com Manuel Bandeira, Dalton cria, por exemplo, o conto “O senhor meu marido”¹¹⁵, releitura do poema “Tragédia brasileira”¹¹⁶. Mais que isso, Dalton incorpora de Bandeira a vontade de brincar de falar cafajeste, que o poeta pratica, entre outras ocasiões, quando publica sua “tradução para cafajeste”¹¹⁷ de alguns versos de Joaquim Manuel de Macedo. Dalton incorpora a “fala cafajeste” não apenas como tom ou tema, mas como procedimento literário — afirmação, aliás, que confirma a potência comunitária da obra daltoniana, por resultar de construção coletiva de conhecimento: o argumento do trecho de um artigo de Waldman¹¹⁸

¹¹⁰ TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947,

¹¹¹ TREVISAN, Dalton. Ulisses em Curitiba. *Joaquim*. Curitiba. n. 21, p. 14-15, 1948.

¹¹² TREVISAN, Dalton. Educação sentimental do vampiro. In: _____. *O rei da terra*. 4a edição revista. Rio de Janeiro: Record, 2007.

¹¹³ SILVA, Marcio Renato. Simulacro e negatividade: a intertextualidade em *Em busca de Curitiba perdida*, de Dalton Trevisan. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, vol. 28, n. 1, 2006, p. 32.

¹¹⁴ TREVISAN, Dalton. *Dinorá: novos mistérios*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1997.

¹¹⁵ TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 1.

¹¹⁶ PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. “Tragédias brasileiras”: o diálogo de Dalton Trevisan com Manuel Bandeira e Nelson Rodrigues. *Revista da ANPOLL*, n. 6/7, p. 21-35, jan./dez. 1999.

¹¹⁷ Ocasão em que “traduz para o moderno” um soneto de Bocage e um poema de Joaquim Manuel de Macedo. Cf. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012, p. 111.

¹¹⁸ WALDMAN, Berta. A medida do cafajeste. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

desenvolvido por Wolff¹¹⁹, comentado por Moraes¹²⁰. A incorporação da fala cafajeste por Dalton passa a se fazer presente de forma mais incisiva a partir de *Novelas Nada Exemplares* (1959). Mas, como pontua Wolff, há uma diferença fundamental de tom: Dalton caminha mais na direção do baixo, do *kitsch* e do clichê:

Assim, se no apolíneo Bandeira, há um ar de beleza transcendente no âmbito de um bordel – e o que é Pasárgada senão um belo e aristocrático bordel situado nas nuvens? –, no dionisíaco Trevisan o leitor salta direto para o rés do chão e o âmbito do feio, do mau gosto e do grotesco. Atravessado por um humor que igualmente varia entre o cômico e o bizarro ou o sinistro, a linguagem cafajeste em seus contos não contempla nenhuma perspectiva que não a da derrota ou do desastre.¹²¹

O que era lúdico em Bandeira em Dalton se aprofunda ao ponto de chocar a moral: mexer com o tabu do incesto ao aludir à fantasia do abuso sexual de crianças. Essa vertente ganha escandalosa fama e debate em 1976, quando o texto “Mister Curitiba”, vencedor do primeiro Concurso de Contos Eróticos da revista *Status* (periódico mensal de projeto editorial similar ao da *Playboy*), recebe censura por parte do governo federal autoritário então vigente, conforme correspondência oficial do Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal enviada para o Ministro da Justiça¹²². Impedido de sair nas páginas do periódico no número 24, em que se anunciava o vencedor, o conto logo depois se torna público em livro. A narrativa descreve o encontro sexual de um homem casado com uma assim apresentada “menina”, provavelmente uma prostituta, que ele fantasia ter dez anos de idade¹²³.

¹¹⁹ WOLFF, Jorge. Falar cafajeste: De Manuel Bandeira e Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade. *Revista Letras*, UFPR, Curitiba, v. 82, p. 167-177, set/dez 2010.

¹²⁰ MORAES, Eliane Robert. *Colóquio Dalton 90, parte 1*. Youtube. 07 de maio de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d4oFON2_Vpc Acesso em: 10.dez.2022.

¹²¹ WOLFF, Jorge. Falar cafajeste: De Manuel Bandeira e Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade. *Revista Letras*, UFPR, Curitiba, v. 82, p. 167-177, set/dez 2010.

¹²² “O primeiro lugar coube ao conhecido escritor DALTON TREVISAN, pelo seu conto intitulado MISTER CURITIBA, ao qual não se pode recusar valor literário, mas contém a narrativa de uma relação sexual anormal, que se me afigura infringente da proibição anunciada no artigo 1o. do Decreto-lei no. 1077, de 1970.” Cf. Fundo DCDP do Arquivo Nacional, Administração Geral, Correspondência Oficial, Subsérie Ofícios de Comunicação, documento número 081, *apud* REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. Tese (Livre docência) – Escola de Artes, Comunicação e Humanidades. São Paulo: USP, 2011, p. 95.

¹²³ TREVISAN, Dalton. *Mister Curitiba*. In: _____. *A trombeta do anjo vingador*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 7.

Os temas do abuso sexual de crianças e do incesto, bastante presentes na obra de Dalton, remetem inevitavelmente à obra de Anaís Nin. Em “O aventureiro húngaro”¹²⁴, publicado originalmente nos anos 1940, um homem mantém relações sexuais com as filhas e também com filhas de amigos. Às vezes, com a mesma violência da cena citada acima. Outras, disfarçando para não chamar atenção de terceiros, o que também acontece em ficções daltonianas. É emblemática a cena de “Ezequiel”, em que uma menina de oito anos é visitada pelo amigo da família: “Eu, meu irmão e ele ficamos na sala. Me pôs no colo, abriu um jornal, mandou que eu lesse. Bem o meu irmão ficou desconfiado dos movimentos que ele fez.”¹²⁵ Além disso, Nin descreve em seus diários dos anos 1930 os momentos em que ela seduz o pai para depois de nove dias de incesto abandoná-lo de propósito¹²⁶. Já Dalton conta histórias de crianças interessadas em ver aquilo que o pai, saído do banho, traz “pendurado ali na frente”¹²⁷, ou em fazer do namorado da mãe um brinquedo sexual, como em “Sou inocente”¹²⁸.

A fala cafajeste daltoniana pode se manifestar sádica a ponto de incorporar o mote do conto “Dentro da noite”, de João do Rio, em que Rodolfo enterra devagarinho dezenas de alfinetes no braço de Clotilde para obter, na descrição do protagonista, “um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos”¹²⁹. Dalton recria tal fetiche várias vezes em sua obra. Um deles, transformando-o em “O beijo do carrasco”: “D. Maria agora só usa manga comprida. Ela não pode exibir o braço, segundo uma senhora de nome Zezé, que espiou pela janela o doutor a queimá-la devagarinho com o cigarro aceso.”¹³⁰ Já em “A mão na pena”, rememora:

¹²⁴ NIN, Anaís. O aventureiro húngaro. In: _____. *Delta de Vênus*. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2005, pp. 15-22.

¹²⁵ TREVISAN, Dalton. Ezequiel. In: _____. *Duzentos ladrões*. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.22.

¹²⁶ NIN, Anaís. *Incesto*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 189.

¹²⁷ TREVISAN, Dalton. *Ah, é? (Ministórias)*. 2a. edição. Rio de Janeiro, Record, 1994, p. 110.

¹²⁸ TREVISAN, Dalton. Sou inocente. In: _____. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro, Record, 2003, p. 82.

¹²⁹ RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002, p. 20-21.

¹³⁰ TREVISAN, Dalton. O beijo do carrasco. In: _____. *A guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 23.

“A mocinha ali na janela. E eu, parando, indo? No mesmo lugar? Nem sei mais. E, a cada passo, o alfinete em brasa do amor se enterrava fino fininho na pele.”¹³¹

A comunidade se anima, a comunidade se amplia: cada pessoa irá identificar essas ou outras referências a depender do próprio repertório de leitura. Emir Rodríguez Monegal, ao resenhar *O Vampiro de Curitiba* para o *New York Times*, por exemplo, viu outra comunidade em movimento, mencionando nomes que tampouco chegam a ser citados diretamente na obra de Dalton: Maxim Gorky e Sherwood Anderson¹³².

E é possível pensar também na relação de Dalton com Flaubert: para conferir à história certa monotonia discursiva capaz de denunciar algum aspecto degradante da vida burguesa ou da baixa classe-média, Dalton busca em Flaubert a clareza da linguagem de vocábulos simples, porém trabalhada na sintaxe e em uma mistura imperfeita de tempos verbais, com aspecto de estar errado do ponto de vista gramatical, repleto de frases ternárias e conjunções (advérbios de ligação ou de modo) deslocadas de seus lugares mais usuais¹³³ : “Investe aos saltos, o coração pequeno de medo, e nenhum pensa em usar colete de aço”¹³⁴.

Com Flaubert, Dalton compartilha alguns usos de “ideias feitas”, tal como a respeito de ARTISTA, “Mulher artista só pode ser devassa”¹³⁵. Assim, com certeza a “pérfida” Capitu traiu, tese que Dalton defende vigorosamente em “Capitu sem enigma”, ensaio de longas nove páginas em *Dinorá*: “Pô, qual o grandíssimo tema romanesco de então, as fabulosas Ema Bovary e Ana Karenina. A um pessimista, viciado no Eclesiastes, toda mulher ('mais amarga do que a morte') não é um

¹³¹ TREVISAN, Dalton. A mão na pena. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 7.

¹³² MONEGAL, Emir Rodríguez. What was marginal and provincial is now experimental. *NY Times*, 24.dec.1972. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1972/12/24/archives/the-vampire-of-curitiba-and-other-stories-by-dalton-trevisan.html?searchResultPosition=2>.. Acesso em: 04.abr.2021.

¹³³ PROUST, Marcel. A propósito do “estilo” de Flaubert. In: FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2017.

¹³⁴ TREVISAN, Dalton. Josué. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 81

¹³⁵ “*Femme artiste ne peut être qu'une catin*”. Cf. FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des Idées reçues*. Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/14156/pg14156-images.html>. Acesso em 26.maio.2023.

coração enganoso e perverso, nó cego de ‘redes e laços?’¹³⁶ Depois, misturando Flaubert com Machado, Dalton cria "Capitu sou eu", conto-título de livro de mesmo nome. Nele, uma professora se apaixona pelo aluno que “sustenta a infidelidade de Capitu”: “infiel, a nossa heroína, pela perfídia fatal que mora em todo coração feminino”¹³⁷.

Não bastasse isso para [expressar seu desejo de] formar comunidade com Machado de Assis, logo após ganhar — justamente — o Prêmio Machado de Assis (2012) e levar para casa o busto de Machado feito pelo escultor Mário Agostinelli e o valor de R\$ 100 mil¹³⁸, publica o discurso de agradecimento na antologia *Até você, Capitu*, onde ao mesmo tempo perfila Machado entre elogios à sua obra e, em outro texto, muda o tom e critica *Esaú e Jacó*. No discurso de tom grato de leitor devotado, fala da presença espectral de uma série de personagens de Machado: “todos eles gente viva, vivíssima, que pelo resto da vida, continuamos a frequentar e conversar. Graças ao gênio Machado de Assis”¹³⁹.

Nos textos em versos, Dalton cria pontes entre referências de diferentes temporalidades, às vezes com grande agilidade de justaposição e a partir da mesma estrutura de "The Waste Land", de T. S. Eliot¹⁴⁰, como acontece em "Cantiquinho":

(...) hino à alegria
na surdez do velho Beethoven
o conto "Lições caras" de Tchekov
o som de uma só mão
que bate palmas (...) ¹⁴¹

No trecho acima, o alter-ego de Dalton canta uma lista de prazeres da vida:

¹³⁶ TREVISAN, Dalton. Capitu sem enigma. In: _____. *Dinorá: novos mistérios*. 3a edição. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 35.

¹³⁷ TREVISAN, Dalton. Capitu sou eu. In: _____. *Capitu sou eu*. 2a ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 7.

¹³⁸ Pela primeira vez em 20 anos, no ano da escrita da maior parte desta tese (2023), uma mulher recebe o prêmio Machado de Assis.

¹³⁹ TREVISAN, Dalton. Agradecimento. In: _____. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 65-66.

¹⁴⁰ ELIOT, T. S. The Waste Land. In: _____. *Collected poems*. 1909-1962. London: Faber and Faber, 2002.

¹⁴¹ TREVISAN, Dalton. Cantiquinho. In: _____. *Dinorá: novos mistérios*. 3a edição. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 129-130.

entre eles, a “Ode a Alegria”, de Beethoven, forte presença espectral na obra de Dalton, com o qual já havia se relacionado ao produzir o romance *Sonata ao Luar*. O verso seguinte menciona o conto “Lições caras”, de Tchekov, história em que um aluno sofre de paixão platônica pela sedutora, porém distante, professora de francês Alice. Outra vez aqui, encontramos um tema recorrente na obra daltoniana, mas em geral desenvolvido para que conte a saga de uma professora sedutora de alunos (tal em “Capitu sou eu” e em “Visita à professora”). Então “Cantiquinho” chega aos dois versos seguintes, que incorporam, em citação apócrifa, um *koan* de Hakuin Ekaku: “Qual é o som de uma mão batendo palmas sozinha?”¹⁴². A tradução feita por Dalton (“o som de uma só mão / que bate palmas”) fornece um momento de iluminação ou vazio proporcionado pela suspensão da racionalidade. O silêncio ou espaçamento criado pela experiência do vazio, por sua vez, eleva o potencial do efeito estético de tudo o que havia sido dito ali, até o conto de Tchekov, o que confirma “Cantiquinho” como discurso de um ser inclinado a fazer comunidade com diversas tradições, um ser voltado a colher a beleza da vida, venha de onde vier — tal recomendava Paul Verlaine no *Manifesto para não ser lido*, publicado no primeiro número da *Joaquim*:

Tudo é belo e bom quando é belo e bom, venha de onde vier e tenha sido obtido pelo processo que for. Clássicos, românticos, decadentes, símbolos, assonantes ou como direi? Incompreensíveis, desde que eles me comovam ou simplesmente me encantem (...)¹⁴³

Ou seja: não importa o recurso, nem a pureza ou nitidez de seu uso. Dalton, experimental e experiente em fazer da comunidade uma fonte constante de alimentação, varia o modo de ser comunitário mesmo dentro de um pequeno volume como *Até você, Capitu?*, que reúne textos voltados à literatura, a maior parte deles derivados de outros títulos, *Em busca de Curitiba Perdida, Dinorá e Desgracida*. Esses textos mais objetivos, diretamente relativos à obra alheia, se tornam também parâmetros úteis para compreender a obra daltoniana. Desdobramentos do jovem agitado que distribuía cartinhas de leitor e resenhas críticas veementes para as revistas anteriores ou contemporâneas à *Joaquim*, a exemplo das satíricas notas

¹⁴² Aqui citado em tradução corrente popular, de autoria desconhecida. Hakuin Ekaku (1686-1769) foi um mestre zen budista japonês. Cf. EKAKU, Hakuin. Sound of Hand. In: _____. *Complete Poison Blossoms from a Thicket of Thorn*. Translated by Norman Waddell. Berkeley: Counterpoint, 2017.

¹⁴³ VERLAINE, Paul. S/T. In: Manifesto para não ser lido. *Joaquim*, Curitiba, v. 01, n. 01, p.03, abr. 1946.

criticando escritores consagrados enviadas à seção “Bacia de Pilatos” do jornal carioca *Vamos Ler!*¹⁴⁴. Em 2013, ao sentar para editar a antologia a ser publicada em volume de bolso pela L&PM, Dalton olhou para diferentes épocas e pinçou exatamente os textos em que mais se revela leitor crítico e pensador da escrita¹⁴⁵.

Além disso, ao conversar sobre as presenças espectrais ali reunidas, percebemos o compromisso de Dalton em sempre reescrever, errar, tentar, falhar, fracassar (cada vez, outra vez) o que promete: “Cada um de nós uma multidão de tipos. Você é sempre novo diante de outra pessoa”, escreve ele, parafraseando o Walt Whitman de *Song of myself*¹⁴⁶ (mais uma vez, sem nominar a referência). Fazer-se novo a cada encontro faz parte, portanto, de seu projeto literário, marcado pela diferença de operar a *différance* a cada vez. O termo derridiano¹⁴⁷ ajuda a compreender a obra de Dalton Trevisan porque faz pensar nela como “movimento de jogo que produz as diferenças”¹⁴⁸. Diferir, tornar algo presente de novo, mas de modo diferente, de novo e outra vez, demonstra a lealdade de Dalton aos propósitos que primeiro o movimentaram. Seu nome figura entre os da chamada Geração de 45 ou terceira fase do modernismo brasileiro¹⁴⁹, já um híbrido tanto de certos aspectos inovadores da Semana de 22 (como a operação antropofágica e a quebra da hegemonia do parnasianismo e do naturalismo) com os seus desafios, por exemplo

¹⁴⁴ A seção se propunha ser “uma espécie de delegacia literária”. Convidava leitores a enviarem “semelhanças, curiosidades, anedotas, plágios”. Dalton colaborou frequentemente entre 1943 e 1945, até a edição em que sai uma resenha — positiva — sobre o romance *Sonata ao Luar*. Entre as notas enviadas para a coluna, está uma crítica ao erro de Jorge Amado a respeito da data de nascimento de Castro Alves em *ABC de Castro Alves*. BACIA DE PILATOS. Compilação Queiroz Júnior. *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 11.fev.1943, p. 43.

¹⁴⁵ Esse tema será desenvolvido com mais profundidade no capítulo 3, item 3.3. Mansfield em “Retrato de Katie Mansfield”.

¹⁴⁶ WHITMAN, Walt. *Song of myself*. In: _____. *Leaves of grass and other writings*. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

¹⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

¹⁴⁸ SANTIAGO, Silviano (org). *Glossário de Derrida*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020, p. 45.

¹⁴⁹ ANDRADE, Helena de Oliveira. *A todos os Joaquins do Brasil*. Dissertação (mestrado). Florianópolis: UFSC, 2017.

o debate em torno da tendência ao regionalismo excessivo que preocupa Mário de Andrade¹⁵⁰.

Recém-liberta da censura e do autoritarismo do Estado Novo (1937-1945) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) essa geração foi capaz de criar ambientes de crítica e discussão: as revistas literárias¹⁵¹. Neste cenário, ao combater o paranismo e o passadismo, trazendo para suas páginas debates e ficções contemporâneas atualíssimas à época, a *Joaquim* foi uma das molas propulsoras da abertura às vanguardas¹⁵², em tensão com o “modernismo” de 1922¹⁵³. Transnacional, livre para criar um estilo próprio, Dalton atua como diretor, editor e escritor da revista entre 1946 e 1948. Em seus 21 números, a *Joaquim* esteve conectada com as ideias em circulação tanto no Brasil quanto na América Latina e no mundo. Publica traduções de obras ainda inéditas no Brasil de autores como Kafka, Sartre e Joyce: foi pioneira em trazer para o leitor brasileiro, por exemplo, um capítulo de *Ulysses*, “The Wandering Rocks”¹⁵⁴, previamente apresentado por um fragmento de resenha da obra assinada por Jung¹⁵⁵.

Desta época, a resposta a um comentário de Érico Veríssimo constitui um dos momentos da oposição deflagrada por Dalton, jovem batalhador pela desprovincianização de Curitiba, contra o então já consagrado escritor que ocupava, desde Porto Alegre, um lugar um tanto dominante na partilha do sensível da época em suas múltiplas funções na editora Globo, de Porto Alegre, uma das líderes de mercado nos anos 1940¹⁵⁶:

¹⁵⁰ ANDRADE, Mário de. Regionalismo. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2a edição. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 553-554.

¹⁵¹ ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 3-11, 1997.

¹⁵² OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Joaquim contra o paranismo*. Dissertação (Mestrado). Curitiba: UFPR, 2005.

¹⁵³ ANDRADE, Helena de Oliveira. *A todos os Joaquins do Brasil*. Dissertação (mestrado). Florianópolis: UFSC, 2017.

¹⁵⁴ JOYCE, James. *Do Ulysses, de James Joyce. (3a Lição Berlitz de composição para o romance)*. Trad. Erasmo Pilotto. *Joaquim*, Curitiba, n. 4, p.17-20, set. 1946,

¹⁵⁵ JUNG, Carl-Gustav; LINS, Álvaro; ROUSSEAU, André. História contemporânea. Jesus, Maria e José. *Joaquim*, Curitiba, n. 3, p.16-17, jul. 1946.

¹⁵⁶ VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Na entrevista que Érico Veríssimo concedeu aos jornais de Curitiba houve uma referência do repórter ao “movimento modernista que se desenvolve no Paraná”. Queremos esclarecer desde logo que rejeitamos essa classificação na qual o nome e o espírito JOAQUIM se viram envolvidos. [...] Falar ainda hoje em movimentos “modernistas” dentro da gloriosa concepção que a seu tempo teve a Semana de Arte Moderna, em 1922, demonstra tal alheamento do sentido da nossa evolução literária (nossa: da literatura brasileira) que torna impossível qualquer discussão sensata a respeito. Porque teríamos de começar a explicar coisas elementares e felizmente não há tempo para isso. [...] O movimento de renovação intentado por JOAQUIM não tem ambições modernistas: tem ambições modernas.¹⁵⁷

Assim como afirmado categoricamente na *Joaquim*, a obra de Dalton apresenta assumidos “Ecos” de uma proposta *moderna*¹⁵⁸. Alguns dos nomes com o qual sua obra forma comunidade, por sua vez, já produziam a própria resposta original ao período denominado “Modernismo”, aqui compreendido como cenário plural e diverso em suas muitas manifestações, deslocado de padrões atribuíveis a um único movimento ou centralizados em um manifesto¹⁵⁹. Desde Flaubert, há uma mudança de perspectiva em relação à arte do romance na direção da força do texto (mais do que do tratamento do tema) que, décadas depois, evoluiria para o que Woolf considera a libertação do materialismo e de um padrão convencional de escrita em que existe um enredo, um desfecho, uma totalização. Woolf faz pensar a ficção moderna como uma expressão da vida da mente, uma mente que apreende o que se chama de realidade de maneira sempre fragmentária e descontínua.¹⁶⁰ Ou seja, na trajetória que busca a abolição da descrição realista na literatura. O ensaio de Woolf também destaca a colaboração dos russos para a ficção moderna, em especial de Tchekov.

Neste caminho, encontramos Ezra Pound, guia para muitos poetas até hoje, desde as noções básicas dos tempos do grupo dos Imagistas, ou seja, tratar o tema diretamente, evitar palavras supérfluas, promover o ritmo musical da frase e buscar

¹⁵⁷ *Joaquim*, Curitiba, ano I, no. 11, p. 3, dez. 1947.

¹⁵⁸ Título de conto de Dalton formado colagem de citações, nesta ordem, de: Pompeu, Flaubert, Woolf, Eliot, Shakespeare, Léautaud, Joyce e Camus (listo a partir da versão mais recente do conto). Cfe. TREVISAN, Dalton. *Ecos*. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 34-35.

¹⁵⁹ BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernism: 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin, 1976, p. 21-22.

¹⁶⁰ WOOLF, Virginia. *Modern Fiction*. In: _____. *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925 to 1928*. London: The Hogarth Press, 1984.

encontrar uma Imagem: “é melhor usar a vida inteira para encontrar uma Imagem do que gastá-la para produzir uma obra volumosa”¹⁶¹.

Era uma época já preparada por Poe e pelo simbolismo para considerar a brevidade uma virtude. Os fragmentos aumentaram o interesse pelo detalhe, fascinaram com seu mistério. No decadentismo era fundamental abandonar-se ao instante: na transfiguração do detalhe experimentava-se a possibilidade de se subtrair à monotonia da existência, vislumbrava-se o caminho para o êxtase.¹⁶²

Antes de Pound, ainda, a ficção moderna havia recebido a contribuição de Walter Pater, autor de *The Renaissance* (1873) com grande influência sobre os modernistas anglófonos dos anos 1920¹⁶³, incluindo Mansfield¹⁶⁴. Pater foi um defensor da arte feita pela arte mesma, em prol de proporcionar um momento estético: “*Art for the art’s sake*” [“Arte pela arte”], de onde decorre que “a arte chega até você propondo francamente dar nada além da mais alta qualidade aos seus momentos à medida que eles passam, e simplesmente por causa desses momentos.”¹⁶⁵

A proposta de Pater, segundo Iser, evidencia a finitude da vida, ao mesmo tempo que confere à arte a habilidade de produzir experiência¹⁶⁶: a arte é, por ela mesma, uma experiência da mais alta qualidade. Joyce — via Stephen Dedalus, em *Portrait of an Artist as a Young Man*, ao desdobrar as fases da apreensão artística — também pontua que:

¹⁶¹ POUND, Ezra. “A Retrospect” and “A Few Dont’s”. *Poetry Foundation*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts> (tradução nossa) Acesso em: 26.maio.2023.

¹⁶² SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza: De Van Gogh a Rilke: como o Ocidente encontrou o Japão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017, p. 137.

¹⁶³ BANN, Stephen. *Reception of Walter Pater in Europe*. London: Continuum, 2005.

¹⁶⁴ Em 1907, Mansfield registra querer escrever uma história ao modo de “Child in the house”, de Pater. Mas “a sintaxe, o fraseado ornamentado de Pater já não eram o estilo de Mansfield” na época. Cf. KAPLAN, Sydnei Janet. *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 60 [tradução].

¹⁶⁵ PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Berkley: University of California Press, 1980, pp. 238-239.

¹⁶⁶ ISER, Wolfgang. *Walter Pater: the aesthetic moment*. European Studies in English Literature. Translated by David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

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, empregando uma expressão quase tão linda quanto a de Shelley, chamou de encantamento do coração.¹⁶⁷

Também dessa época, é notável a contribuição do pai da Psicologia Moderna, William James (irmão do escritor Henry James), sobre o fluxo de consciência¹⁶⁸. Além disso, do final do século 19 às primeiras décadas do século 20, diversas descobertas científicas vieram à tona e, assim como os experimentos de Galvani com eletricidade, proporcionaram outras maneiras de ver a vida. Descobertas como as de Albert Einstein a respeito das partículas *quanta* de que se forma a luz (1905), a individualidade da vibração dos átomos (1907), ou a teoria da relatividade (1909), por exemplo, e as de Werner Heisenberg sobre o princípio da incerteza (1927). Se essas teorias da física não poderiam ser verificadas (ou visualizadas) na vida cotidiana, por outro lado, o simples princípio mecânico da conservação de energia daria fundamentos para Henri Bergson produzir sua filosofia em torno do *élan vital* e da relação entre livre arbítrio e tempo [duração]¹⁶⁹.

O pensamento de Bergson incide sobre Mansfield¹⁷⁰ e podemos pensar que também sobre Dalton: é de Bergson a ideia de que “um eu que não muda não dura”¹⁷¹, perfeito lema daltoniano. Mas como Dalton faz essa mudança acontecer, se faz sua obra durar às custas de repetir o passado? O acúmulo de repetições passa a ser uma carga a ser levada adiante, carga que a cada momento precisa ser

¹⁶⁷ JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2016, p. 261.

¹⁶⁸ JAMES, William. The stream of consciousness. In: _____. *Psychology*. Cleveland & New York: World, 1892.

¹⁶⁹ BERGSON, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London, S. Sonnenschein & Co., lim.; New York, The Macmillan Co, 1910. Disponível em: <https://archive.org/details/timeandfreewilla00berguoft/page/n269/mode/2up>

¹⁷⁰ “(...) da influência de Bergson ela aprendeu uma linguagem de fluxo, transmissão de energia, e excitação nervosa com cores e texturas e influências na maneira em que descreve momento a momento as vidas de seus personagens” além de incorporar uma perspectiva do tempo que “integra flashbacks, sequências de memória, flashes de iluminação, e imagens lembradas a partir de registros de múltiplas temporalidades”. Cf. COX, Ailsa. Katherine Mansfield and the Short Story. In: MARTIN, Todd (ed.). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. New York/London: Bloomsbury, 2021, p. 28 (tradução nossa).

¹⁷¹ BERGSON, Henri. *Evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 18.

lembrada mas também esquecida, reposicionada, para que se possa construir possibilidades de leitura de cada texto em seu contexto de aparição. Na reescritura, o passado sofre a ação de ser negado ou morto (omitido, suprimido na reescritura do texto) ou reafirmado e reescrito (alterado, ampliado), dois procedimentos paralelos que adensam o conjunto da obra e ao mesmo tempo se arejam mutuamente. Pois há muitas correspondências entre as publicações daltonianas. Significantes polissêmicos como “corruíra”, por exemplo, voam de uma significação mais lírica (““O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda paisagem”¹⁷²) para outra, uma analogia erótica de tom satírico, alguns anos depois (“Haicai — a ejaculação precoce de uma corruíra nanica”) em um livro ironicamente intitulado *99 corruíras nanicas*¹⁷³.

A repetição dos textos e da reescritura, “gesto vital”¹⁷⁴ em Dalton, mantém a obra paradoxalmente atualizada e aparentemente infinita. “Sua obsessão não é só a de contar a mesma história (diferente), é também a de não terminar de contar essa história”, observa Berta Waldman, uma das principais referências em Dalton Trevisan entre pesquisadores, autora de tese de doutorado orientada por Antonio Cândido na USP¹⁷⁵, publicada em livro¹⁷⁶ e depois republicada, com mais 17 ensaios, em volume organizado por Hélio Guimarães¹⁷⁷.

Há pelo menos cinco décadas, uma grande quantidade de pesquisas têm sido desenvolvidas sobre a obra de Dalton¹⁷⁸. Penso que essa grande demanda por um *sentido* ao procedimento da reescritura e republicação ocorre porque a repetição

¹⁷² TREVISAN, Dalton. *Ah, é? (Ministórias)*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Record, 1994.

¹⁷³ TREVISAN, Dalton. *99 corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

¹⁷⁴ WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 58.

¹⁷⁵ WALDMAN, Berta. *Branco no branco*. Tese (doutorado). São Paulo: USP, 1981.

¹⁷⁶ WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC/Unicamp, 2003.

¹⁷⁷ WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

¹⁷⁸ O Catálogo de Teses e Dissertações da Capes lista 27 trabalhos de mestrado ou doutorado com o termo “Dalton Trevisan” na área “Letras e Literatura” no título desde 1999, mas sabemos há outros do mesmo período, financiadas por outras instituições de apoio à pesquisa, e que já havia pesquisas focadas na obra de Dalton Trevisan desde, pelo menos, os anos 1970.

que promove o “discurso-vampiro”¹⁷⁹ produz a expectativa de que Dalton maneja um “grande labirinto”¹⁸⁰ feito de corredores de arquivos cheios de pastas com infinitos manuscritos, um labirinto mágico onde novas passagens se abrem e outras se fecham, corredores se interconectam e as pastas se duplicam e reorganizam com uma força às vezes discreta, mas sempre surpreendente.

As pesquisas realizadas ao longo de décadas vêm estabelecendo marcos temporais¹⁸¹ da obra daltoniana, entre abordagens temáticas (violência urbana¹⁸², velhice¹⁸³, representação da mulher¹⁸⁴, por exemplo), abordagens mais interessadas na linguagem (a preferência pelo gênero conto¹⁸⁵, a tendência para a redução¹⁸⁶, o uso da carta como forma literária¹⁸⁷) ou, ainda, investigações sobre sua idiossincrática figura de autor premiado¹⁸⁸ e recluso¹⁸⁹ (ao mesmo tempo,

¹⁷⁹ WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 152.

¹⁸⁰ Expressão recorrente nas comunicações dos participantes do *Colóquio Dalton 90*, realizado na USP.

¹⁸¹ Observa-se, por exemplo, que a tendência para a “ministória” ou “haicai” começa a se consolidar a partir de *O Pássaro de cinco asas* (1974), e dali em diante, como um dos capítulos de *Meu querido assassino* (1983). Nos anos 1990, a “ministória” é a forma principal de livros como *Ah, É?* (1994) e pode aparecer em capítulos de outros livros, como “Oito Haicais” em *Dinorá* (1994). Mas nos anos 2000 ocorre um retorno para o conto mais longo, como em *O beijo na nuca* (2014).

¹⁸² SOUZA, Geraldo Majella. *Repetição, crueldade e trama: reflexo dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2009.

¹⁸³ SILVA, Márcia Tavares. *Tempos de Rugas: A velhice em Dalton Trevisan*. Tese (doutorado). João Pessoa: UFPB, 2002.

¹⁸⁴ VERNIZI, Rosângela. *Erotismo e transgressão: a representação feminina em A Polaquinha de Dalton Trevisan*. Dissertação (mestrado). Curitiba: UFPR, 2006.

¹⁸⁵ ESTEVES, Camila del Tregio. *“Nada a dizer fora dos livros”: a poética do conto em Dalton Trevisan*. Dissertação (mestrado). Ponta Grossa: UEPG, 2015.

¹⁸⁶ MAQUEA, Vera Lucia da Rocha. *O vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado). Curitiba: UFPR, 1999.

¹⁸⁷ BUENO, Raquel Illescas. As cartas do leitor crítico Dalton Trevisan. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 305-319, 2020.

¹⁸⁸ Dalton Trevisan é tetracampeão do prêmio Jabuti de Literatura (1960, 1965, 1995, 2011) recebeu duas vezes o prêmio Portugal Telecom (atual Oceanos) (2003 e 2007), outras duas vezes o prêmio da Fundação Biblioteca Nacional (2008, 2015), uma vez o já citado Camões (2012) e outra o prêmio Machado de Assis (2012).

¹⁸⁹ ANDRIOLI, Luiz. *O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*. Dissertação (mestrado). Curitiba: UFPR, 2010.

promovendo amplo reconhecimento entre seus leitores da assumida mescla de seu nome com a alcunha de "vampiro de Curitiba"¹⁹⁰).

A obra não cessa de se ampliar, e ainda muito há o que se dizer e pensar sobre Dalton. Em 2023, surge mais uma antologia, a oitava a sair pela Record (outras dez saíram pela L&PM). Mais uma recombinação de textos, nenhum inédito: eterno retorno do passado. *Antologia pessoal* (2023) reúne 94 contos em seleção feita pelo próprio autor¹⁹¹ e publicada com o objetivo de se tornar “leitura introdutória, obracadabra que abre passagem para a grande obra”¹⁹², como afirma Augusto Massi no prefácio em que também informa:

Antologia pessoal é uma demonstração cabal de como o escritor articula ímpeto destrutivo — desmontagem da sintaxe narrativa, recusa do enredo tradicional, dissolução das fronteiras entre os gêneros — com forte senso de construção, coerência interna e jogo combinatório. Sob a máscara da repetição, lapida a face poliédrica do fragmento. (...)

A antologia cobre um arco de tempo que vai de *Novelas nada exemplares* (1959) a *O beijo na nuca* (2014). É curioso como o subtítulo da antologia inaugural, *Primeiro livro de contos [antologia pessoal]*, retorna pela porta da frente. Num diálogo especular, *Antologia pessoal* poderia ser batizada com o subtítulo de *último livro de contos*. O Dalton leitor revisa o escritor Trevisan. A diferença crava suas garras no idêntico.¹⁹³

A publicação de um prefácio à *Antologia Pessoal* traz uma novidade em relação às publicações realizadas nas últimas duas décadas. Sua presença faz pensar no quanto a figura do autor construiu-se à maneira da própria obra, ou seja, em torno de um silêncio em que “prevalece a presença da coisa dita, e não o discurso sobre a coisa”¹⁹⁴. Afinal, assim como a partir de meados dos anos 1970 ocorre na obra a rarefação da linguagem, a condensação e o esvaziamento do discurso em busca da máxima precisão do “discurso-vampiro”, também a maioria

¹⁹⁰ CASTELLO, José. O manto do vampiro. In: _____. *O inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

¹⁹¹ CARPEGGIANI, Schneider. Vampiro de contos: em *Antologia pessoal*, Dalton Trevisan revisita suas criações. Suplemento Pernambuco. <http://suplementopernambuco.com.br/resenhas/3095-em-antologia-pessoal--dalton-trevisan-passa-em-revista-suas-principais-criacoes.html>

¹⁹² MASSI, Augusto. Prefácio: antologia como método. In: TREVISAN, Dalton. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

¹⁹³ MASSI, Augusto. Prefácio: antologia como método. In: TREVISAN, Dalton. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

¹⁹⁴ WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 236.

das edições pós-anos 2000 dispensa prefácios, orelhas, contracapas. O nome do autor basta¹⁹⁵ e às vezes estrategicamente nem precisa aparecer. É o caso de “Ei, vampiro, qual é a tua?”, orelha apócrifa de *Macho não ganha flor* (2006):

Buscando se livrar da pecha de repetitivo, o contista agregou ao seu conhecido circo de horrores uma nova galeria de monstros morais. Perdido entre a tautologia e a platitude, se perdura sobre o oco do próprio coração.

Eis o desfile grotesco dos filhos da noite desse vampiro de almas e lobisomem de espíritos: fornicários, sodomitas, pedófilos, fadistas, maníacos, uai. Que feira de aberrações!

Invertendo o axioma de que com bons sentimentos se faz a pior literatura, ele escreve direito, mas pensa oblíquo. Claro nas palavras, tortuoso no significado. Ora, não bastam maus pensamentos para cometer boas letras.

Tudo bem que ao escritor nada do que é humano lhe seja estranho. Certo que lhe cabe propor perguntas e cultivar dúvidas em vez de aplaudir falsas verdades. Daí pretender que você e eu, hipócritas leitores, somos o quê? sepulcros caiados de vermelhão?

Qual o propósito de narrar tais e tantas abominações? Se nada é simplesmente preto e branco, para o nosso autor só existe o cinza? E onde ficam todas as cores do arco-íris?

O simples inventário dos crimes, loucuras, paixões e desamores humanos, essa a boa obra de quem, ao expô-los e assim abjurá-los, exerce a função de moralista relutante, lançando sub-reptício, aqui e ali, uma pequena semente de inquietação ou remição?

Lembra antes um cronista mudo, surdo e cego. Mudo aos encantos do mundo e da vida nossa de cada dia. Surdo ao trino dos passarinhos e ao vozeio inocente das criancinhas. Cego aos ipês floridos da Praça Tiradentes e essa graciosa cidade que é, sim, um Jardim do Éden à beira do Rio Belém plantado.

A nós outros o escriba sugere um amator de opereta bufa pornô. Os seus personagens são primos tortos da barata de Kafka e do rinoceronte de Ionesco. Ou gêmeos xipófagos espirituais dos três irmãos Karamazov.

Inútil acenar com a lição do apóstolo: se fez de maldito para os malditos, a fim de ganhar os malditos? Fez-se de criança, virgem louca, travesti, velhinho aceso de luxúria senil para, com seus lírios negros do mal, chegar a redimir alguns?

Uma flecha envenenada, eis a palavra do contista. Não foi, como tanto ambiciona, o olho do cego nem os pés do coxo.

O coração vicioso da garota anuncia fatal! a perfídia da mulher. Capitu traiu, tudo será permitido — nada mais é sagrado?

Não nos convence. Decerto esse não é o bom combate. Ao contrário, o autor perdeu a batalha, nem sequer travada. Acabou a carreira.

¹⁹⁵ Exceto pelas contracapas informativas das dez antologias publicadas pela editora L&PM, bastante úteis a leitores recém-chegados, não há paratextos (contracapas, orelhas, prefácios, postácios) nas publicações de Dalton feitas no século 21.

Ora, direis: Um mestre do passado. Do passado, sim. Mestre, nunquinha. Ai dele, sem presente. E o futuro? Só cinzas.

E só. Mais nada.¹⁹⁶

Por aí se vê que as palavras de Otto Maria Carpeaux sobre *Novelas nada exemplares* nunca deixaram de reverberar em Dalton: “A matéria do Sr. Dalton Trevisan é a vida de gente primitiva: crianças, adolescentes, pequenos empregados, prostitutas, criminosos, idiotas, loucos. Exemplo: um menino adoece; os pais ficam desesperados; o menino morre; e é só.”¹⁹⁷ Como vimos acima, o parágrafo final da orelha de *Macho não ganha flor* ironicamente reverbera o que Carpeaux destilava no segundo parágrafo de seu ensaio: “E só. Mais nada”.

Mais nada. Ou tudo, justamente? Ao não deixar o passado no passado, Dalton faz pensar em como as críticas de Carpeaux se tornariam seminais tanto para os que apontavam uma monotonia no uso do procedimento da repetição e do desfile dos mesmos personagens, das mesmas temáticas, quanto para leituras elogiosas, tal Carlos Heitor Cony, no prefácio à segunda edição das mesmas *Novelas Nada Exemplares* (1965):

Carpeaux cita, para justificar ou explicar a temática de Dalton Trevisan, alguns autores modernos cuja companhia honraria qualquer escritor: Sartre, Camilo José Cela, Morávia. Na realidade, Trevisan situa-se adequadamente na linha nauseada da literatura, aquela linha que não usa a literatura para salvar ou acusar o homem, apenas para aproximá-lo das nossas retinas, mostrá-lo a nós mesmos e, através de diferentes planos, através de diferentes retratos, constatarmos que somos iguais a ele (...) ¹⁹⁸

O apontamento dos supostos fracassos do autor vem a ser justamente o motivo de seu sucesso: deixar os críticos perplexos diante de seus procedimentos literários, mencionados na orelha de *Macho não ganha flor* golpe a golpe — a repetição, o desfile de monstros morais — assim como dos seus temas favoritos — o grotesco da humanidade, a perfídia feminina, o absurdo — e o a incorporação de certos aspectos de autores estrangeiros (Kafka, Ionesco e Dostoiévski). Por outro

¹⁹⁶ TREVISAN, Dalton. Ei, vampiro, qual é a tua? [orelha]. In: _____. Macho não ganha flor. Rio de Janeiro: Record, 2006.

¹⁹⁷ CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos 1942-1978, Volume I, De A Cinza do Purgatório até Livros na Mesa*. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 1999, p. 897-900.

¹⁹⁸ CONY, Carlos Heitor. Prefácio. In: TREVISAN, Dalton. *Novelas Nada Exemplares*. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1965.

lado, as antologias *33 contos escolhidos* (2005)¹⁹⁹ e *Novos contos eróticos* (2013)²⁰⁰ não trazem uma palavra sequer de auxílio, guia ou acolhida ao leitor. Já em *Antologia pessoal* (2023), há um prefaciador dedicado a fazer um panorama da carreira, dividi-la em fases, listar influências, apontar falhas e silêncios da crítica e sugerir novos estudos: tempo de plantar sementes para novas leituras e leitores.

Também em 2023, em agosto, Dalton autoriza a republicação em tiragem artesanal e limitada a 150 exemplares de seu primeiro romance, *Sonata ao Luar* (1945), pela mesma editora curitibana de *A mão na pena* (2014). Um livro que ele vinha rechaçando, raríssimo já desde os anos 1950 e sobre o qual já ninguém falava. Durante décadas sequer era mencionado na lista de livros publicados²⁰¹. “Trata-se de uma notícia bombástica num meio – o literário – em que notícias bombásticas são raras”, informa reportagem publicada no *Plural*.²⁰² Peça de colecionador. Há um único exemplar da edição original muito bem conservado na Biblioteca Pública do Paraná²⁰³.

Neste livro, a obra alheia é incorporada a partir de uma tradução intersemiótica: o título repete o nome popular da *Sonata para Piano nº 14 em Dó sustenido menor, Op. 27, nº 2*, de Ludwig van Beethoven (1801)²⁰⁴. A composição foi escrita um ano antes de Beethoven admitir o início de sua surdez. Assim como no primeiro movimento da sonata, o romance se desenvolve sobre um tema de natureza pesada, fúnebre, triste. O protagonista Balduíno pensa constantemente na morte e em se matar, ideia que afasta aos poucos até libertar-se, cínico: “Alguém morreu hoje, você não tem nada com isso. Você está vivo meu anjo, vá para a

¹⁹⁹ TREVISAN, Dalton. *33 contos escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 2005b.

²⁰⁰ TREVISAN, Dalton. *Novos contos eróticos*. Rio de Janeiro: Record, 2013b.

²⁰¹ Lista frequente nas edições feitas pela Civilização Brasileira, iniciada sempre a partir da “estreia” *Novelas nada exemplares* (1959).

²⁰² NETTO, Irineo Baptista. Arte e Letra reedita livro raríssimo de Dalton Trevisan. *Plural*. 23 de agosto de 2023. Curitiba. Disponível em <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/arte-e-letra-reedita-livro-rarissimo-de-dalton-trevisan>

²⁰³ Disponível para consulta no setor de obras raras da Documentação Paranaense.

²⁰⁴ O nome *Sonata ao Luar* (“*Mondscheinsonate*”) surgiria em 1832, atribuída por Ludwig Rellstab, crítico musical e poeta alemão que entrevistou uma ode à Lua onde o compositor, na verdade, temia o fim da carreira. Cf. A FAMOSA Sonata ao Luar. *Fritz Dobert Pianos* [site]. 07.out.2020. <https://blog.fritzdobert.com.br/pianistas/sonata-ao-luar-de-beethoven/>

vida!”²⁰⁵. Muito além de *Sonata ao Luar*, Dalton se relaciona de maneira duradoura com a obra de Beethoven principalmente ao usar o recurso da repetição: o que no compositor alemão se dava por temas melódicos retomados com sutis variações a cada vez, na obra daltoniana se traduz em repetir os textos ao longo da obra, como temos visto.²⁰⁶ Na dinâmica interna do romance, Dalton usa o recurso fazendo com que o tema avance aos poucos a cada retomada. Vejamos esse trecho do capítulo 19, em torno do refrão "Eu quis me suicidar, esta noite, mas não tinha um revólver”:

Eu quis me suicidar, esta noite, mas não tinha um revolver. Eu fiquei triste, triste, triste, triste, e esta ideia se repetiu, insistentemente, como o tema de uma composição musical. (...)

O que aterra na morte, não é a morte – é a ideia da morte, as mãos cruzadas no peito, o caixão aberto no meio da sala, uma beata curiosa que faz o sinal da cruz!

À espera do seu momento propício, e uma ideia que vive pelo ar e vem – quando é o momento propício – como uma visita inesperada e se infiltra em nossa vontade igual à tinta que mataborrão absorve.

No Natal, não ganhei os presentes que eu queria, "meu amor", uma mulher nunca me disse, eu não tive uma bicicleta. A ideia se repete como um tema de composição musical. (...)

Eu quero viver uma hora a mais, a vida é bela, estar ao sol, olhar estrelas, beber um chope. Uma hora a mais, depois um tiro e o silêncio, maior que antes. Gioconda, meu coração, vou morrer, adeus, eu vou morrer,... É o momento propício, por menos que eu queira, é inútil resistir – a noite é longa, não tem mais fim, um galo canta no terreiro. O sol nascerá no dia seguinte, depois da longa noite escura, mas os homens hão de viver como se a noite não existisse. (...)

Eu quis me suicidar, esta noite, mas não tinha um revólver.²⁰⁷

Trinta páginas depois, a feitura de um bilhete suicida antecipa outra das obsessões da obra de Dalton, tema reiterado incessantemente. Também no romance já estão os personagens Nicanor, Maria da Luz e outros que, disseminados, na obra de Dalton, ao longo dos anos, permitem ao autor construir o mundo paralelo e também paralelos desse mundo paralelo. Balduíno, por sua vez, é um nome que não reaparece. A sonoridade do significante remete ao nome de Baudelaire, em uma incorporação abasileirada que leva à produção da imagem cômica de *flâneur* desesperançado, perdido em uma cidade do interior do Brasil. A narrativa se passa entre as andanças tristes de Balduíno pelas ruas. Em meio a

²⁰⁵ TREVISAN, Dalton. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945, p. 89 [transcrito sem correções ortográficas].

²⁰⁶ CUNHA, Fausto. Crimes de Paixão: novo livro de Dalton Trevisan. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, MG, p. 2, 25 nov. 1978.

²⁰⁷ TREVISAN, Dalton. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945, pp. 69-71 [transcrito sem correções ortográficas].

gestos contemplativos, com descrições do narrador-participante e fluxos de consciência em primeira pessoa entremeados a breves diálogos, o protagonista sofre de solidão e de paixões platônicas, especialmente por duas mulheres da vizinhança, Gioconda e Genoveva (principalmente Genoveva). Sabe-se que Beethoven, por sua vez, dedica a *Sonata n. 14* à aluna Julie Guicciardi, apelidada Giuletta em Nápoles²⁰⁸. O diálogo não só com a obra, mas também com a vida de Beethoven, é clara, portanto, na similaridade dos nomes italianos das musas.

Há também um tom grotesco, de “cômico absoluto”²⁰⁹, na caricatura do próprio protagonista — pois o mesmo Balduíno triste e solitário pensa disparates²¹⁰ como este: “As minhas meias estão furadas, ninguém sabe disso, eu sei e isso muda tudo. Se alguém me olha na rua, eu ruborizo e penso que ele zomba das minhas meias, e eu quero morrer ali mesmo”²¹¹. Disparates assim caricaturizam Balduíno como jovem bastante desajeitado em seus afazeres e incapaz de realizar seus desejos, aparecem também no relato dos sonhos de ficar rico plantando e vendendo vinte e cinco mil unidades de repolhos²¹²: “25.000 repolhos "Premier" são 30 mil cruzeiros – desconto de 10% de segurança. 30 CONTOS! 30 CONTOS! 30 CONTOS, sim senhores!”²¹³ Sonhando virar milionário antes mesmo de comprar as sementes, Balduíno já se vê em situações gloriosas. “Maior que Xerxes, zurzirei aos céus, a verve os deuses descem à arena, para garantir com um murro os dentes de

²⁰⁸ DONAT, Misha. Death and the muse. *The Guardian*. 12.jan.2004. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2004/jun/12/classicalmusicandopera.music> Acesso em: 12.jan.2024.

²⁰⁹ BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. *In: _____*. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

²¹⁰ O disparate “es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento. Dicho y hecho, sin más. Explosivamente. Cada vez que se hace un disparate se inventa de nuevo la pólvora del pensamiento” Cf. BERGAMÍN, José. *El disparate en la literatura española*. Sevilla: Renacimiento, 2005. p. 27.

²¹¹ TREVISAN, Dalton. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945, p. 68 [transcrito sem correções ortográficas]

²¹² Mansfield, por sua vez, planta repolhos em um canteiro vazio de seu quintal em Cornwall em 1916, mas conta o caso em tom de zombaria: “Não acho que nenhum repolho com algum autorrespeito vai ficar bonito se for plantado em julho, mas eu tinha que plantar alguma coisa. Fico mal, além disso, se tenho um canteiro vazio. Depois amarrei todos os feijões em suas hastes: alguns deles são terrivelmente preguiçosos na subida (...)”. MANSFIELD, Murry. (tradução nossa).

²¹³ TREVISAN, Dalton. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945, p. 52-53 [transcrito sem correções ortográficas].

Hércules e de medo, fazer Júpiter urinar as calças (...) Tais cachorrinhos perfumados de luxo, as virgens loucas lambeirão meus pés.”²¹⁴ Outra vez mil disparates, agora em tom heróico e alucinado similar ao que, dois anos depois, em 1947, usaria em “My darling Katherine (Mansfield)”²¹⁵. Nesta mesma fingida carta a Mansfield, o remetente (autoafirmado “Dalton Trevisan”) se autodescreve como “moço de óculos” (tal o protagonista de *Sonata ao Luar*²¹⁶).

O capítulo em que Balduino quase se suicida termina com a citação apócrifa e na íntegra do mesmo poema de Domingos Carvalho da Silva usado, de forma igualmente apócrifa, no conto “Flausi-Flausi” (ou “com uma rosa na mão”, quando publicado na *Joaquim*)²¹⁷. Balduino comenta, já fora da citação do poema: “Oh! quem me dá uma rosa?”: *exatamente* como no conto da revista. Outro aspecto do romance recorrente em “Flausi-Flausi” é a melancólica abordagem da própria morte. Em ambos os casos essa tristeza decorre do conhecimento de que a vida dos outros continuará, mesmo que a protagonista de “*Flausi-Flausi*” morra; o mesmo se passa na mente de Balduino, que narra em primeira pessoa:

Eu não tenho nada, e assim mesmo tenho tanto. Posso morrer, sem deixar saudades – tudo o que é meu, eu levo para a grande terra de ninguém. O canário cantará ainda, gordo do seu alpiste e da água fresca, e o violão calará em si o eco das velhas canções, que falam da mulher ingrata, dum beijo vendido e a sorte triste no cabaré. Gioconda linda virá à janela, um laço azul nos cabelos soltos, vendo a noite de pés descalços que chega no fim da rua... só eu teria saudades de mim, magro, feio e triste, mas não sentirei saudades de mim – eu estarei sempre comigo!²¹⁸

A republicação de *Sonata ao Luar* permite a mais leitores observar essas e outras correspondências entre o romance e as demais ficções daltonianas.

1.1 ÉRICO VERÍSSIMO

Neste tópico destaco a relação de Dalton com Érico Veríssimo, primeiro tradutor de Mansfield no Brasil. Amado por muitos — incluindo Otto Lara

²¹⁴ TREVISAN, Dalton. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945, p. 62-64 [transcrito sem correções ortográficas].

²¹⁵ TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield):. *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947.

²¹⁶ TREVISAN, Dalton. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945, p. 20.

²¹⁷ TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

²¹⁸ TREVISAN, Dalton. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945, p. 51.

Resende²¹⁹, que o define como “homem íntegro e bom”, “digno e delicado”; por Carlos Drummond de Andrade, autor do poema “A falta de Érico Veríssimo”²²⁰; por Clarice Lispector, com quem fez amizade —, Veríssimo desperta em Dalton, pelo contrário, um desejo de afastamento e oposição, como vimos na já mencionada nota publicada na *Joaquim* em 1947.

Seis anos antes, quando era ainda um adolescente de 15 anos de idade, Dalton publica na coluna “Crônicas e críticas” do jornal *Tinguí*²²¹ um conto onde assassina Érico Veríssimo e rouba dele a musa. O texto assinado com o pseudônimo Dom Nada jamais é publicado novamente, nem em livro, nem em jornal, assim como a maioria dos textos de *Tinguí*, cuja coleção está preservada na Biblioteca Pública do Paraná²²². É desconsiderado também em estudos sobre a iconoclastia daltoniana ainda em processo de construção²²³ (que depois desaguaria em sua denúncia do domínio do paranismo em Curitiba²²⁴).

O conto vem escrito em primeira pessoa, com narrador-participante. O protagonista, que vem a ser o próprio colunista (Dom Nada), dispara seis tiros em Érico Veríssimo. A narrativa copia da vítima a forma clássica e descritiva do texto de abertura, seguido de um diálogo em que apenas um dos interlocutores tem a palavra, à semelhança do que ocorre em “Conversa com o fantasma de K. Mansfield”, de Veríssimo, publicado em 1940 na revista da editora Globo²²⁵, em

²¹⁹ RESENDE, Otto Lara. *O príncipe e o sabiá e outros perfis*. São Paulo: Cia das Letras, 285-286.

²²⁰ DRUMMOND, Carlos Drummond de. A falta de Erico Verissimo. In: *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

²²¹ O *Tinguí* era escrito quase inteiramente por Dalton. Além de autorreferido "Diretor" (com o notável "D" maiúsculo), assumia diferentes pseudônimos: Faminto, Dom Nada, Notlad, De Alencar, Rapaz. A redação ficava no mesmo local, anexo à fábrica de vidros e louças Trevisan, onde depois ficaria a de *Joaquim*.

²²² Durante a pandemia de Covid-19, solicitei a consulta e o arquivo desta coluna específica me foi enviado em formato digital por email. Depois da segunda dose da vacina ter circulado, reaberto o atendimento da Biblioteca Pública do Paraná, estive no local e verifiquei a pasta com toda a coleção, devidamente preservada e catalogada, ainda fonte de diversos textos de Dalton nunca republicados.

²²³ CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Tinguí: um capítulo das juvenilidades de Dalton Trevisan*. *Revista Letras*, Curitiba, vol. 36, pp. 260-272, 1987.

²²⁴ SOUZA, Fabricio Leal. *A matança dos mortos sagrados: memória, história e literatura na obra de Dalton Trevisan*. Tese (doutorado). São Paulo: USP, 2019.

²²⁵ VERÍSSIMO, Érico. Conversa com o fantasma de K. Mansfield. *Revista do Globo*. Porto Alegre, 1940. Também publicado no livro: *As mãos do meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

uma coincidência de datas que permite questionar uma possibilidade: seria Mansfield a musa roubada?

A coluna vem acompanhada de uma única imagem, caricatura ilustrada do colunista, um homem de chapéu, grande nariz e expressão de sofrimento, apresentada próxima à assinatura "Dom Nada" com a legenda "Retrato histórico ao lado". E segue o texto, contando que depois de ler *As três marias*, de Raquel de Queiroz ("Não gostei: uma bruta d r o g a"), na biblioteca municipal, o colunista se vê preso no local por causa da chuva. E então decide ler *Saga*, romance de Veríssimo publicado em 1940 (no mesmo ano de *Felicidade e outras histórias*). Relata ler "extasiado. Naquelas páginas derradeiras, encontrei Érico Veríssimo no apogeu! Tanta beleza não pode ser descrita por outra pena, apesar de que eu me considere bastante...", mas tentaria fazê-lo: "eis aqui o proêmio que meu cérebro estourado de inspiração e minha pena estourada de preguiça conceberam e realizaram"²²⁶:

Após as três primeiras partes, cujas denominações são baseadas em trechos da 3a. e 5a. Sinfonia de Beethoven, eu achava entre outras coisas: 1o.) Érico Veríssimo é um dos maiores romancistas brasileiros, se não o maior, presentemente; 2o.) Mula é quem disse. Espero ler por esses dias, "Um rio imita o Reno" e então verei a quem cabe a carapuça; 3o.) Em "Saga" não reconheci o dr. Eugênio Fontes; o dr. Eugênio de "Olhai os lírios do campo" é um ser humano, o de "Saga" é uma sombra; 4o.) Certas reações de Vasco, não se explicam absolutamente; 6o.) Nesta obra nota-se a influência de "China, velha China", ou "A boa terra" de Pearl S. Buck. 7o.) Não interessa.

O romance é um bom romance. Os personagens em sua maioria são admiravelmente humanos. Parece até que os conhecia.

Foi então que eu li a última parte: "Pastoral".

Fiquei extasiado. Naquelas páginas derradeiras, encontrei Érico Veríssimo no apogeu!

Tanta beleza não pode ser descrita por outra pena, apesar de que eu me considere bastante...

Existe um período na obra do romancista, em que este deixa de lado, todas as coisas terrenas – conseguindo escrever páginas embriagadas de Beleza...

É a Perfeição.

Nem todos a conseguem. E os que a conseguem, qual um sonho que se olvida logo que acordamos, – eles também, têm que deixá-la partir novamente. É como o homem apaixonado que deixa partir a amante pela madrugada, sabendo que jamais ele a possuirá como naquela noite que passou...²²⁷

"Um dos maiores romancistas brasileiros, se não o maior, presentemente": Dalton, ambigualmente irônico e sincero, confessa aí sua admiração pelo gaúcho.

²²⁶ NADA, Dom [Dalton Trevisan]. Crônicas e críticas. *Tinguí*. Curitiba, Ano 2. n. 22, p. 3-4, 1941.

²²⁷ NADA, Dom [Dalton Trevisan]. Crônicas e críticas. *Tinguí*. Curitiba, Ano 2. n. 22, Curitiba, p. 3-4., 1941.

Aquilo que ele enxerga de mal feito no livro também seria apontado como falha por Verissimo, anos mais tarde²²⁸. A humanidade dos personagens, destacada como qualidade, marca a obra de Verissimo, autoconsciente humanista²²⁹ com tendência a ser um bom-moço²³⁰. Mas, ao terminar a lista de apontamentos de leitura com um sólido "não interessa", além de ter pulado o número cinco ao elencar seus comentários, o colunista demonstra tendência a produzir *disparates*, nos sentidos dado ao termo por Ramón Gómez de La Serna²³¹ e por José Bergamin²³² (aliás, são do mesmo Dom Nada as palavras "O mundo, caros leitores, é meu e só meu", publicadas um ano antes no mesmo espaço²³³):

Páginas iguais a da "Pastoral", Érico Verissimo nunca mais escreverá.
E estas palavras finais são escritas especialmente para o autor de "Saga".
Espero que ele as lêia – quem sabe? Tudo é possível.
– Oh! Érico Verissimo é você, é? Então ouça: Quando a sua amante pedaço
– não seja besta, a Perfeição, lógico. Você é casado e tem filhos? A sua

²²⁸ “[*Saga*] me evoca um símile: esses vinhos feitos sem uva, apenas com essências, anilina e habilidade técnica. No que diz respeito ao romance, o que eu chamo uva é o tema legítimo, a história que o autor tenha pelo menos sentido, senão propriamente vivido”, diria Verissimo décadas depois, em prefácio “cheio de confissões constrangedoras”, publicado em 1969 e depois republicado a cada reimpressão do romance. Verissimo não cansa, nesse prefácio, de “desfiar o rosário de imperfeições desta obra”, que escreve e entrega rapidamente sob a pressão de entregar um romance por ano. “Mais de uma vez, ao fazer a enumeração verbal ou escrita de minhas obras, surpreendi-me a omitir inconscientemente *Saga*”. A escolha por falar da guerra civil espanhola teria sido o maior equívoco cometido, mas, em 1940, Verissimo queria se afastar dos temas de Hitler (a Segunda Guerra Mundial estava começando) e da desilusão geral entre intelectuais de esquerda quanto à Rússia, que havia acabado de firmar um pacto de não-agressão com a Alemanha. Ele havia recebido de presente o diário de guerra de um brasileiro ex-combatente da Brigada Internacional antifranquista. Imaginou que Vasco, personagem já apresentado como primo de Clarissa nos romances *Música ao longe* e *Um lugar ao Sol*, ficaria bem contando em primeira pessoa a sua experiência de soldado na Espanha. Grande engano. Cf. VERISSIMO, Érico. Prefácio. *Saga*. 20a. edição. São Paulo, Globo, 1995, s/p.

²²⁹ SANTOS, Donizeth. O projeto literário de Erico Verissimo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 44, p. 331-363, jul./dez. 2014.

²³⁰ CANDIDO, Antonio. Entrevista com Antonio Candido. In: PESAVENTO et. al (org). *Érico Verissimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

²³¹ Segundo Ramón Gómez De La Serna, o disparate sempre teria algo humorístico, mesmo ao tratar do que parece assunto sério ou mesmo dramático. Cfe. SERNA, Ramón Gomez de La. Teoría del disparate. In: _____. *Disparates*. Calpe, Madrid, 1921. Disponível em: https://wpd.ugr.es/~agamizv/?page_id=4199. Acesso em: 20.mar.2022.

²³² [O disparate] “es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento. Dicho y hecho, sin más. Explosivamente. Cada vez que se hace un disparate se inventa de nuevo la pólvora del pensamiento”. Cfe. BERGAMIN, José. *El disparate en la literatura española*, Sevilla: Renacimiento, 2005, p. 27

²³³ NADA, Dom [Dalton Trevisan]. Crônicas e críticas. *Tinguí*. Ano 1. n. 14, Curitiba, 1940. p.2.

reputação? Ora, vá coçar porco-espinho... – quando a sua amante pedaço, repito, deixar o leito todo amarfalhado – não esqueça, hein... mande-a aqui na redação do TINGUÍ e procure o **Dom Nada**, parente do Diretor. Conte que eu estou louco, dom-nadescamente, por ela. Ficarei esperando e se ela não vier até o próximo ano, você vai ver... – BUM! BUM! BUM! BUM! BUM! BUM! Tlic... tlic... (faltou bala).

– Que foi? Que foi?
 – Horror! Meu Deus...
 – Tragédia! Hitler brasileiro...
 – Que foi mesmo?
 – Assassinaram Érico Veríssimo!
 – Oh! Oh! Oh!
 – Foi aquele rapaz que está ali diante do cadáver...
 – Pisando a pança patriarcal do morto?
 – Sim... É um tal de DOM NADA.
 – Oh! Mas olhe... Oh!
 – Que é?
 – O tal DOM NADA...
 – !!!
 – ... está de cuecas?! ...
 – !!! ...
 – !!! ... (grifos do original)²³⁴

Outras vozes, transeuntes, interagem de forma a caracterizar Dom Nada como rapaz desvairado, o que quebra com humor a expectativa de reverência ao antecessor. Um disparate com a violência de todo disparate, concretizada à queimadura. A presença espectral de Hitler (odiado por Veríssimo e, por isso mesmo, seu pior algoz) atuando junto ao garoto de cuecas diante do cadáver reforça o absurdo da cena. A crítica à “pança patriarcal do morto” vem sendo construída desde o início do trecho, quando o narrador-protagonista anuncia desejar receber a “amante-pedaço” de Veríssimo “até o próximo ano”. Com a Segunda Guerra ainda em curso, Dalton era então um adolescente de 15 anos que, muito provavelmente, sonhava ser grande como Veríssimo. Ele já colaborava como leitor com diversos periódicos e mantinha o próprio, *Tinguí*, pelo qual publicou em substituição aos números 17/18 do jornal a brochura *Sonetos Tristes*, composta de doze sonetos dedicados a doze poetas²³⁵. *Sonetos Tristes* era o prêmio oferecido ao ganhador de um concurso literário promovido pelo *Tinguí*, cujo vencedor não poderia ser outra pessoa senão o próprio Dalton, sob o pseudônimo De Alencar: "Sobre De Alencar nada diremos, exceto que é autor de "CONTOS INACABADOS" [grifo original]."²³⁶

²³⁴ NADA, Dom [Dalton Trevisan]. Crônicas e críticas. *Tinguí*. Ano 2. n. 22, Curitiba, 1941. p. 3-4.


²³⁵ "1) Rodrigo Júnior, 2) Jaime Balão Jr., 3) Raul Gómez, 4) José Cadilho, 5) À memória de Correia Jr., 6) Alfredo Cardoso, 7) Romário Martins, 8) Atos Sigwalt, 9) Tarcillo Gazibe, 10) Laézio Campelle, 11) Noêmio Wenjes, 12) Antonio Walger." Cf. TREVISAN, Dalton. *Sonetos tristes*. Curitiba: Edição Tinguí, 1941a.

²³⁶ *Tinguí*. Ano 1. n. 14, Curitiba, 1940. p. 6.

TINGUI

Crônicas e Críticas

Por DOM NADA.
(Retrato histórico ao lado).



Literatura. Um deles, berrou rai-vo: — O Erico é uma mula! O Viana Moog, sim... "Saga" é droga!

Depois, saciados da discussão, separamos-nos. Fiquei pensando naquele "o Erico Veríssimo é uma mula! "Saga" é droga!"

E apenas por espírito de contradicção, estava eu, no dia seguinte, na Biblioteca.

E comecei a ler novamente. A obra está dividida em quatro partes: "O círculo de giz — Sórdido prelúdio — As pancadas do Destino — Pastoral". Os títulos são esses, se me não engano.

Após as três primeiras partes, cujas denominações são baseadas em trechos da 3.^a e 5.^a Sinfonia de Beethoven, — eu achava, entre outras coisas: 1.^o Erico Veríssimo é um dos maiores romancistas brasileiros, se não o maior, presentemente; 2.^o Mula é quem disse. Espero ler por estes dias, "Um rio limita o Reno" e então verei a quem cabe a carapuga; 3.^o Em "Saga" não reconheci o dr. Eugênio Fontes; o dr. Eugênio de "Olhal os lírios do campo" é um ser humano, o de "Saga" é uma sombra; 4.^o Certas reações de Vasco, não se explicam absolutamente; 6.^o Nesta obra nota-se a influência de "China,

Dito isso, passemos aos fatos. Este romance li-o na Biblioteca Municipal (rua Dr. Murici, ex-teatro Guaira; aberta todos os dias úteis, das 2 às 5 e das 7 às 10). Terminara de ler "As três maris" de Raquel de Queiroz. Não gostei: uma bruta droga. Prefiro Diná de Silveira. E você, leitora?

Eram 4 horas. Não podia sair porque chuvicava e já me contentava o resfriado que tinha. O firmamento soltava na minha cara contraída pela dívida, o seu bábão de desespero... (Dom Nada).

Levantei-me e caminhei até a mesa do sr. Virgílio, funcionário da Biblioteca. Pedi-lhe um bom livro.

Deu-me "Saga". Li ainda naquela tarde, cerca de trinta páginas. Não gostei. Desiludí-me: então nada mais me contentava? Eu é que estava azedo. E abandonei o livro, esperando para terminá-lo em outra ocasião.

O fato foi este: comecei não gostando de "Saga". O ambiente ou o que, o fato não se discute. Meses depois, numa confeitaria, conversávamos eu e dois amigos.

CHAPELARIA KOSMOS

A casa das últimas novidades para homens.

CHAPELARIA CENTRAL
OS MELHORES
ARTIGOS PARA HOMENS
Rua 15 de Novembro, 291.

IMPRESSOS
Tipografia
JOAO HAUPT & CIA.
São Francisco, 237.
Fone: 1414.

(Continuação da pág. anterior).

amante pedago — não seja bonita, a Perfeição. Lógico. Você é casado e tem filhos? A sua reputação? Ora, trê coçar pereco-espilho... — quando a sua amante pedago, repito, deixar amanhã o leito todo amarralhado, você — não esqueça, hein... — você manda-a aqui na redacção do TINGUI e que procure o famoso Dom Nada, parente do Diretor. Conte que eu estou louco, domandosamente, por ela.

Fiquei esperando e se ela não vier até o próximo ano, você vai ver... — BUM! BUM! BUM! BUM! BUM! BUM! BUM! Tlic... tlic... (falou baia).

— Que foi? Que foi?
— Foi aquele rapaz que está ali diante do cadaver...
— Pisando a pança patriarcal do morto?
— Sim... E' um tal de DOM NADA.
— Oh! Mas olhe... Oh!
— Que é?
— O tal DOM NADA...
— !!!
— ... está de cuecas?!...
— !!! ...
— !!! ...

Figuras 5 e 6 - *Tingui*. Curitiba, Ano 2, n. 22, p. 3-4, 1941 [detalhe].

A orelha da brochura *Visos*, publicada na mesma época, anuncia *Contos inacabados* como um dos livros de autoria de Dalton Trevisan "a publicar"²³⁷. Além de autorreferido "Diretor", evocado em várias páginas como espécie de chefe dos demais (sempre com o notável "D" maiúsculo), Dalton Trevisan assumia colunas variadas com diferentes pseudônimos: De Alencar e Dom Nada, como vimos, Faminto, Notlad, Rapaz, entre outros. A edição número 23 anuncia a chegada das obras *Visos* e de outra que não se concretiza, *Pensamentos de Notlad reunidos e rescritos*. Ou seja, o jornal *Tingui* era praticamente todo escrito por ele e servia para fazer circular as obras em projeto. É neste laboratório que Dalton comete o assassinato simbólico daquele que era, então, já um escritor consagrado e tradutor experiente. A partir daquele momento, não se lê mais o nome de Veríssimo na obra daltoniana colocada em circulação.

²³⁷ TREVISAN, Dalton. *Visos*. Curitiba: Edição Tingui, 1941b.

1.2 ANTON TCHEKOV

Entre as correspondências ainda inéditas de Dalton Trevisan a Otto Lara Resende guardadas no acervo do Instituto Moreira Salles, a maioria trocada nos anos 1950 e início de 1960, Dalton analisa originais enviados por Otto, fala da própria produção (na época, em torno das *Novelas Nada Exemplares* e de um assim chamado “segundo livro” com o título provisório de *Morte de um gordo*), pede a opinião do interlocutor sobre os manuscritos enviados mas, principalmente, comenta suas leituras. Elenca, por exemplo, “The Blue Film”, de Graham Greene, entre seus contos favoritos: “Nunca ninguém escreveu história melhor, igual sim, melhor nunca. (...) e qualquer dia mandarei o meu plágio dela”²³⁸. Em outra, recomenda: “Já lhe contei, Otto, que poucos livros me encantaram como *As vidas dos Doze Césares*, de Suetônio?”²³⁹.

Em 5 de fevereiro de 1959, afirma: “Ainda não vi Tchekov no palco, li as peças e os contos. Acho a maior bobagem querer comparar K. Mansfield com ele, nada há que comparar.”²⁴⁰ O argumento não vem a ser desenvolvido nesta ou em outras das cartas da amostra consultada²⁴¹, mas demonstra a devoção de Dalton a Mansfield: ele se apresenta aqui como parte da comunidade que a defende do rótulo de plagiadora de Tchekov²⁴².

²³⁸ TREVISAN, Dalton. [Correspondência]. *Carta a Otto Lara Resende. 26 de dezembro de 1958.* Acervo IMS.

²³⁹ TREVISAN, Dalton. [Correspondência]. *Carta a Otto Lara Resende. 4 de abril de 1958.* Acervo IMS.

²⁴⁰ TREVISAN, Dalton. [Correspondência]. *Carta a Otto Lara Resende. 05 de fevereiro de 1959.* Acervo IMS.

²⁴¹ Não sendo possível consultar pessoalmente, devido às obras de reforma da sede carioca do IMS, acessei apenas um conjunto de 45 documentos gentilmente digitalizados e enviados por email, ou seja, menos de 10% do acervo depositado na instituição. Uma seleção dessas 600 cartas irá, segundo reportagem da *Folha de S. Paulo*, “integrar um livro de correspondências do mineiro com Trevisan e ainda Fernando Sabino, Hélio Pelegrino e Paulo Mendes Campos, a ser publicado em 2024, com edição de Elvia Bezerra, pela Companhia das Letras.” Cf. MESSIAS, Carlos. Dalton Trevisan reedita seu livro raro de estreia, antes renegado, 78 anos depois. *Folha de S. Paulo*. 20.nov.2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/11/dalton-trevisan-reedita-seu-livro-raro-de-estreia-antes-renegado-apos-78-anos.shtml> Acesso em: 20.mar.2024.

²⁴² SWINNERNON, Frank apud MEYERS Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002, p. 261.

Mansfield tem sido acusada de plagiar o conto “Spat' khochetsia” (ou “I need to sleep”, ou “Sleepy”) em “The Child-Who-Was-Tired”²⁴³, conto publicado na revista *New Age* e meses depois em *In a German pension* (1911). Trabalhos extensivos de literatura comparada realizam à época meticolosas buscas, com destaque para o ensaio de Jacoubert²⁴⁴. Nos 1940 e 1950, longos debates continuaram a ser realizados, quase uma luta entre defensores e acusadores. Como mostra Tomalin a partir de uma leva de cartas de leitores publicados no suplemento literário do *The Times* em 1951, alguns acusadores perdiam a paciência e listavam “evidências que dançam à nossa frente”²⁴⁵. Em síntese, os três pontos cruciais são: 1) o enredo do conto de Mansfield de fato repete o de Tchekov: uma família volumosa contrata uma criança para cuidar de outras crianças, e essa criança cuidadora nunca tem tempo de dormir; 2) essa criança cuidadora não tem a quem recorrer, não tem família própria e precisa muito do trabalho, porém já não está dando conta e começa a sonhar que está andando, sempre andando, em uma longa estrada na direção do sono, mas não pode parar; 3) para resolver a questão, em uma epifania provocada pelo cansaço, ela mata o bebê, sufocando-o com um travesseiro. Mansfield transfere a história para a Alemanha, começa a contá-la a partir de outra perspectiva, coloca mais um bebê na barriga da matriarca, o que pressiona ainda mais a imaginação atordoada pelo sono da criança-babá, entre outras diferenças. De todo modo, há essas similaridades e também frases parecidas: “You — **good-for-nothing** — you!”, brada a matriarca de Tchekov, na versão em inglês da história (grifo nosso). A de Mansfield diz, por sua vez: “Get up, **you good for nothing** brat!”²⁴⁶ (grifo nosso).

Em 1999, o canadense William Herbert New publica um ensaio em que estabelece algumas diferenças: para ele, a estratégia de Mansfield é trabalhar a forma da narrativa, enquanto Tchekov pensava mais nos eventos narrados. Ao revisar os manuscritos quantas vezes necessário na busca de perfeição técnica em questões como ritmo, vocabulário e sintaxe, Mansfield pode ser vista, na visão de W.

²⁴³ TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. NY/London: Penguin Books, 2010, p. 72.

²⁴⁴ JACOUBERT, Eva. Un curieux exemple d'Identité Littéraire: Katherine Mansfield et Tchekov. *Études Anglaises*; Paris Vol. 3, Jan 1, p. 251, 1939.

²⁴⁵ MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002.

²⁴⁶ TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. NY/London: Penguin Books, 2010, p. 261-272.

H. New, como alguém que partiu de onde Tchekov chegou²⁴⁷. Concorde com ele Meyers, dizendo que nos contos de Katherine “a ênfase não é no enredo ou nos personagens, as preocupações tradicionais da ficção, mas sim na apresentação de um evento por excelência, um resumo da vida humana numa única cena significativa”²⁴⁸. Mas esta busca por diferenciar e criar distâncias entre os dois projetos literários é uma visão relativamente nova e que vem crescendo desde os anos 2000, sob o nome de “Russofilia”, entre os *scholars* dedicados ao tema, conforme os organizadores da antologia *Katherine Mansfield and Russia*.²⁴⁹

Se agora essa diferença parece ficar mais clara, o contrário é que prevalecia antes. Tanto que, a partir de 1923, com a circulação da informação póstuma de que, em vida, Mansfield jamais quis ver *In a german pension* republicado por considerá-lo obra imatura, dezenas de estudos pouco a pouco encontram e registram evidências de similaridades entre as seguintes obras de Tchekov e de Mansfield: “Misery” (“Toska”), do russo, teria sido o modelo para “Life of Ma Parker”, de Mansfield²⁵⁰; “A dreary story” (“Skuchnaya istoriya”) para “An ideal family”; “Not Wanted” (“Lishniye Liudi”) e “The Grasshopper” para “Marriage à la Mode”; e “Small Fry” e “The Duel” para “The Fly”²⁵¹. Há quem considere, neste último conto de Mansfield (literalmente, “The Fly” foi o último conto escrito antes da morte), especialmente a realização de uma leitura crítica de “The Duel”, por meio da imagem da mosca afogada na cola: a autoridade do chefe que mata o inseto equivaleria à atitude do escritor russo que deliberadamente não proporciona uma vida satisfatória (isto é, um voo livre) à protagonista.

Com “The Fly”, Mansfield triangula os temas do sacrifício, catarse e memória que aparecem no conto de Tchekov, com o objetivo de mostrar de que modo cada um alimenta a imaginação criativa. A leitura que Mansfield

²⁴⁷ NEW, W. H. *Reading Mansfield and Metaphors of Form*. Montreal. McGill-Queen's University Press, 1999. (tradução nossa)

²⁴⁸ MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002, p. 128. (tradução nossa).

²⁴⁹ DIMENT, Gaya. Introduction. In: DIMENT, Gaya; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield and Russia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, p. 4.

²⁵⁰ O'CONNOR, Frank. *The lonely voice: a study of the short story*. New York: Melville House Publishing, 2004.

²⁵¹ MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002, p. 128.

faz de Tchekov expõe falhas na narrativa e insiste que “The Duel” pode ser lido como um drama da escrita.²⁵²

Dickens, Wilde, Shakespeare, Milton, Chaucer e tantos outros²⁵³ estão na lista dos escritores favoritos com os quais Mansfield manteve uma relação longa, mas nesse quesito Tchekov os supera²⁵⁴. Quem lê os diários e as cartas de Mansfield percebe uma relação constante que ela mantém com o espectro de Tchekov, conversando com ele, como sendo a de um amigo com quem ela sempre poderia contar em situações cotidianas. Por exemplo, para acalmar o marido a respeito da precariedade de um quarto em uma pousada parisiense barata, sem o devido aquecimento no inverno, sem água quente, sem serviço de limpeza, onde eles tiveram de se hospedar por um breve período de tempo, ela disse: “Isso me lembra o tipo de lugar em que Tchekov morava na Rússia”, o que teria tido um efeito imediato no estado de nervos de Murry: “Isso o confortou tanto que as próprias paredes [do quarto] pareciam estar se expandindo”²⁵⁵. Esse tipo de situação ocorre com frequência nos diários e cartas de Mansfield, assim como também um tema correlato: traduzir Tchekov. Ela atua por quase quatro anos (1916-1919) como colaboradora, junto a S. S. Koteliansky, na tradução de trinta e quatro cartas escritas por Tchekov. As traduções foram publicadas na revista *The Athenaeum* entre abril e outubro de 1919²⁵⁶. No ano seguinte, a dupla traduz de trechos do diário de Tchekov, e o resultado é publicado em 02 de abril de 1920 na mesma revista sob o título *The diary of Anton Tchekov* — um trabalho que depois Koteliansky republicaria diversas vezes sem dar crédito à parceira²⁵⁷, desde *The Notebooks of Anton Tchekov* (1921),

²⁵² GEBALLE, Elizabeth F. “How is the fly fallen, fallen”: the sacrificed insects of Anton Chekov and Katherine Mansfield. *The Slavic and East European Journal*, Vol. 63, No. 1, p. 74-91, 2019. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45408611>. (tradução nossa)

²⁵³ KAPLAN, Sydnei Janet. *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

²⁵⁴ SCURR, Ruth. The imaginative energy of Katherine Mansfield. *The Spectator*. 07.jan.2023. Disponível em: <https://www.spectator.co.uk/article/the-imaginative-energy-of-katherine-mansfield/>

²⁵⁵ MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934, p. 385 (tradução nossa)

²⁵⁶ DAVISON, Claire. *Translation as Collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Koteliansky*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

²⁵⁷ ZOHRAB, Irene. Katherine Mansfield's previously unknown publications on Anton Chekhov. *Journal of New Zealand Literature (JNZL)*, No. 6, p. 137-156, 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20764057>

editado por ele e Leonard Woolf. Koteliansky alega que, embora Mansfield o orientasse a respeito do idioma de chegada da tradução (o inglês), ela nunca teve fluência em russo e preferiria o crédito de “colaboradora” do que de “co-tradutora”. O trabalho dela era diretamente no texto traduzido, em que colaborava com aspectos como “ritmo, tom, gênero e construção narrativa”²⁵⁸.

Outra tradutora para o inglês britânico, Constance Garnett, publica antes²⁵⁹ sua versão para as mesmas cartas de Tchekov em que a dupla vinha trabalhando durante quase dois anos.²⁶⁰ A frustração de Mansfield é gigantesca. Abandonado o projeto, contudo, mesmo assim continua a ler e amar Tchekov, assim como a “conversar” com ele em seus diários. “Céus, se eu estou aqui sentada no banco dos fundos é porque Tchekov é o meu mestre!”²⁶¹, escreveria a Koteliansky com ânimo, e logo depois ao escritor Sydney Schiff sobre o quanto considera “Tchekov um escritor maravilhoso. Penso que uma história como *“No exílio”* (...) é, de fato, incomparável.”²⁶²

Em 1959, Dalton não tinha como conhecer essas cartas simplesmente porque foram omitidas da seleção feita pelo viúvo enquanto editor e só foram reveladas ao público a partir de 1987, com a edição organizada por Margaret Scott e Vincent O’Sullivan das *Collected Letters*.²⁶³ Contudo, nas versões dos diários e cartas que circulavam antes de 1959, Dalton já poderia notar que Mansfield deixou diversas anotações em seus cadernos e cartas sobre o escritor russo, não só a respeito do trabalho sobre as 34 cartas e alguns trechos dos diários dele, como

²⁵⁸ MITCHELL, J. Lawrence. Katherine Mansfield in many guises. In: DAVISON; Claire et al (org). *Katherine Mansfield and Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, p. 186.

²⁵⁹ MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002, p. 127.

²⁶⁰ MANSFIELD, Katherine. *The collected letters of Katherine Mansfield vol II: 1918-1919*. Editado por Vincent O’Sullivan e Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press, 1987, p. 341. (tradução nossa).

²⁶¹ MANSFIELD, Katherine. *The collected letters of Katherine Mansfield vol II: 1918-1919*. Editado por Vincent O’Sullivan e Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press, 1987, p. 345. (tradução nossa).

²⁶² MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 203.

²⁶³ A coleção possui cinco volumes publicados entre 1984 e 2008. Cf. MANSFIELD, Katherine. *The collected letters of Katherine Mansfield*, ed. Vincent O’Sullivan e Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press, 1984-2008.

também comunicações diretas em que esse “precioso amigo” russo faz Mansfield rir e esquecer de estar doente e solitária.

Dalton também amava Tchekov. Escreveu uma outra carta a Otto, esta publicada em *Até você, Capitu?* e datada de três décadas depois das citadas acima, que funciona como retrato e que está no mesmo volume onde publica, pela terceira vez, o “Retrato de Katie Mansfield”:

TCHÉKOV

10. Maio de 87

Otto,

O gênio literário precoce, entende-se. Dom divino ou capricho da natureza. Como explicar porém a sabedoria. A ciência do coração humano, misérias e grandezas. Onde aprendeu? Com quem?
 E mais a bondade com o próximo, o perdão fácil, a tolerância sem fim?
 Infância pobre e infeliz (um pai tirano e cruel).
 Sem juventude.
 Arrimo da numerosa família (mãe, pai, irmã, irmãos).
 Tuberculoso e outros achaques.
 Médico devotado aos doentes e pobres.
 Belo e querido, se proíbe de amar.
 E tudo sabe do amor.
 Sabe tudo sobre criança, raposa, mujique, nobre, jovem, cão velho.
 O mundo, a gente, o mar, o céu.

Anton Pavlovitch
 suspende a caneta do papel
 enxuga o sangue do bigode.
 Um vero santo leigo.

Entre duas hemoptises,
 enxuga o sangue do bigode
 e quase brincando,
 até assobiando,
 concebe como ninguém
 histórias iluminadoras
 — o som de mil vozes
 na única mão que escreve. ²⁶⁴

O russo concebe “histórias iluminadoras”, define Dalton, reverente. Além de colocar-se diretamente em relação com Tchekov, afirma-o como modelo ao realizar a assimilação de aspectos da obra: o recurso da repetição, a ressonância entre as histórias, a continuidade da vida dos personagens por meio de novas configurações do mesmo enredo. Quanto à repetição em Tchekov, ocorre principalmente nas últimas dramaturgias e contos (escritos entre 1898-1903), como escreve Rubens Figueiredo:

²⁶⁴ TREVISAN, Dalton. Tchekov. In: _____. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013a, pp. 89-90.

Alguns personagens, e até suas palavras, se repetem literalmente. Um exemplo é Serguei Sergueitch, personagem do conto “Em casa de amigos”, que se assemelha muito ao Gáiev de *O jardim das cerejeiras* e que, ao mesmo tempo, emprega as palavras exatas de Soliónin, personagem da peça *Três irmãos*. Como no mesmo conto “Em casa de amigos”, cujo enredo e ambiente valem como variação do argumento desenvolvido na peça *O jardim das cerejeiras*. Além disso, certas técnicas patentes nas peças, como a repetição, a alternância e a alusão, também são adotadas nos contos.

A título de exemplo, tomemos o conto “Iónitch”. Na casa da família Turkin, a repetição dos hábitos, dos gestos e das palavras denotam, no plano imediato, a falta de perspectiva na vida dos personagens naquela cidade de província. Entretanto, à medida que o tempo passa, aquilo que é repetido, e que permanece igual na superfície, vai se apresentando sob uma luz diferente, em contraposição aos deslocamentos do mundo ao redor. As linhas novas que surgem revelam, no fundo, a gravidade das mudanças em curso. Uma proposta de casamento negada no início se repetirá no final da narrativa, porém com uma inversão de posições; desse modo, unidas por um fio de tensão, uma cena remete à outra, mantendo ambas presentes e ativas na mente do leitor.²⁶⁵

Assim como convoca pesquisadores a pensarem mais nas relações entre Dalton e Mansfield, Massi aponta em seu prefácio à *Antologia pessoal* para a falta de pesquisas em torno da relação Dalton e Tchekov. Menciona um depoimento de Boris Schnaiderman deixado em discreta nota à tradução de *A dama do cachorrinho*, agradecendo a Dalton pelo envio de “uma carta muito gentil e depois mais algumas” em que “apontava alguns defeitos, sobretudo em meu posfácio e nas notas, e que pude assim corrigir. Nesse diálogo epistolar, ficou evidenciada sua grande familiaridade com os textos de Tchekov”²⁶⁶.

Comunidade em movimento. Quando poderemos ler as cartas trocadas entre Dalton e Schnaiderman? Não sabemos. De todo modo, uma comunidade se anima e lá estão todos, entre eles Dalton e Tchekov, e também Mansfield com Koteliánsky e com Tchekov, partilhando o sensível por meio da escrita.

²⁶⁵ FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação. In: TCHEKOV, Anton. *Últimos contos*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2023.

²⁶⁶ TCHEKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

3 MANSFIELD, A OBRA E O MITO

*Acho que eu devo me tornar
uma jardineira muito violenta.*

É mais ou menos minha invenção.

Fragmentos de cartas de Katherine Mansfield

A morte prematura, aos 34 anos, contrasta com a grande quantidade de material produzido: Katherine Mansfield (1888-1923) é autora de mais de 90 resenhas, cerca de 217 poemas e 220 contos²⁶⁷, entre completos e incompletos, inéditos e publicados em revistas e livros. Quando ela ainda vivia e sob sua revisão rigorosa de cada palavra, cada sinal gráfico, saíram: *In a German pension and other stories* (1911), *Bliss and other stories* (1920) e *The Garden party and other stories* (1922). Depois, editados pelo viúvo, somam-se a esse mais de uma dúzia de títulos, dos quais se destacam os volumes de cartas e os “diários” — aqui entre aspas porque, como veremos neste capítulo, são uma construção ficcional póstuma.

Nascida em um lar burguês na Nova Zelândia em 1888, educada na Inglaterra quando adolescente e depois, contra a vontade da família, residente em Londres para desenvolver uma carreira profissional de artista (inicialmente, dividida entre música e literatura) a partir dos 19 anos de idade, em 1909. Katherine, não mais Kathleen²⁶⁸, busca entre Londres e em Paris, passando por cidades do interior da Itália e da Alemanha, a liberdade da vida social e o ambiente profissional para desenvolver a carreira artística.

Mas essa vida não dura nem uma década. Em 1918, descobre ter tuberculose e, de acordo com a medicina da época, passa a viver de maneira mais isolada, procurando ares propícios para “secar os pulmões”, conforme descreve Sontag.

²⁶⁷ A rigor, até 1985 considerava-se que Mansfield havia escrito 85 contos, entre completos e incompletos. Porém, a visão mais recente sobre sua produção ficcional, publicada em dois volumes pela Edinburgh University Press, adiciona a este número ficções inéditas e dispersas até aquela época, fragmentos de prosa, entre outros. Cf. MANSFIELD, Katherine. *The collected fiction of Katherine Mansfield: 1888-1915*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2012; _____. *The collected fiction of Katherine Mansfield: 1916-1922*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2012.

²⁶⁸ Então assume o nome profissional com que é conhecida. Adota o sobrenome da avó materna e abandona o nome de batismo, Kathleen Beauchamp. Com isso, deixa para trás o sobrenome do pai, diretor-presidente do Banco da Nova Zelândia.

Acreditava-se que o tuberculoso podia ser ajudado e até curado por uma mudança de ares. Havia a noção de que a tuberculose era uma "doença molhada", uma doença das cidades úmidas. O interior do corpo se tornava úmido ("umidade nos pulmões" era uma expressão corrente) e devia ser secado. Os médicos recomendavam viagens a lugares altos e secos, tais como as montanhas e os desertos.²⁶⁹

A tuberculose surge com uma violência tão grande em 1918 que deixa Mansfield apavorada a ponto de se isolar do mundo, com um revólver ao lado da cama, em uma casinha no interior da Itália. Ter tuberculose no início do século passado, muito mais do que fetiche, era algo realmente drástico. O tratamento eficaz com estreptomicina só seria descoberto em 1946 e difundido nos anos 1950; até lá, quem tivesse tuberculose se submeteria aos mais diversos sofrimentos, entre eles o pneumotórax (tal como testemunha Manuel Bandeira²⁷⁰), a radiação dos pulmões e o isolamento social.

A primeira atitude de Mansfield após o diagnóstico é fugir do inverno londrino. Tenta tratamentos na Suíça, na França, na Itália. Encontra nada mais que alívios temporários ou ilusórios. Detesta a experiência de ficar em casas de saúde, onde não consegue escrever. Por isso, aluga quartos de hotéis e pousadas, casinhas, chalés. Entre viagens e crises que a levam várias vezes a um estado dependente ou de invalidez, trabalha contra o tempo, com medo de morrer sem deixar uma obra que fosse uma resposta ao projeto arquitetado desde criança — aos nove anos, quando ganha um concurso em jornal da Nova Zelândia, percebe: "eu vivo para escrever". Só que precisa ganhar dinheiro para viver e trabalha para isso mesmo doente.

Quando já está sendo aclamada pela maioria dos críticos mas ainda não valorizada financeiramente²⁷¹, ela escreve a Murry: "Pessoalmente, eu quero ganhar dinheiro com as minhas histórias *agora* — não posso viver pobre"²⁷².

²⁶⁹ SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p. 11.

²⁷⁰ BANDEIRA, Manuel. Pneumotórax. In: _____. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Global, 2013.

²⁷¹ MACDONNEL, Jenny. *Katherine Mansfield and the Modernist Marketplace: At the Mercy of the Public*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 139.

²⁷² MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Introdução e organização de Cherry A. Hankin. NY: New Amsterdam, 1991 (tradução nossa).

A partir de 1921, Mansfield vende contos produzidos sob encomenda para revistas totalmente diferentes daquelas com as quais colaborava na primeira década em que vive profissionalmente de escrita em Londres — *New Age*, *Rhythm*, *Signature*, *Art & Letters*, *Athenaeum*, entre outras. Nestas, podia usar pseudônimos para assinar textos um tanto ousados contra os próprios pares, brincar com a sátira²⁷³, fazer pastiches e paródias²⁷⁴ e assim por diante. Por exemplo, a ficção breve "*Sunday Lunch*", na *Rhythm*: assinando como *The Tiger* (O Tigre), Mansfield apresentava, entre metáforas, um ataque contra a intelligentsia burguesa de Londres: a "Sociedade do Culto ao Canibalismo" ("*The Society of the Cultivation of Cannibalism*")²⁷⁵. Mansfield os via então como "canibais" ineficientes, porque embora tivessem à disposição tudo o que precisassem, eram superficiais demais e alienados demais para conseguirem incorporar, digerir ou se satisfazer com algo um pouco mais profundo do que fofocas e bobagens.²⁷⁶

[Mansfield] Foi editora associada do *Rhythm*, que, como periódico vanguardista focado nas artes plásticas, incluía também um editor de arte, John Duncan Fergusson, pintor escocês que trabalhara em França. A revista divulgou em Inglaterra obras de artistas internacionais como Pablo Picasso e Henri Gaudier Breska, suscitando imensos debates e trocas de opiniões entre os seus colaboradores, tal como acontecia no *New Age*.²⁷⁷

Já as revistas não literárias e destinadas ao consumo da classe média, como *London Mercury*, *Westminster Gazette* e *Sphere*, encomendavam a Mansfield histórias mais ou menos sentimentais, curtas e simples, resultado do trabalho do

²⁷³ O diálogo 'The Festival of the Coronation (with Apologies to Theocritus)' parodia o modelo ficcional de 'Fifteenth Idyll' e satiriza as reações dos londrinos à coroação de George V.

²⁷⁴ Em co-autoria com Beatrice Hastings, parodia autores como Wells e Bennet na *New Age*.

²⁷⁵ THE TIGER [Katherine Mansfield]. Sunday Lunch. *Rhythm*, London, n. 9, oct.1912.

²⁷⁶ GASSTON, Aimee. Katherine Mansfield, Cannibal In: WILSON, Janet; KIMBER, Gerri; CORREA, Delia da Sousa (org.) *Katherine Mansfield and the (post)colonial*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. (tradução nossa)

²⁷⁷ CORREA, Alda Maria. Katherine Mansfield e Virginia Woolf, escritoras modernistas. In: BOHN, Jaqueline (org). *O modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Porto Alegre: Bestiário, 2023, pp. 16-17.

agente literário James Brand Pinker²⁷⁸. Assim, ela assina colunas, às vezes sem condições físicas de aceitar os prazos, mas determinada a cumprir os compromissos. As anotações pessoais deixam clara a exasperação desses momentos, como em 10 de janeiro de 1922, quando comemora ter concluído o texto de uma das colunas depois de ter passado dois dias à beira da morte — estava tão fraca que não podia sair da cama. Mas colaborar com revistas não-literárias rende algum dinheiro e difunde seu nome definitivamente como marginal ao do “grupo de Bloomsbury” e para bem longe das vanguardas artísticas de Paris ou Nova York (dentro dos lares domésticos londrinos).

“Estou fazendo essa série para a [revista] *The Sphere* porque paga melhor que qualquer jornal que eu conheça. Agora que terminei, não acho que sejam bons contos. Muito simples”, escreve em julho de 1921 para uma amiga²⁷⁹. Trabalhava então, simultaneamente, nas encomendas e em contos como “The Daughters of Late Colonel” (“As filhas do falecido coronel”) — um dos mais complexos e mais longos de sua carreira, com vinte fragmentos numerados que formam um caleidoscópio repleto de símbolos sobre consciência de classe social, marcas do tempo que não volta mais e o absurdo da vida desperdiçada (sem música, sem prazeres), das duas filhas recém-enlutadas de um coronel bastante rígido. A vida depois da morte do pai acontece para elas como se fosse um sonho, efeito que Mansfield consegue não dando informações demais sobre elas: elas parecem flutuar no tempo e no espaço²⁸⁰. Esse era o tipo de conto que ela comemorava ter escrito no final, que a levava a pensar na escrita como uma entrega:

[O ato da entrega] ‘exige’ real humildade e, ao mesmo tempo, uma crença absoluta na própria liberdade essencial. É um ato de fé (...), é *puro risco*.

²⁷⁸ Mesmo agente literário de Henry James, Joseph Conrad, James Joyce e D H Lawrence, Pinker passa a representar Mansfield em agosto de 1921, o que aumenta a quantidade de encomendas para revistas, antologias e jornais. Quando ele morre, em fevereiro de 1922, mesmo mês de publicação de *The Garden Party and other stories*, o filho Erik assume o posto. Conforme Katherine Mansfield and the Modernist Marketplace, p 143-144.

²⁷⁹ MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934, p. 324 (tradução nossa)

²⁸⁰ COX, Ailsa. Katherine Mansfield’s Legacy in the UK. In: KIMBER, Gerri; WILSON, Janet (org.). *Re-forming world literature*. Columbia: ibidem Press, 2018, p. 99.

Isso é verdadeiro para mim como ser humano e escritora. Deus do céu!
Como é difícil deixar acontecer — pisar no azul.²⁸¹

No mesmo período, deixa registrado no diário em 23 de julho de 1921 que considera fácil demais escrever contos por encomenda, como “An Ideal Family”²⁸², como se apenas realizasse “uma espécie de truque”; ela estava ansiosa para terminar a série e se dedicar a “At the bay”, outro conto bastante longo²⁸³, o que de fato consegue realizar.²⁸⁴ Enquanto isso, recebia com perplexidade as impressões dos primeiros leitores de “As filhas do falecido coronel”: Mansfield registra em carta de junho de 1921 que muitos acharam cruel o tratamento dado às personagens, como se estivesse “fazendo troça das pobres velhinhas”.

É quase aterrorizante ser tão mal compreendida. Houve um momento — quando eu tive “a ideia” — em que vi as duas irmãs como pessoas *divertidas*, mas, no momento em que as examinei mais profundamente (quero ser bem franca), eu me curvei à beleza que se escondia em suas vidas, e descobrir aquilo era todo o meu desejo...²⁸⁵

Determinada a trabalhar nesse tipo de história — onde o “enredo” não é necessariamente a coisa mais importante, e sim a comunicação da vida interior dos personagens — Mansfield rejeita encomendas que poderiam limitar demais o seu projeto, como o pedido de um editor de uma antologia que pedia histórias com “mais enredo”²⁸⁶. Mesmo assim, nas histórias produzidas por encomenda se torna comum trabalhar o enredo em torno do tema da felicidade conjugal, bem como do encanto ou espera por um casamento. Abordagem estratégica, popular, direta, vendável, mas

²⁸¹ MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988, p. 20-21.

²⁸² Publicada originalmente na revista *Sphere* on August 20, 1921 e depois em *The Garden Party and Other stories*.

²⁸³ De onde Dalton recorta um tema e desdobra em “Flausi-Flausi”: o das fantasias da personagem Beryl com um príncipe, quando fica sozinha em seu quarto.

²⁸⁴ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996. p. 224.

²⁸⁵ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996. p. 223.

²⁸⁶ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Letters of Katherine Mansfield: Volume 5: 1922*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 311.

absolutamente distante da complexidade de contos como "Bliss" e "Pictures", como veremos adiante.

2.1 OBRA PUBLICADA

O primeiro livro, satírico, ácido, divertido e inconsequente *In a German Pension and other stories* (1911) faz sucesso imediato, com três reimpressões já no primeiro ano, mas gera polêmica sobre o plágio de um conto de Tchekov, como vimos no capítulo anterior. A reação faz Mansfield renegar o livro. Em carta ao agente literário que a representava no final da vida, quando mais uma vez o tema da republicação da obra volta à tona diante do sucesso de *In a German Pension and other stories* (1922), ela explica:

Eu acho que seria muito pouco sábio republicá-lo. Não só porque é um livro muito inferior (e é mesmo) mas porque eu tenho, com meu livro mais recente [*In a German pension*] começado a convencer os resenhistas de que eu não gosto de feiura pela feiura mesma. A intelligentsia pode ser gentil o suficiente para perdoar extravagâncias expressivas da juventude, e desgosto juvenil. Mas eu não quero escrever para eles. E eu não posso dizer para cada leitor comum 'por favor, perdoe-me por essas histórias horríveis. Eu só tinha 20 anos na época!' ²⁸⁷

Passam-se nove anos até a publicação do livro seguinte, *Bliss and other stories*. Nove anos de trabalho, reflexão e lapidação. A lucidez sobre o projeto literário ao qual ela passa a se dedicar ainda com mais afinco surge principalmente depois de janeiro de 1920, quando produz o conto "The man without a temperament" ("O homem indiferente"²⁸⁸) em um dia de trabalho literalmente febril. Só interrompe a escrita para comer. As anotações nos diários de Woolf ajudam a retratar esse ponto de virada no processo de amadurecimento de Mansfield, quando registra um encontro que as duas tiveram em maio de 1920: "Perguntei dos seus contos. Esse

²⁸⁷ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Letters of Katherine Mansfield: Volume 5: 1922*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 165 (tradução nossa).

²⁸⁸ MANSFIELD, Katherine. O homem indiferente. In: _____. *Je ne parles pas français e outros contos*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994; MANSFIELD, Katherine. O homem indiferente. In: _____. *Felicidade e outras histórias*, trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022.

último, *Man without a T.*, é o primeiro na nova maneira. Ela diz que atingiu um alto nível aí — está começando a fazer o que quer.”²⁸⁹

E o que é essa nova maneira? Mansfield não escreve sobre isso diretamente: ela vai gradualmente tomando consciência do que fazer. Percebe, por exemplo, a importância de transferir emoções para os personagens²⁹⁰. Para alcançar essa meta, ela adota e aprimora o uso do discurso indireto livre, em que a voz de um narrador em terceira pessoa se mistura com aquela do personagem. Essa técnica retira do conto o peso de ser apresentado a partir do ponto de vista de uma “autoridade”, um narrador-observador que guia a leitura. Em vez disso, a história se conta enquanto os personagens agem, pensam, falam²⁹¹. O discurso indireto livre deixa em primeiro plano aquilo que os personagens descobrem e também encontram a si mesmos enquanto vivem, ou seja, enquanto cuidam de seus problemas, a maioria deles urgentes para eles: sobreviver (“*Pictures*”), manter o estilo de vida sem ter de se responsabilizar por ninguém (“*Je ne parles pas français*”), receber um telegrama que muda o dia (“*The singing lesson*”) etc.

Mansfield também investe constantemente no recurso do correlativo objetivo (*objective correlative*), conceito cunhado por T. S. Eliot em um ensaio sobre *Hamlet*²⁹². O correlativo objetivo faz com que um objeto ou situação sirva de chave de leitura para os sentimentos em ação; seu uso evita que se diga o óbvio diretamente. Um símbolo. Por exemplo, a pequenina lâmpada dentro da casa de bonecas em “*The doll’s house*” que as amigas de classes sociais distintas vêm juntas (apesar de serem proibidas por suas famílias de se misturarem fora da escola) simboliza a esperança de um mundo mais humanista, justo e igualitário.

Seus ficções [de Mansfield], como as de Joyce e Virginia Woolf, são fundadas nos princípios simbolistas. Seus primeiros cadernos de anotação mostram que ela desenvolveu conscientemente uma estética simbolista de suas leituras de Pater, Wilde e em particular Arthur Symonds. Ela também emprestou as técnicas da poesia francesa simbolista para seus primeiros

²⁸⁹ WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf, Volume Two 1920-1924*, by Anne Olivier Bell, Andrew McNeillie. London: Harcourt Brace, 1980, p. 25. (tradução nossa)

²⁹⁰ MANSFIELD, Katherine. A novel without a crisis. In: _____. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012 (tradução nossa).

²⁹¹ HANSON, Clare. *Short stories and short fiction, 1880-1980*. London: Macmillan, 1985, p. 77.

²⁹² ELIOT, T. S. 'Hamlet'. In: _____. *Selected prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jonavich, 1975, p. 48.

poemas e esquetes. Ela desenvolveu deliberadamente a forma do conto, introduzindo nela técnicas da poesia simbolista como aquelas utilizadas por T. S. Eliot e Ezra Pound. Diz muito sobre a concepção mansfieldiana de conto o que encontramos em sua carta enviada a Virginia Woolf onde explica que considera “The love song of J. Alfred Prufrock” ‘realmente um conto’. Essa ideia remete à densidade lírica do trabalho dela.

As ficções de Katherine Mansfield são construídas pela técnica de sugestão. Os temas não são colocados diretamente mas apresentados obliquamente por meio de imagens concretas. A ideia de uma imagem concreta pode ser ampliada, nesse contexto, para significar toda a composição de uma história e não apenas um momento isolado.²⁹³

Quando questionada sobre o que dava a forma aos contos que escrevia, ela respondeu: “é mais ou menos minha invenção”²⁹⁴. A escrita enquanto partitura musical se torna uma meta adotada especialmente a partir de “Miss Brill”:

Em 'Miss Brill' escolhi não apenas o tamanho de cada frase, mas até o som de cada frase. Escolho o ritmo de cada parágrafo de modo a se ajustar à personagem, de modo a se adaptar a ela naquela dia, naquele exato momento. Depois de escrito, li o conto em voz alta — várias vezes — assim como se *executaria de novo* uma composição musical — tentando chegar cada vez mais perto da expressão de Miss Brill — até encontrar o tom justo.²⁹⁵

Especialmente a partir de 1919, início de 1920, quando começa a preparar *Bliss and other stories* para publicação, cuida para fazer com que as palavras, vírgulas, travessões, não saiam do lugar. Recebe de Murry uma crítica sobre o excesso de travessões em seus manuscritos, o que a faz a pensar sobre a importância de cada pequeno símbolo tipográfico. Assim como Dickinson, Mansfield faz questão de que esses travessões não sejam substituídos por vírgulas ou outro tipo de pontuação no momento da composição do texto. Chega a pensar em escrever um ensaio sobre as vírgulas²⁹⁶. Adota o recurso de interpolar linhas entre parágrafos para simbolizar mudanças de cena, e para dar vida à história às vezes escreve de propósito algumas palavras incorretamente (quando quer, por exemplo, incluir um sotaque estrangeiro ou uma marca de origem social na fala de alguém)

²⁹³ HANSON, Clare. *Short stories and short fiction, 1880-1980*. London: Macmillan, 1985, p. 78. (tradução nossa).

²⁹⁴ MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988, p. 14.

²⁹⁵ MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988, p. 22.

²⁹⁶ MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Introdução e organização de Cherry A. Hankin. NY: New Amsterdam, 1991.

com enorme receio de que os revisores as corrigissem. Por isso, inclui bilhetes cheios de instruções a quem fosse datilografar ou preparar suas histórias para circulação. A respeito de "The man without a temperament", por exemplo, fornece instruções rigorosas a Murry, que trabalhava em Londres, encarregado de encaminhar o manuscrito para edição na revista londrina *Arts and Letters*. Ela queria ver as provas antes da impressão. Este é o bilhete profissional enviado junto à carta de amor em fevereiro de 1920:

Lamento profundamente te incomodar com isso, mas eu preciso ver as provas eu mesma antes que sejam impressas (...) Cada palavra importa. Isso *não* é conceitual — mas deveria ser. Você me promete enviar as provas se ele imprimir o conto? Eu vou mandar de volta por via expressa no mesmo dia. Se você não vivesse nessa velocidade louca eu imploraria para você comparar a cópia datilografada e o manuscrito para ver se os espaços estão corretos — ali onde eu deixei um espaço é para continuar tendo um espaço — com certeza vai ter erros. Eu não posso suportar equívocos. Outra palavra não vai funcionar. Escolhi cada uma delas. [grifos do original].²⁹⁷

De modo geral, Mansfield sempre pede a editores e agentes literários uma prévia da impressão, seja em revista ou jornal, seja em livro, para que pudesse corrigir as alterações. É detalhista ao ponto de pedir uma segunda prévia da página a ser impressa, e corrigir novamente, se necessário. Pode negar-se a cortar um conto, porque isso seria estragá-lo para sempre. Prefere escrever outro que caiba no espaço justo, batalhas que encara até poucos meses antes de morrer. Tudo isso em nome de um propósito muito claro. "Ela nos oferece uma escrita com as cadências e formas de frases musicais. Ou seja, ela escreve como ela toca, e nós podemos ler a escrita como uma partitura, com uma performance auditiva na cabeça", resume Kennedy²⁹⁸.

Ex-violoncelista, Mansfield escreve dessa maneira porque também lê assim — teve o olhar treinado desde a infância para a música, capaz de transportar algo lido em som, fosse escrita com palavras e sinais de pontuação, fosse escrita com escalas, pentagramas e notações musicais. Ela transfere, traduz a escritura musical para a escritura literária. Em 1915, anota em uma carta que, exceto por

²⁹⁷ MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Introdução e organização de Cherry A. Hankin. NY: New Amsterdam, 1991 (tradução nossa).

²⁹⁸ KENNEDY, Kate. Sight-Reading Katherine Mansfield. *Landfall*, Otago: Otago University Press, 2010 (tradução nossa).

Shakespeare e Marwell, o *Oxford Book of English Verse* lhe parecia muito pobre porque a maioria dos poetas reunidos ali nem mesmo entenderia o que significa, em música, soar “no meio da nota” ou “acertar a nota em cheio”, isto é, nem em um ponto tenso nem solto demais (o que se refere a instrumentos de corda como o violoncelo).²⁹⁹

Mansfield sonha fazer leituras, como Dickens, em que exercitasse a voz como meio de expressão³⁰⁰. Não chega a realizar, mas quem a conheceu pessoalmente, como Huxley, Eliot, Virginia e Leonard Woolf, menciona sua admirável capacidade de “fazer vozes”, assumir máscaras, incorporar personagens e imitar pessoas. Em uma festa em 1917, ao ler em voz alta “The love song of Alfred Pufrock” de T. S. Eliot³⁰¹, ela exercita em público a habilidade teatral³⁰² à qual a sonoridade do poema convida. Atenta ao que a literatura absorveria de Baudelaire e Mallarmé a partir de 1890³⁰³, em uma das mais de 110 resenhas que entregou para a revista *The Athenaeum* entre abril de 1919 e dezembro de 1920, compartilha suas impressões sobre *Three Lives* (1909), de Gertrude Stein (1874-1946), onde se declara leitora-ouvinte:

A senhorita Gertrude Stein descobriu um novo jeito de escrever histórias. E é apenas se manter firme ao escrevê-las. Não importa quantas vezes você tenha que voltar para o começo, não hesite em dizer a mesma coisa de novo e de novo — as pessoas estão sempre se repetindo — não se incomode se as palavras soem engraçadas às vezes: apenas continue firme, e com o tempo o que você passou escrevendo vai ter produzido o efeito. (...) Admitimos que lemos uma boa página ou duas antes de entender o que estava acontecendo. Então um fato se torna evidente. Nos pegamos lendo em tempo sincopado. Gradualmente ouvimos lá de longe, e depois chegando desconfortavelmente perto, o som de banjos, baterias, ossos (colheres de ossos ou de metal), pratos e vozes. A página começa a

²⁹⁹ MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. NY/London: Penguin Books, 1977, p. 63.

³⁰⁰ TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. NY/London: Penguin Books, 2010, p. 213.

³⁰¹ ELIOT, T. S. The love song of Alfred Pufrock. In: *Collected poems. 1909-1962*. London: Faber and Faber, 2002.

³⁰² WILSON, Janet. Katherine Mansfield's Prufrockian Encounter with T. S. Eliot. In: MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield and the Bloomsbury Group*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2017, p. 75.

³⁰³ CORREA, Delia de Sousa. Katherine Mansfield and Music: Nineteenth-Century Echoes. In: KIMBER, Gerri; WILSON, Janet (org). *Celebrating Katherine Mansfield. A Centenary Volume of Essays*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011, p. 86.

virar música. (...) 'Melanchta' é música negra com toda sua monotonia enlouquecedora tornada prosa; é escrever em real tag-time.³⁰⁴

Mansfield apreende do texto o ritmo de *rag-time*, gênero musical estadunidense praticado principalmente no Missouri, no final do século XIX, em que uma melodia é quebrada em compassos sincopados³⁰⁵. Mansfield é levada pela musicalidade do texto e se põe à escuta de Stein.

Os poemas de Mansfield, em especial, demonstram conceber a página como partitura. Mas ela os usava mais como laboratório de bastidores, sem nunca ter publicado um livro de poesia em vida. Alguns achados desses poemas vão parar nos contos. Por exemplo, o efeito rítmico das ondas do mar do poema "The Sea", em analogia com as batidas do coração, reaparece em 1921 no conto "At the bay"³⁰⁶. Mansfield alude à forma de uma rapsódia húngara – peça musical curta típica do século XIX –, quando escreve o poema "Night-Scented Stock": ali, ao mesmo tempo conta uma história (possui um enredo) e convida à dança (performa uma melodia, com ritmo e dinâmica). Faz isso por meio do *enjambement*, combinando o uso convencional das rimas com a inovação atribuída à improvisação jazzística.³⁰⁷ Estas observações também poderiam ser feitas para o conto "The man without a temperament" e transbordam para outras escritas de Mansfield.

Bliss and other stories (1920) e *The Garden Party and other stories* (1922), o segundo e o terceiro livro de Mansfield, se tornam sucesso imediato ao serem lançados simultaneamente em Londres e em Nova York — se entendermos por “sucesso” toda a atenção possível de suplementos literários de grandes jornais, colunas literárias em revistas de grande circulação e mesmo revistas especializadas. Não quer dizer que essa atenção se deu sempre de forma positiva e animadora. Pelo contrário, Mansfield abriu um debate que foi desde a retomada da questão do

³⁰⁴ MANSFIELD, Katherine. 'Some new thing.' In: _____. *Complete works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012 (tradução nossa).

³⁰⁵ O termo *rag-time* deriva da denominação usada para o estilo de melodia (feita por piano ou banjo) “quebrada” em pedaços menores, sincopados, enquanto um ritmo firme de fundo é tocado pelo piano ou sugerida pelo banjo. Cf. RAGTIME. *Library of Congress*. United States of America. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/ragtime/>

³⁰⁶ BALDT, K. Katherine Mansfield's Poetry. In: MARTIN, Todd. (org). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. London: Bloomsbury Publishing, 2021, p. 234.

³⁰⁷ DAVISON, Claire. Katherine Mansfield's Musical World. In: MARTIN, Todd (org.). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. London: Bloomsbury Publishing, 2021, p. 265.

plágio de Tchekov até uma crítica ao tratamento “inumano” dado aos personagens³⁰⁸. Os próprios resenhistas pareciam entre encantados e perplexos, estupefatos e um pouco irritados, como neste comentário sobre *Bliss and other stories*:

Nós vemos no livro de Mansfield uma perfeita ignorância da natureza repulsiva de seus temas que a coloca num plano diferente. Ela não é desumana, mas não-humana, observando a escrita acontecendo diante dela, como um selvagem observando um animal ferido tentando chegar em segurança na sua toca — com interesse, é verdade, mas sem crueldade nem pena. Não podemos fingir sentir nenhuma beleza ou prazer estético em conhecer as emoções de alguns de seus personagens enquanto cuidam de suas vidas.³⁰⁹

Mas, numa balança retrospectiva, as críticas a *Bliss and other stories* no geral, são construtivas, e Mansfield as escuta com interesse. Na visão desse mesmo tipo de crítico de suplemento de artes em jornais, *The garden party and other stories* é considerado um avanço em relação ao volume anterior³¹⁰. O ano de 1922 estava sendo especialmente importante na literatura modernista europeia e a obra de Mansfield chega ao lado de obras inovadoras como *Ulysses*, de Joyce, *Jacob's Room*, de Woolf, *The Waste Land*, de Eliot, e *Geography and plays*, de Gertrude Stein. Já muito doente, mas disposta a criar um livro minimamente volumoso, Mansfield decide incluir em *The garden party* contos feitos para as revistas não-literárias. Assim, textos menos sofisticados como “Her first ball”, “An ideal family” e “The singing lesson”, contrastam com a potência dos melhores, “The daughters of late Colonel” (conto elogiado por Thomas Hardy)³¹¹, “Miss Brill”, “At the bay” e “The Garden Party”.

Àquela altura, colaborar regularmente com revistas havia tornado Mansfield conhecida ainda em vida entre leitores não-literatos, pessoas comuns que amavam

³⁰⁸ MARTIN, Todd. Expanding Horizons. In: _____ (org.). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. London: Bloomsbury Publishing, 2021.

³⁰⁹ *The Saturday Review*, February 19, 1921, p. 157 apud MARTIN, Todd. Expanding Horizons. In: _____ (org.). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. London: Bloomsbury Publishing, 2021 (tradução nossa).

³¹⁰ MARTIN, Todd. Expanding Horizons. In: _____ (org.). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. London: Bloomsbury Publishing, 2021.

³¹¹ TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. NY/London: Penguin Books, 2010.

sua maneira de escrever, principalmente em 1921 e 1922. Esses desconhecidos enviavam cartas deliciosas que valiam mais do que qualquer resenha:

meu maior prazer são todas essas cartas que eu recebo de estranhos que não sabem nada sobre técnica mas mergulham em todas as histórias e dizem quão tristes estão por William ou como eles compreendem por que Anne riu de Reggie e assim por diante. Valorizo essas cartas mais do que qualquer resenha. É maravilhoso sentir que essas pessoas se importam tanto. E é ótimo perceber como elas são generosas.³¹²

Na verdade, seus colegas contemporâneos também a liam. Em *After Strange Gods* (1934), Eliot relacionaria o conto "Bliss" a "The Dead", de Joyce, e a "The Shadow in the Rose Garden", de Lawrence, em uma análise de "três contos contemporâneos de grande mérito"³¹³.

Logo depois da morte de Mansfield, a publicação de novos volumes de contos, assim como edições pioneiras de poemas, diários e cartas, obtêm boa aceitação do grande público. Em vida, ela publica três livros de grande sucesso, portanto: *In a german pension* (1911), *Bliss and others stories* (1920) e *The garden party and other stories* (1922). A estes se reúnem outros dois livros de contos, o primeiro lançado cinco meses depois da morte, *The Doves' Nest* (1923) e o outro logo depois, *Something Childish and other stories* (1924).

2.1.1 Contos exemplares

Neste tópico, tomo alguns contos exemplares de Mansfield para investigar um pouco mais a sua técnica, a começar por "Bliss" e "The man without a temperament", do volume *Bliss and other stories* (1920). Se no primeiro a protagonista (Bertha Young) está feliz e apaixonada (pelo marido, pela amiga Pearl, pelo fato de ter ainda 30 anos, pela vida), no segundo o protagonista (Robert Salesby) é o marido infeliz de uma mulher doente, internada em uma casa de saúde, e que não vê nada de bom no dia em que se passa a história, exceto um pequeno passeio para longe da esposa.

³¹² MANSFIELD, Katherine. *The Collected Letters of Katherine Mansfield: Volume 5: 1922*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 255 (tradução nossa).

³¹³ ELIOT, T. S. *After Strange Gods*. New York: Harcourt, Brace, 1934, p. 38.

“Bliss” gira em torno da tensão provocada pelo contraste entre a capacidade de amar/desejar e a incapacidade de expressar esse sentimento. O segundo apresenta a tragédia da total desilusão do amor e mesmo da falta de desejo diante da vida. Ações e palavras atribuídas a diferentes personagens, em discurso direto ou indireto, com ajuda do ritmo das frases e da sonoridade criada por efeitos da linguagem (iteração e rima), constroem uma espécie de réquiem de alguém já morto ainda em vida: não a esposa doente, mas o marido indiferente.

Os dois contos pertencem à mesma fase inovadora de Mansfield. Abrangem o que acontece em menos de 24 horas e, ao mesmo tempo, contêm *flashbacks*, momentos em que se volta no tempo, memórias. No segundo, esse paralelo com o passado sugere que a vida havia sido boa para o marido antes de ele ter a obrigação de acompanhar a esposa trancada em uma casa de saúde isolada da vida urbana. Em ambos, o significante escolhido para o sobrenome dos personagens traz, implícita, uma característica que define sua personalidade. Bertha é *Young* (jovem) e por isso animada e alegre e capaz de dançar pelas calçadas etc; Robert é *Salesby* (vendedor) e por isso parece estar sempre atendendo a pedidos da esposa, porém mecanicamente: um vendedor fraco, sem vontade de concluir a venda; sem preocupação com a satisfação do cliente. Esse uso do nome como metáfora ou metonímia da personalidade do personagem é bastante comum em Mansfield, vide a ignorante *Mouse* (rato), personagem abandonada pelo namorado em “Je ne parles pas français”. Ela age como praga incapaz de ser outra coisa senão uma mulher abandonada pelo amante em um lugar onde não dominava o ambiente: um rato que diz sempre a mesma coisa (“*Je ne parles pas français*”) acuado em seu quatinho de hotel, com fome, prestes a roer a cômoda vida de Raoul Duquette, o narrador. Pelo sobrenome dele, Mansfield já informa que há nele algo de “duque”, algo vagamente nobre, mas não o sendo realmente: um farsante na nobreza, alguém que busca um outro nível na vida, não o equivalente ao chão e aos esgotos (a vida de uma pobre mulher desterrada como Mouse), algo mais à altura do café onde escreve a história em primeira pessoa, gastando as cinco primeiras páginas para se apresentar primeiro, posto que se leva muito em consideração. Acostumado à vida fácil em que não precisa trabalhar, mas vender sua companhia e seu sexo para conseguir dinheiro e escrever seus livros, Duquette simplesmente abandona Mouse em um quarto do hotel em Paris com a alegria de quem se livra de um rato deixando-o

numa ratoeira. Uma atitude pouco nobre, mas o que esperar de um mero “duquette”?

Voltando a falar dos dois contos escolhidos por ora como exemplares das técnicas narrativas de Mansfield, o discurso indireto livre está presente nas duas peças. O narrador-observador seguidamente se oculta para que algo do fluxo de consciência do protagonista se coloque como o discurso que de fato, mas indiretamente, conta a história. Ao final, apesar da visão de panorama fornecida pelo narrador (apresentando outros personagens, descrevendo o ambiente etc), temos a impressão de conhecer apenas um lado do que foi relatado. Afinal, o que pensava Harry? E Pearl? E a esposa doente? Não ficamos sabendo nada disso, o que lembra uma das lições de Gertrude Stein a Hemingway: deve-se fazer vir à tona só o que o leitor precisa saber para prever o resto: a ponta do iceberg³¹⁴. A limitação do ponto de vista centrado nos sentimentos da Bertha é destacada por T. S. Eliot como um defeito do conto “Bliss” em comparação ao conto de Lawrence “The Shadow in the Rose Garden”: Eliot lamenta que sobre o marido só temos o que nos diz Bertha; Mansfield limita o acesso do leitor ao que pensa o marido. Já no conto de Lawrence, é possível compreender o ponto de vista de cada uma das partes do casal protagonista. Além disso, o “tempo” (ou seja, o ritmo) narrativo de Lawrence pareceria para Eliot mais lento e, portanto, mais adequado para que se tornasse possível sentir e pensar junto com os personagens. Mansfield escreveria com agilidade demais: “nenhuma história de estrutura considerável poderia se mover tão rapidamente quanto a de Miss Mansfield”³¹⁵.

Concordando ou não com Eliot, o fato é que quando relemos o conto “*Bliss*” depois de conhecermos o final percebemos que já estava embutida nas falas brincalhonas de Harry uma tendência a esconder o que pensa, o que vem bem a calhar quando se trata de jantar com a esposa e a amante ao mesmo tempo. Ou seja, a escolha de Mansfield foi estratégica e totalmente coerente: justamente porque não sabemos nada sobre o que os outros pensam ou sentem, além de Bertha, que o final provoca o efeito-surpresa ou de nocaute (e uma curiosidade de reler para verificar o que foi que, na leitura, talvez tenhamos perdido no meio do

³¹⁴ Citado por HANSON, Clare. *Short stories and short fiction, 1880-1980*. London: Macmillan, 1985, p. 74.

³¹⁵ ELIOT, T. S. *After strange gods: a primer of modern heresy*. London: Faber and Faber, 1934, p. 36 (tradução nossa).

caminho). Somente então descobrimos (nós, que estamos lendo) o caso que ele mantinha com Pearl. É exatamente por isso que caímos, junto com Bertha, do pico do êxtase para o abismo da decepção. Impossível não lembrar de como o título de um dos livros de Dalton, *O abismo de rosas*³¹⁶, pode expressar essa mesma sensação.

Em “The man without a temperament”, um narrador-observador mescla a perspectiva de funcionários, visitantes e outros pacientes da casa de tratamento em que se passa a história. Dispostas discurso direto e em discurso indireto livre, as reações dos outros personagens são animais e orgânicas. Já as ações do protagonista, Robert Salesby, se desenrolam de maneira mecânica, descritas em frases que repetem a estrutura simples “ele fez isso” ou “ele fez aquilo” do início ao fim. Um títere em movimento. Mansfield dá vida, força e saúde a este corpo, justamente o que falta à esposa doente em tratamento no local. Mas às vezes o títere não se move, preso em sua condição de cuidador. Descansa quando a esposa descansa.

Uu-e-zip-zuu, fez o elevador. A gaiola de ferro abriu-se com estrépito. Passos leves, lentos, soaram do outro lado do vestíbulo, encaminhando-se para ele. A mão pousou como uma folha em seu ombro. (...) E ele avançou, a mão ainda no ombro; os passos leves e lentos seguiram aos seus. Puxou uma cadeira, onde ela, vagarosamente, se deixou cair, recostando a cabeça no espaldar, os braços pendendo para os lados.
 “Não quer trazer a outra para mais perto? Ela está a tantas milhas de distância”. Mas ele não se moveu.³¹⁷

A tensão leva a querer saber como a história vai terminar. Salesby vai finalmente explodir e dizer como se sente frustrado e irritado por ter aberto mão de sua vida em Londres para cuidar da esposa doente? É o que ele faz no final. Só que de maneira extremamente sórdida: dizendo apenas a palavra “rot” (podre), após observar o sangue da esposa no corpo esmagado de um mosquito morto a pedido dela (que não pode se mexer na cama).

“Está tudo bem agora? Devo desligar a luz?”
 “Sim, por favor. Não. *Boogles!* Volte aqui por um instante. Sente-se ao meu lado. Dê-me a sua mão”. Ela gira o sinete dele — por que não estava

³¹⁶ TREVISAN, Dalton. *O abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

³¹⁷ MANSFIELD, Katherine. O homem indiferente. In: _____. *Je ne parles pas français e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994, p. 119.

dormindo? “Boogles, ouça bem. Venha mais perto. Às vezes, me pergunto — o incomoda muito estar comigo?”
 Ele se inclina. Beija-a. Ele a cobre, alisa o travesseiro.
 “Apodreça”, ele sussurra.³¹⁸

O significante “*Rot!*” possui caráter polissêmico. Tanto pode ser lida como verbo flexionado no imperativo (“Apodreça!”) quanto adjetivo (“Podre!”). Há uma terceira acepção no inglês britânico, “besteira, bobagem” (por exemplo, quando a palavra é usada na expressão “Don’t talk so rot!”³¹⁹), que foi a escolhida pela tradutora Julieta Cupertino em sua versão do conto. Assim colocado, o significante “rot” é usado para responder de maneira evasiva à pergunta direta da esposa:

(...) Algumas vezes fico pensando — é muito difícil para você estar aqui comigo, longe de casa?
 “Ele se inclina. Beija-a. Agasalha-a, afofa o travesseiro.
 “Besteira”, diz num murmúrio.³²⁰

O conto termina assim. Mas quantos pontos ele deixa para que seja aumentado, de acordo com o final que escolhermos? Não sabemos que se a esposa chega a escutar a palavra sussurrada logo após o esmagamento do inseto. Sequer podemos fixar o sentido dessa palavra, dominá-la, possuí-la como uma certeza. O final não é apenas aberto, é múltiplo em possibilidades. Mansfield prolonga a duração do efeito estético do conto após a leitura. O amargor que transborda da boca do homem indiferente fica na boca do leitor por muito tempo. Finais indefinidos como este são poderosos porque permanecerem ecoando, em constantes novas rearrumações da cadeia de significantes a cada leitura. São outra característica marcante dos contos de Mansfield, principalmente em *Bliss and other stories* e *The Garden Party and other stories*.

Ainda como recurso narrativo exemplar, vejamos como “The man without a temperament” usa o recurso do *flashback*. Antes de dormir, Salesby se transporta em pensamento para o momento, em seu escritório em Londres, em que havia escutado as recomendações do médico da esposa. Deveriam se mudar por, pelo menos, dois anos para um local de “clima decente”, senão ela iria logo “bater as

³¹⁸ MANSFIELD, Katherine. O homem indiferente. In: _____. *Felicidade e outras histórias*. trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022, p. 148.

³¹⁹ ROT. Oxford’s Advanced Learner’s Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 1113.

³²⁰ MANSFIELD, Katherine. O homem indiferente. In: _____. *Je ne parles pas français e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994, p. 123.

botas”³²¹. A lembrança é interrompida quando ele tem de atender ao pedido dela para matar o mosquito e responder à pergunta direta que ela faz.

Espaços entre palavras, travessões, parágrafos separados por uma linha (ou espaço) em branco: pausas desejadas, planejadas, arquitetadas pela ficcionista no desenho do que considero ser a partitura de um réquiem (a morte em vida do marido). A começar pelo título, "The man without a temperament" explora bastante a relação entre palavra e música. Como notou Cappuccio³²², o significante "*temperament*" ativa uma cadeia de significantes: tanto pode significar um estado de espírito ou caráter quanto, em instrumentos musicais, a maneira de distribuir as notas. O homem "sem um temperamento" do conto de Mansfield é o marido que age sem alma, sem cuidado, como "um animal" (como é descrito no próprio conto pelo olhar de outras pessoas hospedadas no local onde se passa a história), ou seja, sem sinais de afinar-se com a companheira gravemente doente do coração, que necessitava de ajuda para coisas simples como matar um inseto.

Os dois contos recorrem ao "correlativo objetivo" de um sentimento ou emoção. Em "The man without a temperament", se trata do anel no dedo mindinho do marido, que representa o estado inercial em que se ele se encontra. O conto abre com ação contínua de um anel girando no dedo mindinho, obtida por meio da repetição ("*turning the ring, turning the heavy signet ring*"), e fecha com a mesma ação contínua, igualmente duplicada, mas se diluindo de forma suave, como na conclusão de uma estrofe musical ("*only turned the ring — turned the ring on his pink, freshly washed hands*"), não sem antes ter passado por outra ação que se repete, oferecendo com esta suspensão um momento estético angustiante: "*he might have been going to whistle — but he did not whistle*").

Ele ficou parado em frente à porta do saguão girando o sinete, girando o pesado sinete em seu dedo mínimo enquanto seu olhar passeava fria e deliberadamente pelas mesas redondas e cadeiras de vime espalhadas pela varanda envidraçada. Apertou os lábios — poderia até estar ensaiando

³²¹ MANSFIELD, Katherine. O homem indiferente. In: _____. *Felicidade e outras histórias*. trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022, p. 147.

³²² CAPPUCIO, Richard. The well-tempered story: experiments with sound in 'The man without a temperament'. In: DUFFY, Enda; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield and Bliss and other stories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

um assobio — mas não assobiou, apenas virou o anel; virou o anel em suas rosadas mãos recém-lavadas.³²³

O anel com sinete (ou vinheta) é um símbolo de poder, objeto usado para imprimir um brasão em assinaturas de contratos ou selar correspondências. Mas a única ação de Salesby sobre esse poder é girá-lo no dedo mindinho. Ele espera algo que não vem: a morte da esposa, a liberdade, a possibilidade de ir embora. Está preso nessas ações, em estado de inércia, preso como o anel girando no mindinho. Não há saída.

Em “Bliss”, o correlativo objetivo é a *pear tree*, a frondosa árvore frutífera ou pereira no centro do jardim onde Bertha e Pearl contemplam juntas sob a luz do luar. Em algumas interpretações, a árvore representaria como ponto central da trama o falo de Harry, marido de Bertha e amante de Pearl. Mais do que isso, o significante “*pear tree*” possui similaridade sonora com “*pair tree*” (algo como árvore-par, ou árvore-casal), o que não faz muito sentido quando traduzido literalmente, mas como simbologia do conto, a ideia de “árvore de casal” coloca a imagem de “casal” como centro do êxtase, seja qual for o par (Bertha/Pearl, Pearl/Harry, Harry/Bertha), sendo impossível haver um terceiro. O “terceiro” desestabiliza o *bliss*, o êxtase possível. Outro deslizamento semântico que ocorre simplesmente por uma similaridade sonora para *pear tree* se dá por sua leitura como “*pair of three*”, ou seja, par de três, triângulo amoroso. Essa possibilidade se reforça se pensamos que o terceiro elemento se chamada *Pearl*, e, como a *pear tree*, é descrita como um ser em sua plenitude. Depois que Bertha descobre o caso entre o marido e a amiga, olha uma última vez para o jardim e percebe que a *pear tree* continua “*lovely as ever and as full of flower and as still*”. Ou seja: a potência do desejo por Pearl continua a existir, adorável, fértil, florida.

Em suas escolhas de tradução de “Bliss”, Ana Cristina Cesar não utiliza o significante “pereira”, trocando-o por “árvore” porque considera a palavra “pereira inadequada”. “Na expressão ‘*pear tree*’ existe uma suave conotação familiar, que não existe na palavra *pereira*, usada frequentemente como nome próprio, tal qual

³²³ MANSFIELD, Katherine. O homem indiferente. In: _____. *Felicidade e outras histórias*. trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022, p. 129.

Smith ou Brown”³²⁴, ou, diríamos, tal como Carvalho ou Machado³²⁵. Assim, considerou que esse significante não combinaria com a delicadeza do tema do conto: “a palavra *pereira* não servia, era um sério obstáculo, uma palavra maciça demais, que levava a associações incorretas e transmitia um som desagradável”³²⁶. Ana C. opta por verter *pear tree* por *árvore* e assim perde muito na tradução, não só por causa da ligação visual entre as letras que formam as palavras Pearl e *pear* (os dois frutos desejados) e que se mantém mais ou menos em português (Pearl / pera), como pela assonância entre *tree* (árvore) e *three* (numeral, 3): a “pear tree” simboliza o triângulo amoroso em que um dos vértices é Pearl (“Pearl: three”). Ou seja, se o significante “pereira” não chega nem perto de aproximar o ouvido do sentido simbólico de *pear tree* (embora possamos pensar que rime com “terceira”, posição de Pearl em relação ao casal), a palavra “árvore” por outro lado fica ainda mais distante.

Os três contos que Érico Veríssimo deixou de lado em sua versão brasileira de *Bliss and other stories* — um deles é justamente “The man without a temperament” — são especialmente complexos, tanto na forma (com a presença de correlativos objetivos, epifanias, fluxo de consciência, justaposição de fragmentos, mudança de perspectiva, entre outros) quanto ao tema (desamor, doença, alusão a suicídio, à miséria e à prostituição). Outros três contos ocupam o lugar dos omitidos: contos que Mansfield havia produzido para revistas por encomenda, contos “sentimentais”, escandalosamente ingênuos quanto ao tema (noivado, casamento, primeiro baile), além de serem escritos de maneira mais simples (com narrador em terceira pessoa e discurso direto).

³²⁴ CESAR, Ana Cristina. O conto Bliss anotado. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 338.

³²⁵ Ana Cristina escreveu as notas na tese a ser avaliada por uma banca da Essex University em que recebeu o grau de do Master of Arts, e não para serem publicadas no Brasil. Sua mãe a traduziu para o português anos depois. Embora o nome da mãe da poeta não figure como tradutora na ficha catalográfica do volume, ela se apresenta no início do capítulo “Escritos da Inglaterra”. Maria Luiza Cesar diz: “Traduzi estes textos com o empenho de quem está tentando incorporar a prática da tradução, da forma como foi pensada e realizada por Ana C. Entre a intenção e a feitura uma preocupação quase obsessiva, como traduzir com adequação e fidelidade de uma escritora brasileira, escritos originalmente em inglês?”. CESAR, Maria Luiza. Apresentação (Escritos da Inglaterra). In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 277.

³²⁶ CESAR, Ana Cristina. O conto Bliss anotado. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 339.

Mansfield representa para Veríssimo as ideias de ternura e compressão³²⁷, justamente o que falta aos três contos deixados de lado. Em *Um certo Henrique Bertaso*, ao falar da história da Coleção Nobel, para o qual traduziria Somerset Maughan, Aldous Huxley, Oscar Wilde e Mansfield, entre outros, Veríssimo diz:

Eu próprio traduzi com amor para essa coleção o *Bliss (Felicidade)*, de Katherine Mansfield, lá pelos idos e vividos de 1937. (Há pouco uma editora carioca republicou esse livro, usando a minha tradução, comprada à Globo, e cometeu a injustiça — pobre Kathy! — de imprimir na capa dos volumes o nome do tradutor em letras maiores que as do nome da autora.)³²⁸

Ele está comentando a edição da Nova Fronteira, publicada em 1969, idêntica à de 1940, exceto pela capa redesenhada e o texto da contracapa, que muda para:

FELICIDADE (Bliss) — uma das mais formosas obras da literatura inglesa — é um livro de alta espiritualidade. Tem um encanto novo, um sabor diferente, que obriga o leitor a pensamentos profundos. Cada um destes contos encanta e comove porque versa sobre temas simples, fala das coisas reais da vida de cada dia. Os dramas que o livro nos descreve são, na sua maioria, dramas interiores, ignorados de todos, passados no mais íntimo do coração e da consciência de seus personagens. Fixam momentos de agonia interior, de tristezas recônditas, de soluços contidos e de ilusões fanadas.

A grande arte de Katherine Mansfield está **na candura de observação**, no dom de maravilhar-se diante da vida, na segurança taumatúrgica com que descobre o aspecto poético das almas e das coisas.

Em FELICIDADE, há uma rara e enternecedora harmonia. Existe vida no assunto, assim como existe arte na narração. É um belo livro, **com alguns pedaços completamente admiráveis, quase "obra-primas."**

Érico Veríssimo traduziu o livro de Katherine Mansfield com o cuidado e a delicadeza que semelhante obra merecia. (grifo nosso)³²⁹

Podemos dizer que esse pequeno texto é também *quase* uma obra-prima do editor que, repetindo o que se diz sobre um autor, demonstra não ter lido o livro que vende. Pois embora *Bliss and other stories* use recursos que o senso comum recebe como "poéticos" — epifanias, fluxo de consciência e recursos tradicionalmente mais ligados à música ou à poesia (melodia, harmonia, ritmo, rima, iteração) — há

³²⁷ "Se eu quisesse resumir a história de meu aprendizado de ficcionista, diria que: (...) Bernard Shaw [me deu] a tendência para a sátira e a irreverência. Katherine Mansfield atenuou essa tendência, levando-me a assumir uma atitude mais terna e compreensiva para com as criaturas e as coisas." VERÍSSIMO, Érico. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942, p. 127.

³²⁸ VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

³²⁹ Contracapa. MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outras histórias*. Trad. Erico Verissimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

também aspectos menos belos ou menos poéticos que surgem mesmo em textos traduzidos por Veríssimo para a edição. Por exemplo, a traição conjugal evidente no conto-título; a vaidade do professor de música de "O dia de Mr. Reginald Peacock"; a estupidez narcísica horrenda da esposa do protagonista de "A Evasão"; o autoelogio sem limites do narrador de "*Je ne parle pas français*", que ignora a mulher abandonada pelo melhor amigo para não ter a sua qualidade de vida modificada; a total falta de espiritualidade ou de paixão pela vida da protagonista de "Revelações", que a cada "revelação" (epifania) da história, cada vez se afasta mais da oportunidade de se libertar do que a faz sofrer; o ataque do velho tarado à jovem governanta ingênua em "A jovem governanta", e assim por diante.

Quanto aos três contos deixados de lado, já conhecemos "The man without a temperament". Vamos agora a "Pictures", centrado na jornada de Miss Moss. A narração que alterna a terceira pessoa para a perspectiva da consciência da cantora e atriz desempregada Ada Moss sugere que, miserável como estava, ela acaba aceitando sair com um desconhecido, um cliente do bar que aponta para o garçom pedindo um uísque. A prostituição é apenas sugerida. O dedo ("*a sausage finger*", ou "o dedo parecido com uma linguiça"³³⁰), assim descrito a partir da perspectiva de Miss Moss, atua como correlativo objetivo: ela tinha fome e agora saberia que comeria, pois estava com um homem bem nutrido e que poderia apontar o dedo para o garçom e pedir o que quiser. Primeiro, precisaria ser ela mesma o banquete. Tal atmosfera se constrói a partir do momento em que o estranho comenta ser muito tentador o pedaço aparente do fita do sutiã de Ada Moss (no original: "*That's a tempting bit o' ribbon!* ") e, em seguida declara gostar de seios firmes e bem cobertos ("*I like 'em firm and well covered*"). Diante com convite para saírem juntos, Ada Moss se deixa levar, embora surpresa consigo mesma, por pura necessidade.

No trecho final do conto, como veremos a seguir na tradução feita por Albano e publicada em 2020, há um ritmo bem marcado para a aceitação do que pouco a pouco se confirma: cinco minutos depois de entrar no bar as coisas mudam de repente com a aparição do cliente, e mais cinco minutos de conversa depois, uma solução para o problema da fome se apresenta.

³³⁰ MANSFIELD, Katherine. Cenas. In: _____. *15 contos escolhidos*. Trad. Mônica Maia. São Paulo: Mediafashion, 2017, p. 220.

Cinco minutos depois, o robusto cavalheiro inclinou-se na mesa e soprou uma nuvem de fumaça do charuto no rosto dela.
 "Que pedacinho de renda mais tentador!", disse ele.
 A srta. Moss enrubesceu até sentir o topo da cabeça pulsar de uma forma como nunca acontecera antes.
 "Sempre preferi cor-de-rosa", disse ela.
 O robusto cavalheiro analisou-a, batendo os dedos na mesa.
 "Gosto delas firmes e cobertas", disse ele.
 A srta. Moss, para a própria surpresa, soltou uma risada maliciosa.
 Cinco minutos depois, o robusto cavalheiro levantou-se.
 "Bom, vou para o seu lado ou você vem para o meu?", perguntou.
 "Vou com você se não se importa", respondeu a srta. Moss. E navegou atrás do iate para fora do café.³³¹

Depois de ter sido evitado por Veríssimo, o conto também deu trabalho aos tradutores que encararam a tarefa mais tarde. Para o trecho acima, por exemplo, as duas primeiras traduções brasileiras, realizadas em 1984 e em 1994, abandonam o erotismo da cena final, escamoteando-o com metáforas inexistentes no texto de partida. Essas metáforas suavizam o discurso direto do estranho, romantizando-as: os seios são apresentados como "buquezinho encantador" de "cravos"³³² ou maçãs "firmes e polpudas"³³³. Certamente, falar de fome e prostituição não combinava com o que Veríssimo queria incluir na sua versão cheia de candura de Mansfield em 1940. Na época, a ditadura de Vargas estava apertando o cerco na censura de produtos culturais (a ponto da editora Glôbo ter de lançar obras por meio do nome Edições Meridiano para driblar os censores)³³⁴. Não sabemos se circulava no Brasil da época a notícia de que "Pictures" foi o primeiro conto de Mansfield a chegar na Rússia: sai a 25 de setembro de 1922 na revista *Moskovskii Ponedel'nik*, ocasião em que Mansfield é apresentada pelo tradutor P. Okhrimenko como escritora do nível de Maupassant e Tchekov: o conto foi recebido na Rússia como uma denúncia dos

³³¹ MANSFIELD, Katherine. Cenas. In: _____. *Felicidade e outras histórias*. trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022, p. 128.

³³² MANSFIELD, Katherine. Filmes. In: _____. *Aula de canto*. trad. Edla Van Steen e Eduardo Brandão. São Paulo: Global Editora, 1984, p. 100.

³³³ MANSFIELD, Katherine. Cenas. In: _____. *Je ne parles pas français e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

³³⁴ ARBEX, Paula Godoi. Erico Verissimo e o fantasma da tradução. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. n. 27, pp. 35-57, 2013.

males do capitalismo, e “The life of Ma Parker” chegaria no mesmo ano e pelo mesmo motivo³³⁵.

O terceiro conto de *Bliss and other stories* omitido por Veríssimo trata de algo ainda mais ácido: o narcisismo masculino, com direito a uma alusão ao suicídio. Cheia de acidez, “A dill Pickle” só chegaria ao público brasileiro em 1999, pelas mãos de Cupertino³³⁶, ou seja, 59 anos depois de *Felicidade e outras histórias*. É um dos quinze contos incluídos na antologia dedicada a Mansfield colocada em circulação pelo jornal Folha de S. Paulo (como “Picles de pepino”³³⁷). O enredo é simples. Vera deixa o ex-namorado presunçoso, egoísta e manipulador falando sozinho em um café. Eles haviam se encontrado por acaso: ele já estava lá e a convida para sentar. Embora não quisesse, ela aceita. Mas enquanto o escuta rememora mentalmente algumas cenas da época em que estiveram juntos, seis anos antes. A tensão entre o ex-casal aumenta conforme se justapõem fragmentos de falas do diálogo narrado no presente com as memórias da protagonista, que transitam entre epifanias e fluxo de consciência. Esses recursos são usados rapidamente por Mansfield e demonstram a agitação mental de Vera, em contraponto à calma segurança do ex-namorado. Numa das passagens, Vera relembra um momento em que o interlocutor, frio e irônico, incapaz de olhar para ela, falava sozinho em delírios suicidas: “Eu queria ter tomado veneno e estar morrendo, aqui e agora (...) eu sei que vou amá-la demais, demais. E vou sofrer terrivelmente, Vera, porque você nunca, nunca vai me amar.”³³⁸ Mesmo depois de seis anos separados, Vera ainda lembrava desta e de outras cenas sombrias, memórias ativadas pelo encontro por acaso no café. Após a leitura, o título do conto se revela como correlativo objetivo: simboliza a atitude de se manter alguém, ou um relacionamento, em conserva. O creme do café não bebido por Vera atua como outro correlativo objetivo. Ela vai embora o deixa intocado, o que quebra a

³³⁵ WOODS, Joanna. The Reception of Katherine Mansfield’s Work in the Soviet Union. *New Zealand Slavonic Journal*, pp. 95–147, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40921957>. Acessado em 23 Oct. 2023.

³³⁶ MANSFIELD, Katherine. Um pepino em conserva. In: _____. *Aula de conto e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 131-128.

³³⁷ MANSFIELD, Katherine. Picles de pepino. In: _____. *15 contos escolhidos*. Trad. Mônica Maia. São Paulo: Mediafashion, 2017, p. 119-128.

³³⁸ MANSFIELD, Katherine. Um pepino em conserva. In: _____. *Aula de conto e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 133.

expectativa de continuidade do encontro expressa pela fala incessante do ex-namorado. O creme do café deixado de lado equivale ao prazer não consumado.

No lugar destes contos pesados (ou melhor, de peso), Veríssimo traduziu "Her first ball" e "The singing lesson", duas histórias do tipo sentimentais e "simples" publicadas em *The Garden Party and other stories* (1922) que giram em torno do encantamento de uma mulher pela figura masculina e a possibilidade de um casamento futuro; e "Taking the veil", do volume póstumo *The Doves' Nest* (1923), em que também uma mulher protagonista sonha em gerar família, mas desta vez passando pela possibilidade de virar freira em vez de casar com o namorado de infância, antes de decidir-se pelo noivado. Estes contos, que trabalham com uma linguagem menos densa e mais direta, foram traduzidos dezenas de vezes depois de Veríssimo. Talvez por ter um final feliz (o noivo se arrepende de cancelar o casamento, e a noiva, que é professora escolar, passa a dar uma lição de canto mais alegre para as crianças), "The singing lesson" ("A aula de canto") se tornou um dos mais publicados e conhecidos no Brasil. É também um conto de estrutura simples: a narração em terceira pessoa se mistura ao pensamento da professora, e o correlativo objetivo são as músicas que ela decide trabalhar em sala de aula. Primeiro, uma música de abandono, depressiva; depois das notícias do noivo arrependido, uma canção solar.

O mesmo acontece em "Her first ball" ("O seu primeiro baile"): a narrativa em terceira pessoa se desloca poucas vezes para dar lugar ao discurso indireto livre da menina que dançaria o seu primeiro baile. Não há nada que quebre o encanto da noite, nem mesmo um parceiro de dança mais experiente e menos iludido com as possibilidades de um baile resultar em um bom casamento. Esse conto não chega a ter recursos como objective correlative, justaposição de fragmentos, mudança de perspectiva ou flashback. A ação se passa no salão de baile e esse parceiro mais velho cria uma imagem do futuro em que a protagonista estará velha e não será mais chamada para dançar. Há uma imersão no fluxo de consciência dessa jovem que demonstra sua reação ao que é dito por ele para, no momento seguinte, ao ser chamada para dançar com um homem mais novo e mais bonito, esquecer do futuro insípido e incolor pintado pelo parceiro anterior. Mansfield deixou, junto ao manuscrito desse conto, a anotação de que definitivamente não estava conseguindo alcançar o ponto desejado com ele. Datado de 25 de julho de 1921, o bilhete diz: "É

uma espécie de brincadeira. Quero pôr toda a minha força nisso, mas não consigo!”³³⁹

Publicado postumamente, "Taking the veil" (rebatizado por Veríssimo para "Nuvem de primavera") é, dos três, talvez o mais complexo em estrutura narrativa, pois usa o recurso da mistura de temporalidades para contar a história de Edna, a noiva que está em dúvida se prossegue com os preparativos da festa de casamento. Edna imagina, primeiro, um futuro em que estivesse livre para namorar outros homens. Depois, outro em que seria uma freira enclausurada e enterrada em um convento, sem filhos e sem descendentes. A narração se desloca inteiramente para a perspectiva da protagonista, em um fluxo de consciência. Este conto também tem, como os outros dois, um final sem surpresas e, de um certo ponto de vista, feliz e pacífico: horrorizada depois de visualizar-se freira, ela decide se casar. Quem mais consegue imaginar o sorriso de canto de boca de Veríssimo enquanto vertia o desfecho?

E, olhando fixamente para o jardim, para os ramos floridos de branco numa árvore, para aqueles pombos queridos, azuis contra o azul, e para o Convento com suas janelas estreitas, Edna compreendeu agora que, por fim e pela primeira vez em sua vida — (nunca imaginara uma sensação como aquela) — ela sabia o que era estar apaixonada mas — a-pai-xo-na-da mesmo.³⁴⁰

A publicação de "*Taking the veil*" em livro havia sido rejeitada por Mansfield. Mesmo assim, o conto sai em *The Doves' Nest* (1923). Organizador da edição, o viúvo de Mansfield admite não ter certeza de que ela aprovaria: "Seu grau de autocrítica estava sempre mudando, e mudando sempre na direção de um rigor mais elevado."³⁴¹ O que nós podemos ter certeza é que, definitivamente, este conto não faz parte de *Bliss and other stories*, assim como "Her first ball" e "The singing lesson". O "êxtase" a que Mansfield chega em *Bliss* era diferente, bastante distante da afirmação do casamento como meta ou padrão de felicidade. Não só no conto-

³³⁹ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 225.

³⁴⁰ MANSFIELD, Katherine. Nuvem de primavera. In: _____. *Felicidade e outras histórias*. Trad. Erico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969, p. 39.

³⁴¹ MURRY, J. M. Introductory Note [to *The Dove's Nest*]. In: MANSFIELD, Katherine. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012 (tradução nossa).

título, como também nos demais. Há até aquele em que o casamento é uma condição da qual se quer fugir ou esquecer, como em “Evasão”.

Mais do que coesão temática, o *bliss* alcançado por Mansfield em *Bliss and other stories* alcança o estado de êxtase que ela percebe em Charles Dickens. Em 29 de fevereiro de 1920, exatamente quando estava terminando de compor *Bliss and other stories*, ela anota: “Há momentos em que Dickens é dominado pelo poder de escrever: ele é arrebatado. Isso é *bliss*. Isso é a glória.”³⁴²

Podemos, portanto, afirmar que Veríssimo silenciou parte do *bliss* de Mansfield e evidenciou justamente um lado da escrita comercial que ela entregava por necessidade financeira, mas que não a realizava como escritora. Ainda não será neste momento que estudaremos os efeitos da imagem de Mansfield criada no Brasil a partir da publicação de *Felicidade e outras histórias*, mas graças a Veríssimo tivemos a oportunidade de comparar obras das duas principais vertentes da escrita mansfieldiana.

2.1.2 Diários: espetáculo da mente

A primeira edição dos ditos “diários” de Katherine Mansfield causa em Virginia Woolf a impressão de estar diante do espetáculo da mente, de uma “mente terrivelmente sensível”:

Não é a qualidade da sua escrita ou o grau de sua fama que nos interessa em seu diário, mas o espetáculo da mente — uma mente terrivelmente sensível — recebendo uma depois da outra as impressões aleatórias de oito anos de vida. Seu diário era uma companhia mística. “Venha, meu nunca visto, meu desconhecido, vamos conversar”, ela diz ao começar um outro caderno. Nele ela anota fatos — o clima, um compromisso; ela cria esquetes; ela analisa seu personagem; ela descreve um pombo ou um sonho ou uma conversa, nada poderia ser mais fragmentário; nada mais privado. Nós sentimos que estamos assistindo a uma mente deixada sozinha consigo; uma mente que tem pouca ideia do público, que faz as suas próprias anotações aqui e ali, ou, como tende a mente na solidão, se divide em duas e fala consigo mesma. Katherine Mansfield sobre Katherine Mansfield.³⁴³

A descrição feita por Woolf é certa e a impressão que ela tem é causada pelo fato de que os diários — especialmente a primeira edição, sobre a qual ela

³⁴² MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 171.

³⁴³ WOOLF, Virginia. A terribly sensitive mind (Katherine Mansfield). In: _____. *Complete works of Virginia Woolf*. London: Delphi Classics, 2014 (tradução nossa).

escrevia a resenha — são, na verdade, seleções realizadas e ordenadas pelo viúvo. A mescla de esquetes, análises da própria produção literária ou de outros escritores, anotações de sonhos, relatos de conversas e observações — a alternância de fragmentos de diversos tipos — parece dar acesso ao espetáculo da mente de Mansfield.

O efeito é intensificado pelos momentos em que deixa diversas promessas em bilhetes para si mesma, como este de janeiro de 1915: "Eu vou fazer de tudo para terminar o livro este mês. Vou escrever o dia todo e a noite também e terminá-lo. Eu juro."³⁴⁴ E há também confissões íntimas o bastante para que se crie a ilusão de que Mansfield mantinha, de fato, um diário regular. Esses fragmentos, colhidos das muitas tentativas de obter algum resultado pela disciplina do *journal*, fornecem às vezes informações como a citada a seguir, feita em 1915, sobre uma Mansfield descontente com o marido (que editava o material), o que Woolf não comenta, mas Dalton Trevisan percebe: em "Retrato de Katie Mansfield", anota que Mansfield, "pérfida", "nunca gostou do marido".

Não sinto a menor falta de J. Não quero ir para casa. Estou muito contente vivendo aqui, num quarto mobiliado, observando tudo. É uma pura questão de atmosfera. É nisso que acredito. (...) A vida com as outras pessoas me parece um borrão, uma mancha: é o que acontece quando estou com J. Quando estou sozinha, acho tudo maravilhoso: a vida em todos os seus detalhes, a vida.³⁴⁵

Cada entrada no diário se apresenta como um portal de múltiplas camadas de produção de sentidos. Nenhuma delas é superficial ou trivial. Fica a impressão de que temos acesso à mente de Mansfield. Sabemos que ela está promovendo um desfile de seu imaginário, transformando a própria consciência em espetáculo. Não nos enganemos. Ela também sabe disso: em uma carta a Murry de 3 novembro de 1920, relata ter consciência de que escrever consiste em SER o espetáculo (grifo do original).

Que coisa ESTRANHA é escrever. Não sei. Não acredito que outra pessoa ficasse alguma vez tão bobamente excitada quanto eu, quando estou trabalhando. Como poderiam ficar? Os escritores deveriam viver em árvores. Eu *tenho sido* aquele homem, *tenho sido* essa mulher. (...) Não é

³⁴⁴ MANSFIELD, Katherine. *The journal of Katherine Mansfield*. Hamburg: Albatross, 1935, p. 35 (tradução nossa).

³⁴⁵ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996., p. 56.

como quando nos sentamos e observamos um espetáculo. Isso já seria bastante emocionante, sabe Deus. Mas a gente é o espetáculo, naquele momento.³⁴⁶

A edição brasileira pioneira dos diários de Mansfield, feita por Cleber Teixeira para a editora Noa Noa³⁴⁷, evidencia a alternância muito rápida entre temas e estilos. Embora a seleção seja mínima diante da imensa quantidade de material, os textos receberam uma combinação extravagante de estilos e temas. Como resultado se tem uma ampla noção da abrangência do pensamento de Mansfield, assim como de sua potência. O pequenino livro demonstra que ela era capaz de investigar o que deveria ser o seu projeto literário e, no dia seguinte escrever apenas sobre uma boa refeição; depois, relata um sonho. E assim por diante. Ampla e densa, embora pequenina, a seleção dos diários realizada pela editora Noa Noa mescla trechos em que Mansfield analisa as peças *All's well that ends well*, *Hamlet*, *Antony & Cleopatra*, de Shakespeare, *O idiota*, de Nastasya Filippovna, e *Os Demônios*, de Dostoiévski, entre outros, a uma variedade de outros temas, como, por exemplo, a relação que Mansfield tenta estabelecer entre amor e cogumelos em uma anotação feita em maio de 1917 — em um tom que, veremos, Dalton traduz comicamente em uma entrada de “Flausi-Flausi” a respeito de amor e torta de maçã.: “Se ao menos se pudesse distinguir o amor verdadeiro do falso, assim como distinguimos os cogumelos comestíveis dos venenosos. Com cogumelos é tão simples — basta salgá-los bem, deixá-los de molho e e ter paciência.(...)”³⁴⁸.

A edição da Noa Noa intercala esses temas ao do projeto literário de Mansfield, usando a literatura como eixo ao qual sempre se retorna. Aliás, este é de fato o tema majoritário da publicação (seja qual for a edição): o projeto literário, viver de literatura, ganhar dinheiro escrevendo, conseguir dizer o que quer realmente dizer, refletir sobre o que está fazendo, questionando a si mesma se o trabalho ficou bom e ponderando alguns aspectos, com grande rigor e uma autocobrança gigantesca. De fato, do início ao fim da carreira, ela reflete sobre o que faz enquanto

³⁴⁶ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996., p. 56, p. 199

³⁴⁷ MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988.

³⁴⁸ MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988, p. 36.

escreve, como por exemplo em abril de 1914: “Neste momento não consigo escrever com sinceridade nada que não seja irônico. Se me esforço por ver a beleza das coisas, caio na pieguice sentimental. Ao mesmo tempo, tenho tanto medo de resvalar da ironia para a troça que a minha pena hesita e não quer meter ombros à tarefa.”³⁴⁹ Nesse mesmo tom, o diário vira palco para batalhas mentais em que uma parte da consciência admite estar cansada, precisando de repouso (estava doente, afinal), mas a outra se cobra por não ter conseguido trabalhar, por saber o que tem a ser feito, mas não ter tido coragem, disciplina ou força suficiente. Essas batalhas aconteciam mesmo antes de descobrir a tuberculose, em 1918, pois ela sofria de uma espécie de reumatismo que ralentava seus movimentos mais básicos em dias mais frios (colocar uma roupa para sair no inverno londrino poderia demorar quase duas horas); também sofria de constantes gripes por ter a imunidade reduzida, efeito de ter contraído gonorreia em uma época onde não havia ainda tratamento adequado (1910-1911)³⁵⁰. Mansfield estava bem consciente do custo da liberdade: “Cometi os meus pecados e depois desculpei-os, (...) mas nem tudo foi experiência. Há desperdício — e também destruição.”³⁵¹

Em um desses relatos atormentados de julho de 1921, se confessa: “Eu não sou clara como um cristal. Sobretudo, ainda me falta dedicação. Não é certo. Há tanto para fazer, e eu faço tão pouco.”³⁵² Poucos dias depois, ao comentar um conto recém-terminado para a *Sphere* (“An Ideal Family”), admite que não o considera bom o suficiente. “Parece e cheira como uma boa história, mas eu mesma não o

³⁴⁹ MANSFIELD, Katherine. *Diário*, trad. Fernanda de Castro. Porto: Livraria Tavares Martins, 1944, p. 42.

³⁵⁰ A gonorreia não tinha tratamento adequado ainda e, segundo Claire Tomalin, as mulheres solteiras que as contraíam eram muito maltratadas em hospitais de Londres porque a doença era atribuída apenas às prostitutas. Mansfield não vai ao hospital a tempo de evitar uma cirurgia de emergência pouco recomendada pelo risco de espalhar a infecção pelo sistema circulatório. É exatamente o que acontece. Pouco tempo depois do procedimento, ela desenvolve uma “artrite decorrente da gonorreia, que afeta seus joelhos, pés, mãos e costas em diversos momentos. Depois, um atrás do outro, ela sofre os sintomas de infecção sistêmica (...) e se torna infértil; e depois da peritonite, ela começa a ter problemas de coração e depois repetidos ataques de pleurisia”. Cf. TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. NY/London: Penguin Books, 2010, p. 77 (tradução nossa).

³⁵¹ MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988.

³⁵² MANSFIELD, Katherine. *The journal of Katherine Mansfield*. Hamburg: Albatross, 1935, p. 202 (tradução nossa).

compraria”³⁵³. A autocobrança fica mais intensa ainda a partir do início de 1922, quando ela percebe que poderá morrer a qualquer momento e corre para terminar os textos: com o dinheiro, pagaria seus tratamentos. Mas como terminar se, insatisfeita com o que consegue produzir, lida ainda com a febre, o cansaço, a fraqueza, a invalidez e o medo diante de cada novo médico ou tratamento?³⁵⁴

A circulação da obra de Mansfield no Brasil ainda não alcançou o potencial que poderia, nem mesmo quanto às cartas e diários. No Brasil, temos apenas as edições de diários feitas pela catarinense Noa Noa e a pela carioca Revan, que chegaram com bastante atraso em relação ao resto do mundo e que já datam do século passado. A edição da Revan, que surgiria apenas em 1996, é bem mais completa do que a seleção publicada pela Noa Noa em 1988. Ela segue o modelo de mescla de diários e cartas da antologia feita por C. K. Stead nos anos 1970. O leitor acompanha diários e cartas organizados por data, em ordem cronológica; essas seções datadas recebem comentários intercalados do editor que são, na verdade, traduções e reescrituras das notas incluídas pelo viúvo de Mansfield nas edições dos diários e também das cartas³⁵⁵.

Como se nota, a primeira edição de *The Journal of Katherine Mansfield* realizada por Murry (1927)³⁵⁶ foi comercialmente tão bem pensada que criou um "clássico", no sentido de que o livro se tornou imediatamente um expoente entre os do mesmo gênero e, circulando mundialmente, tem sido republicado inclusive em compilações, como a edição que mescla diários e cartas a partir da seleção de Murry³⁵⁷. Murry escolhe anotações dispersas em 43 cadernos de exercícios (brochura simples), data e organiza como se fossem o texto estabelecido de um diário. Cria, assim, uma ficção: a ideia de que Mansfield manteria uma constância na

³⁵³ MANSFIELD, Katherine. *The journal of Katherine Mansfield*. Hamburg: Albatross, 1935, p. 205 (tradução nossa).

³⁵⁴ MANSFIELD, Katherine. *The journal of Katherine Mansfield*. Hamburg: Albatross, 1935, p. 270.

³⁵⁵ É significativo que isso aconteça: prevalece a perspectiva do viúvo. A edição é de 1996, mas não acompanhou o avanço dos estudos mansfieldianos, que já vinham apresentando uma série de ponderações às escolhas do editor.

³⁵⁶ MANSFIELD, Katherine. *Journal*. London: Constable & Co, 1927.

³⁵⁷ STEAD, C. K. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. Penguin Books: London, 1977, p. 13-14.

escrita de um caderno chamado de “Diário” — lançado simultaneamente em Londres e em Nova York e logo depois traduzido para o alemão, o francês.

Em 1939, Murry faz sair *The Scrapbook of Katherine Mansfield*³⁵⁸, resultado de uma insistência autoafirmada em decifrar cada fragmento manuscrito ainda inédito e organizar em ordem cronológica, ainda que percebesse que com isso misturava ainda mais o conteúdo que poderia ser propriamente classificado como “diário” e os muitos outros (rascunhos, vinhetas, estudos sobre contos, comentários de leituras, listas de citações etc) distribuídos de maneira esparsas. O objetivo de lançar *Scrapbook* era trazer novidade para o público devotado, principalmente da França, “talvez, acima dos demais, que tem um interesse pessoal peculiar e amável em tudo o que diz respeito a Katherine Mansfield”³⁵⁹, segundo Murry diz na mesma introdução.

The Scrapbook depois é reciclado para compor, mesclado à primeira versão dos diários e a trechos antes deixados de lado, uma outra edição, considerada “definitiva”, de *Journal*, publicada em 1954. Esta é uma edição ainda maior e anunciada na folha de rosto com os dizeres categóricos “DEFINITIVE EDITION”³⁶⁰, reorganizada e ampliada, batizada com o mesmo nome da primeira, *Journal*. Desta vez são anexados diários de 1904 a 1912, descobertos por biógrafos depois de 1927. Ampliada e revista, a “edição definitiva” revelava que Mansfield havia feito, três vezes, (1916, 1919 e 1920) tentativas de criar uma espécie de diário para publicação, tentativas sempre abandonadas algumas semanas depois. Em 1920, ela teria separado os cadernos onde estavam algumas dessas notas e instruído Murry sobre como desejaria vê-las publicadas, reescrevendo-as para este fim lado a lado, no mesmo caderno onde estavam originalmente. A iniciativa gera duplicidade de versões para as mesmas “entradas” do “diário”: algo que a edição de 1954 de *Journal* aproveita e que a torna um volume desejado por colecionadores, críticos, estudiosos e devotos da escrita de Mansfield.

Cada uma dessas edições produz o efeito de dilatação do tempo vivido por Mansfield, não só pela continuidade da aparição de seu nome entre os lançamentos

³⁵⁸ MANSFIELD, Katherine. *The Scrapbook of Katherine Mansfield*. London: Constable & Co, 1939.

³⁵⁹ MURRY, John Middleton. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *The Scrapbook of Katherine Mansfield*. London: Constable & Co, 1939 (tradução nossa).

³⁶⁰ MANSFIELD, Katherine. *Journal of Katherine Mansfield*. London: Constable & Co, 1954.

de livros mas pela inserção de fragmentos entre os já existentes. Dalton esteve atento e emula algo parecido com a reescritura constante de “Flausi-Flausi”, como veremos no próximo capítulo. Mas desde já podemos nos questionar se essa mímese da reedição com acréscimos e alterações também não pode funcionar como crítica ou, no mínimo, convite à reflexão sobre a indústria que se forma em torno de material póstumo inédito.

A comparação entre as três edições feitas por Murry e delas com os cadernos originais, depositados na Biblioteca Alexandre Turnbull apenas após a morte de Murry (1957), fez o pesquisador Ian Gordon³⁶¹ questionar em 1959 a autoria dos volumes como sendo apenas de Mansfield. Esse aspecto já havia sido levantado por Aldous Huxley e D. H. Lawrence, entre outros contemporâneos próximos de Mansfield que não concordavam com a exploração comercial envolta no culto de seu mito promovido pelo viúvo³⁶². Gordon conclui que Murry fez um bom trabalho de criar uma colcha de retalhos e não desvirtua o material de origem, embora tenha editado de maneira a tornar mais palatável, adicionando títulos, por exemplo.

Um longo silêncio se deu após a publicação da pesquisa de Gordon, como se o tema perdesse o interesse a partir dessa espécie de veredicto. Apenas em 1974 o tema foi reaberto por Waldron³⁶³ que, ao cotejar os manuscritos com as edições, demonstrou algumas recorrências nos procedimentos editoriais de Murry que, sim, interferiram na recepção dos diários enquanto obra. Por exemplo, a substituição e alteração de marcas de pontuação.

Os estudos de Waldron demonstraram que Murry retirou os travessões dos textos de Mansfield e, com isso, também o efeito de pausa e arejamento que eles trazem. Alteração ainda mais significativa foi a supressão da escrita em versos: todos os poemas foram transformados em prosa. Por exemplo, um poema chamado nos manuscritos de “Malade”, de 1918, foi primeiramente rebatizado por Murry de “Pulmonary Tuberculosis” e apresentado em texto corrido (prosa simples).

³⁶¹ GORDON, Ian. The editing of Katherine Mansfield's Journal and Scrapbook. *Landfall*, n. 49, 1959, p. 62-69.

³⁶² MEYERS, Jeffrey. Murry's Cult of Mansfield. *Journal of Modern Literature*. Vol. 7, No. 1, pp. 15-38, 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3831110> Acesso em: 02.fev.2023.

³⁶³ WALDRON, Philip. Katherine Mansfield's Journal. *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 1, pp. 11-18, 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/440572> Acesso em: 13.mar.2023.

Comparando as várias edições com o material manuscrito, Waldron verificou que o viúvo editor fez cortes e substituições de palavras na primeira edição para depois tomar de volta alguns trechos originais e remontá-los. Em todas as versões, promoveu a omissão de “confissões” inteiras, principalmente aquelas ligadas à sexualidade. Em alguns casos, publicou as entradas parcialmente, alterando ou suprimindo os nomes das pessoas envolvidas. E demonstrou total incompreensão de referências neozelandesas (geográficas ou idiomáticas), gerando um efeito de *nonsense* em algumas passagens.

A partir da publicação de trabalhos como o de Waldron, o tema dos diários de Mansfield volta a ser discutido e em 1977, surge a edição feita por C. K. Stead para as *Letters and Journals*³⁶⁴, onde na nota introdutória Stead relembra o histórico editorial da obra mas assume a premissa de que qualquer seleção sobre o vasto conteúdo inédito deixado por Mansfield nesses 43 cadernos teria o efeito de montar um quebra-cabeça. Por isso, Stead trabalha apenas com o material já decifrado e publicado por Murry e não ousa mergulhar nos manuscritos ainda inéditos, que considera de difícil caligrafia e interpretação. Apenas em 1997, com *The Katherine Mansfield Notebooks*, o material ainda não publicado veio à tona. Diferente de todas as edições anteriores, até mesmo do *Scrapbook*, os dois volumes desses *Notebooks* fizeram justiça aos cadernos originais, tanto quanto à ordem de aparição, caderno por caderno, tanto quanto a incluir todo tipo de anotação, inclusive em folhas soltas, de modo intercalado. O objetivo da organizadora do material, Margaret Scott, foi transcrever e editar de maneira mais completa e transparente possível, para evitar que a edição de Murry continuasse sendo citada e perpetuada³⁶⁵.

Além de trazer à tona uma série de materiais inéditos, Scott mostra que Mansfield continuou usando os cadernos, escrevendo cartas, estudando idiomas e tomando notas até bem perto de morrer, de hemorragia pulmonar, em 9 de janeiro de 1923. Mais recentemente esse material foi novamente reorganizado e outra vez ampliado, com a inclusão de inéditos dispersos encontrados depois de 1997, em

³⁶⁴ STEAD, C. K. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. NY/London: Penguin Books, 1977, p. 11-13.

³⁶⁵ SCOTT, Margaret. Preface. In: MANSFIELD, Katherine. *The Notebooks of Katherine Mansfield*. Canterbury and Wellington: Lincoln UP and Daphne Brasell Associates, 1997, vol.1, p. xiv.

The Diaries of Katherine Mansfield: Including Miscellaneous Works (2016), volume único mas colossal, com 520 páginas.³⁶⁶

2.1.3 Cartas: a lição de Mansfield

Quando faz publicar *The Letters of Katherine Mansfield*, em 1928, contendo cartas enviadas a diversas pessoas entre 1913 e 31 de dezembro de 1922, o viúvo de Mansfield é logo acusado de ter adulterado os textos³⁶⁷. Ele faz ouvidos moucos a essas críticas e em 1934, em prefácio à edição alemã publicada pela Albatross, faz um retrospecto da recepção da obra e afirma:

Desde aquela época, as cartas de Katherine Mansfield têm estabelecido seu lugar nos afetos de leitores de todo mundo como um exemplo luminoso da Beleza que (na crença de Keats e na minha) é Verdade, e Verdade que é Beleza. Eu não tenho necessidade de defendê-las, ou defender a mim mesmo por tê-las publicado. A imortalidade delas é segura.³⁶⁸

Diga o que diga Murry, a imortalidade das cartas de Mansfield estava e está garantida porque, assim como os diários, revelam muito do que Mansfield pensava sobre literatura, seja comentando leituras e seu projeto literário, seja dando instruções rigorosas a editores. As cartas eternizam momentos que ela estava possuída, escrevendo em transe:

Enquanto eu não terminar esse conto, me sentirei sufocada, em transe. Não é nem uma história trágica, mas aí que está, ela me arrebatava completamente. Sou Jonas dentro da baleia e só você para encantar a baleia para que ela me coloque para fora. Suas cartas conseguiram isso, durante um minuto, mas agora lá estou eu de novo, me debatendo em águas profundas. Tenho plena consciência disso. É o preço que temos a pagar — nós, os escritores. Estou perdida, acabada, possuída, e qualquer um que chegue perto de mim eu vejo como se fosse meu inimigo.³⁶⁹

³⁶⁶ MANSFIELD, Katherine. *The Diaries of Katherine Mansfield: Including Miscellaneous Works*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

³⁶⁷ MEYERS, Jeffrey. Murry's cult of Mansfield. *Journal of Modern Literature*. Vol. 7, No. 1, pp. 15-38, 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3831110> Acesso em: 02.fev.2023.

³⁶⁸ MURRY, John Middleton. Introductory Note. In: MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934 (tradução nossa).

³⁶⁹ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 198.

Muitas correspondências são respostas a artistas que lhe escreviam pedindo dicas técnicas ou análises de manuscritos e, por isso, valem como aulas de literatura, como bem percebeu Cleber Teixeira, editor da Noa Noa, pioneiro em publicar algumas delas no Brasil em 1988 em uma edição que inclui algumas das mais famosas, como a carta sobre “ser a maçã”, já comentada na abertura da tese e que indica a influência de Henri Bergson sobre Mansfield.³⁷⁰

A carta em que relata o sonho onde encontra Oscar Wilde e o recebe em casa remete à própria essência do que seja escrever ficção. Wilde conta a Mansfield, no sonho, que enquanto estava preso costumava imaginar um bolo girando à sua frente, feito de massa folhada e creme, uma espécie de bolo que ele gostaria de saber o nome mas, por não saber, chama de “Arabian Nights Cake” (o que foi traduzido em português para “bolo das mil e uma noites”).

“Oh, Katherine, era uma tortura. O bolo ficava *pendurado* no ar e *sorria* pra mim. E eu sempre resolvia que da próxima vez que deixassem alguém me visitar eu perguntaria qual era nome, mas sempre, Katherine, eu ficava tolhido. Mesmo agora...

Eu perguntei: “*Mille feuilles à la creme?*”

Nisso, ele se virou completamente na poltrona e começou a soluçar.³⁷¹

A interpretação do sonho relatado na carta de 31 de outubro de 1920, feita mais tarde por estudiosos da obra, demonstra que ao nominar o bolo, Mansfield é uma metáfora para o próprio processo criativo: é preciso contar histórias para continuar vivo.³⁷² As cartas, assim como os diários, mostram o esforço continuado de fazer parte de uma comunidade pela escrita. Wilde, Shakespeare, Kipling, Milton, Chaucer, Tchekov, Doistoiévski, Gorky, Tolstói, estão todos lá, em citações, comentários, às vezes seguidos de uma justificativa por ter passado o dia lendo: “Gostaria de fazer dos velhos mestres meu pão de cada dia — no sentido mesmo

³⁷⁰ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 79.

³⁷¹ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 198.

³⁷² KAPLAN, Sydney Janet. *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, p.35

que é usado no Pai-Nosso — fazer deles uma espécie de alimento essencial... Todo o resto — bem — *vem depois*³⁷³.

As leituras a nutrem: “Há ocasiões em que Milton é meu único alimento”.³⁷⁴ Também reconhece em outros esse procedimento de incorporação: “Anatole France diria que nós comemos um ao outro, mas talvez nutrir seria uma palavra melhor. Por exemplo, o talento de Tchekov foi nutrido por *A morte de Ivan Ilytch*, de Tolstói”, ela diz em outubro de 1922.³⁷⁵

Logicamente, também nas cartas está toda a agonia de Mansfield, a tuberculose e suas consequências, não só físicas, mas também de mudança de rotina — como as sessões de treino no jardim com um revólver que guardava ao lado da cama, quando passa a viajar sozinha em 1918. Esse e outros fatos pitorescos (nutritivos alimentos para Dalton Trevisan, veremos no próximo capítulo) abundam em todo o volume, mas principalmente nas correspondências de 1913 a 1917, quando sua saúde ainda permitia a ela ter uma vida social divertida e diversificada.

Nos meses finais da vida, ela está completamente desolada — cansada de ler livros, cansada de escrever. Só volta a ter ânimo depois de se mudar para França, mais especificamente a cidade de Fontainebleau-Avon, onde Gurdjieff funda no local o Institute for the Harmonious Development of Man, em outubro de 1922³⁷⁶. Em 9 de janeiro do ano seguinte, o coração deixa de bater.

2.2 O MITO

George Orwell comenta, em 1941: “O espírito de Mansfield parece pairar sobre a maioria dos contos produzidos nos últimos vinte anos, mas seu próprio

³⁷³ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 222-223.

³⁷⁴ MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. NY/London: Penguin Books, 1977, p. 235 (tradução nossa).

³⁷⁵ MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. NY/London: Penguin Books, 1977 (tradução nossa).

³⁷⁶ Dalton não explora, em suas ficções, as notícias depois publicadas sobre a rotina de Mansfield; ali ela passou a ter uma vida mais simples, ajudar na cozinha, acompanhar a retirada de leite das vacas, assim como mais comunitária: dançar, meditar, conversar. É uma vertente abordada, por outro lado, em um dos capítulos de LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. Agradeço à tradutora e pesquisadora Emanuela Siqueira pela indicação de leitura.

trabalho está quase esquecido.”³⁷⁷ Katherine Anne Porter escreve, em 1937: “O trabalho de Katherine Mansfield é a coisa mais importante sobre ela, e está correndo o risco do pior destino que um artista poderia sofrer — ser apagado pela própria lenda, ter seu trabalho negligenciado pelo interesse em sua personalidade”³⁷⁸. O fato é que, para quem lia Mansfield nos anos 1920, 1930, 1940, nos Estados Unidos, na França, no Brasil, a partilha do sensível acabava girando muito mais em torno do culto promovido pelo viúvo do que à obra mesma. Colabora para esse cenário de hagiolatria o fato de ter morrido jovem e tragicamente — o que vitimaria por bastante tempo também, por exemplo, Leminski e Ana C no Brasil³⁷⁹.

A primeira década após a morte foi decisiva na transformação de Mansfield em mito cultuado. O processo teve início ainda durante o velório, mesmo sob protestos de sua fiel escudeira Ida Baker — como notado tanto por Ana C. em um poema de *Luvras de pelica*³⁸⁰, quanto demonstrado no episódio de abertura da minissérie da BBC de Londres³⁸¹. Já no velório, o viúvo começa a pensar na publicação dos inéditos e discutir as questões com os amigos que haviam vindo de Londres. Ex-editor das revistas *Atheneum* e *Rhythm*, escritor e ensaísta, Murry passa a dedicar seu tempo para promover a obra de Mansfield³⁸². Funda uma editora, Adelphi, e também uma revista homônima, onde o principal tema eram os lançamentos da Adelphi, da Constable e outras casas editoriais da obra de Mansfield. De 1923 a 1957, Murry “incansavelmente transcreveu, editou e escreveu comentários mas de uma maneira a encorajar um interesse às vezes falsamente

³⁷⁷ ORWELL apud MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002. p. 261 (tradução nossa)

³⁷⁸ PORTER, Katherine Anne. The art of Katherine Mansfield. *Nation*. October 23, 1937 (tradução nossa).

³⁷⁹ SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias: Paulo Leminsky. In: GARRAMUÑO, Florencia et. al. (Org.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Rosario: Viterbo, 2007.

³⁸⁰ CESAR, Ana Cristina. Primeira tradução. In: _____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 62-63.

³⁸¹ A PICTURE of Katherine Mansfield. Direção: Allan Cooke. Produção: BBC. Londres, 1973 (seis episódios). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vFtkXAUh5io> Acesso em: 10.maio.2023.

³⁸² MURRY, John Middleton. *Katherine Mansfield and other literary portraits*. London: Great Britain by Richmond Hill Printing Works, 1949, p. 7.

místico e sentimental no talento de Mansfield”³⁸³. Este breve trecho de um ensaio do viúvo ajuda a perceber como a hagiolatria se dava:

É, entretanto, impossível para alguém que a conheceu intimamente, que (em um certo sentido) trabalhou com ela durante grande parte de sua carreira de escritora, quem copiou e pontuou e criticou suas histórias enquanto eram escritas, ficar em silêncio a respeito do elemento que, ao meu ver, foi essencial como uma qualidade peculiar do trabalho dela. Essa qualidade peculiar do trabalho dela eu apenas posso descrever como um tipo de *pureza*. É como se o vidro pelo qual ela via a vida fosse claro e cristalino. E essa qualidade do trabalho dela corresponde a uma qualidade de sua vida. Katherine Mansfield era natural e espontânea como nenhuma outra pessoa que eu conheça. Ela parece se ajustar à vida como uma flor se ajusta à terra e ao sol. Ela sofreu muito, e ela teve muitos prazeres; mas esse sofrimento e esse deleite nunca eram parciais, eles preenchiam todo o seu ser. Ela era grandiosamente generosa, grandiosamente corajosa; quando ela se dava para a vida, para o amor, para algum espírito de verdade ao qual se engajava, então ela se dava realmente. Ela amava a vida — com toda a sua beleza e sua dor; ela aceitava a vida completamente, e ela tinha o direito de aceitá-la, afinal ela concentrou em si mesma todo o sofrimento que uma vida pode impor a uma única alma.³⁸⁴

Cinco meses depois do enterro, a editora Constable, de Nova York, publica a antologia de contos *The Dove's Nest* e, logo depois, a seleção de cerca de 90 poemas de Mansfield em *Poems*. Murry comemora o pagamento recebido em seu próprio diário: “Foi de longe o cheque mais gordo que já recebi, e dez vezes maior do que qualquer pagamento que Katherine tenha recebido pelo próprio trabalho.”³⁸⁵ A morte de Mansfield inicia um período de trinta e três anos de exploração do acervo deixado por ela, de 1923 até 1956, com a publicação de toda a correspondência privada do casal. O volume *Letters between Katherine Mansfield and John Middleton Murry* (1956) expõe brigas, afastamentos, traições, assim como constantes queixas de ambos os lados, entremeadas por um constante retorno ao temas profissionais, como o encaminhamento de manuscritos para publicação ou uma leitura crítica de originais³⁸⁶. Embora o volume torne público momentos miseráveis do relacionamento conjugal, nas cartas de Mansfield se sobressai a voz de uma artista que buscava,

³⁸³ STEAD, C. K. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. Penguin Books: London, 1977, p. 10 (tradução nossa).

³⁸⁴ MURRY, John Middleton. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *The journal of Katherine Mansfield*. Hamburg: Albatross, 1935, p. 16 (tradução nossa).

³⁸⁵ LEA apud MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002. (tradução nossa).

³⁸⁶ MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Introdução e organização de Cherry A. Hankin. NY: New Amsterdam, 1991.

antes de tudo, a felicidade de deixar uma obra no mundo antes de morrer. Tentando não perder o foco, ela escreve, assertiva: “Sou escritora primeiro, mulher depois.”³⁸⁷

Além de expor questões íntimas e lucrar mais do que a própria Mansfield, Murry também seria acusado de falta de tato como editor por reunir em livro o que ela, mesmo já tendo publicado em revistas entre 1911 e 1917, não considerava bom o suficiente, e histórias ainda inacabadas. A publicação da segunda antologia póstuma de contos, *Something childish and other stories* (1924), é especialmente criticada por ter colocado em circulação trabalhos da fase muito inicial de Mansfield, como “The Woman at the store”, escrito em 1908, e contos que ela havia rejeitado claramente em anotações feitas em seus cadernos e ponderadas em algumas cartas. É bastante forte a reação aos feitos de Murry. Aldous Huxley, que conhecia bem Mansfield e gostava da obra dela³⁸⁸, usa-a como inspiração para compor Miss Thriplow, personagem central de *Those Barren Leaves* (1928)³⁸⁹, romance satírico que vende oito mil cópias já no primeiro ano. A narrativa realiza uma imersão na perspectiva interior da personagem Miss Thriplow, de modo a trazer à tona sua agilidade mental e a preocupação que ela tinha em ser bem compreendida. Um dos recursos usados por Huxley para fortalecer a forte figura de Thriplow é o discurso direto:

‘Eles sempre parecem inteiramente entender mal o que alguém escreve’, disse Miss Thriplow. ‘Eles gostam dos meus livros porque eles são espertos e inesperados e quase sempre paradoxais e cínicos e elegantemente brutais. Eles não enxergam como tudo isso é sério. Eles não enxergam a tragédia e a ternura escondida. Veja você’, ela explicou, ‘eu estou tentando alguma coisa nova — um composto químico de todas as categorias. Iluminação e tragédia e romance e sátira e fantasia e realismo e ironia e sentimento combinados. As pessoas costumam achar isso divertido, isso é tudo’.³⁹⁰

³⁸⁷ MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Introdução e organização de Cherry A. Hankin. NY: New Amsterdam, 1991 (tradução nossa).

³⁸⁸ HUXLEY, Aldous. [correspondência] Carta a Allan J. Crane, 1963, *apud* TARRANT-HOPKINS, Nicola Anne. *Katherine Mansfield among the moderns: her impact on Virginia Woolf, D. H. Lawrence, and Aldous Huxley*. Tese (doutorado). Lexington: University of Kentucky, 2014, p. 117.

³⁸⁹ TARRANT-HOPKINS, Nicola Anne. *Katherine Mansfield among the moderns: her impact on Virginia Woolf, D. H. Lawrence, and Aldous Huxley*. Tese (doutorado). Lexington: University of Kentucky, 2014, p. 119.

³⁹⁰ HUXLEY, Aldous. *Those Barren Leaves*. In: _____. *Complete Works of Aldous Huxley*. London: Delphi Classics, 2018 (tradução nossa).

O protagonista do romance mantém com ela conversas sobre escrita, ficção, leitura e circulação de livros. Por outro lado, Huxley reconstrói os momentos em que Mansfield se isolava para registrar nos diários o luto pelo irmão Leslie (no romance, apresentado como Jim): “Ela estava orgulhosa de ser capaz de sofrer tanto; ela encorajava o próprio sofrimento”³⁹¹. Ao retratá-la sem piedade sobre a exploração do luto como objeto literário, Huxley se coloca ao mesmo tempo como amigo e crítico de Mansfield, demonstrando seu incômodo com a questão. O fato é que Leslie, o caçula da família, vem da Nova Zelândia para lutar pela Inglaterra e morre logo nos primeiros dias da Primeira Guerra Mundial. A morte dele abala Mansfield a ponto de modificar seu projeto literário. Durante o luto, ela revê tudo o que havia escrito até então e busca um novo sentido. Passa a querer recontar a infância na Nova Zelândia, o que faz em “Prelude”, “At the bay” e “The doll's house”, entre outros contos. Ela também passa a incluir o tema do luto dos familiares de soldados mortos, em algumas histórias, como “The Fly” — assim como o tema das consequências da guerra para os soldados sobreviventes, como em “An indiscret journey”. Quanto à forma, a partir dessa época Mansfield passa a trabalhar a temporalidade de maneira mais dinâmica, mesclando memórias, visões e sonhos, assim como a considerar a “pura duração” bergsoniana como maneira de garantir um ritmo regular a uma cena. Um exemplo é o trecho de “An indiscret journey” em que mescla o tic-tac de um relógio com o barulho mecânico de pratos sendo lavados em um restaurante para ter uma visão do futuro em que a Primeira Guerra já teria acabado. A quietude das ruas vazias, somada aos padrões ritmados do relógio e da cozinha do café quase vazio, vem a ser justamente um contraponto com a disruptiva aparição do soldado vítima de envenenamento por gás, que afeta o funcionamento e o comportamento dos olhos, em outro momento do conto.

Outra estratégia aprimorada por Mansfield após a morte de Leslie para enfatizar os tempos de guerra em que se passa essa mesma narrativa é o uso da reiteração que, como efeito de leitura, gera certa monotonia e, pela repetição do recurso, também a ansiedade na qual se vivia naquela época, em uma mimese do próprio ritmo da rotina de guerra em que tudo parecia sempre se repetir, conforme

³⁹¹ HUXLEY, Aldous. *Those Barren Leaves*. In: _____. *Complete Works of Aldous Huxley*. London: Delphi Classics, 2018 (tradução nossa).

observa Helen Rydstrand³⁹². Ou seja, em sua obra, Mansfield não apenas *explora* o luto. Ela vive e escreve *durante* o luto — que, aliás, não era só de Leslie, como de vários amigos mortos em combates³⁹³.

Embora mencione a grandeza de Miss Thriplow como ficcionista, reconhecendo seu talento, o narrador do romance satírico de Huxley não é piedoso com a face mais dolorosa do luto dela em relação ao irmão morto na guerra: a face impressa nos diários, onde a dor escoava mais diretamente. Tais diários circulam publicamente após a morte de Mansfield, apesar da anotação inserida em um deles: “Eu não quero que nenhum outro olho além dos meus leia isso. É realmente privado. E eu preciso dizer, nada me fornece o mesmo alívio.”³⁹⁴ Mas Murry os expõe, o que fornece material para Huxley escrever:

Será que ela se importava mesmo? Ele morreu há tanto tempo; não tem mais nada a ver com ela agora. Por que ela se importa ou lembra disso? E tudo é um pensamento sistemático sobre ele, essas escritas em um diário devotado às suas memórias — não seria apenas uma maneira de manter suas emoções em treinamento? Não estava ela deliberadamente machucando seu coração para fazê-lo sangrar, e então escrever histórias com esse fluido vermelho? ³⁹⁵

O tema será levado adiante, embora retorcido, para *Point Counter Point*. Ali, a personagem correspondente a Mansfield (Susan), falecida ainda jovem, é descrita como alma doce e para sempre infantil. Huxley usa o romance para criticar o personagem equivalente ao viúvo Murry (Denis Burlap) pela exploração comercial da viuvez “nesses artigos sempre dolorosamente pessoais que foram o segredo de seu sucesso como jornalista (para o grande público que tinha um apetite crônico e canibal por celebridades).”³⁹⁶ A caricatura de Murry como “*burlap*” (pano de chão, trapo: coisa que não vale nada), aliás, combina com a que seria feita por D. H. Lawrence no conto “Smile”, de 1926, onde um viúvo sorridente e orgulhoso de sua

³⁹² RYDSTRAND, Helen. Ordinary Discordance: Katherine Mansfield and the First World War. In: KIMBER, Gerri et al (org). *Katherine Mansfield and World War One*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, pp. 55-68.

³⁹³ MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934.

³⁹⁴ MANSFIELD, Katherine. *The journal of Katherine Mansfield*. Hamburg: Albatross, 1935, p. 203 (tradução nossa).

³⁹⁵ HUXLEY, Aldous. Those Barren Leaves. In: _____. *Complete Works of Aldous Huxley*. London: Delphi Classics, 2018 (tradução nossa).

³⁹⁶ HUXLEY, Aldous. Point Counter Point. In: _____. *Complete Works of Aldous Huxley*. London: Delphi Classics, 2018.

posição, no fundo, não sentia de verdade a dor do luto.³⁹⁷ Ao ver o que Murry estava fazendo, Lawrence o acusa de revirar o cesto de lixo para lucrar³⁹⁸. Como reação, acaba acontecendo um processo gradual de ostracização de Murry na Inglaterra. Mas ele Murry alegava ter todo o direito de fazer o que quisesse, pois todos os inéditos de Mansfield foram deixadas para ele com uma carta-testamento em 7 de agosto de 1922:

Todos os meus manuscritos eu deixo inteiramente para você fazer o que quiser com eles. Vá até eles um dia, meu amor, e destrua tudo o que não usar. Por favor destrua todas as cartas que você não quiser manter e todos os papéis. Você sabe meu amor pela organização. Faça uma boa faxina, Bogey, e deixe tudo ajustado — você pode fazer isso?³⁹⁹

A ambiguidade dos pedidos de Mansfield se resolve em outra carta, também datada de agosto de 1922, em que anuncia a um terceiro que elege Murry como o herdeiro e escudeiro de sua obra: “Eu gostaria que ele publicasse o mínimo possível e separasse e queimasse o máximo possível. Ele vai entender esse desejo de deixar o mínimo de vestígios quanto possível.”⁴⁰⁰ Se não queimou tudo o que deveria ou publicou mais do que ela desejaria, o fato é que a estratégia de Murry funciona: falar incessantemente de Mansfield, não deixá-la nunca morrer, lançar inéditos, propor novos olhares, a manteve viva e em circulação. Além dos países de língua inglesa, Mansfield logo chegaria traduzida à França⁴⁰¹.

Murry morre em 1957, e dois anos depois, em 1959, o material confiado e ele por Mansfield é levado à biblioteca Alexander Turnbull em Wellington (NZ), cidade natal da escritora⁴⁰². A primeira biografia de Mansfield surge em 1933,

³⁹⁷ LAWRENCE, D. H. Smile. In: _____. *Complete short stories*, vol. 2. Viking, 1964. p. 584.

³⁹⁸ BYNNER, Witter. *Journey with Genius: Recollections and reflections concerning D. H. Lawrence*. London: John Day, 1951, p. 150.

³⁹⁹ MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Introdução e organização de Cherry A. Hankin. NY: New Amsterdam, 1991. (tradução nossa).

⁴⁰⁰ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Letters of Katherine Mansfield: Volume 5*. Oxford: Clarendon Press, 2008, p. 235.

⁴⁰¹ KIMBER, Gerri. *Katherine Mansfield: the view from France*. Bern and Oxford: Peter Lang, 2008.

⁴⁰² MARTIN, Todd. Review: Katherine Mansfield Among the Moderns. *South Atlantic Review*, Vol. 80, No. 1-2 ([2015]), pp. 178-190. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/soutatlarevi.80.1-2.178>

escrita por Ruth Mantz com supervisão e consultoria de Murry⁴⁰³. Logo depois da morte de Murry vieram muitas outras, principalmente em uma onda dos 1980 e, mais recentemente, por ocasião do centenário da morte. A reação à apropriação da imagem de Mansfield por Murry, por tanto tempo, teve consequências: em uma tentativa de compensação da figura etérea e perfeita construída, outra caricatura emerge, principalmente, a partir de suas experiências sexuais com mulheres e homens⁴⁰⁴. Tornou-se comum, por exemplo, dizer que ela participava de orgias, como afirmaria categoricamente, por exemplo, Frank O'Connor⁴⁰⁵. Essa visão deformada em que o mito se sobrepõe à obra fornece material para lendas e fantasias sobre a vida e o pensamento de Mansfield. Aliás, quando ela ainda era viva, D. H. Lawrence já a tinha retratado como a pintora Gudrun Brangwen em *Women in love* (1920): Gudrun é pintora, tem namorado e vive num círculo de artistas, mas à parte deles há um soldado que se torna seu amante. Ela é uma artista interessada em coisas pequenas, miniaturas, detalhes, e tem personalidade brincalhona.⁴⁰⁶ Também em 1920, Lawrence publica *The lost girl*, peça que modifica algumas vezes e que, segundo alguns estudiosos, teria Mansfield como modelo para a protagonista, Alvina, que vive uma jornada de despertar sexual⁴⁰⁷.

De lá para cá, forma-se a Katherine Mansfield Society e as obras completas, incluindo manuscritos inéditos, começaram a circular. Na verdade, não cessam de surgir novas edições⁴⁰⁸. Além disso, Mansfield surge em diversas ficções. Em uma das mais inventivas, *The brain of Katherine Mansfield* (1988)⁴⁰⁹, o escritor

⁴⁰³ MANTZ, Ruth Elvz; MURRY, J. Middleton. *The life of Katherine Mansfield*. London: Constable & Company, Limited, 1933. In: MANSFIELD, Katherine. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012.

⁴⁰⁴ MARTIN, Todd. Review: Katherine Mansfield Among the Moderns. *South Atlantic Review*, Vol. 80, No. 1-2 ([2015]), pp. 178-190. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/soutatlarevi.80.1-2.178>

⁴⁰⁵ O'CONNOR, Frank. *The lonely voice: a study of the short story*. New York: Melville House Publishing, 2004.

⁴⁰⁶ LAWRENCE, David Herbert. *The complete works of D. H. Lawrence*. London: Delphi, 2012.

⁴⁰⁷ JOBSON, Sandra. 'Introduction.' In: LAWRENCE, David Herbert. *The Lost Girl*. Strawberry Hills, NSW: Svengali Press, 2016.

⁴⁰⁸ Destaque para a coleção Katherine Mansfield Studies, editada pela Edinburgh Press por pesquisadores associados da Katherine Mansfield Society.

⁴⁰⁹ MANHRIE, Bill. *The brain of Katherine Mansfield*. Auckland: Auckland University Press, 1988. Disponível em: <http://quarteracre.net/brain/index.html>

neozelandês Bill Manhire cria um quebra-cabeças em um livro-jogo em que é possível escolher o percurso da leitura, bem como o destino dos personagens e obter mais de uma dúzia de finais diferentes. Um dos elementos da narrativa é uma prateleira cheia de cérebros dentro de jarros etiquetados com nomes de pessoas ou personagens; “o cérebro de Katherine Mansfield distingue-se dos demais por ser uma porção de confeitos, recheados de gelatina, em forma de feijõezinhos pretos”, descreve uma das leitoras brasileiras do volume, Cristina Stark⁴¹⁰. Mais uma prova da potência disseminadora da presença espectral de Mansfield: sempre há alguém com vontade de contar *com* ela — e fazê-la errar outra vez.

2.2.1 No Brasil

Antes de traduzi-la, como vimos no capítulo anterior, Veríssimo já a havia tornado personagem em seus romances: é a musa de Noel, protagonista de *Clarissa* (1933), *Música ao longe* (1936) e *Um lugar ao Sol* (1936). Alter-ego de Veríssimo, Noel deseja ser escritor e ama ler Katherine Mansfield, sentindo sua presença espectral como a de uma amiga.

Só, no silêncio morno e amigo do quarto, Noel lê o diário de Katherine Mansfield. O retângulo da janela aberta emoldura uma paisagem simples: ao longe um céu azul, liso e desbotado. Noel afunda mais na poltrona com a impressão de que Katherine Mansfield lhe fala de mansinho ao ouvido. É uma voz familiar, macia e cariciosa, voz de irmã mais velha.⁴¹¹

Veríssimo nunca publicou um ensaio, artigo ou memórias mais detalhadas a respeito das escolhas de tradução relativas à fabricação de *Felicidade e outras histórias*. Não foram poucas: o livro tem quatorze narrativas; como demonstra Beatriz Gregório dos Santos, já no conto-título do volume Veríssimo interfere atuando no sentido de suprimir “trechos em que ‘emoções descontroladas’ são descritas, assim amenizando o tom crítico do texto de Mansfield, e diminuindo sua força no que tange à manifestação de sentimentos”⁴¹². Seria relevante entender

⁴¹⁰ STARK, Cristina Gariglio. Um diamante lapidado. In: MANSFIELD, Katherine. *Numa pensão alemã*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

⁴¹¹ VERÍSSIMO, Érico. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre/Rio: Globo, 1935.

⁴¹² SANTOS, Beatriz Gregório dos. *O conto Bliss, de Katherine Mansfield, e três de suas traduções ao português brasileiro: uma análise feminista*. Campinas: TL224 Publicações, 2020, p. 69.

suas razões. Uma possível fonte de informação sobre elas é o que Veríssimo diz por meio do alter-ego Feliciano em “Conversa com o fantasma de K. Mansfield”, publicado primeiro na revista da editora Globo (1940)⁴¹³, reeditado na antologia *As mãos de meu filho* (1942)⁴¹⁴ e republicado em *Fantoches e outros contos e artigos* (volume das *Obras Completas* de Veríssimo)⁴¹⁵, com o nome alterado para “Conversa com um fantasma” e precedido dos dizeres: “*Conversa com um fantasma* é uma recordação dos tempos em que eu andava saturado de leituras de Katherine Mansfield (uma das paixões de Noel). Traduzi seu *Bliss* com lento cuidado e comovido carinho”⁴¹⁶. Essa breve nota, sem mais detalhes, é a maneira encontrada por Veríssimo para compensar a supressão do nome dela do título. A alteração do título para simplesmente “Conversa com um fantasma” faz com que, em primeiro plano, se torne mais importante a presença de um fantasma qualquer do que com o fantasma específico de Mansfield. Trata-se de um conto clássico, com um narrador dedicado a explicar a obra de Mansfield por meio de uma “conversa” com o fantasma dela (as aspas indicam ironia, neste caso, pois o fantasma pouco fala e, quando fala, apenas repete ou confirma o interlocutor). Veríssimo tenta produzir uma totalidade onde o sentido se constrói a partir da perspectiva do protagonista. Essa perspectiva vem entremeada por observações de um narrador onisciente aparentemente confiável, que promove uma sensação de segurança e acolhimento para quem lê. Este narrador aparece, principalmente, para abrir e concluir a história e também para enfatizar as reações favoráveis do fantasma aos dizeres de Feliciano. O sentido, neste caso, seria revelar ao leitor “o segredo”, “a verdade” ou a chave de leitura não só da obra de Mansfield, mas de sua biografia e também de uma obra de Huxley em que ela foi apropriada. No conto, o narrador-protagonista Feliciano anuncia logo na abertura do diálogo, numa só tacada, seu lugar de “pobre tradutor”, nem um pouco tímido (“perdoe a ousadia”), detentor de autoridade sobre um segredo a ser revelado — um segredo relativo à “razão da atitude [de Mansfield]

⁴¹³ Os contos reunidos em *As mãos de meu filho* saíram nesta revista quinzenal e em outros periódicos entre 1934 e 1940.

⁴¹⁴ VERÍSSIMO, Érico. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

⁴¹⁵ VERÍSSIMO, Érico. *Fantoches e outros contos e artigos*. Porto Alegre: Globo, 1953.

⁴¹⁶ VERÍSSIMO, Érico. *Fantoches e outros contos e artigos*. Porto Alegre: Globo, 1953, p. 304.

para com os homens e para com o amor”⁴¹⁷. Questionado pelo fantasma para que revele esse segredo, ousa:

— Ah! Eu tinha notado que os homens de seus contos são em geral seres inferiores, ridículos, quase sempre vaidosos e egoístas... Depois, nenhuma de suas personagens chega a amar de verdade, a vibrar de paixão... Falo dessa paixão quente, sanguínea... permita que eu esclareça: carnal.

— Notou?

— Notei. E só hoje julgo ter descoberto a razão disso tudo. Não fica zangada se eu disser?

— Não. Pode dizer.

— Seu pai.

— Meu pai?

— Sim. O Stanley Burnell desse “Prelúdio” autobiográfico.⁴¹⁸

A conversa orienta os leitores do conto a lerem a obra de Mansfield sob uma determinada perspectiva que é articulada a partir da fala: “Acabo de fazer uma descoberta para mim muito importante — disse o escritor”. Não se trata de uma perspectiva ficcional apenas: pode-se inferir que retrata o pensamento do próprio Veríssimo: o autor está implícito como protagonista da história⁴¹⁹. Não há combate. O tradutor detém a palavra, o fantasma apenas concorda e deixa Feliciano falar. A tese dele é a de que Mansfield não constrói personagens homens amáveis ou paixões carnis porque odeia o pai, que seria um homem violento com a mãe. Feliciano faz essa dedução a partir de uma análise do conto “Prelúdio”, obra que apresenta como autobiográfica por possuir, segundo ele, uma correspondência direta com a vida da autora. Nele, a pequena Kezia seria “essa criaturinha que mais tarde viria a ser Katherine Mansfield”. Tal informação não é, contudo, confirmada pelos diários de Mansfield. É verdade que “Prelúdio” decorre de sua vontade de escrever sobre a infância na Nova Zelândia, mas não são memórias autobiográficas, propriamente ditas. As intenções declaradas pela autora sobre sua própria obra — ou o fato de que existem outras ficções ou, ainda, interpretações em que essa tese cai por terra (por exemplo, há sim bastante paixão “carnal” em *Bliss*) — pouco

⁴¹⁷ VERÍSSIMO, Érico. Conversa com o fantasma de K. Mansfield. In: _____. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

⁴¹⁸ VERÍSSIMO, Érico. Conversa com o fantasma de K. Mansfield. In: _____. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

⁴¹⁹ ARBEX, Paula Godoi. Érico Veríssimo e o fantasma da tradução. *Tradução & Comunicação*, vol. 27, pp. 35-57, 2013.

importam, contudo, ao tradutor/professor, detentor da palavra e, por isso, também do mito.

Mesmo sendo apresentado no título da versão original como sendo de "K. Mansfield" esse fantasma com quem Feliciano conversa, Feliciano fala com o fantasma *sobre* "Katherine". Assim, conduz o interlocutor espectral a refletir quanto às decisões de "Katherine". O fantasma nada contesta, apenas escuta. A autoridade de Veríssimo sobre a obra de Mansfield fica, assim, legitimada e confirmada pelos dizeres de Feliciano. Para isso, contudo, ele distorce a perspectiva de Aldous Huxley, como veremos no trecho a seguir:

Houve uma pausa de embaraço, ao cabo do qual Feliciano continuou:
 — Dizem que seu compatriota Aldous Huxley retratou-a perversamente naquela Susan de "Contraponto"...
 — Good old Aldous!
 — Analisando-a, achava que nela a menina sobrevivera à mulher e que Susan não passava dum criança que "brincava de ser grande". Sempre Kezia, portanto. E quando Katherine casou não foi interessada no homem Middleton Murry, mas no portador dum alma suave e dum punhado de ideias que de certo modo a fascinavam. Essas palavras são de Huxley: "O que mais agradava a Susan, nos sentimentos do marido, era a sua qualidade de pureza, que nada tinha de masculino".
 — Poor Aldous!⁴²⁰

O alter-ego de Veríssimo reconta Huxley e aumenta um ponto: interpreta que ele tratou de Mansfield (Susan) "perversamente" em *Point Counter Point*, mas não é bem assim. Neste livro, na verdade, Huxley é cruel com o viúvo de Mansfield e não com ela. O trecho citado, aliás, não diz nada "contra" Mansfield — apenas registra uma impressão caricatural do aspecto visual de Murry (Burlap, no romance), uma caricatura marcante que combinasse com a do viúvo "puro", dedicado, tão dedicado que chega a viver da morte da esposa. Mansfield, ou o fantasma de Mansfield, conhecem o livro? Como poderia conhecer, se foi escrito e publicado depois de sua morte? Essas perguntas não importam muito: as interjeições do fantasma diante do que diz Feliciano apenas colocam o assunto adiante; se expressam um misto de ternura e de piedade pelo "Pobre Aldous", pelo "Bom e Velho Aldous", por outro lado não demonstram irritação ou indignação diante da notícia de ter, supostamente, sido tratado com perversidade por Huxley. Se o fantasma de Mansfield não reage negativamente ao que Feliciano diz não é porque não tivesse motivo para protestar,

⁴²⁰ VERÍSSIMO, Érico. Conversa com o fantasma de K. Mansfield. In: _____. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

mas simplesmente porque não é da vontade de quem escreve este conto que o fantasma *fale*, ou seja, assuma alguma posição diante do que se conta. O conto, portanto, não é escrito *com* o fantasma, mas sobre ele, por cima dele, sem que importe o que ele diz. Isso fica bem claro logo depois desse diálogo, pois o narrador-observador interrompe para nomear o fantasma como “Katherine”, de modo que se cria a ilusão da presença: “Katherine sorriu enigmaticamente” .

Feliciano continua informando breves sinopses de alguns dos contos traduzidos por Veríssimo para o volume *Felicidade e outras histórias*, sempre para confirmar sua tese de que foram escritos a partir do olhar de Kezia, o que é simplesmente corroborado (ou não negado) pelo fantasma até o fim. No final do diálogo, ele passa a falar diretamente com o fantasma considerando-o, de repente, a própria Mansfield, dizendo: “você, no fundo, é como a pequena Lua daquele delicioso conto “Sun and Moon”. Ela nunca sabia diferenciar as coisas reais das que não eram reais.”⁴²¹ Aqui, Veríssimo está simplesmente incorporando ao seu texto um trecho traduzido do conto de Mansfield mencionado (“Moon (...) never knew the difference between real things and not real ones”⁴²²). E então vem o *gran finale*, quando depois de ouvir tudo, o fantasma interroga Feliciano:

- E me quer mal por isso?
- Pelo contrário. Amo-a por isso.
- E, se me ama, por que procura me dissecar assim?
- O homem acaba matando aquilo que mais ama. Não foi isso que Wilde escreveu na “Balada do Cárcere”?
- Foi neste instante que Katherine se sumiu e o Anjo da Guarda apareceu à porta, de pijama xadrez (com um dispositivo especial para suas asas).
- Muito bonito, seu Feliciano... falando sozinho, hein?⁴²³

Nada neste conto explica as escolhas de tradução tomadas por Veríssimo. Mas ele funciona como ficção que marca a posição de tradutor como profundo conhecedor da obra e das (assim supostas) intenções e razões da autora. Como a maioria dos leitores póstumos de Mansfield, Veríssimo também usa a biografia, a origem neozelandesa, a vida familiar e a história conjugal como parâmetros para

⁴²¹ VERÍSSIMO, Érico. Conversa com o fantasma de K. Mansfield. In: _____. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

⁴²² MANSFIELD, Pictures. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 125.

⁴²³ VERÍSSIMO, Érico. Conversa com o fantasma de K. Mansfield. In: _____. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

fundamentar suas interpretações dos personagens. Essa era uma atitude bem comum para a época, ainda acontece, segundo Angela Smith⁴²⁴, fazendo com que, por exemplo, um conto como “The man without a temperament” (um dos três suprimidos na versão *inveríssima* de *Bliss*) seja lido, sobretudo, pela clave autobiográfica: a triste mulher doente reclamando do marido emocionalmente e fisicamente distante.

Seja como for, o trabalho de Veríssimo abre caminhos para que outras pessoas lesem Mansfield no Brasil. E algumas delas são simplesmente fisgadas pela leitura de *Felicidade e outras histórias*. Clarice Lispector conta em *Aprendendo a viver*:

(...) aos quinze anos, com o primeiro dinheiro ganho com trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folhee quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E, de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava, mas esse livro sou eu! E contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield.⁴²⁵

“Eu não sabia que Katherine Mansfield era famosa, descobri sozinha”⁴²⁶. Perceba-se como a descoberta solitária de uma alma gêmea pela leitura, quando ainda tinha 15 anos de idade e com o primeiro dinheiro, é enfatizada nos depoimentos de Clarice. Em seu momento fundador de escritora-leitora, lá estava Mansfield, ou ainda apenas ela com Mansfield, as duas juntas, e só elas, sem intermediações. Corria o ano de 1941. De Recife, talvez ela não acompanhasse o que Veríssimo vinha fazendo desde 1936: traduzindo e publicando a obra de Mansfield regularmente para a revista *A Novela*, da editora da Livraria do Globo⁴²⁷. Essa revista circulava nos principais centros, Rio de Janeiro, São Paulo. Na mesma

⁴²⁴ SMITH, Angela. ‘Oh, those grown-ups’. In: GASSTON, Aimée; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield, Illness and death*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024, p. 19.

⁴²⁵ LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 22.

⁴²⁶ LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*, Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

⁴²⁷ *A Novela* publicou seis contos da autora, traduzidos por Veríssimo, entre 1936 e 1939. Cfe. BOTTMAN, Denise. Katherine Mansfield no Brasil. *Não gosto de plágio*. 05.junho.2016. <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2016/06/katherine-mansfield-no-brasil.html> . Acesso em: 10.mar.2023.

época, mais exatamente em 1938, Vinicius de Moraes publica em livro o “Soneto a Katherine Mansfield”:

O teu perfume, amada — em tuas cartas
 Renasce, azul... — são tuas mãos sentidas!
 Relembro-as brancas, leves, fenecidas
 Pendendo ao longo de corolas fartas.

Relembro-as, vou... nas terras percorridas
 Torno a aspirá-lo, aqui e ali desperto
 Paro; e tão perto sinto-te, tão perto
 Como se numa foram duas vidas.

Pranto, tão pouca dor! tanto quisera
 Tanto rever-te, tanto!... e a primavera
 Vem já tão próxima!... (Nunca te apartas

Primavera, dos sonhos e das preces!)
 E no perfume preso em tuas cartas
 À primavera surges e esvaneces.⁴²⁸

Neste soneto, Vinicius reinventa um lugar de correspondente amoroso de Katherine Mansfield. Um correspondente que sobrevive a ela e que fala dela porque sente a presença do espectro. Aqui temos um eu-poético de viúvo, que repete ou emula os sentimentos de Murry. O poema fala em mãos "fenecidas", isto é, murchas, doentes, "pendendo ao lado de corolas fartas": a imagem remete a um corpo dentro do caixão, cercada de corolas, ou seja, pétalas de flores. O perfume das cartas era "azul", isto é, espiritualizado, triste, sofredor: o azul indizível e almejado pelos poetas. O azul que Mansfield usa como metáfora para a entrega à escrita e à vida: “Deus do céu! Como é difícil deixar acontecer — pisar no azul.”⁴²⁹

A presença de Mansfield é, no poema de Vinicius, totalmente espectral — um fantasma que deixou um rastro a ser evocado em sonhos, delírios e preces. Conhecedora ou não do livro de Vinicius ou da revista *A Novela*, Clarice Lispector afirma ter descoberto Mansfield *sozinha*. O quão estratégica é essa condição? Clarice cria, com esse relato, uma relação muito especial, independente e íntima com a obra de Mansfield. Sugere assim, sutilmente, um eixo de leitura para sua própria literatura. A relação entre Clarice e Mansfield vem sendo estudada, de fato, em diversas frentes de literatura comparada. Esses estudos vêm demonstrado que, assim como Mansfield, Clarice tende a escrever considerando a fragmentação da

⁴²⁸ MORAES, Vinicius de. Soneto a Katherine Mansfield. In: _____. *Novos poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

⁴²⁹ MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988, p. 20-21.

sensibilidade do sujeito, o discurso indireto livre e o fluxo de consciência, a eleição de certos objetos para atuarem como correlativos objetivos e assim por diante. Mansfield a inspira a explorar sem medo questão do êxtase e do corpo, em contos como *Amor*⁴³⁰. Clarice incorpora de Mansfield a perspectiva da escrita como algo a ser trabalhado, mineração profunda da linguagem: “tirar ouro do carvão”⁴³¹.

(...) Mansfield conduz Lispector a um 'mergulho livre' repleto de experiências humanas retratadas com um grau de sensibilidade difícil de se descever. Lispector vai mais longe, o seu mergulho demanda o uso do cilindro de oxigênio para que o leitor sobreviva à experiência de leitura.⁴³²

Durante quarenta anos, mais ou menos, o que se sabia de Mansfield no Brasil vinha de Veríssimo ou de Clarice. Nos anos 1980, além de finalmente começarem a ser publicadas novas traduções, surge a notícia dos estudos da poeta Ana Cristina Cesar em torno da tradução do conto *Bliss*, para obtenção do título de Master of Arts na Universidade de Essex, na Inglaterra, em 1981. Publicado no Brasil apenas em 1999⁴³³, esse trabalho modifica o significante em português brasileiro até então utilizado para traduzir a palavra *bliss*. Ana C considera importante diferenciar "felicidade" de “êxtase” e argumenta a partir de uma citação de Christopher Isherwood, como ela explica na primeira nota publicada junto à tradução:

Uma citação interessante de C. Isherwood estabelece a diferença entre *bliss* (êxtase) e *plain happiness* (felicidade). O narrador passa a ter a sensação de que o termo *felicidade* está mais relacionado com relações heterossexuais, enquanto êxtase, que é mais violento e “sensacional”, e não apenas uma sensação de felicidade, é aquilo que uma pessoa busca em relações homossexuais (alguma coisa que não é propriamente deste mundo?). A citação está no livro de Paul Piazza, *Christopher Isherwood, Myth and Anti-Myth*, e refere-se a seu romance *A Single Man* (...) ⁴³⁴

⁴³⁰ OLIVEIRA, Margibel Adriana. *Corpos em êxtase, um estudo de Amor, de Clarice Lispector, e Felicidade, de Katherine Mansfield*. Dissertação (mestrado). UFSC, 2000

⁴³¹ LISPECTOR, Clarice apud WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector. A paixão segundo Clarice Lispector*. São Paulo; Brasiliense, 1983, p. 73.

⁴³² AZEVEDO, Flavia. O mergulho livre de Katherine Mansfield. In: BOHN, Jaqueline (org). *O modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Porto Alegre: Bestiário, 2023, pp. 16-17.

⁴³³ CESAR, Ana Cristina. O conto Bliss anotado. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999, pp. 283-355.

⁴³⁴ CESAR, Ana Cristina. O conto Bliss anotado. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 323.

Tal perspectiva causa uma uma divisão de águas entre tradutores do conto “Bliss”⁴³⁵. Desde então quase todas as traduções brasileiras passam a adotar o significante “Êxtase” ao republicar o conto “Bliss” (a exceção é Otávio Albano, que manteve o “Felicidade” em sua versão para a LaFonte⁴³⁶). Porém, poucos observam o que a própria Ana C recomenda ao final desta mesma primeira nota acima citada:

Êxtase foi a palavra que escolhi para traduzir *Bliss*. É uma palavra forte, proparoxítona de boa cepa, tem uma aguçada tonalidade religiosa e não pode ser confundida com *just plain happiness* (felicidade). No entanto, eu usaria o título em inglês entre parênteses, logo depois, e, provavelmente, seria essa a única nota que faria para leitores brasileiros.⁴³⁷

A sair ainda em 2024, uma nova antologia brasileira de contos de Mansfield vai se chamar, aliás, *Bliss (ou Êxtase, Arrebatamento, Felicidade, Enlevo) & Outras Histórias*, em tradução de Ana Carolina Mesquita para a editora Nós⁴³⁸.

Süssekind rememora o avanço proporcionado pela tradução de Cesar na acepção brasileira de “*bliss*”, tanto no sentido de “êxtase” quanto de entender o termo em sua duplicidade imanente: a violência dessa alegria dolorosa que vai da máxima sensação de ser levado pela euforia do encontro ou do pertencimento ao abismo que se abre no momento seguinte: “há a tensão entre arrebatamento e dor, e há a dimensão física desses picos de êxtase, o que se sublinha diversas vezes no conto”⁴³⁹.

⁴³⁵ GONÇALVES, Letícia de Souza. *A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo: análise descritiva da tradução para o português de Bliss & other stories*. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2008; SANTOS, Beatriz Gregório dos. *O conto Bliss, de Katherine Mansfield, e três de suas traduções ao português brasileiro: uma análise feminista*. Campinas: TL224 Publicações, 2020.

⁴³⁶ MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outras histórias*. trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022.

⁴³⁷ CESAR, Ana Cristina. O conto Bliss anotado. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 324.

⁴³⁸ PORTO, Walter. Virginia Woolf e Katherine Mansfield abrem selo de escritoras clássicas na Nós. *Folha de S. Paulo*, 5.jan.2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/walter-porto/2024/01/virginia-woolf-e-katherine-mansfield-abrem-novo-selo-de-escritoras-classicas-na-nos.shtml> Acesso em: 03.mar.2024.

⁴³⁹ SÜSSEKIND, Flora. Epifanias negativas. In: _____.; FOSCOLO, Guilherme (org). *Vida da literatura*. São Paulo: n-1 edições, 2022, p. 39.

Outra das muitas contribuições de Ana C ao entendimento do conto “Bliss”, também argumentada a partir de um ensaio de Isherwood sobre o “psiquismo dividido” de Mansfield, é fazer perceber que se trata de uma “ficção em duas tonalidades”, uma sarcástica, outra cheia de ternura, em que a estrutura alternante dá a forma à narrativa.⁴⁴⁰ A partir da publicação desses estudos de Ana C. aqui no Brasil, passou-se a ver que Mansfield também tem um lado sarcástico, uma maneira de tratar alguns de seus personagens sem piedade; tal característica renova a imagem de candura e de pureza atribuída a ela, postumamente, por Murry.

Em 2023, a escritora Nara Vidal⁴⁴¹ menciona o trabalho de Ana C no posfácio aos cinco contos que traduziu, reunidos sob o título *Êxtase*⁴⁴². Curiosamente, Vidal afirma que a justificativa principal para a escolha do significante “êxtase”, e não outro, parte de sua interpretação especulativa sobre a relação possível entre o tema do conto e um ditado popular inglês, “*ignorance is bliss*” (“a ignorância é uma benção”)⁴⁴³. Vidal constrói um argumento que vai de Ana C até o livro bíblico do Gênesis para explicar o triângulo amoroso; a pereira (*pear tree*) no quintal simbolizaria a árvore do fruto proibido:

Notadamente, o desconhecimento de Bertha Young em relação ao *affair* do marido faz dela uma mulher mais que satisfeita; uma mulher feliz, insuportável e impossivelmente feliz. Porém, há uma possibilidade interpretativa do conto que se associa ao livro do Gênesis, e que é bastante instigante. Mansfield passou algum tempo lendo livros da Bíblia, fato descrito em algumas de suas cartas. A associação de “Êxtase” com o livro de Gênesis é, inclusive, bastante direta se pensarmos na simbologia de vários elementos do conto como a árvore da fruta, a pereira, Pearl e sua representação desejável, prateada, luminosa, escorregadia, de luxúria, tentadora como a serpente que seduz primeiro Eva, que passa então, por influência dessa mesma serpente, a desejar o marido. Ao sucumbir à tentação de desejar Pearl, Bertha se sente atraída por Harry que, por sua vez, também não resiste aos charmes do terceiro pilar da narrativa, a personagem que é a intersecção entre eles. O não-saber de Bertha, a inocência sobre as consequências de se render ao fruto proibido, faz dela uma mulher feliz. O desconhecimento é o êxtase. Uma vez consciente, o

⁴⁴⁰ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p. 328.

⁴⁴¹ Escritora mineira radicada em Londres desde 2001, Nara Vidal fez mestrado em artes e herança cultural pela London Metropolitan Universtiy. É também autora de romances, um deles terceiro lugar no prêmio Oceanos em 2021, e seu mais novo livro de ficção será lançado em 2023 primeiro em Portugal e só depois no Brasil.

⁴⁴² MANSFIELD, Katherine. *Êxtase e outros contos*. Trad. Nara Vidal. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023.

⁴⁴³ “IGNORANCE is bliss.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ignorance%20is%20bliss>. Acessado em 30 de maio de 2023.

desejo, que não é só de Bertha, é também do marido, é precisamente o que a expulsa do paraíso — do êxtase — e a condena não só à repressão do seu desejo, mas à aceitação do desejo do marido. (...) Em *Bliss*, testemunhamos a expulsão do jardim do Éden, o lugar de êxtase, para o silenciamento e o castigo. Um castigo pela ousadia que é a expressão do desejo feminino, sobretudo quando tenta se equiparar ao do homem.⁴⁴⁴

Como podemos ver, Katherine Mansfield construiu uma obra de grande potência disseminadora que continua em movimento. Vem recebendo reconhecimento transnacional e originando estudos dos mais variados: se antigamente se voltavam principalmente a aspectos mais técnicos e formais de seus contos, agora se ampliam também para estudos pós-coloniais, *queer* e de ecocrítica, entre outras frentes. Em 2024, por exemplo, uma análise de personagens de Mansfield que evitam alimentos de origem animal ou de metáforas usadas por ela para descrever situações humanas defende que, assim como D. H. Lawrence, Mansfield teria uma sensibilidade ligada ao veganismo⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ VIDAL, Nara. Quem tem inveja de Katherine Mansfield? In: MANSFIELD, Katherine. *Êxtase e outros contos*. Trad. Nara Vidal. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023, pp. 323-324.

⁴⁴⁵ MCCRAY, Brigitte. Towards a vegan future: animal death and the First World War in Katherine Mansfield's Fiction. In: GASSTON, Aimée; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield, Illness and death*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024, p. 6.

4 DALTON COM MANSFIELD

Confie no conto, nunca no contista.

D. H. Lawrence, em *Studies in Classic American Literature*

— *Ou eu rio, ou morro.*

Katherine Mansfield, em *Bliss and other stories*

Neste capítulo faremos um mergulho na leitura de três contos em que se percebe a presença de Mansfield na obra de Dalton. Estes contos são publicados pelo menos treze vezes entre 1947 e 2023. Todos eles saem, em suas primeiras versões, entre 1947 e 1968. Nas republicações, nenhum é reduzido ou condensado; ao contrário, Dalton expande “Flausi-Flausi” e mantém os demais sem grandes alterações quanto ao volume de texto apresentado. Assim, “Flausi-Flausi” constitui raro exemplo de desvio (ou retorno) para a ficção longa daquele que havia anunciado seu projeto literário como um caminho do conto para o soneto e do soneto para o haicai⁴⁴⁶. O contínuo prolongamento do texto instaura uma *différance* em relação ao conjunto da obra de Dalton: estabelece em relação aos demais uma condição de novidade. O uso do diário como forma narrativa também é ímpar no conjunto daltoniano. E não há outro texto ou livro intitulado por expressão iterativa ou enigmática. Parece ser um dos contos favoritos de Dalton, pois foi publicado nada menos que seis vezes e em quatro versões. O “Retrato de Katie Mansfield” retorna em 2013 com a mesma aparência que havia sido publicado, pela segunda vez, na reedição de *Mistérios de Curitiba* em 1979. Contudo, a primeira aparição do conto traz o título “Retrato de Katie” e se dá na segunda parte do volume *Desastres do amor* (1968), no então capítulo *Mistérios de Curitiba*. Este conto forma par, pela forma e pelo conteúdo, com “My darling Katherine (Mansfield)”, depois rebatizado de “Carta a Catarina”, publicados ambos nos anos 1940 e revisitado ainda mais duas vezes em brochuras de pequenas tiragens, em uma transição gradual para a forma assumida em “Retrato de Katie”. Neste par de contos (carta/retrato), ambos curtos e

⁴⁴⁶ Conforme Dalton conta, falando de si mesmo em terceira pessoa, na orelha de *A faca no coração* (1975), retomada no conto “Retrato 3 x 4”. “Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Seu caminho será do conto para o soneto e do soneto para o haicai.” TREVISAN, Dalton. Retrato 3 x 4. In: _____. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013a.

similares, além de fazer muitas referências à obra da escritora, Dalton se apropria e deforma dados colhidos de outras ficções produzidas em torno do mito de Mansfield, especialmente as biográficas, relativas à família, relações afetivas, casamentos e as atribuições relativas à tuberculose.



Figura 7 - Capa de *O beijo na nuca*, que traz “Flausi-Flausi” em 2014

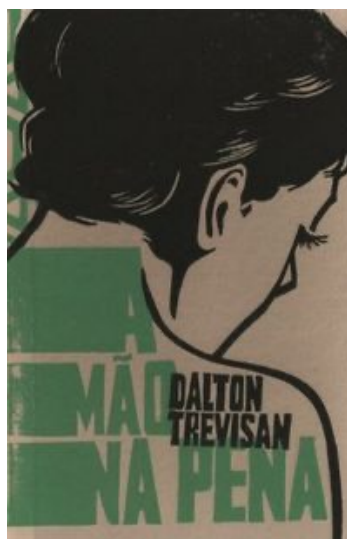


Figura 8 - Capa de *A mão na pena*, que também traz “Flausi-Flausi” em 2014

Estas ficções de Dalton contêm alusões aos três contos do volume *Bliss and other stories* não traduzidos por Érico Veríssimo em *Felicidade e outros contos*. Por exemplo, a figura de Mansfield confundida com a da personagem Ada Moss (“Pictures”), seu quarto barato de pensão e sua busca por dinheiro, quando Dalton atribui a ela a qualidade de ser, ou querer ser, uma “cavadora de ouro”. Em “Carta a Catarina”, fica evidente a pretensão do remetente, que acha que seu amor é tudo o que faltava para ela, o que remete à arrogância do ex-namorado de Vera em “A dill pickle”. Também em “Carta a Catarina”, Mansfield surge desamparada pela eterna espera por correspondências que, ficcionalizada em “The man without a temperament”, chegam como o único alento do dia.

Há inúmeras alusões a outros contos, diários e cartas e Mansfield, assim como a um poema, como veremos a seguir. Tabelas informativas foram incluídas para permitir uma visão mais clara sobre a trajetória de cada conto ao longo da obra de Dalton.

3.1 FLAUSI-FLAUSI

O conto “Flausi-Flausi” apresenta uma sequência de entradas datadas à maneira europeia, grafada em itálico (*mês, dia*), em ordem linear. Nas seis aparições do conto (entre 1947 e 2023), o tempo decorrido no interior da narrativa se mantém o mesmo: de 3 de agosto a 19 de novembro (de ano indefinido).

Ao todo, há cinco versões do conto postas em circulação. Nas três primeiras, novas entradas se interpolam entre as primeiras, aumentando o número de fragmentos dos quais o diário se compõe: de 56 para 66 para 72. Assim, um efeito de dilatação temporal incide sobre o intervalo cronológico, o que só se torna visível, contudo, a partir da leitura comparada das quatro primeiras versões.

Considerando que as versões iniciais pertencem a obras dos anos 1940 (*Joaquim e Sete anos de pastor*) de acesso restrito (a *Joaquim* tem edição fac-similar digitalizada, mas o livro só pode ser encontrado para consulta no local na Biblioteca Pública do Paraná), dificilmente um leitor contemporâneo percebe tal variação.

Outra variação que fica longe do grande público é a registrada em *Gente de Curitiba*, por ser um volume de circulação restrita, com tiragem de apenas 150 exemplares, autopublicado por Dalton em 2023.

Tabela 1 — As seis publicações de “Flausi-Flausi”

aparição	1	2	3	4	5	6
versão	primeira	segunda	terceira	quarta	quarta	quinta
ano	1947	1948	2013	2014	2014	2023
meio	jornal impresso	livro	jornal impresso e online	livro	livro	livro
veículo	Joaquim n.09	Sete anos de pastor	Cândido	O beijo na nuca	A mão na pena	Gente de Curitiba
título	com uma rosa na mão	Flausi-Flausi	Flausi-Flausi	Flausi-Flausi	Flausi-Flausi	Flausi-Flausi
número de entradas	56	66	71	72	72	71
o que muda?		o título; ocorrem cortes, alterações e acréscimos	cortes, alterações, acréscimos e o fato do texto ser apresentado no editorial como obra inédita e “inspirada na vida de Katherine Mansfield”	grifos em itálico, acréscimo de uma entrada integral; pontuais; substituição de “filhas de Jerusalém” por “filhas de Curitiba”	nada, exceto que o livro é uma seleção de 18 dos 47 contos do anterior; em ambos, o conto vem posicionado como último	Retirada parcial da entrada “Outubro 27”, suprimindo a data e o trecho de abertura.

Fonte: elaborada pela autora.

Em qualquer das versões, o conto começa *in media res*, como um caderno aberto ao acaso, exatamente no dia em que a protagonista descreve a visão de um velório passando na rua. Cito da versão mais recente:

Agosto, 3. Agosto, 3: Saí da janela, não ver o enterro.
Esse pequenino caixão branco... E a estranha procissão de uma só!
Sozinha, a mãe dolorosa, o luto fechado na sua dor. *Costuro o morto, o vivo não!* Dizer três vezes.
Que bom conversar com você, meu diário.
Oito horas da manhã, passam de eternos cabelos despenteados os estudantes rumo às aulas. Pensei o dia todo: *Para o meu príncipe serei a*

sua cinderela de pequenos sapatos; ai! Só para ele.
No caixãozinho a garota errada que ainda não tinha morrido.⁴⁴⁷

Da mesma maneira abrupta como começa, as entradas do diário se interrompem sem aviso:

Novembro, 16: Tosse, Ana, Tosse. Mais sangue no lençinho.
Novembro, 19: ...a rosa, por favor, a rosa branca no cabelo.⁴⁴⁸

O estado de saúde da protagonista piora no tempo decorrido entre a primeira e a última anotação, em um avanço gradual que se manifesta pelos registros de sintomas e visitas de médicos. Veremos mais adiante que, na reescritura, o diagnóstico médico gradualmente se torna pessimista e o tema da doença fatal ganha cada vez mais espaço. Ao mesmo tempo, os dias são contados (como números, como grãos de areia em uma ampulheta), porque escassos, e contados (narrados, relatados, sonhados, reinventados) sem monotonia, com grande variabilidade de formas. A escrita se faz contra o tempo; o tempo se alonga, se amplia a cada fabulação: tropo antigo da ficção. O artifício de Sheherazade surge reaproveitado duplamente. Cada entrada no diário adia um pouco mais a morte. E a cada versão, mais intensa fica a vida que ainda não havia sido contada, a vida que ainda permanecia oculta entre o primeiro e o último dia ao qual temos acesso. O intervalo se mantém cronologicamente o mesmo, mas a cada versão a vida se torna mais intensa, ao mesmo tempo que a ameaça da morte se torna mais presente. Ocorre uma liberação gradual da culpa cristã para dar lugar a fantasias afirmativas do erotismo: quanto mais perto da morte, mais livre.

Na primeira leitura de qualquer uma das versões, o jogo do texto estabelece uma mímica, uma imitação. Assume-se que quem escreve é uma mulher que está em situação semelhante à de Mansfield. Quem é essa pessoa? Mulher, jovem, mora com a mãe, é solteira, mas gostaria de ter um namorado, e está doente. O texto deixa espaços vazios que o leitor vai preenchendo. Manter o diário, diante da doença fatal, é a única coisa a fazer dentro da clausura da casa.

⁴⁴⁷ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 131.

⁴⁴⁸ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 143.



com uma rosa na mão

Agosto, 3: Sai da janela, para não ver o entérro; era um caixãozinho branco e mulher de preto atrás. Costuro o morto, o vivo não! dizer três vezes... Que bom conversar com você, meu diário. Você sabe, são seis horas da tarde, é a hora em que passam, de eternos cabelos despenteados, os estudantes rumo às aulas. Pensei o dia todo: "Para o meu príncipe encantado, eu serei a sua cinderela de pequeno sapatos; ai! só para ele..." Era um caixãozinho branco, parecia o entérro de pálida menina que ainda não tinha morrido.

Agosto, 4: Eu sou feia, querido diário?

Agosto, 5, de manhã: Sonhei, de novo, oh! que horror. A debater-me entre os braços de um homem, a barba por fazer e que se ria, cínico. Afastei-o com tão frágeis braços e disse:

— Para trás, miserável!

O bruto enrolou os bigodes e voltou à carga. Eu fugia, ele cada vez mais perto, a barba ainda por fazer. Lambendo os beijos, abriu os braços:

— Minha, enfim!

E avançou para mim, coitada, que... Despertei.

Penitência do padre: 10 Padrenossos e 10 Avemarias.

Agosto, 6: Um dia ocupado. Papelotes no cabelo, manicure e à tarde, compras. Fio e agulha (não esquecer a linha bege). Na rua, ele passava por mim e não me viu; belo e muito longe. Eu... Não, não vale a pena.

Agosto, 7: Sua feia!

Agosto, 9: Hoje passava, sob a janela, um operário suado, a garrafa de café debaixo do braço e cravou-me um olhar fatal e negro. Oh! eu ruborizei, a palpitar, qual uma flor colhida por mãos rudes; pensei:

— Que macho!

Um eufemismo, depressa, por favor!

Agosto, 10: Pensamento tirado de uma revista: "O amor é um sonho nebuloso!" Lindo.

Agosto, 10, de noite: Tão triste, que basta fechar os olhos para morrer. Lelo Casimiro de Abreu e toco ao piano Dallia. As três da manhã e Nelly, Nelly te quero.

Agosto, 11: Ai de mim! só serei feliz no céu.

Agosto, 13: Vontade de ser freira. No claustro e ausente do mundo. Baixa a cabeça, Filomena, e reza as tuas preces.

Agosto, 16: Sem fome, belisquei um pãozinho, a asa de galinha e fiz uma careta para tomar o remédio. Amargo.

Agosto, 17: Cinema. A voz de Charles Boyer, que... belo gentilhomem! E a tentação inconcessada de beijar o homem barbudo na cadeira ao lado.

Agosto, 19: A imagem no espelho é de menina pálida, pálida, de grandes olhos líricos. Eis um soneto fora de moda, oh! poetas de longas cabeleiras. A palidez é a sublimação do amor e, se isso continua, um dia, perder-me-ei magra e translúcida entre as altas nuvens...

Agosto, 21: Que adianta esperar, se ele não vem: quem? Ora o meu príncipe encantado, em seu cavalo negro de narinas resfolegantes. Um pratinho quente de mingau? Por favor, mamãe eu não quero.

Agosto, 22: Sonho de olhos abertos.

Ele chegou, à porta o seu cavalo de narinas resfolegantes.

Pálido príncipe, a dizer-me:

— Senhorita, nunca tomo chá com torradas.

Agosto, 27: A janela, com insônia, olho a lua. Suspiro por tudo o que não tenho; o vento frio beija-me os cabelos, leva-me a um país desconhecido, de guapos mosqueteiros, com plumas verdes no chapéu. Sol e música, mais Juquinha.

Depois, frio nos braços nus, o calor das cobertas quentes, enquanto um cão no quintal ladra à lua.

Setembro, 2: Glicíneas no muro, flores nos vasos, um canto nos lábios da preta Odete, a cozinheira. Oh! Casimiro, Casimiro...

Setembro, 3: Do Cântico dos Cânticos — "oh! filhas de Jerusalém, dizei-lhe que eu vou morrer de amor".

Setembro, 4, de manhã: Um desejo imoral de amar...

Conto de DALTON TREVISAN
POTY ilustrou

Setembro, 4, de noite: Que aparência teria Juquinha em tra-
jes menores? (Riscar este pedaço!) E pernas cambadas, talvez?

Setembro, 5: A preta Odete falou ao jardineiro João:
— A Rita hoje é mulher de respeito, nhô João, passou o ne-
gócio de mocidade...
Agora eu sei o que em mim aconteceu quando o sol faísca nos
telhados e os pardais ainda pipilam entre as árvores molhadas; ora,
negócio de mocidade...

Setembro, 6, domingo: Passeio de automóvel, a brisa a açoi-
tar-me o rosto, seus dedos descarnados a correr-me pelos cabelos. Uma
febre de viajar, ganhar estradas, correr mundo, ir até uma aldeia
perdida lá no Tibet. Que nome teria?

Setembro, 7: Meu Deus, por que me deixou cair doente?

Setembro, 14: Diálogo na sala de estar:
— Juquinha.
— Boa tarde, Filomena.
A sua voz encheu a saleta, em penumbra, de uma tarde de céu
azul; pensei, baixinho: "Meu Deus do céu..." Tinha um sorriso
nos lábios, um sorriso que me matava.
— Você não tem nada para me dizer?
— Eu, o que, Filomena?
Esvalou-se a tarde de céu azul, saleta negra, enquanto eu, trê-
mula, quase uma lágrima, lhe dizia:
— Tu és mau.
E fugi em um choro.

Setembro, 15: Meu querido diário... Nada, só isso: meu que-
rido diário.

Setembro, 16: Que gosto há-de ter um copo com gasolina, ca-
beça de fósforo amassada, álcool e gasosa de limão? Foi isso o
que Maria da Luz bebeu por causa do cabo Floripes. Deixou uma
carta, explicando o seu tresloucado gesto; ôle, o ingrato, tinha ou-
tra... O cabeçalho do jornal é tão bonito: "Adeus, Floripes!"

Setembro, 18: Sonho: o homem com a barba por fazer.
Mas não irei à igreja.

Setembro, 21: Primavera na folhinha.
— Senhorita, uma flor para os seus cabelos.
— Obrigada, cavalheiro, não fumo.
Por que essa tolice?

Setembro, 23: Uma gota de sangue no lençinho branco.

Setembro, 25: Outra mulher há que dorme sob a virgem, fatal
até nas unhas pintadas de róxo, e com uma piteira na boca.
— Garçon, um uísque and soda.

Setembro, 26: Como eu odeio as crianças, tão engraçadinhas,
inocentes animais sadios, como as odeio!

Setembro, 27: Chuva, a água que escorre nas vidraças, um co-
retor sobre os ombros. Está bom aqui dentro. Virá buscar-me, à
meia noite, oh! uma carroça fantasmal em fuga mas sem cocheiro
na toléia. Deitar-me, dormir; bebê de touca branca no colo da
ama-sêca; e, por favor, só me levem quando esteja dormindo.

Setembro, 29: Eu amo Juquinha, este amor é a melhor coisa
de minha vida. Ele não me ama, eu o sei. Mas a um simples olhar,
um gesto banal, uma doída esperança me acende o peito e, humilde,
espaina-se a minha alma a seus pés, feliz de ser pisada. Se mais eu
quero prendê-lo em frágeis cadeias, mais o sinto fugir-me, distante
como uma estréla.

Parte, meu amor, e sê feliz!

Setembro, 30: Vi-o, no saguão do teatro, feliz ao lado da oura.
E sorriam, a dizer-se, roçando as belas cabeças, tolices, puras tolices...
Estava de casaco de peles, vestido encarnado e sapatos ne-
gros, com uma flor no cabelo. Dize-lhe adeus, Filomena, que o
donzel ame a sua donzela, e ai de mim! que a donzela morra de
amor pelo seu donzel.

Outubro, 1: A sua combinação aparecia sob o vestido encar-
nado... Foi a minha vingança!

Outubro, 2: Visita à dna. Clarinda, tem setenta anos, que ve-
lha, credo! Um quarto em penumbra, e ela uma estátua de sal
a derreter-se para o chão, mãos unguadas e tóda trêmula. Cega, à
espera da morte. Dna. Clarinda, o tempo inteiro, choramingou:
— Eu não quero morrer. Rezem por mim, filhinhas minhas.
Diz ela que, só na velhice, a vida nos dá tudo o que tem para
nós. Na despedida, com mãos inhumanas afagou-me o rosto. Rosto
sem rugas, que ela invejou, eu sei.
— Rezem por mim...
Mamãe me disse que dna. Clarinda foi moça belíssima, no seu
tempo. Uma flor nos cabelos: — amas-me? — sim, amo-te. E,
agora, sentada à espera da morte. Lembrando, será? uma vaísa
evanescente em surdina, o carnet de baile e a imagem risonha no
espelho; reza! por ela.

Outubro, 3: Viver ainda um dia, viver!

Outubro, 4: Para o meu príncipe encantado, eu serei a sua
cinderela de pequenos sapatos; ai! só para ele... Assim o esquí-
lido morto que, no túmulo esquíldo, afim de voltar à vida tem que
esperar pelas trombetas do arcanjo Gabriel.
Por ele, eu caminharia sobre as águas, sem molhar os pés. Se
me pedisse a lua, eu desmaiaria de amor, tantas vezes, que até a
lua sua seria, de pena de mim.
Não queres, Juquinha? Bem sei, tu não queres.

Outubro, 7: Tomou-me nos braços e raptou-me na garupa de
seu cavalo negro. Depois, o fogo estalando na lareira, eu quis
chá, meu bem.
— Quantos tabletes de açúcar?
— Três, my love, eu sou diabética.

Outubro, 8: E os pensamentos que não tenho a coragem de
escrever?

Outubro, 16: O doutor disse que estou bem melhor. Viva — Isso
é que importa! —, entre a alegria simples de assistir a passagens
das horas. Descobrimo um sentido em cada anônimo minuto, gozar
o sol, ler poesia, ouvir música. A noite, olhar estrelas, pela janela
aberta.
Uma estréla cadente, depressa faça um pedido, Carolina? E
não conte a ninguém.

Outubro, 17: Não sei de onde, os versos vêm de longe, ru-
fiam no ar as asas de andorinhas despertas; é assim, como a
noça do poeta, que hei-de eu morrer:
Ela subiu a montanha
com uma rosa na mão.
Contemplou o mundo à distância
com uma rosa na mão.
E se atirou no abismo
com uma rosa na mão.
E foi enterrada ontem,
com uma rosa na mão.
Oh! quem me dá uma rosa?
Outubro, 20: E não fui uma mulher fatal... Para recordar na
velhice.
Outubro, 21: Vontade de ser aventureira; jogar bacarat no
cassino, de ser turista, a lua a bolar nas águas porém sobre a amu-
rada do navio, de ser gorda, e que os moços de mim se rissem, por
causa disso.
Vontade de querer ainda, e não quero mais.
Outubro, 23: Não andes pelas estradas ao sol em busca de um
pouco de amor. Tu tens medo de sardas feias no rosto? Vê, a
noite de pés descalços, que chega no fim da rua, escondeu de teus
olhos as estradas ardentes.

Outubro, 24: Imaginei, o dia todo, como será o meu epitáfio.
Que tal esse? "Aqui jaz a bela adormecida que o seu príncipe
de olhos de fogo não quis acordar".

Outubro, 25: Despi-me diante do espelho e beijei, em delírio, os
braços nus. Profanou-se o mistério sagrado de meu corpo —
agora qual será a penitência? Ora, que deus se case com a deusa,
e tenham muitos filhos.

Outubro, 27: Sempre quis passear, em um vestido branco, ao
luar. Por que nunca o fiz? Fazê-lo hoje? Muito frio.

Outubro, 29: Pessoas sadias ao lado da cama. Não quero vê-las;
refugiei-me na terra de estranhas carpidelas, com um chale preto
na cabeça, que choram seus mortos na guerra. Um passarinho
canta dentro da manhã. Dai-me asas; levanta-me, oh amor, e
voz de criança que soeja uma canção sem sentido.

Outubro, 30: Uma história de fadas, mamãe, para eu dormir.
Aquele uma da menina, de olhos azues e loiros cabelos, que ansio
tocar o céu com a ponta dos dedos. Da porta de sua casa, ela
viu as nuvens brancas no fim da rua, as nuvens rentes ao chão.
Mamãe não está olhando, está? E a menina, de olhos azues, cor-
reu atrás das nuvens brancas, tão perto, e um pouco mais longe...
O fim da história, qual é, mamãe? Conte, por favor.

Novembro, 2: Oh! pobres confidências inocentes e, contúdo,
que têm sabor de adultério...
Querido diário, você sabe que não tenho medo, calar as vozes,
ir-me. A testa em fogo, o peito em fogo — e paz no coração.

Novembro, um dia: Morrer, enfim...

Novembro, 8: E o beijo que ninguém colheu? Este beijo é
teu, Juquinha.

Novembro, 10: Num sonho, como na vida, despertei de madru-
gada: enquanto todos dormem o sono solto...

Novembro, 14: O padeiro virá, de manhã, trazendo pãozinho
quente e a preta Odete limpará o pó dos móveis e mamãe irá a
missa e meninas brincarão de roda na calçada e os estudantes, às
seis horas, têm os eternos cabelos despenteados. Onde está a me-
nina triste sempre à janela?

O padre rezará a missa, mamãe comerá o pãozinho quente,
os estudantes sairão das aulas para as ruas alegradas de sol. A vi-
graça foi descida e a janela fechada; que a donzela morra de amor
pelo seu donzel, oh! filhas de Jerusalem.

Novembro, 16: Mais sangue no lençinho branco.

Novembro, 19: ... a rosa, por favor, a rosa na mão.

RETIFICAÇÃO

A ilustração do conto
"Abigail quer Carinhos",
publicada no último nú-
mero, saiu, por equi-
voco, atribuída a G. Bon-
fanti, quando na verda-
de é de — ABELARDO
ZALUAR.

Em que ano se passa a narrativa? Os referenciais cronológicos das figuras de Casimiro de Abreu (1839-1860) e Carlos Gardel (1890-1935) ajudam a situar a época, mais ou menos início do século XX, quando não havia ainda cura para a tuberculose. A presença de citação apócrifa de parte de um verso de Bandeira no trecho “triste lírio tísico”, na já mencionada entrada onde a protagonista se define como “triste lírio tísico”, faz pensar que essa mulher com tuberculose deliberadamente faz da escrita o que Bandeira acena ao propor em “Pneumotórax”, diante da falta de tratamento possível, com “dançar um tango argentino”, qual o conselho do médico do poema:

Meu verso é sangue.
 Volúpia ardente...
 Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
 A vida inteira que podia ter sido e não foi.
 Tosse, tosse, tosse.
 Mandou chamar o médico:
 — Diga trinta e três.
 — Trinta e três... trinta e três... trinta e três...
 — Respire.
 ...
 — O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.
 — Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
 — Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.⁴⁴⁹

Não há mais nada a fazer a não ser escrever, escrever no diário, escrever todos os delírios, escrever ainda que não adiante esperar o que não vem (a cura, e também o inventado príncipe e o amor do amado Rudi). Na versão mais recente do conto, temos:

Agosto, 21. Que adianta esperar, se ele não vem: quem? Ora, o meu príncipe, no seu negro cavalo empinado. *Um pratinho quente de mingau?*, Por favor, mãe, eu não quero.

Agosto, 22: À janela, com insônia, olho a lua. Suspiro pelo que perdi sem ter tido — o meu país de guapos mosqueteiros, com plumas verdes no chapéu. Sol e música mais Rudi. Frio nos braços, o conchego da manta xadrez. E essa tosse. E essa febre — as faces em fogo.

Agosto, 23. No telhado um gato solitário declama versos à lua.

Agosto, 25. Ele chegou no seu corcel de narinas resfolegantes. Galante príncipe, que dizia:
 — Senhorita, meu reino por um chá de camomila!

⁴⁴⁹ BANDEIRA, Manuel. Pneumotórax. In: _____. *Libertinagem*. São Paulo: Global, 2013.

Setembro, 2: Violetas floridas nos vasos, uma cantiga saudosa da Odete na cozinha⁴⁵⁰, mais gatos à noite sobre os muros. Oh! Casimiro, Casimiro... (Gatos, não, gatas.)⁴⁵¹

A justaposição de fragmentos curtos desnuda, por outro lado, que não há acontecimento em curso, nenhum enredo que se encaminhe para uma tensão e um desenlace no final. A vida segue, apenas, em uma trama que entrelaça o que a protagonista vive dentro de casa, o que vê pela janela e o que ela imagina. A fabulação, entremeada às entradas mais ou menos convencionais (confessionais, íntimas) de um diário, traz à tona um imaginário delirante. E se a pessoa que lê “Flausi-Flausi” conhecer qualquer volume dos diários de Mansfield, perceberá a similaridade com o aspecto de montanha-russa emocional que a justaposição de entradas fornece. Como lá, aqui também há desvios, há contradições; a morte traça seu caminho paralelamente à evocação de Eros ou do amor. A autora do diário chega a criar seu próprio epitáfio, na mesma entrada em que inventa uma analogia ligada ao alimento para a definição para o amor (assim como, já vimos no capítulo anterior, Mansfield comparava o amor verdadeiro a cogumelos comestíveis):

*Outubro, 27: O amor é a torta especial de maçã que sirvo todos os dias a você. Mais que passem os dias, sempre resta um pedaço para amanhã. Imaginei como será meu epitáfio: Que tal esse? *Aqui jaz a feia adormecida que nenhum príncipe quis acordar.*⁴⁵²*

A mímica do diário da vida de uma pessoa com tuberculose, contudo, é provocada pelo efeito gerado pela relação não-causal entre os fragmentos justapostos: afinal, seria mesmo este um diário de uma tuberculosa que vai morrer? Pois como é que ela, a caminho da morte, mantém esse senso de humor refinado e o erotismo a cada dia menos reprimido? Por que fala de príncipes, de plumas, de gatos (e com a preocupação de se corrigir: “gatos não: gatas”)? Que sentido faz

⁴⁵⁰ A referência ao canto da cozinheira, mantida em todas as versões de “Flausi-Flausi”, faz lembrar das diversas vezes em que Mansfield anota ter escutado as pessoas ao redor cantarem. Em carta de fevereiro de 1914 a Murry, por exemplo, descreve uma mulher cantando na cozinha da pensão de Paris em que estava hospedada, “a mais improvável das canções”. MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. New York: New Amsterdam, 1991 (tradução nossa).

⁴⁵¹ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 133-134.

⁴⁵² TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 141.

intercalar lamúrias, disparates, paixões platônicas e fantasias eróticas? Feita a sequência e em uma só sentada, a leitura do conto provoca este atordoamento.

A protagonista de “Flausi-Flausi” não se afirma escritora, mas escreve *ficção* ao inventar vinhetas, pequenos versos, esquetes e epigramas, incluindo o próprio epitáfio. Estas ações de fabulação compartilham o êxtase da protagonista em relação a temas sensuais, eróticos, com grande prazer oral (comer, beber, beijar), em um tom de histeria similar à de Bertha, protagonista de *Bliss*, porém com uma certa ironia: se Bertha sentia tudo de maneira a ver o halo luminoso da vida, Filomena/Ana é muito mais direta e menos inocente. É também mais engraçada:

Agosto, 9: Hoje cruzava, sob a janela, um operário suado, a garrafa de café na boca da mochila. Cravou-me olhar fozoso e fatal. Oh! toda ruborizei o seio palpitando.

— Ai, que bruta macho!

Um eufemismo, depressa, por favor.

(...)

Setembro, 4, de manhã: Um desejo tardio de pecar.

Setembro, 4, de noite: Que aparência teria ele em trajes menores? (Riscar este pedaço!) Pernas cambaias, talvez.

(...)

Setembro, 25: Outra mulher há que dorme sob a virgem, fatal até nas unhas pretas, uma longa piteira na boca purpurina.

— *Garçon, whisky and soda.*⁴⁵³

Por ser grifada em itálico, a última parte da entrada *Setembro, 25* contém em si uma indicação para algo que está fora da rotina de Ana. A sequência de fragmentos até chegar a este ápice — apelar ao garçom — remete ao final do conto “Pictures”⁴⁵⁴. Este foi um dos contos originalmente publicado em *Bliss and other stories* que Veríssimo não traduziu para o volume *Felicidade e outros contos*. Ele que traz um tema que se desdobra durante décadas na obra daltoniana: o da falsa virgem, o da falsa santa, o de falsa artista procuradora de emprego que, no fim, se prostitui. Neste trecho, Filomena/Ana também toma para si o lugar da mansfieldiana mulher “moderna” — ou seja, mulher independente, que ganha o próprio dinheiro e não quer ter filhos, como definido no conto “Advanced Lady”. Aliás, na entrada de *Setembro, 27* da primeira versão do conto, surge um “bebê de touca branca no colo da ama seca”, em única aparição que não se repete nas versões seguintes.

⁴⁵³ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 136.

⁴⁵⁴ MANSFIELD, Katherine. Pictures. In: _____. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 99.

Filomena/Ana reverbera comportamento de Bertha, protagonista de “Bliss”, que transfere a rotina de responsabilidades para uma babá contratada, a quem a própria mãe da criança obedece a fim de não atrapalhar. Nas versos seguintes, esse distanciamento se intensifica e se torna declaração de ódio por crianças:

Setembro, 26: Como eu odeio as criancinhas, sempre aos gritos, correndo felizes e coradas pelos jardins. Ah, como as odeio!
Só de pensar, eu sei, mereço o inferno.
(E você aí não conte a ninguém.)⁴⁵⁵

A citação acima é quarta versão de “Flausi-Flausi”; a anterior tinha um toque extra de sarcasmo: “Como eu odeio as crianças, tão engraçadinhas, inconscientes animais sadios, como as odeio!”.⁴⁵⁶ Ao dizê-lo de outro jeito, na terceira versão, Ana revela também uma perspicácia quanto a saber que diário será lido. Ela dirige um pedido direto ao leitor: “E você aí não conte a ninguém”. A interpelação direta, bem machadiana, faz pensar no quanto aquela que escreve o diário cria uma ilusão de sinceridade. A personagem é construída por Dalton de modo a fazer parecer que escreve o diário não para ser guardado ou destruído, mas para ser lido. Então, desfila supostos segredos escandalosos, como se soubesse que, ao fazê-lo, torna o texto mais instigante. O efeito criado por essa estratégia narrativa é que, ao produzir o diário enquanto combate inutilmente o avanço da tuberculose, Filomena/Ana sabe que será lida e por isso faz da escritura o espetáculo que vai sobreviver. Uma das fabulações remete à cena do conto “Bliss” em que, logo depois do jantar, os convidados fumam. Bertha havia acabado de pensar que era primavera. O marido Harry está oferecendo cigarros para Pearl Fulton, que recusa, dizendo: “Não, obrigada, eu não vou fumar”⁴⁵⁷.

Setembro, 21: Primavera na folhinha.
— Senhorita, uma flor para os seus cabelos?
— Obrigada, cavalheiro, não fumo.

⁴⁵⁵ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, pp 136-137.

⁴⁵⁶ TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

⁴⁵⁷ MANSFIELD, Katherine. Êxtase. In: _____. *Êxtase e outros contos*. Trad. Nara Vidal. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023, p. 65.

Por que essa tolice?⁴⁵⁸

Aqui se apresenta a “flor para os cabelos”, que funciona como correlativo objetivo em “Flausi-Flausi” tanto quanto a pereira em “*Bliss*”. A flor para os cabelos simboliza a vitalidade, a qualidade de ser jovem e desejável: aceitar uma flor para os cabelos representa aceitar o amor de quem a oferece. A simbologia se esclarece na entrada de “*Outubro, 2*”, em todas as versões do conto, onde uma pequena cena surge de dentro do relato maior de uma visita à dona Clarinda, de 70 anos de idade. A passagem diz: “Uma flor nos cabelos: *Amas-me? Sim, amo-te!*” [grifo original]⁴⁵⁹. A partir da indicação feita pelos grifos em itálico do original, percebe-se que o diálogo deixa de ser o discurso da autora do diário, que relatava a visita à dona Clarinda, para se tratar de um diálogo encenado.

Outubro, 2: Visita à dona Clarinda, tem setenta anos, que velha, credo!
(...)

Mamãe disse que Dona Clarinda, no seu tempo, foi moça belíssima. Uma flor nos cabelos: *Amas-me? Sim, amo-te!*
Lembrando, será? uma valsa evanescente em surdina, o carnê de baile, a imagem risonha no espelho; rezai por ela e por mim.⁴⁶⁰

A menção no final do trecho à tradição dos bailes remete com ironia sutil ao conto de Mansfield “Her first ball”, em que a jovem Leila quase tem a noite estragada pelo parceiro gordo e experiente dizendo a ela, durante a dança, que em breve ela será velha, ficará sentada nas bordas do salão com o coração doendo “porque ninguém vai querer beijá-la então”⁴⁶¹. Dona Clarinda chega a esse ponto, velha e saudosa dos bailes, mas a jovem de “Flausi-Flausi” jamais chegará. Então, quando, no fragmento de “*Setembro, 21*”, a “senhorita” interpelada não aceita a flor para os cabelos respondendo que não fuma, a aparente quebra de sentido leva a pensar

⁴⁵⁸ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 136.

⁴⁵⁹ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 138.

⁴⁶⁰ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 138.

⁴⁶¹ MANSFIELD, Katherine. O primeiro baile dela. In: _____. *A festa ao ar livre e outras histórias*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993, p. 161.

que Filomena/Ana inventa uma fuga para o baile que não poderá dançar e para a velhice à qual não chegará. Para que aceitar flor para cabelos⁴⁶²?

Em paralelo, poderíamos pensar que aceitar a flor levaria ao sexo e o sexo, ao cigarro. Mas esse seria um pensamento atribuído durante o ato de leitura, pois não está implícito no trecho. Por outro lado, a relação entre cigarros e flores está implicada em mais de um texto em que Mansfield ou seus personagens louvam o prazer de fumar no jardim, como em “Poison”:

Há ocasiões em que um cigarro é exatamente a coisa certa para nos afastar do momento presente. É mais do que um aliado: até um secreto, perfeito amiguinho que sabe e compreende tudo. Enquanto fumamos, baixamos os olhos para o cigarro — sorrimos ou franzimos a sobrancelha, conforme a ocasião exige; inalamos e expelimos a fumaça num leque lento. Este foi um desses momentos. Caminhei para a magnólia e aspirei minha quota de fumaça. Depois voltei e inclinei-me sobre o ombro de Beatrice.⁴⁶³

A frase final interrogativa do trecho, “Por que essa tolice?”⁴⁶⁴, abre três possibilidades de sentido: tanto ela pode servir para informar uma autocrítica da pessoa que escreve o diário, ao classificar de tolice o próprio ato de fabular esse diálogo absurdo; quanto pode indicar, dentro da esquete ficcionalizada, que a “senhorita” pensou ser uma tolice receber uma flor para os cabelos (para que, se está doente e não possui futuro ou baile à vista?). A interrogação “por que essa tolice?” pode, ainda, funcionar na voz do “cavalheiro”, manifestando considerar uma tolice a resposta à oferta. Mas essa terceira possibilidade deixa de existir quando, em *Outubro, 7*, percebemos que esta frase faz par com a conclusão “quanta bobice para espantar o tédio”. Voltamos a atribuir, portanto, a indagação sobre a tolice à protagonista do diário, como um comentário crítico ao que acaba de escrever.

Ainda sobre a flor enquanto símbolo tão importante neste conto quanto a

⁴⁶² Quanto à simbologia de flores nascendo das mãos, Mansfield escreve uma cena emblemática em “The Garden Party”: Laura vê um operário alto se abaixar para colher uma flor de lavanda; o foco da cena é nos dedos da mãos que aproxima a flor do nariz - Laura percebe que o operário, aquele que faz os trabalhos manuais pesados, tem mais sensibilidade do que os homens da mesma classe social que ela. Outro momento em que as flores se mesclam ao corpo ficcionalizado ocorre em carta enviada a seu amigo S. S. Koteliensky, em 22 de março de 1915, de Paris. “*I don't know how is in London just now but here the very fact of walking about in the air makes one feel that flowers and leaves are dropping from your hair and from your fingers.*”

⁴⁶³ MANSFIELD, Katherine. Veneno. In: _____. *Aula de conto e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 212-213.

⁴⁶⁴ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 136.

pereira é para *Bliss*: a posição da flor em relação ao corpo da personagem, presente na entrada que finaliza “Flausi-Flausi”, foi modificada entre a primeira e a terceira versão: foi alterada de “uma rosa na mão” para “uma rosa branca no cabelo”. A rosa muda da mão para o cabelo e ganha uma cor, *branca*: com isso, ocorre uma atualização do sentido do correlativo objetivo. A flor no cabelo passa agora a simbolizar a morte, a morte de uma virgem (o branco simboliza a pureza) e, ainda, a aceitação da morte e o vazio representado pelo branco da rosa — o mesmo branco que surge no quintal, entre as roupas do varal: o branco da paz; a paz da morte.

A alteração radical da simbologia da flor (no cabelo, o ápice da juventude e suas possibilidades; nas mãos, o abismo da morte) funciona, em “Flausi-Flausi”, como analogia da sensação de *bliss* vivida por Bertha: ao pico do êxtase, “logo se seguiu uma decepção, um abismo, e a pessoa [Bertha] que se sentia momentaneamente no auge de si cai, cai irremediavelmente”⁴⁶⁵. Mas a entrega para a morte, em “Flausi-Flausi”, se dá apenas no momento em que o conto se interrompe. Até lá, as fabulações são de naturezas tão variadas que indicam também a apreensão da definição de *bliss* que encantava Mansfield: ser arrebatado pelo poder da escrita⁴⁶⁶.

Algumas fabulações da protagonista de “Flausi-Flausi” seguem pelo caminho do humor, reverberando o estado de espírito de Bertha no conto “Bliss”: “Eu devo rir ou morrer”. É nesse tom que Filomena inventa um príncipe mais cômico do que sedutor. Um príncipe imaginado também por Beryl, no conto “At the bay”:

De dia, você não gosta muito de seu quarto, nunca pensa nele. (...) É um quartinho simpático, pequeno, engraçadinho. É o seu quarto. Ah, que alegria é possuir uma coisa minha! Minha... só minha.

“Totalmente minha, para sempre?”

“Sim.” E os lábios se encontraram.

Não, é claro, aquilo nada tinha que ver com o quarto. Era tudo absurdo, tolice. Mas, a despeito de si mesma, Beryl viu com clareza duas pessoas de pé no meio do quarto. Os braços dela estavam em volta do pescoço dele, que a prendia e murmurava: “Minha princesa, minha linda princesa!” Beryl saltou da cama, correu para. A janela e ajoelhou-se no assento da cadeira, os cotovelos no peitoral. Mas a bonita noite, o jardim, cada arbusto, cada folha, até a cerca branca, até as estrelas, também conspiravam. Tão brilhante era a lua que as flores resplandeciam como se fosse dia; a sombra

⁴⁶⁵ SÜSSEKIND, Flora. Epifanias negativas. In: SÜSSEKIND, Flora; FOSCOLO, Guilherme (org). *Vida da literatura*. São Paulo: n-1 edições, 2022, p. 39.

⁴⁶⁶ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 171.

dos nastúrcios, folhas delicadas como lírios e flores completamente abertas, repousava sobre a varanda prateada.⁴⁶⁷

Também há uma carta em que Mansfield elege Murry o seu príncipe: “Vejo os contos de fadas como a nossa história real. É um extraordinário símbolo. O príncipe e a princesa se casam no fim e vivem felizes para sempre. Esta é uma verdade tão profunda como qualquer outra.”⁴⁶⁸

O príncipe de “Flausi-Flausi” surge em quatro das entradas do diário. Já na primeira entrada e desde a primeira versão, “Pensei o dia todo: *Para o meu príncipe serei a sua cinderela de pequenos sapatos; ai! só para ele...*”⁴⁶⁹. Na quarta versão há um acréscimo, na entrada “*Outubro, 21*”, de nova cena: “*À noite, na janela. O príncipe gentil: / — Me permita, senhorita, pendurar no seu pescoço este humilde colar de beijos!*”⁴⁷⁰.

As entradas a seguir formam par porque o príncipe chega na cena a cavalo. No segunda delas a anotação “quanta bobice para espantar o tédio” é um comentário similar ao que Beryl faz sobre si mesma: seria “absurdo, tolice”, imaginar histórias com um príncipe. Exatamente o que Filomena/Ana faz:

Agosto, 25: Ele chegou no seu corcel de narinas resfolegantes. Galante príncipe, que dizia:
— Senhorita, meu reino por um chá de camomila!⁴⁷¹

Outubro, 7: Me acolheu nos braços e arrebatou na garupa do seu cavalo de ébano. Depois o fogo estalando na lareira, que tal um cálice de absinto, meu bem?
— Colher e...
— ... torrão de açúcar. Sou esquipática, porém saudável.
Quanta bobice para espantar o tédio.⁴⁷²

⁴⁶⁷ MANSFIELD, Katherine. Na praia. In: _____. *Je ne parle pas français e outros contos*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994, p. 50.

⁴⁶⁸ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 194.

⁴⁶⁹ TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

⁴⁷⁰ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 140.

⁴⁷¹ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 134.

⁴⁷² TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 139.

A resposta do príncipe no primeiro trecho alude a um fragmento de *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce: "— Madame, eu nunca como uvas moscatel" (Stephen se imagina dizendo, dentro de *O Conde de Monte Cristo*, para Mercedes.)⁴⁷³ Outra referência possível aludida no mesmo trecho é o poema *The love song of Alfred Pufrock*, de Eliot, nos versos: "And for a hundred visions and revistos, / Before we taking a toast and tea" e "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be"⁴⁷⁴. Com a mesma estrutura, a declaração do príncipe de "*Flausi-Flausi*" parece também bastante disparatada e fora de contexto.

A cada vez que o texto é retrabalhado por Dalton, há uma gradação da entrega do príncipe. Nas duas primeiras versões (1947, 1948), sob a pena de Filomena, o príncipe dizia: "— Senhorita, nunca tomo chá com torradas". Ele era pálido e negava o convite, Na terceira versão, o príncipe deixa de ser definido como pela primeira vez como "galante" e se entrega, finalmente: "— Senhorita, meu reino por um chá de camomila!": Ana faz o príncipe ser muito mais intenso e um tanto inconsequente. A escolha específica pela camomila para a cena do chá, por sua vez, lembra o poema de Mansfield "*Camomile tea*", em que um casal muito em paz tem um entardecer tranquilo bebendo chá de camomila.⁴⁷⁵

Fabulações como essas são entremeadas por um outro tipo de escrita, menos alegre e solta, formada por frases roubadas de jornais e revistas, confissões e recados deixados para si mesma. Há um retorno para o tema da tuberculose, em entradas temáticas que seguem certos padrões como uso da primeira pessoa do singular em relatos ou autorretratos, tais como em "*Setembro, 19: De quem essa imagem desbotada no espelho? Inútil beliscar as faces. Ai, fundas olheiras. E tossinha pertinaz. Setembro, 20: Sou mesmo... o quê? Um triste lírio tísico*".⁴⁷⁶

É assim que a entrada aparece na terceira versão do conto, mas a escrita anterior deixava mais clara a relação entre esse trecho e o conto de Mansfield "*Frau*

⁴⁷³ JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin, 2016, p. 84.

⁴⁷⁴ ELIOT, T. S. *The love song of Alfred Pufrock*. In: _____. *Collected poems*. 1909-1962. London: Faber and Faber, 2002.

⁴⁷⁵ MANSFIELD, Katherine. *Camomile tea*. In: _____. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012.

⁴⁷⁶ TREVISAN, Dalton. *Flausi-Flausi. Cândido*. junho de 2013. p. 20-27. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Conto-Dalton-Trevisan> . Acesso em: 20.maio.2023.

Fischer": "Kathi, too, a splendid woman; but a little pale." Em "Flausi-Flausi", na versão de 1948: "Setembro, 19: Para que beliscar as faces? Eu sou mesmo pálida."⁴⁷⁷ A reescritura apaga o significante "pálida" e se desdobra em uma descrição física mais detalhada, que culmina com a expressão "triste lírio", tomada do poema "Imagem", de Manuel Bandeira⁴⁷⁸.



Figura 11 - Página dupla de *Sete anos de pastor*. Ilustração de Poty.

⁴⁷⁷ TREVISAN, Dalton. *Flausi-Flausi*. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 61.

⁴⁷⁸ "Imagem" (publicado em 1917): "És como um lírio alvo e franzino, / Nascido ao pôr-do-sol, à beira d'água, / Numa paisagem erma onde cantava um sino / A de nascer inconsolável mágoa... // A vida é amarga. O amor, um pobre gozo... / Hás de amar e sofrer incompreendido, / **Triste lírio** franzino, inquieto, ansioso, / Frágil e dolorido..." (grifo nosso). BANDEIRA, Manuel. *Imagem*. In: _____. *A cinza das horas*. 3a edição. Rio de Janeiro: Global, 2013.

Na primeira versão, o médico vem para dar boas notícias a Filomena. Na segunda, as notícias são comemoradas com entusiasmo irônico, solitário. Na terceira, tudo muda: quando Ana recebe a visita do médico, ele traz más notícias e a coloca em estado de alerta. Em reação, Ana escreve mais do que Filomena e cria um aforismo inédito para a entrada seguinte, fortalecendo-se pela poesia. (Na terceira versão, não existe entrada numerada por “Outubro, 16”.) Comparemos, em ordem cronológica de publicação, a gradação com que a reescritura do trecho provocou uma mudança no diagnóstico dado pelo doutor. Inicialmente otimista, o quadro se torna pessimista na quarta versão:

Outubro, 16: O doutor disse que estou bem melhor. Viva — isso é que importa! — entre a alegria simples de assistir a passagem das horas. Descobrimo um sentido em cada anônimo minuto, gozar o sol, ler poesia, ouvir música. À noite, olhar estrelas, pela janela aberta. (...) ⁴⁷⁹

Outubro, 16: O doutor disse que estou bem melhor. Viva, na alegria de velar a morte das formigas. À noite, olho estrelas pela janela aberta. (...) ⁴⁸⁰

Outubro, 11: O doutor, um pigarro:
— Minha jovem, se você insiste em não se cuidar...
Dois pigarros:
— Não quero assustá-la, mas...
Que seja. Vida longa à velha aguerrida. Sentadinha, desafiante, o espadim de madeira golpeando o ar; *Raspe-se! Fora daqui, ó Bruxa!*
E uma coroa de flores roxas para a mocinha tóssicante.
Outubro, 15: O silêncio desse vasto cemitério de estrelinhas mortas já não me assusta. ⁴⁸¹

A partir da terceira versão, o texto apresenta acréscimos ao trecho acima:

Outubro, 18: No aniversário da Lúcia, enrolei no lencinho perfumado um pequeno frasco azul.
Ninguém estava olhando? Eu cuspi, horror! (Ui, vermelho vivo.)
Outubro, 19. O doutor me proibiu de sair de casa. ⁴⁸²

A recorrência de fragmentos relativos à tuberculose estrutura um pano de fundo mais ou menos realista e lúcido para o diário; nos demais, a escrita se deixa

⁴⁷⁹ TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

⁴⁸⁰ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 64.

⁴⁸¹ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. *Cândido*. junho de 2013. p. 20-27. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Conto-Dalton-Trevisan> . Acesso em: 20.maio.2023.

⁴⁸² TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 140.

ser delirante, febril e inventiva, uma escrita em êxtase. Mas labiríntica: a protagonista cava na direção contrária da própria cova, transtornada e em diversas direções, mas não no sentido negativo, porque não se entrega para a morte, e sim para a fabulação e para a afirmação da vida, em grande parte por meio do erotismo. O erotismo salva a personagem de Dalton Trevisan da desesperança total (embora, aqui, nada se realize: a não ser o sonho, o desejo e a liberdade de sofrer o amor não correspondido). Mas o simples fato de se travestir de “gorda, isso mesmo, de quadris rebolantes” e celebrada por poetas, como no trecho citado a seguir, ou se imaginar com o “príncipe” já mencionado, oferece fôlego para seguir vivendo.

A afirmação gradual do erotismo em contraponto à posição de vítima da tuberculose corresponde à dualidade marcante da tuberculose como metáfora “suficientemente rica para produzir dois empregos contraditórios”, segundo o ensaio de Sontag a respeito de como uma das doenças mais citadas da literatura era vista no século XIX e início do século XX:

[a metáfora da tuberculose] descrevia a morte de alguém (como uma criança) como "boa" demais para ser sexual - afirmação de uma psicologia angelical. Também era uma maneira de descrever sentimentos sexuais, exaltando a responsabilidade pela devassidão, que é culpada por um estado de decadência ou degeneração psicológica.⁴⁸³

Cito a partir da quarta versão do conto um excerto bastante emblemático quanto à alternância de temas e formas das entradas do diário. Aqui, exceto pelo par inicial, nenhuma entrada remete à seguinte ou a anterior. No conto, contudo, pode ocorrer a formação de pares ou séries entre entradas de datas distantes entre si, o que abordarei mais adiante. O convívio de diferentes temporalidades, indicadas pela mudança do tempo verbal — passado e presente — age na contramão da monotonia esperada do relato cotidiano de uma vida em um diário. Em geral, o tempo verbal presente é usado nas fabulações, aforismos, registros de visões, desejos, sonhos. O uso do tempo verbal passado, por outro lado, é feito sempre nos relatos de fatos da vida cotidiana (a visita do doutor, a hora passada em frente ao espelho), àquilo que a protagonista do diário, pouco a pouco, demonstra estar aprendendo a abandonar, deixar para trás:

⁴⁸³ SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p. 17.

Outubro, 19: O doutor me proibiu de sair de casa.
Outubro, 20: E não fui mulher fatal. Para recordar na velhice.
Outubro, 21: Ah, bem podia ser cavadora de ouro, jogar bacará no cassino, a lua boiando nas águas sobre a amurada do navio. E ser gorda, isso mesmo, de quadris rebofantes — e os poetas celebrariam as minhas coxas grossas.
 Tanto eu queria, e não quero mais.
À noite, na janela: O príncipe gentil:
 — Me permita, senhorinha, pendurar no seu pescoço este humilde colar de beijos!
Outubro, 22: — Laranja madura, bem baratinha!
 O refrão do mascate a esganiçar-se na rua ensolarada. *Compra, freguês?* Sabor ácido de laranja na língua. E soprando as sementes, ai! medinho de apendicite.
Outubro, 23: Cravos no canteiro balançam as cabeças beijadas pelo vento — almas inocentes de meninas pulando amarelinha entre os túmulos?
Outubro, 24: Que sede! Pedir um copo d'água? Antes a sede e a febre, morrendo um pouco ao sol da manhã.
Outubro, 25: O céu estende no varal do jardim as nuvens brancas molhadas de chuva.
***Outubro, 26:* Um raio de sol na mão aberta contra a luz: vejo através dela.**
Outubro, 27: O amor é a torta especial de maçã que sirvo todo dia a você. Por mais que passem os dias, sempre resta um pedaço para amanhã. Imaginei como será meu epitáfio: Que tal esse? *Aqui jaz a feia adormecida que nenhum príncipe veio acordar.*
Outubro, 28: Me despi diante do espelho, beijei em delírio os braços nus. Profanado o mistério do meu corpo — qual a penitência? (grifo nosso)⁴⁸⁴

Grifei acima a única entrada adicionada ao conto nesta quarta versão⁴⁸⁵. O acréscimo, realizado a partir da alteração de todo o trecho entre *Outubro, 23* e *Outubro, 26* é bastante discreto, mas perceptível. É o pedaço de torta de maçã que sempre resta, o pedaço de conto que sempre há de ser acrescentado a cada nova publicação⁴⁸⁶. Quando comparamos com as demais versões, encontramos na segunda delas, já em 1948, portanto, um estado anterior da condição do corpo da protagonista. "*Outubro, 23*. As nuvens brancas como peças de roupa, secando no arame. Um raio de luz do sol na mão, ergo-a e olho contra a luz: não está

⁴⁸⁴ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 140-141.

⁴⁸⁵ Também nesta quarta versão do texto há um outro acréscimo, apenas parcial: um adendo a uma data já computada no diário, em "*Novembro, um dia*. Morrer, afinal...", ao que se acrescenta: "Furei os olhos da bruxinha de pano — já não chora por mim". TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 143.

⁴⁸⁶ Na quinta versão, por outro lado, a entrada de *Outubro, 27* do trecho acima citado foi suprimida parcialmente: sumiram tanto a data quanto o trecho de abertura, "O amor é a torta especial de maçã que sirvo todo dia a você. Por mais que passem os dias, sempre resta um pedaço para amanhã." TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Gente de Curitiba*. Curitiba: Edição do autor, 2023, p. 68.

transparente ainda!”⁴⁸⁷ Esta entrada deixa de existir na terceira versão. Mas na quarta e última versão do conto, o trecho se move para outra data e reaparece diferente: “*Outubro, 26*: Um raio de sol na mão aberta contra a luz: vejo *através* dela.” Se considerado de forma contextualizada, o fragmento pareceria um vislumbre ou epifania do efeito da luz do sol sobre uma mão qualquer, ou talvez a mão de qualquer fantasma. Mas, se colocado no contexto do conto, percebe-se que se faz uso do recurso da metonímia (a mão, no lugar do corpo), assim como da metáfora ligada ao uso do raio-X. Segundo Sontag, “a tuberculose torna o corpo transparente. Os raios X, que constituem a ferramenta para o diagnóstico-padrão, permitem, freqüentemente pela primeira vez, que a pessoa veja o seu interior..”⁴⁸⁸ Em *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, os pacientes podem levar essas chapas de raio-X nos bolsos. Sobre o aspecto epifânico de se ver a luz atravessar o corpo e, por isso, se perceber um espectro desprovido de corporeidade, há que se considerar também a visão de Charles Dickens em *Nicholas Nickleby* sobre a maneira como a tuberculose mata: “a luta entre a alma e o corpo é tão gradual, calma e solene, e o resultado tão certo que, dia a dia, pouco a pouco, a parte mortal definha e murcha, e então o espírito brota leve e sangüíneo com sua carga luminosa.”⁴⁸⁹

Assim, a partir de 2014, na quarta versão de “*Flausi-Flausi*”, Ana está morrendo: ficando transparente; virando fantasma: seu espírito brota “com sua carga luminosa”. Cada vez mais perto de morrer, não só afirma o erotismo como também a contemplação do ciclo da vida, do círculo que se fecha e também de sua continuidade⁴⁹⁰ e, com isso, alcança a paz que permite perceber e registrar vislumbres como esse da mão transparente. É como se, perplexa, ela concordasse

⁴⁸⁷ TREVISAN, Dalton. *Flausi-Flausi*. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948.

⁴⁸⁸ SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p. 10.

⁴⁸⁹ Citado por SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p. 17.

⁴⁹⁰ O trecho final do conto recoloca a questão já mencionada em *Sonata ao Luar* e comentada no capítulo 1: a vida [dos outros] continua após a [nossa] morte.

com Mansfield, que se pergunta em uma carta: “Não vivo eu em vislumbres apenas?”⁴⁹¹

Voltando à sequência citada acima, percebe-se que, no primeiro par de entradas, ocorre uma dupla ironia. A primeira é que, ao lançar uma mensagem para o futuro a ser recordada por si mesma na velhice, a protagonista está sendo pouco realista: nem pode sair de casa por ordem médica, está doente, e com uma doença fatal. O efeito de ler essa anotação ilógica, contudo, é que de imediato somos convocados a reler. Na releitura, capta-se a segunda ironia. “Não fui mulher fatal” se torna uma constatação de que, ao ficar em casa, não espalhou sua doença. O epíteto “mulher fatal”, em outro contexto, poderia significar *femme fatale*. Mas aqui a prevenção do contágio determina a casa como clausura. Quem vai recordar disso na velhice? Algum outro, anônimo, o que sobreviveu. No terceiro fragmento, Filomena/ Ana sai completamente da órbita terrestre ao desejar coisas impossíveis. O uso do verbo no pretérito imperfeito — “podia” — torna a visão do passado como um passado imperfeito, e não perfeito como nos sonhos. Tanto é que ela desiste: “queria, e não quero mais”. Mas o que ela queria? “Ser cavadora de ouro”, uma referência a *The Gold Diggers*, peça escrita em 1919, encenada mais de 280 vezes na Broadway nos anos 1920 e que se torna filme em 1923. Ganhou algumas refilmagens, sendo a de 1933 a mais famosa, nomeada ao Oscar de melhor *Sound Recording*.

Outubro, 21: Ah, bem podia ser cavadora de ouro, jogar bacará no cassino, a lua boiando nas águas sobre a amurada do navio. E ser gorda, isso mesmo, de quadris reboiando — e os poetas celebrariam as minhas coxas grossas.
Tanto eu queria, e não quero mais.⁴⁹²

Ana deseja ser uma dessas atrizes sortudas que, como a protagonista do filme, se apaixona pelos talentos de um músico pobre. Só depois, acusada de ser “cavadora de ouro”, descobre que o amado é herdeiro de grandes banqueiros de NY. E quer “jogar bacará no cassino”. Jogo de cartas, com apostas, uma das atrações populares em Las Vegas, *bacará* é uma palavra de origem incerta, entre francesa e

⁴⁹¹ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Letters of Katherine Mansfield: Volume 4*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 236.

⁴⁹² TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 142.

italiana, trissílaba e oxítona, similar a *cabaré*. Por livre deslizamento de ideias no ato de leitura, a reunião dessas duas referências acrescenta às imagens em movimento no diário uma outra, a de que existe uma espécie de palco em que tudo acontece. Está criada aí a premissa de que, nós, leitores, estamos assistindo a um musical ou mesmo estamos nos divertindo em um cabaré, onde uma jovem dança, canta, conta seus dramas, fala de seus sonhos, suas fantasias. (Quer ser mulher desejada, *femme fatale*, mas sabe que nunca foi, não será.) Essa desistência dos desejos se parece muito com o que Mansfield anotou em 15 de dezembro de 1919:

15 de dezembro de 1919 - Durante os últimos dois anos, vivo obcecada pelo medo da morte, que cresceu, cresceu e se tornou *gigantesco*. Foi isso que fez apegar-me tanto, eu penso. Dias atrás o medo passou, eu não me importo mais. Isso me deixa completamente fria. (...) Oh, como eu gostaria de fazer um monte de coisas. Mas não me importo se não as fizer.⁴⁹³

O nome da protagonista muda em 2013. Enquanto a temporalidade é fixada pela menção a Carlos Gardel e Casimiro de Abreu nas quatro versões do conto, o antiquíssimo "Filomena" ("Filó") é abandonado no século XXI. Surge em seu lugar o nome "Ana" ou "Aninha". Por quê? Mesmo que esta não seja a resposta certa, importa perguntar. Podemos pensar que a mudança do nome foi simplesmente aleatória, um capricho no momento da edição, feito, talvez, para não afastar leitores do século XXI que não apreciem a beleza de um nome como "Filomena". Ele pode ter ou não relação com o de Santa Filomena, virgem e mártir católica do século III, decapitada a mando do imperador romano Diocleciano depois de várias torturas infligidas a seu corpo em punição por não querer se casar com ele.

Se há alguma relação com a tragédia da santa, será por ironia: apesar de aparentar ser virgem, não há nada de *santa* na Filomena de "Flausi-Flausi". Tampouco há qualquer figura autoritária agindo sobre ela. O pai, inclusive, não é mencionado. Apenas a mãe, "mamãe". A cada versão, contudo, a protagonista se torna gradativamente menos inocente, infantil e às vezes parva (chamando-se de feia, por exemplo) para se tornar mais erótica e sábia (capaz de parir um haikai quando se torna Ana, como vimos acima: "*Outubro, 25*: O céu estende as nuvens brancas molhadas de chuva no varal do jardim.>").

⁴⁹³ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 160

A simbologia do nome Ana pode ter um viés cristão. Na mitologia católica, é a mãe de Maria, mãe de Jesus. Santa Ana ou Sant'Anna, portanto, é a avó de Jesus, símbolo da transmissão do catolicismo e, no Brasil, "Sant'Anna é o símbolo da Casa-Grande ensinando o catecismo ao pessoal da senzala"⁴⁹⁴. A obra de Dalton faz muitas paródias com a Bíblia e com símbolos cristãos. Por que não ironizaria essa santa ligada à imposição do catolicismo dando à sua personagem Ana outra postura, que é de afastamento da igreja? Afinal, ao longo de "*Flausi-Flausi*", ela vai mesmo deixando de rezar e gostando mais de pecar.

Outra possibilidade de leitura é que a referência contida no nome Ana remeta à Ana C. — Ana Cristina Cesar — a poeta que modificou a leitura do conto "*Bliss*" no Brasil ao realizar a tradução comentada e modificar o título para "Êxtase", em vez de "Felicidade". Por que não? Afinal, os estudos de Ana C., publicados em 1999, tiveram excelente repercussão no mercado editorial brasileiro e funcionaram como divisor de águas, como vimos no capítulo anterior. Além de se tratar de um dos contos mais famosos de Mansfield, "*Bliss*" tem algo de modelo esquemático para "*Flausi-Flausi*", pois ambos alternam as tonalidades da inocência e do sarcasmo.

As versões mais recentes do conto de Dalton intensificam a crise vivida pela personagem. Mais tempo de duração do espetáculo é concedido para que ela conte que sabe que vai morrer e, não sendo santa, sabe também o que vai deixar de viver. A entrada sobre o bacará, por exemplo, era um pouco diferente na primeira versão, mais sutil, mais cômica: não havia ainda quadris nem coxas, nem poetas. Apenas "moços que de mim se rissem"⁴⁹⁵.

3.1.1 Mansfield em "*Flausi-Flausi*"

Além das possíveis referências aos contos "*Bliss*", "*Pictures*", "*At the bay*", "*Frau Fischer*" e "*Advanced Lady*", "*The man without a temperament*", ao trecho de uma carta de 1920 e ao poema "*Camomile tea*", percebe-se a presença de Mansfield em "*Flausi-Flausi*" por outros motivos, que destaco em lista agora e, mais adiante, demonstrarei: 1) a forma usada para o diário alterna o tema da tuberculose com fabulações, epifanias, relatos de sonhos, em similaridade com o que se encontra nos

⁴⁹⁴ HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil. Primeira Época*. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 370–371.

⁴⁹⁵ TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

diários de Mansfield; 2) é perceptível, pela leitura comparada, que o diário vem sendo editado e ampliado a cada vez que é publicado, o que também acontece com as várias edições dos diários de Mansfield; 3) uma paródia do conto “A little governess” na entrada *Agosto*, 5, que aborda um assunto recorrente na obra de Dalton (o abuso sexual ou a fantasia de abuso sexual, por parte de homens adultos contra mulheres muito jovens ou crianças); 4) a incorporação de uma informação retirada de uma carta de Mansfield a Woolf na entrada *Setembro*, 2; e 5) a presença de flores e a modificação das espécies a cada vez, como se desejasse cultivar nesse jardim tantas flores quanto Mansfield depositou em sua própria obra. Ou, como se também quisesse ser visto por Mansfield como um artista “em plena flor” (“*in full flower*”)⁴⁹⁶, como ela descreve a pintora Anne Estelle Rice, a quem admira e convida para retratá-la.



Figura 12 - *Portrait of Katherine Mansfield*, tela de Anne Rice, 1918

⁴⁹⁶ MANSFIELD, Katherine. *The collected letters of Katherine Mansfield vol II*. Editado por Vincent O'Sullivan e Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press, 1987, p.188.

O *Portrait of Katherine Mansfield* (1918)⁴⁹⁷ centraliza a figura humana por sobre um fundo de flores similares a petúnias, mas de contornos indefinidos — a ponto de, a cada vez que se olha para o retrato, parecer ser de outra espécie ou mesmo de várias apresentadas em dois conjuntos — um vaso no canto superior esquerdo e um papel de parede, mais abaixo à direita — , como aponta a leitura de Roger Neill: fica-se procurando definir as espécies de flores e a maneira como foram dispostas no quadro, enquanto a presença central, séria e forte, do rosto de Mansfield em primeiro plano se destaca desse movimento do fundo⁴⁹⁸.

A constante renovação das espécies de flores a cada versão de “Flausi-Flausi” materializa em texto o efeito visual provocado pela técnica de Rice. E mantém em primeiro plano a figura que observa, isto é, a protagonista que escreve o diário — e que, se saberá na última entrada, deseja ser enterrada com uma flor (uma rosa?) nas mãos (ou nos cabelos): deseja, enfim, que se lembrem dela em momento de integração ser humano-flor em que as flores saem do fundo, saem dos vasos ou dos canteiros, e passam a fazer parte do corpo vitimado pela tuberculose.

Doze entradas na versão recente mais longa de “Flausi-Flausi” abordam o tema da tuberculose e elas se assemelham às anotações de Mansfield sobre visitas de médico, tosse com sangue, febre, dificuldades para respirar. Esse tipo de fragmento remete diretamente a algumas entradas dos diários de Mansfield, como estas:

Acordei cedo esta manhã. Quando abri as persianas, um sol pleno e redondo acabara de nascer. Comecei a repetir aquele verso de Shakespeare: “Veja! A gentil cotovia cansada do repouso”. Saltei de volta para a cama. O salto me fez tossir — escarrei — tinha um gosto estranho — era sangue vermelho vivo. Desde então, continuo escarrando cada vez que tusso um pouco mais. Oh, sim, estou assustada.⁴⁹⁹

Eu tusso e tusso, e a cada respiração um som arrastado, fervendo, borbulhando, se faz ouvir. Sinto todo meu peito fervendo. Bebo água, cuspo, bebo, cuspo. Sinto que meu coração vai parar de funcionar. E eu não posso

⁴⁹⁷ RICE, Anne. *Portrait of Katherine Mansfield*, 1918. Tela; óleo. 52 cm x 65,5 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Cf. <https://collections.tepapa.govt.nz/object/41995> Acesso em: 10.abr.2024.

⁴⁹⁸ NEILL, Roger. 'That brick red frock with flowers everywhere': painting Katherine Mansfield. *The Art Desk*. 15.jun.2018. Disponível em: <https://theartsdesk.com/visual-arts/brick-red-frock-flowers-everywhere-painting-katherine-mansfield> Acesso em: 10.abr.2024.

⁴⁹⁹ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 96.

expandir meu peito: é como se todo o peito tivesse colapsado... Viver é — conseguir respirar. Nada mais conta.⁵⁰⁰

Nos diários de Mansfield editados pelo viúvo, passagens sobre tossir sangue e buscar tratamento (a partir de 1918) também surgem mescladas com fabulações, anotações de sonhos, citações copiadas de livros e revistas. Vimos no capítulo 2 que o tema central das primeiras edições dos diários de Mansfield é a vontade de escrever, a preocupação com a coerência de um projeto literário, as leituras feitas e escritas concluídas ou andamento, comentários sobre como trabalhava para atender a encomendas feitas por editores de revistas e a preocupação de colocar uma obra para circular.

Aqui temos então uma dupla utilização da obra de Mansfield realizada por Dalton: tanto do modelo do diário, quanto do tema do fazer literário. Nos diários e cartas de Mansfield, o fazer literário é estruturante e reflexivo, fazendo-se centro em torno do qual todo o resto gira. O conto “Flausi-Flausi” chega ao tema da produção de escrita ficcional de uma outra maneira. Em vez de falar sobre escrever, simplesmente escrever: um salto entre o discurso sobre a coisa e a coisa em si. Ao mesmo tempo, uma parte das fabulações de “Flausi-Flausi” atua como tradução daltoniana de momentos estéticos marcantes da obra de Mansfield. Como a cena em que o velho alemão beija à força a jovem governanta em “The little governess”, recontada na entrada de *Agosto, 5* como se fosse um sonho.

Agosto, 5, de manhã: Sonhei, outra vez, ai que horror! Debatia-me nos braços de um homem, a barba por fazer e que se ria, cínico. Afastei-o com meus frágeis braços e disse:

— Para trás, miserável!

O bruto enrolou os bigodes e voltou à carga. Eu fugia, ele cada vez mais perto, barba ainda por fazer. Lambendo os beiços, abriu os braços:

— Minha, enfim!

E avançou para mim, coitada, que... Despertei.

Penitência do padre: 10 Padrenossos e 10 Avemarias. ⁵⁰¹

No conto de Mansfield, a cena do beijo dado à força é o ápice narrativo de uma série de transgressões a que a jovem governanta, provavelmente cansada dos muitos alertas sobre os perigos de viajar sozinha, se dá direito de fazer em

⁵⁰⁰ MANSFIELD, Katherine. *Journal*. London: Constable & Co, 1927 (tradução nossa).

⁵⁰¹ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948.

companhia de um simpático homem desconhecido. Ele a convida para tomar sorvete e passear. Ingênua, ela vai até o apartamento do homem e passa pela experiência de ser atacada. Consegue fugir, mas acaba recebendo à força o primeiro beijo na boca de sua vida, o que a desnorteia e a coloca em posição de fuga.

Em “The Swing of the Pendulum”, conto do primeiro livro de Mansfield, o título se refere ao comportamento pendular da protagonista, Viola. Ela oscila entre tornar-se uma prostituta para se livrar da pobreza ou manter-se pobre, enquanto escritora que era, e na dependência do noivo Casimir, igualmente pobre, um escritor. “Não quero trabalhar — ou cavar minha própria sorte. Quero folga e um bocadinho do aconchego dos nababos. É exatamente para isso que fui feita, para ser uma grande cortesã”⁵⁰², chega a pensar. Já na primeira experiência com um estranho em seu quarto, contudo, Viola se vê diante de um primeiro cliente que oferece dinheiro em troca de um beijo. Aceita. Na sequência, contudo, ele age além do combinado por comércio. Viola desiste, morde a mão do estranho e consegue expulsá-lo. Com marcas da luta corporal, volta a amar a ideia de uma vida pobre, porém segura, com o noivo.

A pequena governanta do conto de Mansfield não afirma o próprio desejo, mas Viola, a escritora sem dinheiro, sim. Dalton constrói uma ponte gradual entre essas duas perspectivas ao longo das reescrituras de “Flausi-Flausi”. Pouco a pouco e versão a versão, a protagonista vai ficando com menos medo de afirmar o seu “desejo imoral de amar” (alterado para “desejo tardio de pecar” na terceira versão, onde a rememoração da proximidade da morte é mais constante).

Além disso, em “Flausi-Flausi”, a figura do homem surge de modo grotesco, animalizado (“lambendo os beijos”), assim como o protagonista animalizado de “The man without a temperament”, sobre o qual os outros hóspedes da pensão observam: “Ele não é um homem”, disseram os Dois Topetes, “é um boi. Digo para minha irmã, pela manhã e à noite, quando estamos na cama, digo-lhe — homem é o que ele *não* é, ele é um boi”⁵⁰³.

O beijo não se concretiza no sonho de Filomena. Quando ela se diz “coitada” por ter acordado, pode tanto estar marcando o papel de vítima do ataque

⁵⁰² MANSFIELD, Katherine. O balanço do pêndulo. In: _____. *Numa pensão alemã*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p. 116-117.

⁵⁰³ MANSFIELD, Katherine. Um homem indiferente. In: _____. *Je ne parles pas français e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994, p. 115.

quanto o de irritação por ter sido interrompida, isto é, despertada antes da consumação: “coitada de mim, não fui beijada”. Esta segunda interpretação, que talvez pareça absurda num primeiro momento, surge depois como efeito do ato de leitura, quando este fragmento é combinado com outros logo a seguir. Em *Agosto, 9*, ela relata ficar ruborizada e de “seio palpitando” por receber o olhar de um operário suado (“Que bruta macho!”⁵⁰⁴), em *Agosto, 17*, vai ao cinema e não se contém (“Tentação inconfessada de beijar o homem barbudo da cadeira ao lado”⁵⁰⁵). Retoma o tema da contrição católica punitiva ao desejo sexual, para libertar-se de vez, em *Setembro, 18*: Sonho: homem com a barba por fazer. Mas não irei à igreja”⁵⁰⁶.

Outro exemplo da presença da obra de Mansfield entre as referências de “Flausi-Flausi” está na entrada de *Setembro, 2* que corrige: “Gatos, não, gatas”. Não há no interior da narrativa qualquer razão para a necessidade de indicar a mudança de gênero dos felinos. Entre os escritos de Mansfield, existe uma carta enviada a Virginia Woolf em abril de 1919 onde Mansfield relata ter descoberto que seu gato Charles Chaplin era, na verdade, uma gata. A carta começa dando a notícia de um modo muito natural, tanto quanto o florescimento de um pé de narcisos: “Em 5 de abril nosso único pé de narciso floriu e nosso gato, Charlie Chaplin, teve um filhote.”⁵⁰⁷. Então, perplexa, passa a descrever o nascimento. Já o diário de Filomena/Ana nada detalha. A correção “Gatos não, gatas”, dada no diário sem mais explicações, não encontra ao longo do conto — em nenhuma das versões — outra informação que faça completar o sentido. A referência, neste caso, está fora do texto e depende do repertório de quem lê. Quem não conhece a carta enviada a Woolf, por exemplo, poderia pensar também em outra obra mansfieldiana onde se encontra a cena de gatos vistos pela janela: em “Bliss”, assim fazia Bertha, vendo os gatos

⁵⁰⁴ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 48.

⁵⁰⁵ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 59.

⁵⁰⁶ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 61.

⁵⁰⁷ MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. NY/London: Penguin Books, 1977, p. 132. (tradução nossa).

pulando o muro, um depois do outro, e comentando: “Coisa mais esquisita são os gatos!”⁵⁰⁸.

A paixão não resolvida de Filomena por Juquinha (ou, a partir da terceira versão, de Ana por Rudi) e sua decepção em não poder usar o próprio corpo para o amor, que é contada em entradas alternadas onde o ser desejado (se não Juquinha/Rudi, então o homem de barbicha, o operário suado, um príncipe), nunca está presente (é visto em sonhos, na cadeira ao lado do cinema, pela janela, na imaginação, mas nunca ao alcance do toque), por sua vez, que remete a uma frase central do conto “*Bliss*”: “Por que ter um corpo se é preciso trancá-lo numa caixa, como um violino muito, muito raro?”⁵⁰⁹.

Neste conto de Mansfield, o abismo do amor não correspondido (de Bertha por Pearl) se abre imediatamente após o êxtase de passar algum tempo com o ser amado (Pearl tem outro ser amado: o marido de Bertha). É o mesmo que acontece com Filomena. Mesmo quando tenta falar com o ser amado na própria sala de estar (em “*Setembro, 14*”), ele a ignora. Ele tem outro ser amado. Alguns dias depois (cito a partir da primeira versão), ela se despede da esperança deste amor com uma confissão:

Setembro, 29: Eu amo Juquinha, este amor é a melhor coisa de minha vida. Ele não me ama, eu o sei. Mas a um simples olhar, um gesto banal, uma doida esperança me acende o peito e, humilde, espalha-se a minha alma a seus pés, feliz de ser pisada. Se mais eu quero prendê-lo em frágeis cadeias, mais o sinto fugir-me, distante como uma estrela. Parte, meu amor, e sê feliz!⁵¹⁰

Mas a despedida, por sua vez, não é de todo verdadeira. O tema prossegue nas entradas seguintes, em um remordimento do amor não correspondido, assim como inveja da namorada que ele tem e desejo de vingança. Dois dias depois, Filomena pensa em um caso lido num jornal: uma mulher bebe veneno porque o amado tem outra e deixa um bilhete. “O cabeçalho do jornal é tão bonito: *Adeus, Floripes!*”⁵¹¹ Leitores de Mansfield percebem aí a evocação ao diálogo mórbido de

⁵⁰⁸ MANSFIELD, Katherine. Êxtase. In: _____. *Êxtase e outros contos*. Trad. Nara Vidal. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023, p. 40.

⁵⁰⁹ MANSFIELD, Katherine. Êxtase. In: _____. *Êxtase e outros contos*. Trad. Nara Vidal. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023, p. 25.

⁵¹⁰ TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

⁵¹¹ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 61.

“Poison”, em que um casal conversa sobre envenenar-se por amor ou por desilusão.⁵¹²

A indiferença de Juquinha/Rudi, que mantém um diálogo rudimentar com Ana/Filomena, alude à indiferença do protagonista de “The man without a temperament”. Cito o trecho na quarta versão, mas ele já está inserido no diário desde a primeira aparição:

Setembro, 14: Diálogo na sala de estar.
 — Rudi!
 — Boa- tarde, menina.
 Assim que ele entrou, uma corruíra aafiando o bico na árvore, o garnisé jururu no terreiro, a preta com suas panelas na cozinha — romperam juntos num canto louco de alegria.
 Suspirei baixinho. “Meu Deus do céu.” Ele apenas sorriu, indiferente. Ah, sem engano, morte violenta e certa para mim.
 — Nada para me dizer?
 — Eu, o quê, mocinha...
 Tarde mais desgracenta de minha vida.⁵¹³

Para terminar essa lista de possíveis referências à obra de Mansfield selecionadas por Dalton, é preciso falar do uso das flores em outras simbologias⁵¹⁴ além da cena da flor para os cabelos ou para as mãos. Flores variadas figuram em outros momentos “Flausi-Flausi”, em uma composição que se altera a cada vez. Na primeira versão, ainda com o sugestivamente mórbido título de “com uma rosa na mão”, há glicínias e rosas e simplesmente “flores”; depois, convivem petúnias, rosas e flores; e na terceira versão, assim como na quarta, o jardim do conto oferece rosas, violetas, cravos e uma triste “coroa de flores roxas para a mocinha tossicante”.

Há três significativas modificações relativas a este tema quando se comparam as versões. A primeira delas: se na primeira e na segunda versão da entrada “*Outubro 22: As flores estão quietas no canteiro como almas brancas num cemitério*”, na terceira esse trecho foi suprimido e substituído por uma entrada totalmente inédita até então: “*Outubro, 23. Cravos nos canteiros balançam as*

⁵¹² MANSFIELD, Katherine. Poison. In: _____. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006.

⁵¹³ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 135.

⁵¹⁴ As flores são reconhecidamente elementos muito presentes em contos de Mansfield (no próprio “A dill pickle”, por exemplo, são citados: narciso, gerânio, mal-me-quer, verbena; há lírios e outras espécies em “The garden party”, petúnias em “All serene”, violetas em “Je ne parle pas français”, há flores da pereira em “Bliss” e mesmerizantes espécies neozelandesas em “Prelude” etc).

cabeças beijadas pelo vento — almas inocentes de meninas pulando amarelinha entre os túmulos?”⁵¹⁵

Assim, na terceira e na quarta versão o vento sopra, como a vida segue em movimento; nada mais está parado, nem as flores, nem as almas. O balanço do vento propõe uma ideia nova, uma ideia que se pode alcançar sem o salto representado pelo travessão: a elipse sugere equivalência entre cravos e meninas. Aqueles cravos ao vento estariam se comportando como se fossem “almas inocentes de meninas pulando amarelinha entre os túmulos”.

A morte continua presente. Túmulos e cemitérios colocados em contraponto à inocência infantil estão dispersos na obra de Mansfield, desde “The luft bad” em *In a German pension* (em que o relato de uma viúva húngara é estranhamente interrompido por uma moça interessada em dançar na frente dos ouvintes), passando por “The Garden Party” (a primeira vez que a menina Laura vê um cadáver, levando para o velório do vizinho um buquê de lírios e comidas da festa), até contos publicados postumamente, como “The fly”: em uma das cenas, duas meninas visitam os túmulos de dois soldados: o irmão e um amigo do irmão. O caso é relatado pelo pai das meninas ao pai do amigo do filho morto. Nota-se que são garotas inocentes porque relatam ao pai o caso de um pote caro de geleia comprado no hotel, enquanto estavam na cidade em que os soldados foram enterrados. O detalhe da geleia, tão fora do contexto, funciona ironicamente como ponte temática para o tormento pelo qual depois passa a mosca, afogada na tinta da caneta com que o pai de um dos soldados mortos tenta seguir o dia, trabalhando. A inocência infantil continua ativa e possível, apesar da morte, apesar da guerra.

Já em “An indiscret journey”, a inocência da viajante, uma mulher que vai de trem da Inglaterra até o front francês para ver o namorado, vai aos poucos caindo por terra. No trem, ela observa os soldados, alguns feridos, outros desamparados e um tão franzino que “parecia só botas e baionetas”, e fica imaginando, enquanto olha para as belas paisagens da janela, se era verdade que ali combates haviam sido e continuavam sendo travados. Usando o recurso do fluxo de consciência, Mansfield nos faz ter acesso à perspectiva da protagonista: “Estamos passando por cemitérios tão bonitos! Eles brilham alegremente ao sol. Parecem estar cheios de centáureas azuis, e papoulas, e margaridas. Como podem existir tantas flores nesta

⁵¹⁵ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 141.

época do ano? Mas não são flores. São feixes de fitas presos aos túmulos dos soldados.”⁵¹⁶

Em “*Flausi-Flausi*”, a equivalência cravos/meninas sugerida na terceira versão também leva a pensar nessa conexão entre o fim da vida e o começo, a morte e a infância. As flores servem como correlativo objetivo simbolizando o sentimento de Filomena/Ana de que sua vida se encaminhava para o fim.

A segunda modificação significativa nas republicações de “*Flausi-Flausi*” quanto à temática das flores pode ser notada na comparação das três primeiras versões do conto. A cada uma delas, renovam-se as espécies mencionadas na entrada de *Setembro*, 2. Cito, na ordem de aparição:

Setembro, 2: Glicínias no muro, flores nos vasos, um canto nos lábios da preta Odete, a cozinheira. Oh! Casimiro, Casimiro...⁵¹⁷

Setembro, 2: Petúnias nos vasos, gatos à noite sobre os muros, um canto nos lábios da preta Odete, a cozinheira. Oh! Casimiro, Casimiro... (Gatos não gatas).⁵¹⁸

Setembro, 2: Violetas floridas nos vasos, uma cantiga saudosa da Odete na cozinha, mais gatos à noite sobre os muros. Oh! Casimiro, Casimiro... (Gatos, não, gatas).⁵¹⁹

A primeira palavra de cada entrada varia: variam as flores em cena. E a modificação da cadeia de significantes faz pensar na diversidade e na fragilidade da vida, em especial na vida das flores. Glicínias, petúnias e violetas são flores bem diferentes entre si. As primeiras são plantas arbustivas, as segundas nascem em pés que não chegam a atingir vinte centímetros de altura e as terceiras, muito sensíveis, demandam cuidados extremados em pequenos vasos caseiros. Note-se que não há verbo em nenhuma das três variações da entrada. Todos os significantes são apenas listados, o que induz a pensar no fragmento como retrato da paisagem vista da janela, uma lista do que se vê. A paisagem se atualiza assim como os canteiros ou vasos de flores se atualizam: um registro da impermanência. Na

⁵¹⁶ MANSFIELD, Katherine. Uma viagem imprudente. In: _____. *Aula de canto e outros contos*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994, p. 183.

⁵¹⁷ TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

⁵¹⁸ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 60 [transcrito sem correção ortográfica].

⁵¹⁹ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. *Cândido*. junho de 2013. p. 20-27. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Conto-Dalton-Trevisan> . Acesso em: 20.maio.2023.

prática, flores sazonais precisam ser trocadas com frequência. A troca das flores nos vasos e canteiros cria mais uma vez, assim, a sensação de que o tempo vivido pela protagonista do diário é muito maior do que o tempo cronológico contado. Ela vive para ver a troca dos canteiros: ela vive para que a impermanência dos canteiros seja uma constante. Assim, as flores saem da condição mais básica de representação da sexualidade feminina (por ser um receptáculo aberto à polinização) ou mesmo da sexualidade em si (múltiplas inseminações possíveis) para se tornarem, de modo transgressivo, símbolo da própria vida que continua, a vida em movimento. Dessa maneira, as flores também simbolizam a novidade, a diversidade e mesmo o erro, pois não há uma só flor que seja exatamente igual a outra⁵²⁰.

Dalton é um jardineiro ativo: se recusa a deixar “Flausi-Flausi” morrer, se recusa a deixar de renovar as flores no jardim desse conto. Ele é como a avó que pega o álbum de fotos de família para mostrar como era lindo o seu jardim e, de repente, aquela velha foto de sempre já não é a mesma — se notam substituídas as espécies de plantas, como se o jardim continuasse vivo e demandando manutenção. Enquanto houver quem abra o álbum e conte outra vez a história, outras flores poderão brotar no lugar das antigas. Olhando de novo, já não é a mesma da última vez. E assim o conto nunca termina, sempre se renova.

A importância dada às flores provoca também uma mirada ao uso da simbologia das flores na obra de Mansfield: uso político e jamais decorativo ou banal, como fica claro, por exemplo, em “The Garden Party”, segundo Sharon Gordon⁵²¹. Neste conto, a mãe de Laura escolhe espécies que custavam caro para ornamentar a festa. Essa ostentação contrasta com a delicada cena em que um dos montadores do palco da festa se abaixa e docemente colhe uma flor de lavanda nascida ao acaso no meio do gramado. Ele sente o perfume dela, deixa que o instante o envolva. Este é um momento de despertar para Laura, que observava o homem e passa a pensar nas “absurdas distinções de classe”⁵²². Ela entende que aquele trabalhador era muito menos bruto do que os meninos da sua própria classe

⁵²⁰ COCCIA, Emanuelle. *A virada vegetal*. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. São Paulo: n-1 edições, 2018.

⁵²¹ GORDON, Sharon. Political language of flowers. IN: *Katherine Mansfield and The Garden Party and Other Stories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022. p. 129.

⁵²² MANSFIELD, Katherine. The garden party. In: _____. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006.

social, que provavelmente nunca tinham parado para colher ou cheirar uma flor, principalmente uma flor tão simples e gratuita — um erro na perfeição do gramado⁵²³.

Gerri Kimber, por sua vez, aponta para um detalhe desse mesmo conto que passa despercebido em primeira leitura: a espécie de lírio encomendada pela mãe de Laura para adornar a festa, primeiro identificada pela própria mãe durante os preparativos como *canna lilies*, é depois alterada por ela mesma para *arum lilies*, no momento em que ela sugere a Laura que leve um buquê para o velório do vizinho morto, junto à cesta de comidas restantes da festa. A justificativa seria que as pessoas de tal classe mais baixa ficariam muito impressionada com *arum lilies* em um velório. Kimber aponta que, ao alterar o nome da espécie de lírio ao final da festa, a mãe demonstra sua superficialidade e vaidade a respeito do tema⁵²⁴. Desta maneira, Mansfield usa o recurso da troca de nomes das espécies de flores para reforçar a posição social superior como condição que demanda também um indiferente distanciamento em relação à variedade da natureza — algo que, pouco a pouco, percebemos que Laura desejaria modificar em relação à sua família e ao seu próprio destino. Mas em Dalton a troca das espécies não aponta uma questão de classe social. O que acontece é uma modificação para manter o conto vivo, como um jardim sempre florido. Alternância. Dalton cuida desses vasos e canteiros como se ouvisse a mensagem de Voltaire contida em *Cândido ou o Otimismo*: “É preciso cultivar nosso jardim”⁵²⁵. E se há nesse gesto daltoniano que chamei de “jardinagem ativa” um certo experimentalismo é o do escritor experiente, como diria a própria Mansfield — em uma das resenhas reunidas em *Novel and Novelists*, ela afirma:

Há um rótulo que o ficcionista amador compartilha (mas de modo bem diferente) com o artista verdadeiro: é o de experimental. Apesar de todo o profundo conhecimento de um escritor sobre seus personagens, apesar de refinadamente ele converter esse conhecimento para nós, é apenas quando ele passa além disso, quando ele começa a abrir um novo campo, a descobrir por si mesmo, a experimentar, que nós ficamos encantados. O

⁵²³ Em “A flor”, no livro *Crônicas da província de Curitiba*, Dalton incorpora a perspectiva de um homem que se abaixa para sentir na mão a flor cuja semente havia plantado, mas esquecido de cuidar. “Apalpou-a: era uma flor, entre os seus dedos batia uma um coração de andorinha”. TREVISAN, Dalton. A flor. In: _____. *Crônicas da província de Curitiba*. Curitiba: [s.n.], 1953, p. 23-24.

⁵²⁴ KIMBER, Gerri. *Katherine Mansfield and the art of short story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, p. 36.

⁵²⁵ VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin, 2012.

"falso" escritor começa como um experimental; o verdadeiro artista termina assim.⁵²⁶

Também poderíamos, assim, quem sabe, chamar o gesto de Dalton de "jardinagem errante"⁵²⁷. Isto porque, quando lemos autores da chamada virada ontológica como Emanuelle Coccia, passamos a pensar diferente o que entendemos por mundo: não mais algo dado, mas algo que está constantemente em processo, em nascimento. "O mundo começa sempre no meio, e nunca para de começar"⁵²⁸. Esse eterno recomeço se dá pelo encontro com o outro, pela abertura, que nas flores é representada pela sexualidade sempre aberta ao acaso (à errância) e ao outro (agentes polinizadores, parceiros sexuais). A livre polinização das flores, portanto, seria um exemplo clássico de "jardinagem errante". Ela intensifica a diversidade da produção do novo: não apenas a continuidade ou a duplicação de uma forma de vida, mas a produção de formas novas, cores novas – numa variação eterna ao ponto da imprevisibilidade. Dalton não perde a chance de, a cada volta à "Flausi-Flausi", polinizar o conto outra vez.

3.1.2 Sobre o título

"Flausi-Flausi" passa a ser o título do conto apenas da segunda versão em diante, em substituição a "com uma rosa na mão". Ocorre também a supressão de uma entrada do diário relativa ao título anterior. Ao ser publicado pela primeira vez, em 1947, o título dado sem ênfase de letra maiúscula remetia exatamente às palavras da entrada final do diário: "com uma rosa na mão" [sic]. Formava uma espécie de *continuum* com a entrada correspondente ao final desta mesma primeira versão, "... a rosa, por favor, a rosa na mão". A entrada citava na íntegra um verso de um poema de Domingos Carvalho da Silva⁵²⁹, então editor da *Revista Brasileira*

⁵²⁶ MANSFIELD, Katherine. *Novel and novelists*. London: Constable, 1930, p. 119 (tradução nossa).

⁵²⁷ O conceito de "jardinagem errante" é uma criação coletiva surgida durante a gestão Kamiquase da representação discente do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC no ano de 2021, tendo intitulado o IX Seminário de pesquisa PPGLIT/UFSC: Natureza e Literatura: Fundamentos da jardinagem errante. Cfe. <https://literatura.posgrad.ufsc.br/2021/11/22/ix-seminario-de-pesquisa-ppglitufsc-natureza-e-literatura-fundamentos-da-jardinagem-errante/>

⁵²⁸ COCCIA, Emanuelle. *A virada vegetal*. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 11.

⁵²⁹ SILVA, Domingos Carvalho. Lirisimo. In: _____. *Praia oculta*. São Paulo: Brasiliense, 1944, p. 14.

de *Poesia* e com quem Dalton Trevisan tinha relações cordiais na época⁵³⁰. O mesmo poema já havia sido citado na íntegra em *Sonata ao Luar* (1945) de maneira extremamente similar à sua aparição em "com uma rosa na mão": sem o título, sem crédito, com duas pequenas alterações em versos e a adição de uma frase de fechamento (a mesma frase, nas duas ficções: "Oh! quem me dá uma rosa?")⁵³¹ Nas páginas da *Joaquim*, aparece diagramado com grifos, integrado à entrada do diário em que sua aparição acontece, com os versos destacados e centralizados, mas sem alinhamento padronizado, impressos no centro do lado direito da segunda página do conto. Antecede-o uma apresentação feita pela protagonista do conto. Ela também o finaliza, em um gesto de incorporação.

Outubro, 17. Não sei de onde os versos vêm de longe; rufiam no ar as asas de andorinhas despertadas; é assim como a moça do poeta, que hei-me de morrer:

**Ela subiu a montanha
com uma rosa na mão.**

**Contemplou o mundo à distância
com uma rosa na mão.**

**E se atirou no abismo
com uma rosa na mão.**

**E foi enterrada ontem
com uma rosa na mão.**

Oh! quem me dá uma rosa?⁵³² (grifo do original)

Em 1948, na versão publicada no livro *Sete anos de pastor*, toda essa entrada foi suprimida — tanto a nota introdutória quanto a final, assim como o poema copiado — e substituída por outra entrada, originalmente publicada sob outra

⁵³⁰ O que se pode dizer tanto pela publicação de comentários sobre a revista *Joaquim* ou sobre Dalton na *Revista Brasileira de Poesia* (já no ano 1, n.1) quanto pela troca amigável cartas entre os dois, ainda inédita, mas cuja consulta foi feita para esta tese, no Acervo de correspondências de Domingos Carvalho da Silva sob a responsabilidade temporária da Prof. Dra Maria Lucia de Barros Camargo. Agradeço a Laíse Ribas Bastos pelo acesso ao bilhete enviado por Dalton em 3 de outubro de, provavelmente, 1948, agradecendo aos comentários publicados sobre *Sete anos de pastor* e combinando o envio de exemplares da *Joaquim* para venda em São Paulo. TREVISAN, Dalton. [Correspondência]. *Bilhete a Domingos Carvalho da Silva. 03.out.1948.* Acervo de correspondências de Domingos Carvalho da Silva. Núcleo de Estudos Literários & Culturais (Nelic).

⁵³¹ Dois trechos não correspondem com exatidão ao poema original: "Depois se atirou" se torna "E se atirou"; "E foi sepultada ontem" vira "E foi enterrada ontem".

⁵³² TREVISAN, Dalton. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

data, e que parece ser um outro poema, embora não esteja diagramado com o mesmo destaque: "*Outubro, 17*: Não andes pelas estradas ao sol em busca de um pouco de amor. Tu tens medo de sardas feias no rosto? Vê, a noite que chega sobre os telhados escondeu de teus olhos as estradas ardentes."⁵³³

Com os verbos no presente do modo imperativo, como ordens deixadas por Filomena/Ana para si mesma, esta nova entrada deixa de lado a melancolia, o verbo colocado no passado, a tristeza do enterro de uma mulher suicida do poema "com uma rosa na mão". Deixa de lado também o refrão que havia dado origem ao título e ao fechamento do próprio conto. Aqui, a reescritura opera na contramão das demais alterações no texto: modifica sua estrutura. Afinal, simultaneamente à retirada do poema de Carvalho da Silva, nesta segunda versão o título do conto é alterado para "Flausi-Flausi" sem que a estranha expressão apareça em qualquer outro momento do texto. Neste momento, instaura um enigma. O que seria "Flausi-Flausi"? Para os leitores de *Sete anos de pastor*, onde a segunda versão aparece, nenhuma pista para o caminho da interpretação. Seria um neologismo joyceano? Uma palavra-valise? De onde veio tal expressão?

Meses antes do lançamento de *Sete anos de pastor*, ela havia surgido nas páginas da *Joaquim* n. 11, discretamente, ao final de um longo relato exclusivo do jornalista e crítico de arte Mário Pedrosa⁵³⁴ intitulado "Flores no abismo"⁵³⁵. O ensaio aborda os trabalhos com arte-educação do Centro Psiquiátrico Brasileiro, dirigido por Nise da Siilveira. Pedrosa relata que, diferente de todos os outros trabalhos expostos, havia aquarelas de um esquizofrênico adulto identificado apenas como "D." Este paciente, "D.", produzia "composições exóticas e curiosas, às quais batizou de neologismos raros, como "Flausi-Flausi", "Féérica", ou de títulos enigmáticos"⁵³⁶. O tema também é abordado na conferência "Arte, necessidade vital", apresentada em 1947 e publicada em 20 de abril do mesmo ano como ensaio no jornal carioca *Correio da Manhã*⁵³⁷. Em 1949, o ensaio integra livro homônimo onde aprofunda o

⁵³³ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948.

⁵³⁴ De 1945 a 1948, Mário Pedrosa edita o jornal semanal *Vanguarda Socialista*. Autor da tese *Da natureza afetiva da obra de arte* (defendida em 1952) e de diversos livros, como *Sobre o PT* (1980). Nos anos 1970 é exilado e vai para o Chile, onde cria o Museu da Solidariedade.

⁵³⁵ PEDROSA, Mário. Flores do abismo. *Joaquim*. Curitiba, n. 11, junho de 1947, p. 7-9.

⁵³⁶ PEDROSA, Mário. Flores do abismo. *Joaquim*. Curitiba, n. 11, junho de 1947, p. 7-9.

⁵³⁷ PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital II. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20.04.1947, p. 1-2.

olhar sobre o paciente “D.”, tomado como exemplo de “difusão da consciência no espaço”, capaz de produzir “matéria bruta emotiva de criação formal”, mas desprovido da “vontade realizadora”: “O autor de *Flausi-Flausi* não é mais ele; está como disperso no ar, nas coisas; é um objeto dotado de antenas, um ente estranho, vivo, mas que não pertence mais a este nosso mundo (...)”⁵³⁸. Em 1950, *Flausi-Flausi* se torna título de revista ilustrada que reúne as produções dos alunos do setor de arte-educação do Centro Psiquiátrico Brasileiro.⁵³⁹

Dito isso, quem mais se sente intimado pela esfinge para decifrar esse “neologismo raro” do paciente “D.”⁵⁴⁰? Sem encontrar o significado do termo, quem saberá o sentido do título dado ao texto? Ou será que o significado imaginado por D. não faz diferença a Dalton, que apenas roubou a expressão por causa de sua sonoridade, de seu potencial de enigma e de seu ineditismo? Quanto à etimologia, não há nada parecido com “flausi” ou “flausi-flausi” em português brasileiro, idioma vigente no texto em questão⁵⁴¹. No português lusitano também não. O mais próximo, nos dicionários lusitanos, seria o verbete *flausina*⁵⁴², adjetivo em desuso indicado como depreciativo, similar a “sirigaita ou peneirenta: rapariga ou mulher presumida, vaidosa”. O equivalente *sirigaita*, por sua vez, possui três acepções: “1. mulher ou rapariga desembaraçada, espevitada ou respondona; 2. mulher pretensiosa; 3. ave trepadora”⁵⁴³. Em ambos, a etimologia é desconhecida. Guimarães Rosa usa o nome Flausina para a protagonista de “Esses Lopes” quase 30 anos depois da segunda aparição do conto de Dalton já com o título de “Flausi-Flausi”. “Eu queria me chamar Maria Miss, reprovoo meu nome, de Flausina”⁵⁴⁴. Na perspectiva dela, ter o nome modificado para Maria Miss talvez suavizasse a carga semântica de

⁵³⁸ PEDROSA, Mario. *Forma e percepção estética*. SP: Edusp, 1996, p. 50.

⁵³⁹ SILVEIRA, Nise. 20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966). *Revista Brasileira de Saúde Mental*, Volume X, 1966, p. 159-161.

⁵⁴⁰ Note-se que a redução da assinatura da “Carta a Catarina” para a inicial “D.” e a alteração do título de “com uma rosa na mão” para “*Flausi-Flausi*” aconteceram no momento da publicação de *Sete anos de pastor*, ou seja, 1948, meses depois deste artigo ter saído na *Joaquim*.

⁵⁴¹ Em alemão existe a expressão *flausen* (adjetivo, significa “fofo”), mas este idioma não é utilizado no conto “Flausi-Flausi”.

⁵⁴² FLAUSINA. In: Dicionário Online Priberam de Português. <https://dicionario.priberam.org/flausina>

⁵⁴³ SIRIGAITA. In: Dicionário Online Priberam de Português. <https://dicionario.priberam.org/sirigaita>

⁵⁴⁴ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 45.

“Flausina”: ela queria se livrar do marido e de todos os outros Lopes atraídos por sua beleza (além de enviar os filhos para longe e ser apenas uma mulher com bens suficientes para envelhecer em paz).⁵⁴⁵ Deslizando essas ideias sobre o significante *flausina* para a apreensão do sentido de “Flausi-Flausi”, teríamos que: o título “Flausi-Flausi” poderia aludir ao processo gradual de liberação sexual da protagonista do diário: a afirmação de sua vontade (impossível de ser realizada) de ser vista na condição de mulher desejada e desejante. Afirmação *quase* feita, porém interrompida, em gesto hesitante: um balbucio. Flausi... Flausi... Um balbucio repetido, porque da primeira vez anuncia tal desejo, mas sem conseguir se completar, recomeça. Representação material do resultado da *escuta aturdida*⁵⁴⁶ de si mesma, realizada por meio da escritura, a anotação de variados “desejos tardios de pecar” — com o pedreiro, o homem do cinema, o tal com barbicha no sonho, o galante príncipe. Para a protagonista de “Flausi-Flausi”, esses são apenas fantasias, contos de fadas. Algo que ela quer ser, mas ainda não é, e nunca será.

À parte estas especulações, que dependeriam de um conhecimento, por parte de Dalton, de português lusitano já antigo nos anos 1940, o efeito estético provocado pelo novo título remete a uma busca de sentido que o próprio texto não fornece. A segunda versão veio com o título diferente e dez novas entradas no diário, mas nenhuma delas repete a expressão ou a conceitua. Uma definição para o título “Flausi-Flausi” só passa a fazer parte do conto a partir da terceira versão, quase 70 anos depois da mudança de título. A definição é interna, na suplementação da entrada correspondente a “*Novembro, 10*”. Nas duas primeiras versões, a entrada era formada apenas pela primeira frase, sendo que na primeira o verbo “dormir” estava flexionado no tempo presente e, na segunda, flexionado no passado simples. Essa primeira frase parodia o mote do poema “Profundamente”, de Bandeira: “No meio da noite despertei / Não ouvi mais vozes nem risos (...) / —

⁵⁴⁵ A carga semântica ligada ao erotismo também aparece em um sugestivo cartum dos anos 1920, do português Stuart de Carvalhais, “A Flausina e o Polícia”, parte integrante da coleção do Museu Medeiros e Almeida. O cartum mostra a figura de um policial excitado diante de uma mulher cuidando da mecânica de um carro. A aparência da figura feminina é sensual, ela está deitada de costas no chão com o rosto embaixo do automóvel vermelho. Dela se pode ver o vestido azul torneando o corpo, as pernas revestidas de meia-calça cinza e o sapato de salto alto bicolor.

⁵⁴⁶ “A escuta poético-filosófica de Jean-Luc Nancy pode ser conjugada ao efeito *aturdido* apontado por Jacques Lacan em *O aturdido (L'étourdit)*. (...) Este efeito se refere ao estar atordoado, estonteado com os efeitos resultantes do estar às voltas (*tour*) de e com algo dito (*dit*).” Cf. JUSTEN, Djulia. *Svegliamaquia: instantes de despertar em Clarice Lispector*. Tese (doutorado). Florianópolis: UFSC, 2020.

Estavam todos dormindo / Estavam todos deitados / Dormindo / Profundamente.”⁵⁴⁷
 Na terceira versão do conto, esta primeira frase se mantém estável e a entrada ganha uma segunda parte:

Novembro, 10: Num sonho, como na vida, despertei de madrugada: todos dormiam a sono solto.
Flausi-Flausi — a palavra secreta que, soprada três vezes no escuro, alcança o milagre da minha cura.⁵⁴⁸

O acréscimo sugere que a expressão "Flausi-Flausi" tem caráter mágico, curativo, místico, de palavra que se faz cura no corpo de quem a emite, ou sopra, três vezes no escuro. Se tomado por crença popular, o neologismo faz par com a paródia do provérbio “Coso o vivo / não coso o morto / coso aquilo / que está roto”⁵⁴⁹ presente desde a primeira versão: “*Costuro o morto, o vivo não, dizer três vezes*”⁵⁵⁰. Neste caso, a mudança de perspectiva na frase é indicada pelo grifo em itálico na primeira parte do trecho (*Costuro o morto*), que já pode ser vista exatamente desta maneira nas versões iniciais dos anos 1940. Neste caso, a retirada do itálico da segunda parte da frase indica que se trata de lembrete para si mesma (dizer três vezes). A anotação vem logo na abertura, constituindo-se na segunda oração do conto⁵⁵¹.

A expressão “Flausi-Flausi”, por sua vez, só aparece grafada em itálico no corpo do texto quando surge em livros em 2014. Em sua primeira aparição, quando publicado no periódico *Cândido*, tanto na versão online quanto na impressa, a expressão foi grafada sem qualquer distinção gráfica. Na republicação em livros, em 2014, contudo, não só esta expressão como outras ao longo do conto aparecem em

⁵⁴⁷ BANDEIRA, Manuel. Profundamente. In: _____. *Estrela da vida inteira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

⁵⁴⁸ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. *Cândido*. p. 20-27, junho de 2013. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Conto-Dalton-Trevisan> . Acesso em: 20.maio.2023.

⁵⁴⁹ Provérbio popular de origem portuguesa. Acredita-se que se deve-se dizê-lo três vezes em voz alta (ou “recitá-lo”, como diz Pereira da Costa) para ter efeito na proteção contra o mau-agouro da morte quando se costura o rasgo de uma roupa ainda vestida no corpo. Cf. PEREIRA COSTA, Francisco Augusto. *Folk-lore pernambucano*. Rio de Janeiro: J. Leite, 1908, p. 113. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Folk-lore_pernambucano_\(1908\).pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Folk-lore_pernambucano_(1908).pdf)

⁵⁵⁰ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 131.

⁵⁵¹ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948, p. 57.

itálico, (inclusive a identificação das entradas em formato europeu, com já havia sido feito na *Joaquim* e em *Sete anos de pastor*.)

A modificação da grafia em itálico em 2014 faz com que a cadeia de significantes criada pela definição do novo título dado em 1948 receba ainda um outro suplemento em relação à versão publicada em jornal em 2013. Ao longo do conto, percebe-se que marca gráfica do itálico tanto pode indicar que se trata de um ditado popular, como no trecho de abertura da narrativa, quanto a fala de outras pessoas. Convencionalmente, além disso, o destaque em itálico indica na literatura o uso de palavra estrangeira, o que abre um campo de interpretações para admitir-se “*flausi*” como contribuição de outro idioma.

JORNAL DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ | CÂNDIDO 25

A menina correu e correu atrás das nuvens maravilhosas. Tão-pertinho — e cada vez mais longe. O fim da história, qual é, mãe? Conte, por favor.

Novembro, 2: Confidências tão ingênuas. E na garganta o soluço teimoso do remorso. Por tudo o que não fez.

Novembro, 3: Diário querido, sabe que não tenho medo, calar as vozes, ir-me. A testa em fogo, o peito em fogo — e paz no coração.

Novembro, 5: Vejo o mundo através deste aquário sem água — uma vidraça embaraçada por meu último suspiro.

Novembro, um dia: Morrer, afinal...

Novembro, 8: O beijo que ninguém colheu? Esse beijo é teu, Rudi.

Novembro, 10: Num sonho, como na vida, despertei de madrugada: todos dormiam a sono solto. Flausi-Flausi — a palavra secreta que, soprada três vezes no escuro, alcança o milagre da minha cura.


Novembro, 14: O padeiro virá de manhã trazendo pãozinho quente e a gorda Odete limpará o pó dos móveis e mamãe irá à missa e meninas brincarão de roda na calçada e os estudantes, às oito horas, têm os eternos cabelos desgrenhados. Que fim levou a mocinha triste na janela?

O padre rezará a missa, mamãe comerá o pãozinho tostado, os estudantes sairão da aula para as ruas pipilantes de gente.

A vidraça foi descida e a janela fechada. Que a donzela morra de amor pelo seu donzel, ó filhas de Jerusalém.

Novembro, 16: Tosse, Ana. Tosse. Mais sangue no lençinho.

Novembro, 19: A rosa, por favor, a rosa branca no cabelo. ■



Dalton Trevisan é autor dos livros *O vampiro de Curitiba*, *A poleguinha* e *O maníaco do olho verde*, entre outros títulos. Sua obra foi traduzida para diversos idiomas, como o inglês, o espanhol e o italiano. Em 2012 Trevisan ganhou o prêmio Camões de literatura. O autor vive em Curitiba (PR).

Figura 13 - página final de “Flausi-Flausi” no jornal *Cândido* [impresso]

Nas páginas de *Cândido* (online e impressas), o conto de Dalton veio acompanhado de ilustrações figurativas de Mansfield (vide figura 13). O editorial da publicação anuncia a relação entre o texto de Dalton com a vida de Mansfield também de forma clara: "Além do dossiê sobre as biografias, a edição traz história inédita de Dalton Trevisan. Um dos maiores escritores na língua portuguesa, o curitibano aparece com o conto "Flausi-Flausi", inspirado na vida da escritora Katherine Mansfield."⁵⁵² A leitores das biografias de Mansfield, a partir desse direcionamento de leitura dado pelo prefácio do periódico, seria possível pensar em como ela buscava a cura para a tuberculose. Nesse sentido, a definição de "Flausi-Flausi", expressão talvez estrangeira, remeteria aos estudos de tratamentos alternativos à medicina convencional desenvolvidos por Mansfield a partir de 1918, quando a tuberculose passou a dar sinais mais fortes de avanço. Em uma carta em que pedia a Ida Constance Baker⁵⁵³ para ir cuidar dela na Suíça, Mansfield contou estar lendo Emil Coué, psicoterapeuta que pregava o auto-sugestionamento positivo como forma de cura. Coué recomendava que todos os "pacientes" repetissem, de dia à noite, uma frase positiva: "Todos os dias, em todos os aspectos, estou ficando cada vez melhor"⁵⁵⁴. Esta frase ficou mais conhecida na versão traduzida ao inglês, incorporada por John Lennon em "Beautiful boy (Darling Boy)": "*Every day, in every way, I am getting better and better*".⁵⁵⁵

Outra carta comprova que ela acreditava no poder curativo da palavra: Mansfield conta a S. S. Koteliansky que diz "*Koteliansky*" toda vez que coloca uma fatia de limão em uma xícara de chá: "Talvez seja um tipo de benção"⁵⁵⁶, ela explica para o amigo com quem trabalhou traduzindo cartas de Tchekov, novelas de Gorki, os retratos escritos por Leskov e cartas de Doistoévski. Associar o limão ao nome dele ao tomar chá equivaleria a abençoar o chá e a si mesma com o dom de fazer

⁵⁵² PEREIRA, Rogério; REBINSKI JR., Luiz. Editorial. *Cândido*. Curitiba, p. 2, jun. 2013.

⁵⁵³ Amiga desde os tempos de Queens College, Baker desempenhou o papel de cuidadora de Mansfield em algumas das viagens feitas em busca de melhores ares para aliviar os sintomas da tuberculose. Cf. FITZPATRICK, Joana. *Katherine Mansfield*. Dieulefit: La Drôme Press, 2010, p.222. Para saber mais: MOORE, Leslie. *Katherine Mansfield: the memories of LM*. New York: Taplinger Pub. Co, 1972.

⁵⁵⁴ "*Tous les jours à tous points de vue je vais de mieux en mieux.*" Cf. COUÉ, Émile. *Self Mastery Through Conscious Autosuggestion*. London: Kessinger Publishing, 1996 (tradução nossa).

⁵⁵⁵ LENNON, John. *Beautiful boy (Darling boy)*. Los Angeles: Geffen Records, 1981.

⁵⁵⁶ MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934, p. 417 (tradução nossa).

comunidade com alguém como Koteliansky, um de seus amigos mais duradouros e também um dos parceiros mais constantes em trabalhos de tradução.⁵⁵⁷

Que mal, e de quem, "Flausi-Flausi" estaria curando? No contexto do conto, uma primeira e mais óbvia resposta seria a tuberculose da pessoa que escreve o diário e evoca tais palavras ditas milagrosas. Uma segunda resposta possível seria pela via do desejo que, não podendo ser realizado, é várias vezes balbuciado: Filomena/Ana jamais poderá exercer o papel de "flausina" por completo.

Se continuarmos a compreender o enigma do verbete reiterado "Flausi-Flausi" como expressão de um desejo solitário e irrealizado, e com a nova informação fornecida aos leitores do jornal *Cândido* de que "Flausi-Flausi" é "inspirado na vida da escritora Katherine Mansfield"⁵⁵⁸, outra especulação do neologismo nos leva a pensar se haveria, ainda, uma outra maneira de ler o título como possível alusão paródica à expressão iterativa "*flutter-flutter*", bastante usada por Mansfield.

A sonoridade de "*flutter-flutter*" não encontra de fato correspondência exata com "*Flausi-Flausi*". Há uma correspondência visual da palavra escrita, relativa à coincidência das duas primeiras letras e ao fato de ser uma palavra curta e iterativa. Por outro lado, nada impede que o enigma proposto por Dalton seja lido dessa maneira — uma alusão vaga, sugestiva, à iteração ou reiteração como marca da assinatura de Mansfield.

Enquanto palavra isolada de uso corrente principalmente no inglês britânico, *flutter* tanto pode ser verbo (mover-se leve e rapidamente; o bater das asas de um pássaro ou inseto; o bater de um coração) quanto substantivo (vibração, batimento cardíaco irregular)⁵⁵⁹.

A expressão aparece no plural no conto "The man without a temperament": "*The sky is the colour of jade. There are a great many stars; an enormous white moon hangs over the garden. Far away lightning **flutters–flutters** like a wing–flutters*

⁵⁵⁷ DAVISON, Claire et al (org.) *Katherine Mansfield and Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, p. 3.

⁵⁵⁸ PEREIRA, Rogério; REBINSKI JR., Luiz. Editorial. *Cândido*. Curitiba, junho de 2013. p. 2.

⁵⁵⁹ FLUTTER. In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Sixth edition. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 461.

like a broken bird that tries to fly and sinks again and again struggles." (grifo nosso)⁵⁶⁰

Depois, flexionada para o gerúndio em "*The Canary*": "*When the Chinaman who came to the door with birds to sell held him up in his tiny cage, and instead of fluttering, fluttering, like the poor little goldfinches (...)*" (grifo nosso)⁵⁶¹.

No singular, surge numa entrada do diário de julho de 1922. Aqui, Mansfield já muito doente, seis meses antes de morrer. Essa anotação é feita depois de sair da cama, de uma das mais violentas crises provocadas pela tuberculose: "*It's only now I am beginning to see again and to recognise again the beauty of the world. Take the swallows to-day, their flutter-flutter, their velvet-forked tails, their transparent wings that are like the fins of fishes*" (grifo nosso)⁵⁶².

Essa última citação, por ser do diário, parece fornecer um sentido ao enigma do conto daltoniano. Ambas condenadas, tanto a protagonista de "Flausi-Flausi" quanto Mansfield mantém um diário onde anotam esses momentos oscilantes entre estar doente (de trás de um "aquário sem água"⁵⁶³ de onde, na maior parte do tempo, não podem sair) e reconhecer "a beleza do mundo".

Na cena de Mansfield, os passarinhos *swallows*, da família *Hirundinidae*, simbolizam a beleza do mundo; descrevê-los vira tema, pretexto para escrever, deixar-se libertar para escrita, pelo *bliss* da escrita, como ela gostava (e disse que gostava). Com sua maneira única, disruptiva, de escrever musicalmente⁵⁶⁴, Mansfield transmutou em ação iterativa a vibração das asas dos *swallows*: são sempre duas asas, logo, usa um análogo verbal equivalente a bate-bate, voa-voa, vibra-vibra: "*flutter-flutter*".

Pássaros voam, a imaginação voa. De detrás da janela, a escrita se liberta. Mas não se limita ao que vê. Comemora o que vê, escrevendo. Simbolicamente, os

⁵⁶⁰ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 431.

⁵⁶¹ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 931.

⁵⁶² MANSFIELD, Katherine. *Journal*. Hamburg: Albatross, 1935, p. 263.

⁵⁶³ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. In: _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a, p. 142.

⁵⁶⁴ DAVISON, Claire. On First Looking into Mansfield's Heine: Dislocative Lyric and the Sound of Music. In: KIMBER, Gerri; WILSON, Janet (org). *Reforming World Literature Katherine Mansfield and the Modernist Short Story*. Stuttgart: Ibidem Verlag, 2018, p. 181)

pássaros representam a liberdade. A esse símbolo, também a protagonista de “Flausi-Flausi” recorre ao afirmar (a partir da terceira versão do conto): “*Outubro, 3*: O trino do primeiro sabiá acende o sol na janela. Viver ainda um dia, viver!”⁵⁶⁵: mesmo pequenino, o fragmento apresenta a potência de não ser parecido a nenhum outro do conto. Isolado, ele afirma a vida a partir de uma frase aparentemente ilógica. Como o trino do pássaro poderia “acender o sol” na janela? Trata-se de uma metáfora para o raiar do dia. O que comunica (a vontade de viver) é coerente com a perspectiva de total liberdade — sexual, estética — adotada pela protagonista em seu diário. Liberdade para escrever o que quiser. Ao mesmo tempo, note-se que o fragmento remete, por oposição, ao registro do dia em que Mansfield, logo depois de acordar, se depara com o sangue em seu catarro, logo após voltar para a cama indisposta, citando Shakespeare: “A cotovia cansada do repouso”⁵⁶⁶. Em “Flausi-Flausi”, o pássaro canta e quer viver.

Quando Dalton suprime o poema de Carvalho da Silva na segunda versão do conto, deixa de entregar a protagonista do diário para a morte, pois ela para de desejar morrer como a “moça do poeta” — cena que, aliás, espelha a cena da entrega de Balduino para a vida, depois de uma noite em que ele quase se suicida (mas não tinha um revólver) em *Sonata ao Luar*. Ele não só corta o poema, como também a nota escrita por Filomena antes de citá-lo (“*Outubro, 17*: Não sei de onde, os versos vêm de longe, ruflam no ar as asas de andorinhas despertas; é assim, como a moça do poeta, que hei-de eu morrer:”). A supressão do trecho esconde o ruflar das asas das andorinhas despertas como origem “dos versos”; um trecho, que pelo contexto, parece aludir ao poema citado, mas pode também — quem saberá — ser uma referência ao trecho do diário de Mansfield sobre o bater das asas dos *swallows*.

Em se tratando de Dalton, a metáfora do vampiro se impõe como chave de leitura ou, pelo menos, uma das chaves possíveis. Assim, o próprio refazer de “Flausi-Flausi” soa agitado e certo como o bater das asas de um morcego que se agarra no pescoço da palavra, no pescoço da vítima que é, no final, não Mansfield, mas a sua obra. Para Dalton, beber da obra de Mansfield promove a renovação;

⁵⁶⁵ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. *Cândido*. junho de 2013. p. 20-27. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Conto-Dalton-Trevisan> . Acesso em: 20.mai.2023.

⁵⁶⁶ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 96.

para ela, significa a vida eterna, a constante reinvenção e metamorfose de sua obra em outras.

Parte do escrito do passado some, o presente se altera, diferentes temporalidades convivem: o diário de Filomena/Ana, assim como os de Mansfield, não diz respeito à vida cotidiana de uma jovem tuberculosa, mas ao que ela fabula enquanto vive, ao que ela conta para continuar viva. E o que ela inventa quando se liberta do rasteiro dia a dia é absolutamente livre. É aí que ela voa-voa, bate as asas para longe da clausura, muito rápida e leve. É aí que ela salta para fora do labirinto inevitável da morte e inventa a saída pela escrita. “Viver, ainda um dia, viver!” E há alguém que, não nomeado, com o passar do tempo age manipulando e reeditando o que Filomena/Ana escreve. Outra vez e outra vez e outra vez.

3.2 CARTA A CATARINA

Considerando o título original, o conto tem 315 palavras. Embora esteja formatado como carta⁵⁶⁷, o remetente declara estar ciente de que ela não vai chegar. Então monta cenas (*pictures*) que se revezam, em que descreve a destinatária, não mais como se falasse com ela, como a abertura do conto indicava, mas falasse dela, sobre ela, para ela. Quadro a quadro, um retrato (assinado) da já finada destinatária daquelas palavras.

Para sua “querida”, Dalton devolve uma imagem espelhada que exagera seus defeitos (e deforma os feitos), carregando em sua caricatura, tanto em aspectos físicos — magra mais que um garfo, feia mas tão linda, reumática da perna esquerda — quanto emocionais — “nervosinho” — e sociais — casada com um e dormindo com outro. Do verbo italiano *caricare* [carregar], fazer uma caricatura é carregar nos traços de um retrato. Nesta carta, Dalton escreve uma caricatura de Mansfield, entre a sátira e a comédia, uma caricatura sem piedade mas ainda assim carinhosa, como fazem Huxley e Lawrence.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ As análises deste tópico se referem exclusivamente às duas primeiras versões, em que o conto mantém a assinatura e aspecto gráfico de carta. A terceira e a quarta versão serão comentadas mais à frente, no tópico sobre o “Retrato de Katie Mansfield”.

⁵⁶⁸ MARTIN, Todd W. Katherine Mansfield among the moderns. *South Atlantic Review*, Vol. 80, No. 1-2 ([2015]), pp. 178-190. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/soutatlarevi.80.1-2.178>

Na mesma clave satírica-amorosa, passiva-agressiva, estabelece um contraponto com a clave da “ternura” com que Veríssimo aborda Mansfield (a ponto de retirar dela parte de sua subversão ao ocultar parte de *Bliss and other stories*).

Tabela 2 — As quatro publicações de “Carta a Catarina”

<i>aparição</i>	1	2	3	4
<i>versão</i>	primeira	segunda	terceira	quarta
<i>ano</i>	1947	1948	1953	1961
<i>meio</i>	jornal impresso	livro	livro editado de forma artesanal	livro editado de forma artesanal
<i>veículo</i>	Joaquim n.10	Sete anos de pastor, p. 89-90	Crônicas da província de Curitiba	Lamentações de Curitiba
<i>título</i>	My darling Katherine (Mansfield)	Carta a Catarina	Carta a Catarina	Carta a Catarina
<i>além do título, o que muda?</i>		A assinatura passa a ser “D.” e não mais “(a) Dalton Trevisan”	Deixa de ter assinatura e sofre alterações significativas: fase de transição para “Retrato de Katie”	Agora o conto está quase idêntico ao “Retrato de Katie” publicado em 1968

Fonte: elaborada pela autora.

My darling Katherine (Mansfield):

amada miss Beauchamp, que tinha um pulmão pleurítico como Betsy, a cavadora de ouro, fugiu em cima de um barquinho da Nova Zelândia, enxovalhando as honradas cãs do Papá, casada por alguns dias com um e dormindo na casa de outro – bravo, miss Beauchamp!

Bebia capilé no elegante garden-party da coroação do Rei Eduardo, dear, oh dear, depois tomava carraspanas infernais no quarto, sentindo-se absolutamente só, corpo inconsútil de taxi-girl e com lírica franjinha na testa, up lá lá!

Amava segurar pintarroxos entre as mãos, soltá-los pela janela aberta... Saco de ossos retorcido sobre a fronha da cama, escrevendo cartas ao marido distante (nunca gostou dele, realy), para contar que almoçou presunto, pãezinhos frescos, vinho, charuto e uma laranja, nada boa por sinal e errando pelas estalagens malditas, enquanto amava um pontilhão (oh! de bigodes retorcidos), do carro do rei.

Magra mais que um garfo, de cachecol ao pescoço, oh Jack, sozinha em Paris, sem homem para amar e pedindo, a ingratos amigos, cigarros, chocolate e uma garrafa de uísque, três vezes abençoado. Triste, sabes Kathy? tão triste, ao lado da cancela, esperando um velhinho carteiro – e esta carta que não chegou.

De manhã, olhava a chuva pela vidraça, oh, oh Bill, desejando coisas tão caras que não tinha (dois filhos, ama chinesa, sombrinha verde), por causa da tosse. Linda, poor Tig, intemporal no espartilho côr de violeta e sua fraqueza pelos velhotes bondosos de flor no peito. Rezando, a andar pelas

ruas de estrangeira cidade, nervozinha e reumática da perna esquerda, com medo de ser violentada por algum soldado preto, o qual outras vezes se escondia debaixo da cama.

Poor Kathy, feia mas tão linda, faltou-lhe na vida (essa mágua matou-a) um coronel da Índia como eu, bravo moço de óculos que, morta ainda, lhe beija com delírio as mãos de onde nascem, entre risos gaios, petúnias.

(a) Dalton Trevisan.⁵⁶⁹



Figura 14 - primeira versão, na revista *Joaquim*; ilustração Renina Katz

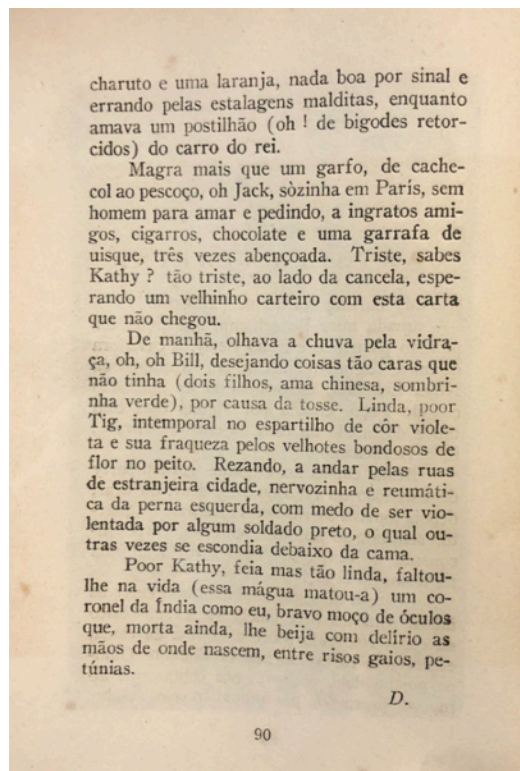
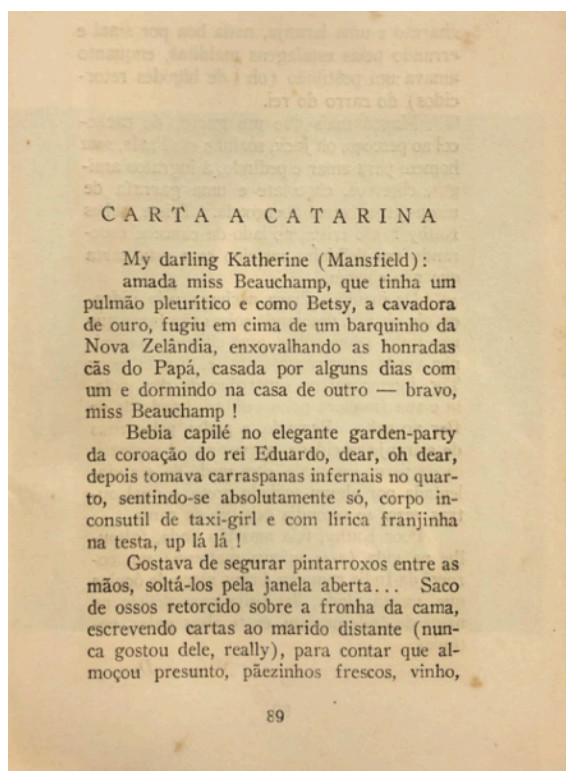
⁵⁶⁹ TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield):. *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947.

Na figura 14, se pode ver que a assinatura da missiva aparece de modo *sui generis*: "(a) Dalton Trevisan". A presença do pequenino, mas ruidoso "a" entre parênteses — "(a)" — abre mais um caminho para interpretações sobre a natureza desta suposta carta. Caminho de potência polissêmica similar à do significante "Rot" no final de "The man without a temperament". Enquanto significante verbal, o símbolo "(a)" tanto pode indicar um endereçamento (para) o nome que aparece em seguida (Dalton Trevisan) — o que transforma a carta em algo a ser retomado em um arquivo pessoal do escritor — quanto, se lido como advérbio de modo, "ao modo de", a preposição "a" se torna um indicativo de que aquilo que se leu foi escrito ao modo de quem assina, isto é: o leitor fica sabendo que o autor do que acaba de saborear é obra de um chef que prepara o mito à sua maneira, conforme diria Jesi⁵⁷⁰. Assim, o ruído provocado pela assinatura na linha final da "carta" provoca de imediato a reação de uma segunda leitura do mesmo texto, uma leitura mais atenta. Percebe-se então que os verbos, conjugados sempre na terceira pessoa do singular, tanto falam com/para a interlocutora, quanto de ou a partir dela. Há, portanto, uma ambiguidade no endereçamento.

Primeira possibilidade, ler como uma carta: "amada miss Beauchamp, [você] que tinha um pulmão pleurítico como Betsy, a cavadora de ouro, [você que] fugiu em cima de um barquinho da Nova Zelândia, [você que fugiu] enxovalhando as honradas cãs do Papá, [você que foi] casada por alguns dias com um e [você que ficou] dormindo na casa de outro – bravo, miss Beauchamp!". Ou seja: o remetente busca estabelecer um diálogo com a destinatária. Segunda: substituir o endereçamento direto pelo discurso de um terceiro: "amada miss Beauchamp, [ela] que tinha um pulmão pleurítico como Betsy, a cavadora de ouro, [ela que] fugiu em cima de um barquinho da Nova Zelândia, [ela que fugiu] enxovalhando as honradas cãs do Papá, [ela que foi] casada por alguns dias com um e [você que ficou] dormindo na casa de outro – bravo, miss Beauchamp!" Esse exercício de substituição do endereçamento pode ser feito por todo o conto com igual resultado. O efeito de leitura obtido então é de que estamos lendo o verbete de dicionário de biografias de autores — um breve retrato ou perfil feito à maneira daquele que assina a carta, "Dalton Trevisan" ou, na segunda versão, simplesmente "D.". Depois do título e do parágrafo de abertura, que indicam em um primeiro momento a

⁵⁷⁰ JESI, Furio. *Gastronomia mitológica*, trad. Vinícius Nicastro Honesko. *Sopro*. Boletim político-cultural. n. 52. Desterro, junho/2011.

destinatária da carta como “Katherine (Mansfield)” e “amada miss Beauchamp”, esse sujeito não é mais mencionado, exceto no último, “Poor Kathy”.



Figuras 15 e 16 - o conto no livro *Sete anos de pastor* (1948)

3.2.1 Mansfield em “Carta a Catarina”

Simultaneamente escrito tal como o início formal de uma carta — a primeira linha com a primeira palavra em caixa baixa — e pastiche da clássica abertura de uma breve biografia ao modo das “vidas exemplares” dos antigos⁵⁷¹, o primeiro parágrafo do conto aborda a *causa mortis*, o local de nascimento, os casamentos e as principais obras de Mansfield. Mas, em vez de vida exemplar, já pelo tom inicial se torna implícita a apresentação de uma vida *nada* exemplar:

amada miss Beauchamp, que tinha um pulmão pleurítico como Betsy, a cavadora de ouro, fugiu em cima de um barquinho da Nova Zelândia, enxovalhando as honradas câs do Papá, casada por alguns dias com um e dormindo na casa de outro – bravo, miss Beauchamp!⁵⁷²

⁵⁷¹ Quando consideramos o texto de Suetônio em *De vitis Caesarum*, por exemplo. Cf. TRANQUILO, Gaio Suetonio. *Vida dos Césares. Livro VII*. Introdução, tradução e notas de José Luis Brandão. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023.

⁵⁷² TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947.

O sujeito de quem se fala teria, portanto, desonrado a família e as cãs (cabelos brancos) do pai fugindo de casa para ser uma "cavadora de ouro", ou *gold digger*, figura hollywoodiana também utilizada em "Flausi-Flausi", de atriz aventureira, interessada em arranjar um bom casamento e dar o golpe do baú. Teria casado, mas só por alguns dias, e traído: no conjunto, essas ações iniciais, que satirizam a juventude de Mansfield, são colocadas como espetáculo merecedor de aplauso, "bravo, miss Beauchamp!". Aí se percebe uma inversão que começa a carregar os traços da caricatura. Quanto aos dados biográficos, filha de um banqueiro neozelandês muito bem sucedido, Mansfield estava mais para herdeira do ouro do que para cavadora. Ela foi muito amada quando criança, mas não fugiu de casa. Os pais a apoiaram a ser artista. A secretária do pai, por exemplo, datilografava os textos que Mansfield colocava em circulação. Contudo, ao datilografar um conto que seria enviado a uma revista, a temática da homossexualidade presente no enredo se torna um escândalo. A partir deste momento, o pai passou a apresentar restrições ao projeto profissional de Mansfield. Depois de muita conversa, ele concordou com seu pedido de ir morar em Londres, arranjou para ela um lugar para morar, pagou a passagem de navio (uma cabine simples) e ainda concedeu a ela uma mesada, não muito gorda, que garantiu um início de vida profissional sem grandes preocupações. Só que dez meses após ter chegado em Londres para ser artista⁵⁷³, Mansfield tem problemas: engravida de um homem, porém se casa com outro, que abandona no dia seguinte. Convive com Ida Baker. A mãe, preocupada com as notícias enviadas pela filha por carta, vai a Londres para intervir. Conta Hankin:

Os anos entre 1909 e 1912, quando Katherine Mansfield (como ela agora chamava a si mesma) encontra John Middleton Murry, devem ter confirmado os piores medos de seus pais. Na direção de tentar o estilo de vida boêmio de uma artista, Katherine se lançou a uma variedade de casos amorosos, casou com George Bowden, um professor de canto muito mais velho que ela prontamente abandonou, ficou grávida de outro homem, e sofreu um aborto em [Bad] Wörishofen, Bavária. Foi a mãe dela (Mrs Beauchamp) que, sabendo do casamento impulsivo e da separação, atravessou meio mundo e, suspeitando de um envolvimento lésbico com L.

⁵⁷³ TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. NY/London: Penguin Books, 2010.

M. [Ida Baker, aka Leslie Moore], enviou sua filha para a Bavária para ser 'curada'.⁵⁷⁴

Dalton não aborda a complexidade desse período da vida de Mansfield em nenhuma de suas ficções, um período completamente omitido dos volumes de diários e cartas editados pelo viúvo: além disso, nos anos 1940, a única biografia então disponível era a “oficial”, escrita por Mantz e Murry, que pouco diz sobre tais questões⁵⁷⁵. Contudo, elas motivaram biógrafos ao longo dos anos⁵⁷⁶. E aquele que assina a “Carta a Catarina” aplaude: “Bravo, Miss Beauchamp!”. Irônicos aplausos que evidenciam o tom de julgamento moral das narrativas biográficas paralelas sobre Mansfield, como se não houvesse outro jeito de começar a falar dela a não ser lembrando que deixou a família e, em Londres, casou com um homem já grávida de outro.

Ao contrário do informado neste primeiro parágrafo, Mansfield ainda não tinha tuberculose em 1910, quando sai de sua terra natal, Wellington, na Nova Zelândia, para voltar a morar em Londres, onde havia estudado dos 15 aos 18 anos de idade. Seus pulmões pleuríticos só se anunciariam doentes em 1917, quando já não era “miss Beauchamp”. Contudo, como foram causa de uma morte prematura, confirmam o aspecto espetacular da vida contada e por isso surgem logo como informação de partida.

Bebia capilé no elegante garden-party da coroação do Rei Eduardo, dear, oh dear, depois tomava carraspanas infernais no quarto, sentindo-se absolutamente só, corpo inconsueto de taxi-girl e com lírica franjinha na testa, up lá lá!⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ HANKIN, Cherry. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. New York: New Amsterdam, 1991.. (tradução nossa)

⁵⁷⁵ Conta-se apenas que, por imposição familiar, Mansfield “foi despachada para Alemanha, primeiro para um convento nas montanhas, depois instalada na vila de Woerishofen, na Bavária” (tradução nossa), onde o bebê teria nascido prematuro e sem vida. Cf. MANTZ, Ruth Elvz; MURRY, J. Middleton. *The life of Katherine Mansfield*. London: Constable & Company, Limited, 1933. In: MANSFIELD, Katherine. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012.

⁵⁷⁶ Um olhar sensível sobre os temas do aborto e do constrangimento de passar por uma tentativa de “cura gay” pode ser conferido em A PORTRAIT of Katherine Mansfield. Direção: Julianne Stretton. Produced by Marigold Productions for the NZ Ministry of Education, 1986. Disponível em: <https://www.nzonscreen.com/title/a-portrait-of-katherine-mansfield-1986> Acesso em: 10.maio.2023.

⁵⁷⁷ TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947.

As referências do parágrafo acima mesclam diferentes textos de Mansfield. *The garden party* é o título do terceiro livro de Mansfield e também de um conto homônimo, um dos seus mais famosos. Contudo, nele não há nem capilé, nem coroação de Rei Eduardo, elementos que remetem a uma carta de Mansfield a Murry, escrita em Paris no verão de 1913: “Noite passada a Sra G. e eu tomamos uma taça de vinho de flores de dente-de-leão, e enquanto isso eu ouvia como a anágua da Sra Brown tinha caído na corrida de obstáculos ‘Coroação do Rei Eduardo’.”⁵⁷⁸

Ela bebia não capilé, mas *dandelion wine*, ou seja, vinho de flor de dente-de-leão. A presença do "capilé", bebida não-alcóolica e que lembra ao brasileiro o gosto da infância, evoca o conto *The garden party*, onde as crianças são admitidas na cozinha para ver a preparação das comidas em todos os seus detalhes, incluindo, por exemplo, bandeirinhas para nomear os sanduíches. Nesses dois primeiros parágrafos, então, a figura em construção da aplaudida, rebelde e amada "miss Beauchamp" se confunde com a da criança Laura (protagonista de "The Garden Party") por um momento: uma criança bebendo capilé na "elegante" Inglaterra, depois de ter fugido da Nova Zelândia "num barquinho".

Ao sugerir por deslizamento de imagens esses traços infantis na caricatura, Dalton retoma o que Huxley faz em *Point Counter Point*, em que Katherine/Susan é criança que nunca cresceu: “a adorável criança (...); ela nunca pôde tirar da sua cabeça que era uma pequena garota brincando de ser gente grande”⁵⁷⁹.

Mas a Katherine-criança de Dalton teria também o terrível hábito de "tomar carraspanas infernais no quarto", isto é, beber muito, sozinha em Paris. Aqui ocorre um exagero dos relatos parisienses de Mansfield feitos em cartas de 1915, em que ela conta ter bebido um pouco de vinho sozinha no quarto antes de sair para ir ao cinema, beber conhaque (*brandy*) para enfrentar o inverno ou outra em que registra as aventuras de uma amiga que se embriagou sozinha de rum em Rotonde⁵⁸⁰.

Quanto à expressão "dear, oh dear", note-se que se trata de uma expressão de lástima, mas de uma distanciada lástima que exprime sarcasmo, mais do que

⁵⁷⁸ MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934, p. 8 (tradução nossa)

⁵⁷⁹ HUXLEY, Aldous. *Point Counter Point*. In: _____. *Complete Works of Aldous Huxley*. London: Delphi Classics, 2018 (tradução nossa)..

⁵⁸⁰ MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934, p. 15.

compaixão ou empatia. Em "Pictures", surge na voz da personagem Miss Moss, em um momento em que ela está “tentando parecer indiferente” ao comentar a dificuldade de conseguir trabalho.”⁵⁸¹. Na ficção de Dalton, essa piedade-impiedosa anuncia o "corpo inconsútil", ou seja, o "corpo inteiriço", um corpo sem costuras, inteiro, de "taxi-girl", isto é, uma mulher que dança com clientes por dinheiro, nos chamados “taxi-dancings”. As "taxi-girls", ou "dançarinas de aluguel", surgiram nos anos 1920 e eram comuns no Brasil dos anos 1940; duraram até os anos 1970, conforme Matarazzo⁵⁸². Aqui Dalton usa a caricatura para incorporar Mansfield à coleção de personagens grotescos, exóticos e em miniatura⁵⁸³. Também nesse sentido surge a "franjinha", parte do cabelo que cobre a testa, que de fato figura em retratos publicados nas capas ou orelhas de livros de Mansfield. Quando usa o diminutivo de “franja”, Dalton aplica o mesmo recurso que permite reconhecer seu texto pelas décadas seguintes: reduz para, carinhosamente, guardar na coleção. Além disso, a construção “franjinha lírica”, ou qualquer outra parte do corpo feminino que possa ser chamada de lírica, se repete em outros contos de Dalton, assim como a expressão "up lá lá”⁵⁸⁴.

Os três parágrafos seguintes são construídos a partir das cartas e diários mansfieldianos.

Amava segurar pintarroxos entre as mãos, soltá-los pela janela aberta... Saco de ossos retorcido sobre a fronha da cama, escrevendo cartas ao marido distante (nunca gostou dele, really), para contar que almoçou presunto, pãezinhos frescos, vinho, charuto e uma laranja, nada boa por sinal e errando pelas estalagens malditas, enquanto amava um pontilhão (oh! de bigodes retorcidos), do carro do rei.⁵⁸⁵

Este parágrafo faz eco com o primeiro, que começava com “amada” (adjetivo, mas também verbo no modo particípio passado, conjugado na terceira pessoa do singular). Este se inicia com "amava" e também repete o verbo “amava”

⁵⁸¹ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 463.

⁵⁸² MATARAZZO, Thais. *Taxi Dancings*. São Paulo: Matarazzo, 2018.

⁵⁸³ GAZZINELLI, Gabriela Guimarães. Caçando passarinhos: o olhar de colecionador nos contos de Dalton Trevisan. *Hispania*, Volume 98, Number 4, p. 726-736, 2015.

⁵⁸⁴ Por exemplo, no conto de abertura de *O Vampiro de Curitiba*: “Toda de preto, de meias pretas. Up la lá”. TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 4.

⁵⁸⁵ TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947.

na oração final. A repetição do verbo “amar” reverbera: a caricatura se define em torno de uma amada [que] amava [que] amava. Não há, contudo, nenhum texto de Mansfield em que alguém ame segurar pintarroxos ou qualquer tipo de pássaro entre as mãos. Encontra-se, entretanto, a metáfora do pássaro que ela prefere manter preso a vê-lo estatelado, com o bico quebrado e a asa machucada, usada por Mansfield para justificar porque estava enviando com extremo receio um conto seu, que ocupou meia página a mais do que o limite de espaço impresso disponível, para a revista *The Blue Review*:

Não consigo cortar nada. Que eu saiba, não há nenhuma palavra supérflua: fiz com que cada uma delas fosse significativa. (...) Oh, façam o que quiserem, mas eu preferiria que ele simplesmente não fosse publicado, em vez de aparecer na *The Blue Review* com o bico quebrado e a asa pendida, como se tivesse ido estatelar-se bem no meio de uma refrega editorial.⁵⁸⁶

Embora cheia de tato e recomendações, ela soltava o pássaro pela janela aberta, ou seja, envia os textos para publicação. Parte do volume *Letters of Katherine Mansfield*, a carta acima é de 1914, seguida no volume de correspondências editadas por Murry por outras também referidas no mesmo parágrafo de “Carta a Catarina”: “Eu acabei de tomar café da manhã — uma grande tigela de leite quente e uma laranja pequena e inferior”, ela conta em março de 1915. Aí está a tal “laranja, nada boa por sinal”, tropo que Dalton revisita em outras ocasiões e que também é bastante comum na obra de Mansfield⁵⁸⁷. No dia seguinte, 20 março de 1915, ela volta a escrever a Murry, furiosa por não receber respostas:

Não sei o que você pensa a seu próprio respeito, mas acho que você é um mísero de um porquinho. Nenhuma carta — nenhum sinal — nem um exemplar do *Saturday Westminster* — nada, absolutamente. Por que você é tão horrendo? Ou será o correio? Vou culpar o correio e culpar você, querido.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 38-39.

⁵⁸⁷ As duas imagens são recorrentes nas cartas de Mansfield: descrever o que come e comentar a qualidade das laranjas locais. Há laranjas ou laranjeiras em diversos contos. Em dois dos contos de *Bliss and other stories* que Veríssimo não traduziu, por exemplo: Ada Moss, em “Pictures”, fracassa ao se candidatar a um trabalho na companhia “Bitter Orange” [“Laranja Amarga”], e em “A dill pickle”, o ex-namorado pretensioso de Vera estava descascando uma laranja, solitário no café em que ela aparece por acaso, quando eles começam a conversar.

⁵⁸⁸ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 50.

Este tipo de reclamação é, na verdade, bastante frequente nas cartas de Mansfield. Há também alguns contos em que personagens esperam em vão pelo correio (ou à procura da sorte: em “Poison”, Beatrice enlouquece imaginando o que o “*old silly postman*” poderia trazer e fica enfurecida quando ele passa e nada entrega)⁵⁸⁹. Por isso, impossível não pensar em uma alusão, na “Carta a Catarina”, à eterna espera de Mansfield por cartas:

Triste, sabes Kathy? tão triste, ao lado da cancela, esperando um velhinho carteiro – e esta carta que não chegou.⁵⁹⁰

Já o trecho “e errando pelas estalagens malditas” remete às dezenas de quartinhos de pensão, pousadas ou hotéis baratos pelos quais Mansfield passou. Em seus 14 anos na Europa, a errante escritora teve setenta endereços, segundo Patrick Morrow⁵⁹¹. Só no ano em que ficou no interior da Alemanha foram quatro, um deles uma espécie de quarto de empregada na casa da família do carteiro, sempre em busca de economizar: não possuía ainda fontes de renda além da pequena mesada do pai e queria privacidade para escrever os contos publicados na revista *The New Age* e depois reunidos em *In a german pension* (1911).

Magra mais que um garfo, de cachecol ao pescoço, oh Jack, sozinha em Paris, sem homem para amar e pedindo, a ingratos amigos, cigarros, chocolate e uma garrafa de uísque, três vezes abençoado.⁵⁹²

“Oh Jack, sozinha em Paris”: o nome *Jack* é uma das variadas maneiras com as quais Mansfield chamava Murry, e também como ele assinava às vezes. Neste fragmento Dalton recombina e distorce elementos selecionados de outras três cartas publicadas em sequência no volume *Letters of Katherine Mansfield*, escritas e enviadas de Paris em março de 1915. Na primeira da série, sozinha em Paris, ela agradece ao amigo Koteliensky por ter enviado um pacote com cigarros, chocolate e uma garrafa de uísque de presente. Nesta sequência de cartas não há menção sobre a “benção” do uísque ou qualquer outra. Mas no mesmo volume, anos mais

⁵⁸⁹ Antes de envenenar o namorado, a solitária Beatrice se desespera: “Esquecendo do mundo, pelo mundo esquecida” (tradução nossa). MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, pp. 571-574.

⁵⁹⁰ TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947.

⁵⁹¹ MORROW, Patrick. *Katherine Mansfield's Fiction*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1993.

⁵⁹² TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947.

tarde, Mansfield conta em outra carta que fala o nome “Koteliansky” três vezes em voz alta quando toma chá com limão, como vimos na análise de “Flausi-Flausi”.

De manhã, olhava a chuva pela vidraça, oh, oh Bill, desejando coisas tão caras que não tinha (dois filhos, ama chinesa, sombrinha verde), por causa da tosse. Linda, poor Tig, intemporal no espartilho côr de violeta e sua fraqueza pelos velhotes bondosos de flor no peito. Rezando, a andar pelas ruas de estrangeira cidade, nervozinha e reumática da perna esquerda, com medo de ser violentada por algum soldado preto, o qual outras vezes se escondia debaixo da cama.⁵⁹³

A “fraqueza pelos velhotes bondosos de flor no peito” é uma imagem que satiriza o destino da governanta ingênua de “The little governess”. Outro conto aludido no trecho acima é “An indiscret journey”, assim como ao trecho do diário em que ela registra a experiência que deu origem ao conto. Só que, na sua própria escritura, em vez de ter “medo de ser violentada por algum soldado”, Mansfield vai ao encontro dele no front, em uma operação corajosa e arriscada. A maior parte do parágrafo alude a outras cartas ou trechos dos diários em que Mansfield relata suas primeiras viagens para fora de Londres, ainda durante a Primeira Guerra.

A menção a “Tig” faz uma referência a um dos pseudônimos de Mansfield (contração de “Tiger”). Sobre o tema da guerra e do soldado, Dalton transforma horror em desejo: na Paris de 1918, Mansfield tinha medo de sair. Sabia que nas ruas teria contato mais direto com a guerra em curso porque observava a vida pela janela do quarto do hotel, como ela relata na noite anterior e durante o dia de 2 de abril:

Voltei para a cama e tentei dormir, e acordei outra vez, ouvindo um tiroteio ensurdecedor, seguido pelo barulho das pessoas correndo nas ruas. Levantei-me de novo e fui olhar. Tudo muito ameaçador, horrível. Todo o cume de uma casa, como se tivesse sido comido — todas as janelas quebradas, e a rua, naturalmente, coberta de ruínas. As árvores nos dois lados da rua tinham enverdecido recentemente. A grande maioria dos galhos estava quebrada. Pendurados em alguns, havia estranhos pedaços de roupas e de papel. (...) Dois operários chegaram para remover os escombros. Um encontrou, embaixo da terra, uma anágua de seda. Vestiu-a e se pôs a dançar um ou dois passos, provocando o riso da multidão. Aquilo me encheu de um tal horror, que nunca, jamais, esquecerei o volteio de seus pés, as caretas que ele fazia, as árvores quebradas e a casa destruída.⁵⁹⁴

⁵⁹³ TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, Curitiba. 14, p. 10, 1947 [transcrito sem correções ortográficas].

⁵⁹⁴ MANSFIELD, Katherine. *Diário & Cartas*, trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 105.

Naquela época, Mansfield já sentia as sequelas da infecção sistêmica por gonorreia, que causava artrite nos joelhos, dores e dificuldade de locomoção. Passava muito tempo no quarto do hotel e, quando saía, precisava encontrar um lugar (como o banco de uma praça ou um café) para se sentar. Por isso, as cartas são repletas de lamentos sobre o sofrimento físico.

Poor Kathy, feia mas tão linda, faltou-lhe na vida (essa mágoa matou-a) um coronel da Índia como eu, bravo moço de óculos que, morta ainda, lhe beija com delírio as mãos de onde nascem, entre risos gaios, petúnias.⁵⁹⁵

Mansfield constantemente usava o diário para se chamar de feia. “Poor Kathy, feia mas tão linda”: há ironia nessa declaração que prepara a seguinte, ao mesmo tempo pretensiosa e cruel como a de um galã confiante: “D.”, ou “Dalton Trevisan”, aquele que assina a “Carta a Catarina”, é assertivo ao dizer que a falta de um homem — ele mesmo! — foi “mágoa” fatal para a “Poor Kathy”. Atitude similar à pretensão do ex-namorado de Vera em “A dill pickle”. “Apenas eu desejei, de vez em quando, me transformar em um tapete mágico e levar você para todos os lugares que ainda não conhece”, dizia o personagem de Mansfield, sugerindo a Vera ter sido “o único homem a entendê-la”⁵⁹⁶.

Quanto ao “coronel da Índia”, é mencionado pela esposa de Robert Salesby, em “The man without a temperament”, quando ela lê a carta recém-chegada de Londres; mas trata-se apenas de uma menção desarticulada, um fragmento de informação desconexo que ela lê com admiração e uma certa inveja da presença de um coronel indiano na vida da remetente, sua amiga Lottie. “(...) Tantos pintarroxos esse ano... empregada muito razoável... Coronel indiano... cada grão de arroz separado... nevasca muito intensa”⁵⁹⁷. A esposa doente de Salesby “bebia” a carta com prazer e “um toque de cor viva nas maçãs do rosto”: ela não lê tudo em voz alta; logo, quem lê nada sabe sobre o tal coronel indiano.

⁵⁹⁵ TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, Curitiba. 14, p. 10, 1947 [transcrito sem correções ortográficas].

⁵⁹⁶ MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 137.

⁵⁹⁷ MANSFIELD, Katherine. Um homem indiferente. *In: Felicidade e outras histórias*. Tradução Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022, p. 133.

Mas “D.”, bravo moço de óculos” (imagem remanescente de *Sonata ao Luar*⁵⁹⁸), se imagina como este misterioso “coronel da Índia”, capaz de ser lido com prazer: e beija com delírio as mãos do cadáver. O corpo da destinatária da carta é afinal encenado morto, entre flores, com destaque para as mãos, como no soneto de Vinicius de Moraes (“Relembro-as brancas, leves, fenecidas / Pendendo ao longo de corolas fartas”⁵⁹⁹). O “bravo moço de óculos” beija “com delírio” as mãos daquela que está morta. Beija entre “risos gaios”, isto é, entre risos alegres (*gays*), joviais, festivos. Das mãos nascem petúnias: e aqui mais uma vez, como em “Flausi-Flausi”, temos a imagem da flor se misturando ao corpo — o corpo de uma mulher “morta ainda”.

Dalton, leitor de Mansfield, entende seu apreço por flores e em especial pelas petúnias. Elas aparecem no conto “All serene!”: “Você cheira exatamente como uma petúnia”⁶⁰⁰, diz o marido à esposa. Também em “Marriage a la mode”, as petúnias figuram em um vaso à janela, exibido orgulhosamente como símbolo de sucesso pelo narrador-protagonista (o marido) para os visitantes da casa: “Estão vendo nossas petúnias? Muito bom para Londres, não acham?”⁶⁰¹ Além disso, em uma carta, Mansfield diz considerar ver as petúnias como “flores maravilhosas, quase pura luz e, ainda assim, com uma forma estrelada requintada”⁶⁰².

“Feia mas tão linda”/ (...) “morta ainda”: a caricatura se fecha com uma rima mórbida, que se dá no meio da longa frase de fechamento do texto. Uma morbidez que antecipa a chegada do “vampiro de Curitiba”, que se dará efetivamente em 1965. Mas já aqui se encena que o beijo do remetente da carta devolverá a vida àquela que, antes dele, estava “morta ainda”: finalmente conceder a Mansfield uma eterna vida póstuma.

⁵⁹⁸ TREVISAN, Dalton. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945, p. 20.

⁵⁹⁹ MORAES, Vinicius de. Soneto a Katherine Mansfield. In: *Novos poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

⁶⁰⁰ Publicado em *The Dove's Nest*. MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 395 (tradução nossa).

⁶⁰¹ Publicado em *The Garden Party*. MANSFIELD, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 253 (tradução nossa).

⁶⁰² MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934 (tradução nossa).

3.3 RETRATO DE KATIE MANSFIELD

Em 1953, “Carta a Catarina” reaparece, com este título, em *Crônicas da província de Curitiba*⁶⁰³, um livro sem editora, do tipo muito simples, grampeado e com capa de papel simples, impresso em alguma gráfica de Curitiba, e que provavelmente circulou em baixa tiragem⁶⁰⁴. O título era o mesmo, mas o conteúdo sofre uma deformação que se pode perceber como um processo de degradação, cena a cena, do retrato anterior.

My darling Katherine (Mansfield):

amada Miss Beauchamp que tinha pulmão pleurítico e como Jennie, Betsie, Minnie, as cavadoras de ouro, fugiu em cima dum barquinho de papel, lá da Nova Zelândia, desonrando as trêmulas cãs do Papá (casada por um dia com um, contam que dormindo na casa do outro), c'est la vie, má Miss Beau...

Bebia capilé no elegante garden-party de coroação do rei Eduardo, dear, oh, dear, tomou pileques infernais no quarto, vomitando pela janela, com lírica franjinha na testa, up lá lá!

Gostava de segurar pintarroxos entre as unhas roxas, soltá-los pela janela aberta... Saco de ossos retorcido sobre a cama por fazer, escrevendo cartas ao marido distante (nunca gostou dele, really), para contar que almoçou: presunto, pãezinhos frescos, vinho, um charuto, uma laranja nada boa por sinal, errando por estalagens maldita ela amava um postilhão (ah! de bigodes com pomada) do carro do rei.

O marido bate à porta, como o pai dela batia à porta, tosse, pobrezinha, que tosse. Magra mais que o seu garfo, de cachecol no pescoço, adieu Ty, dama só em Paris (sem homem), telegrafando aos amigos mandem cigarros, chocolate, uma garrafa de uísque três vezes abençoada. Olhava a chuva pela vidraça, Bill and Jack, desejando coisas tão queridas que não tinha: dois filhos — ama chinesa — uma sombrinha verde, por causa que a tosse. Poor Tig, no seu espartilho grenat ou era violeta? com um fraco por velhote de cravo no peito. Rezava pelas ruas no medo de ser violentada por um soldadinho preto (o qual, no quarto, se escondia debaixo da cama) e cuspiu, quando nem os velhos nem os soldados olhavam, ela cuspiu sangue numa garrafa de rum, arrastando a sua perna reumática, que era a esquerda.⁶⁰⁵

A versão seguinte deste conto é a mesma que ficaria conhecida na segunda parte do volume *Desastres do amor*, editado pela Civilização Brasileira em 1968.

⁶⁰³ TREVISAN, Dalton. Carta a Catarina. In: _____. *Crônicas da província de Curitiba*. Curitiba: [s.n.], 1953, p. 29-30.

⁶⁰⁴ Disponível para consulta no setor de Obras Raras (coleção Erasmo Pilotto) da Biblioteca de Humanas da UFPR.

⁶⁰⁵ TREVISAN, Dalton. Carta a Catarina. In: _____. *Crônicas da província de Curitiba*. Curitiba: [s.n.], 1953, p. 29-30.

Nesta ocasião, surge rebatizado para “Retrato de Katie”⁶⁰⁶. Em 1979, outra vez retomado e atualizado, sai com novo título, “Retrato de Katherine Mansfield” no volume independente *Mistérios de Curitiba*, pela editora Record. Esta é a versão que será republicada em 2013, em *Até você, Capitu?*

O título modificado para incluir o sobrenome de “Katie” sugere um paralelo com o título *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e conseqüentemente evoca a perspectiva do retrato como expressão do retratista, mais do que do retratado⁶⁰⁷. Outra referência do título deste conto é o já mencionado *Portrait de Katherine Mansfield*⁶⁰⁸.

Tabela 3 — As três aparições de “Retrato de Katie Mansfield”

aparição	1	2	3
versão	primeira	segunda	segunda
ano	1968	1979	2013
meio	Livro	Livro	Livro
veículo	Desastres do amor, parte 2 - Mistérios de Curitiba	Mistérios de Curitiba	Até você, Capitu?
título	Retrato de Katie	Retrato de Katie Mansfield	Retrato de Katie Mansfield
o que muda?		O título passa a incluir o sobrenome de Katie; o texto é parcialmente escrito.	O contexto: pequeno livro de bolso editado pela L& PM.

Fonte: elaborada pela autora

⁶⁰⁶ A versão que saiu pela Record em 1968 já estava em *Lamentações de Curitiba*, em 1961, mas ainda sob o título “Carta a Catarina”. Este é outro livro de edição bastante simples, impresso em uma gráfica de Curitiba e provavelmente de pequena tiragem. Traz 30 histórias, das quais 12 já haviam aparecido oito anos antes em *Crônicas da província de Curitiba*. Agradecimento à Raquel Illescas Bueno por ter buscado as informações junto ao setor de Obras Raras da Biblioteca de Humanas da UFPR e sugerido a inclusão no dia da defesa da tese.

⁶⁰⁷ Já no primeiro capítulo, o pintor (Basil Hallward) pondera que não irá expor a tela em que retrata Dorian Gray porque teme ter se revelado demais ao fazê-lo: “Todo retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista [retratista], não do retratado. O retratado é meramente um acidente, uma ocasião”. Cf. WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Lisle: Project Gutenberg, 2014 (tradução nossa).

⁶⁰⁸ RICE, Anne. *Portrait of Katherine Mansfield*, 1918. Tela; óleo. 52 cm x 65,5 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. Cf. <https://collections.tepapa.govt.nz/object/41995> Acesso em: 10.abr.2024.

O formato de carta deixa de existir, assim como a presença de um remetente apaixonado. E, no entanto, *carta* é palavra-chave oculta do volume *Mistérios de Curitiba*. Primeiro, porque a maioria dos 50 contos ali reunidos possuem o formato de carta. Os remetentes são pessoas que esperam o ser amado: “Carta escrita no escuro”, “Pedro”, “Apelo”, “Confidência”, “Cela 25, Corredor Comum”, “Zulma, boa tarde”, “Generoso” e “Ladainha do amor”. Nesse contexto, Dalton retoma a “Carta a Catarina” e a reescreve como “Retrato de Katie”. Aqui ele erra em outra direção: opera a “*differánce*” e renova a presença espectral de Mansfield em sua obra ao destacá-la, já a partir do título, do conjunto de cartas de amor/desamor que se espriam em *Mistérios de Curitiba*.

Em relação à “Carta a Catarina”, o conto ganha agilidade, está mais fragmentado e também mais violento. O verbo “amor” e o adjetivo “amada” saem de cena. Pela primeira vez, aparece Curitiba: a retratada passa a ser parte de seus mistérios e de sua depravação. Reproduzo a seguir a versão mais recente conhecida do conto:

Retrato de Katie Mansfield

QUERIDA Miss Beauchamp que tinha pulmão pleurítico e como Jennie, Betsie, Minnie, as cavadoras de ouro, fugiu num barquinho de papel, lá da Nova Zelândia, desonrando as trêmulas cãs do Papá, *c'est la vie*, má Miss Beau.

Bebia capilé no garden-party de coroação do Rei Eduardo, dear, ó dear, dois pileques por dia no quarto e vomitava na bacia de louça, com a franjinha toda alvoroçada, up lá lá!

Um pintarroxo entre as unhas roxas, soltava-o pela janela.... Na cama por fazer, saco de ossos retorcido, de casaquinho e touca, escrevendo ao marido distante (não gostava dele, a pérfida) que almoçou presunto, pãozinho fresco, vinho, charuto e uma laranja nada boa por sinal.

O marido bate à porta, como o pai batia à porta, e tosse coitadinha, mas que tosse!

Fatídica de olho pálido – não beliscara centenas de asas de frango? – telegrafava aos amigos mandem cigarro, chocolate, uma garrafa de whisky, três vezes abençoada.

A vida, que é a vida, ó minha princesa? Um sórdido corredor de pensão curitibana, mil olhos vigiando cada vez que você entra no banheiro.

Entre uma hemoptise e outra, enroscava-se na cama com um livro de versos, uma pequena pistola automática, um leque preto de cambraia.

E a chuva na vidraça, Bill and Jack, os brinquedos perdidos: o vaso de violetas, o gato Wing Lee, uma sombrinha verde, por que essa tosse?

Poor Tig, com um fraco pelos velhotes de cravo no peito.

De bengalinha, arrastando a perna reumática, que era a esquerda, não podia entrar nas lojas sem que lhe oferecessem uma cadeira.

Na rua deserta, entre a aflição e o desejo de ser violentada pelo soldado negro, que a espiava no quarto – horror! – escondido debaixo da cama...

E cuspiu, pobre máquina de tossir, sem velhote nem soldado, delicadamente ela cuspiu sangue na garrafinha vazia de rum.⁶⁰⁹

A não ser pelo primeiro parágrafo, que se inicia com "QUERIDA Miss Beauchamp (...)", o texto abandona o aspecto gráfico de carta e deixa de ter qualquer tipo de assinatura. O início do texto ainda é muito parecido com o conto em forma de carta. Assim como há trechos similares dispostos na mesma ordem, de modo que claramente se trata de uma reescritura em clave de paródia de "Carta a Catarina". A palavra QUERIDA em letras maiúsculas acompanha o projeto gráfico do volume. O novo destino dado pelo autor a esta palavra remanescente de "Carta a Catarina" faz pensar nos correspondentes em inglês britânico "dear" ou "dearest" e "darling" e na diferença entre ambas, notadas por Todd Martin em sua análise comparativa de manuscritos em que Mansfield suprime "darling" (mais íntimo: expressa desejo de proximidade com o ser *amado*) e adere ao "dearest" (mais próximo de uma discreta zombaria ou sarcasmo: expressa com certa distância o ser *considerado, estimado*), com a intenção de estabelecer pelo discurso uma hierarquia: quem diz "dearest" manipula o ser *querido*.⁶¹⁰ Em português brasileiro, "querida" pode soar como carinhoso adjetivo mas também com a ambiguidade proporcionada por derivar de flexão do verbo "querer" no particípio passado. Além disso, quando dito com dureza, a palavra "querida" pode ferir tanto quanto um significativo que já na superfície indique o significado oposto como, digamos, "detestada", "odiada", "nojenta" etc.

A oscilação dessa breve cadeia inicial de significações se torna visível quando percebemos que a "querida" Miss Beauchamp tem "dono": um que não se envolve tanto e que é muito mais cínico, capaz de dizer "*c'est la vie*, Má Miss Beau". Aqui, o significante "má" atua com carga polissêmica. Tanto é representação fonética do pronome possessivo "*my*" (minha), que foi apagado do texto, quanto adjetivo, pois ao ser apagado e transformado por sua representação fonética, se torna a palavra "má". A retratada, segundo o texto, seria má porque fugiu e desonrou o pai ou, como escreve o retratista anônimo, *Papá*. A similaridade com o português

⁶⁰⁹ TREVISAN, Dalton. Retrato de Katie Mansfield. In: _____. *Mistérios de Curitiba*. 4a. edição. Rio de Janeiro: Record, 1979, p.101-102.

⁶¹⁰ MARTIN, Todd. *Selected stories of Katherine Mansfield. A manuscript critical edition*. London: Bloosbury Academic, 2023, p. 6.

“papai” satiriza a forma neozelandesa para o equivalente a “*dad*”, que Mansfield usava para chamar o pai, “*Pá*”.

Bebia capilé no garden-party de coroação do Rei Eduardo, dear, ó dear, dois pileques por dia no quarto e vomitava na bacia de louça, com a franjinha toda alvoroçada, up lá lá!⁶¹¹

Este parágrafo ainda guarda similaridades com o conteúdo da “Carta a Catarina”. Mas, na paródia, o acréscimo do verbo “vomitar” torna a cena escatológica. A franjinha não é mais *lirica* como na carta, mas *alvoroçada* (como a de alguém que, como desejava a Bertha em *Bliss*, tira o violino do estojo e, por isso, não tem tempo para lirismos) e as outroras *carraspanas infernais* se tornaram simplesmente *pileques* (simples e diretos). Há, portanto, um ajuste na imagem que atende, aliás, ao projeto literário desenvolvido por Dalton, aproximando-se do grotesco e do kitsch e insistindo em temas “frequentemente grotescos, monstruosos, hiperbólicos e desagradáveis”⁶¹².

O *corpo* de “Katie Mansfield” também fica mais presente e mais evidente, realiza (ou sofre) mais ações. Ganha “unhas roxas”, simbologia que tanto evoca as mãos de um cadáver, quanto das prostitutas daltonianas. Tem *hemoptise*, palavra que Dalton também usa no retrato de Tchekov e que reforça a condição de tuberculosa. Come, fuma, entra em lojas onde lhe servem cadeiras para sentar, é pérfida, deseja ser violentada por um “soldado negro” e cospe numa garrafinha de rum (provavelmente esvaziada por ela mesma) — um giro completo no sentido latente no conto anterior. Em vez de musa à espera a quem se envia uma carta, a retratada representa nuances de uma versão feminina de Odisseu: aquela que viaja, aquela que bebe rum no caminho e que expõe o corpo a diversas experiências.⁶¹³

O corpo considerado pelo retratista inclui também a obra mansfieldiana. Agora ela ganha deste o título o próprio nome e sobrenome profissional que

⁶¹¹ TREVISAN, Dalton. Retrato de Katie Mansfield. In: _____. *Mistérios de Curitiba*. 4a. edição. Rio de Janeiro: Record, 1979, p.101.

⁶¹² WOLFF, Jorge H. Poética da República de Curitiba, “Laranja azeda”, “Sabugo estéril”, “Vergonha eterna”: Dalton Trevisan meia-oito. *Crítica Cultural*. Palhoça, SC, v. 13, n. 1, p. 47-57, jan./jun. 2018.

⁶¹³ Como a protagonista do conto “An indiscret journey”, escrito a partir da perigosa aventura de Mansfield de viajar até um front francês durante a Primeira Guerra Mundial para ter quatro noites amorosas com o então soldado Francis Carco, também dramaturgo. A perspectiva de Carco está em CARCO, Francis. *Les innocents*. Paris: Le Livre de Poche, 1952.

escolheu para si: Katherine Mansfield. Mas o prenome sofre uma distorção significativa: o uso do diminutivo “Katie”, estratégia encontrada pelo retratista para assinar a obra sem precisar anunciar seu nome. Dalton usa diminutivos como uma de suas marcas de assinatura. Além disso, no “Retrato”, a personagem do conto está *em Curitiba*, em uma pensão onde será preciso dividir o banheiro com outras pessoas. Esse é um tema muito presente em *Mistérios de Curitiba* — as pensões estão em “Em busca de Curitiba Perdida” e em “Os três presentes”. É também em *Mistérios de Curitiba* que aparece “Lamentações de Curitiba” e um cenário apocalíptico passa a ser associado ao nome da cidade. “No dia de suas aflições os vivos serão levados pela mão dos mortos para a morte horrível”⁶¹⁴.

A vida, que é a vida, ó minha princesa? Um sórdido corredor de pensão curitibana, mil olhos vigiando cada vez que você entra no banheiro.⁶¹⁵

De fato, Mansfield chegou a se ver como princesa em relação ao marido, pelo menos em uma carta apaixonada⁶¹⁶. Dalton se apropria da metáfora: se Mansfield quer ser princesa, que seja *dele* — em quatinhos de pensão em Curitiba.

E cuspiam, pobre máquina de tossir, sem velhote nem soldado, delicadamente ela cuspiam sangue na garrafinha vazia de rum.⁶¹⁷

O rum funciona como símbolo, ou correlativo objetivo, da trajetória errante de Mansfield, marinheira do “barquinho de papel” e sem endereço fixo durante os anos vividos na Europa. Deixada solitária em suas viagens, agora ela não tem mais “nem velhote nem soldado”, nem petúnia entre as mãos. Ela não está no caixão, apesar das unhas roxas. Não há mais rum na garrafinha. Ela vive, à custa de cuspir sangue. Não está “morta ainda”, mas viva, talvez “viva embora morta”, após o ataque do vampiro, após ter sido tornada imortal no conto anterior. Já não há velhote nem soldado. Ou seja: está sozinha.

⁶¹⁴ TREVISAN, Dalton. Lamentações de Curitiba. In: _____. *Mistérios de Curitiba*. 4a. edição. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 10.

⁶¹⁵ TREVISAN, Dalton. Retrato de Katie Mansfield. In: _____. *Mistérios de Curitiba*. 4a. edição. Rio de Janeiro: Record, 1979, p.102.

⁶¹⁶ MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. New York: New Amsterdam, 1991.

⁶¹⁷ TREVISAN, Dalton. Retrato de Katie Mansfield. In: _____. *Mistérios de Curitiba*. 4a. edição. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 102.

Ao final, a surpresa: o cuidado de fazê-la cuspir “delicadamente” na garrafa de rum. Mais uma vez, um discreto significante que muda tudo. Único advérbio de modo usado no conto, faz com que o leiamos de novo a partir dessa perspectiva: se já não a trata por “amada”, se já não beija as mãos, por outro lado, deixa-a ser quem é, solitária como ela gostava — sempre se isolando para escrever — livre de olhares alheios, livre para o gesto muito íntimo e inevitável de cuspir sangue. Depois de ter bebido todo o rum disponível, ou seja, depois de ter vivido toda a sua vida e estar prestes a morrer . Aqui, o retratista antecipa o tom do narrador-protagonista do conto de abertura de *O vampiro de Curitiba*: “Por Deus do Céu que não te faço mal — meu nome de guerra é Nelsinho, o delicado”⁶¹⁸.

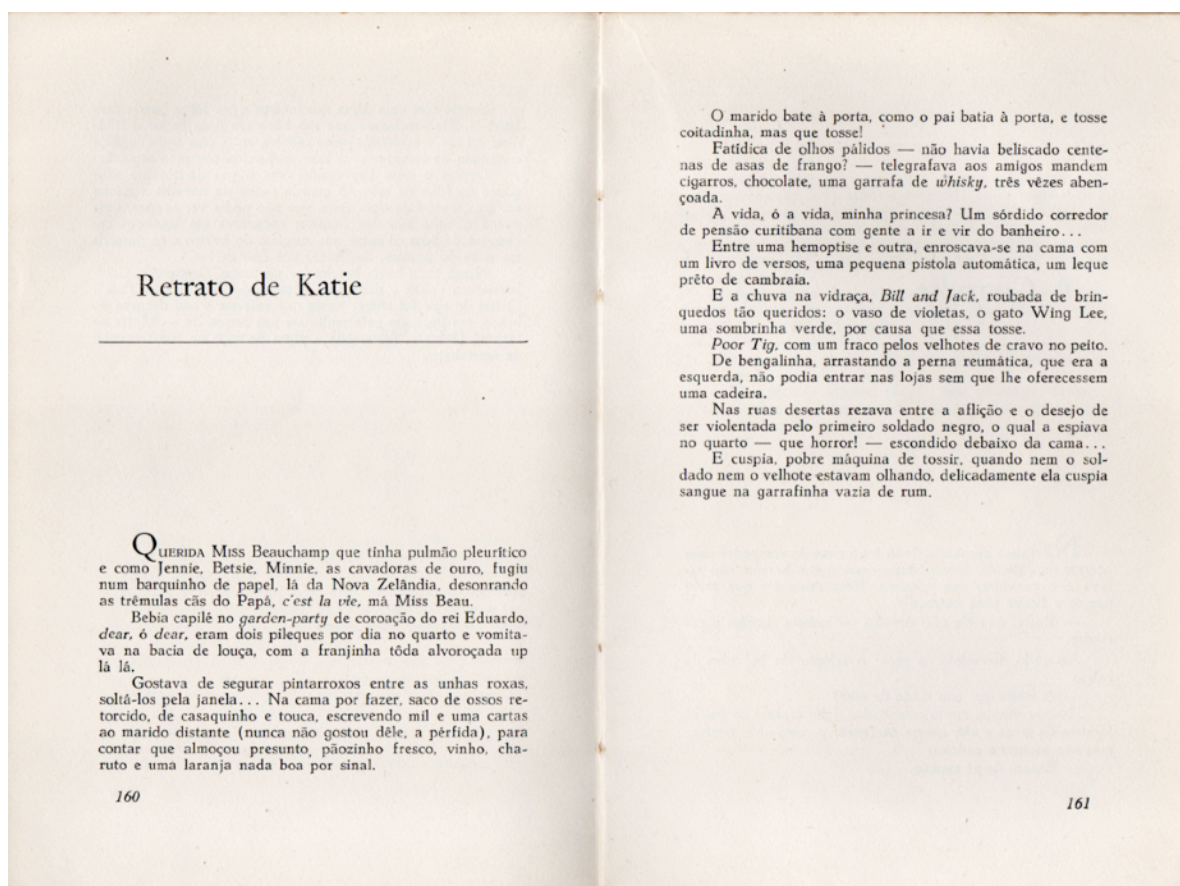


Figura 17 - “Retrato de Katie” na segunda parte do volume *Desastres do amor* (1968)

⁶¹⁸ TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 4..

3.3.1 Mansfield em “Retrato de Katie Mansfield”

Há uma mudança de *status* da presença de Mansfield na obra de Dalton ao longo das três aparições deste conto. Enquanto as duas primeiras acontecem ainda durante a ditadura militar instaurada em 1964 e que só começa a arrefecer a partir do final de 1978, a terceira e mais recente aparição se dá em 2013, já em um Brasil pós-eleições diretas e quase quarenta anos depois de qualquer outra menção a Mansfield. E, note-se, no mesmo ano em que Dalton faz circular a terceira versão de “Flausi-Flausi” no jornal curitibano *Cândido*. Duas vezes em 2013, portanto, Mansfield retorna, insiste e volta a circular. O mesmo acontece no ano seguinte, pois em 2014, seria a vez da quarta versão de “Flausi-Flausi” circular em dois livros lançados quase simultaneamente.

Se nas duas primeiras aparições do “Retrato”, Dalton ainda era o “Dalton Joaquim”⁶¹⁹, isto é, o Dalton intelectual público que sai de Curitiba com a *Joaquim* e chega às telas do cinema nacional com *Guerra conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade (1975), em 2013, ele havia acabado de ganhar os prêmios Camões e Machado de Assis — ao mesmo tempo em que se torna cada vez mais recluso e alvo de curiosos jornalistas e fãs. A alcunha de “vampiro de Curitiba” já havia se tornado sinônimo de seu nome. Ele também já tinha ido e voltado da sua meta minimalista engendrada desde os anos 1970, quando começa a fragmentar e reescrever seus contos, e consolidada nos anos 1990, com a publicações dos livros de “ministórias” e “haicais”. Já estava em uma fase de retomada do conto longo, que culmina com *O beijo na nuca*.

Nas três aparições, o conto convive com o emblemático conto “Lamentações de Curitiba, que é aliás o conto de abertura em cada um dos três livros. Nele se lê: “Curitiba é um estado de espírito, (...) o corredor da morte do homem onde ele já não vive nem ama, mas em vez disso, leva uma existência atemporal e reduzida de depravação e desespero.”⁶²⁰ Mansfield circula por outro corredor, “um sórdido

⁶¹⁹ WOLFF, Jorge H. Poética da República de Curitiba, “Laranja azeda”, “Sabugo estéril”, “Vergonha eterna”: Dalton Trevisan meia-oito. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 13, n. 1, p. 47-57, jan./jun. 2018.

⁶²⁰ VIEIRA, Nelson H. Narrative in Dalton Trevisan. *Modern Language Studies*, Vol. 14, No. 1, pp. 11-21, 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3194502> tradução nossa]. Acesso em: 10.mar.2022.

corredor de pensão curitibana com gente a ir e vir do banheiro...”⁶²¹. A relação com a Curitiba apocalíptica daltoniana fica, assim, mais estreita com o passar do tempo. Ela passa a fazer parte daqueles que sofreram com as espadas descritas em “Lamentações de Curitiba”: do mesmo lado do front dos que lutavam contra a supressão das liberdades:

O dia do Apocalipse em Curitiba digamos, portanto, que foi o 13 de dezembro de 1968. É a data do ato institucional n. 5, quando a junta militar decide apertar o cerco sobre aqueles considerados subversivos em geral e as liberdades políticas são suspensas durante quase uma década. No decorrer dos meses anteriores ao “ano que não terminou” – e ao que tudo indica segue sem terminar –, a polícia, as polícias de fato desembainharam as suas espadas com frequência, sobretudo nas ruas do Rio de Janeiro, quando o presidente Costa e Silva cede às pressões dos militares lindura a fim de abafar todo e qualquer foco de insurreição, inventando todo tipo de motivos para isso. Com o Exército nas ruas, o regime vinha reprimindo sobretudo os estudantes que se organizaram em passeatas de cem ou trezentos mil que resultaram, por sua vez, na mobilização de boa parte da classe média e de muitos artistas, escritores e intelectuais, os quais participariam ativamente das campanhas pelos direitos humanos e pela resistência diante da violência ditatorial.⁶²²

Em 2013, “Lamentações de Curitiba” não só abre o volume *Até você, Capitu?*, como precede, de imediato, o “Retrato de Katie Mansfield”, o que não acontece nas aparições anteriores. Porém, *Até você, Capitu?* guarda muito mais similaridades com *Em busca de Curitiba Perdida*, *Dinorá* e *Desgracida* do que com *Mistérios de Curitiba*. Trata-se de um volume de bolso editado pela L&PM tematicamente literário, espécie de caderno de anotações de um escritor que também é um leitor atento, similar aos cadernos de anotações da própria Katherine Mansfield. A seleção da antologia evidencia o aspecto do intelectual interessado em deixar clara sua posição em relação a determinadas questões literárias. Por exemplo, o terceiro texto do pequeno volume de bolso vem a ser o já citado ensaio “Capitu sem enigma”, publicado na década anterior em *Dinorá*. A sequência inicial gera uma relação entre o ensaio sobre Capitu e o retrato de Mansfield: as duas escrevem cartas aos maridos, as duas traíram esses maridos, as duas são descritas como sendo dotadas da perfídia “própria das culpadas”, as duas surgem logo após

⁶²¹ TREVISAN, Dalton. Retrato de Katie. In: _____. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

⁶²² WOLFF, Jorge H. Poética da República de Curitiba, “Laranja azeda”, “Sabugo estéril”, “Vergonha eterna”: Dalton Trevisan meia-oito. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 13, n. 1, p. 47-57, jan./jun. 2018, p. 53.

“Lamentações de Curitiba”. O livro segue com uma crítica feroz a *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, a análise de uma falha de enredo no conto “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges, e então a “Cartinha ao velho poeta”, à qual ecoará, vinte páginas depois, a “Cartinha a um velho prosador”, ambas publicadas originalmente em *Dinorá*. Estas duas “cartinhas” dispostas na mesa do jogo literário são duas “cartadas” do escritor experiente e leitor crítico que se delinea como remetente: declarações contundentes, a maioria delas destruidoras do remetente, que não sabemos quem é. Sátira dos conselhos de Rainer Maria Rilke ao jovem poeta, as duas cartas fazem eco a cinco outras, a saber: duras críticas contra Helena Kolody, contra um jornalista (“Chupim crapuloso”), contra uma pesquisadora, contra Emiliano Pernetá, contra João Turin e contra alguém a quem não nomeia, mas denomina “traidor”, em “Hiena Papuda”. Simbolicamente, esse volume de bolso, leve e pequeno, pesa como pedra, atirada também contra o “Senhor Prefeito”.



Figura 18 - capa de *Até você, Capitu?* (2013)

O “Retrato de Katie Mansfield”, contudo, pertence à parte de *Até você, Capitu?* em que Dalton se revela leitor atencioso, desde que esteja satisfeito. Faz isso em algumas das “Mal traçadas linhas” selecionadas na segunda parte de *Desgracida*, incluindo a bela carta cheia de “alumbramento” enviada a Pedro Nava, a respeito das memórias publicadas pelo escritor, que cria para si mesmo alguns

parâmetros de excelência — como o de alcançar a “palavra única, lindamente porca, soprada na orelha certa”:

Com o perdão da palavra, meu caro Nava, você é uma força da natureza, uma pororoca do gênio indomável. Para o meu gosto, ainda melhor que o Euclides, o Nabuco, o Rosa, o Graciliano, etc. Você é todos eles e mais você mesmo. E que de graças de linguagem, que achados de anacolutos, que sabença do bicho tão pequeno. E a palavra única, lindamente porca, soprada na orelha certa.⁶²³

Nesta parte do volume estão também o já citado retrato de Tchekov, a divertida crítica a *Grande Sertão*, os elogios sem medida aos diários de Paul Léautaud e uma carta, sem título na primeira aparição, agora reeditada com o título de “Meu caro Otto”, em que elogia o amigo interlocutor (autor de *A boca do inferno*) como sendo “o verbo coruscante do talento feito homem” e em que se pode encontrar o famoso trecho: “Com perdão da imagem, não é o que se espera de todo bom e vero escritor – o *strip-tease* do coraçãozinho esfolado e ainda pulsante? A exibição de uma perfeita *fleur-de-rose* espiritual ao público (ai, não, distraído)?”⁶²⁴, sobre o qual Raquel Illescas Bueno comenta:

Tem-se, nesse fragmento, algo como: aquilo que o leitor, que sempre tende a se distrair, espera de um bom escritor não é que revele plenamente o que sente e que exhiba ao público tudo o que lhe vai no espírito? A ideia, em si, não é original, porém chamam a atenção os vocábulos escolhidos para referir metaforicamente a exposição plena dos sentimentos íntimos. É verdade que *strip-tease* é um termo comumente empregado quando se quer falar de entrega total, mas *fleur-de-rose*, expressão de circulação restrita e que significa sexo anal oral, é uma metáfora inusitada. Há vários planos em que se pode considerar a tendência à licenciosidade dessas metáforas. De início, ela se explica pelo fato de o texto ter nascido como carta entre amigos próximos. Lida por um público mais amplo, porém, quando da divulgação em livro dessa carta um quarto de século mais tarde, outros sentidos se sobrepõem. Em comum, tanto na apreciação que considera o âmbito da intimidade entre amigos quanto na recepção do público em geral, está o caráter libertador do erotismo, considerado aqui em sentido filosófico. Segundo Georges Bataille (...), o erótico recusa a morte, preza pela continuidade e não é mesquinho; ao contrário, tende ao desperdício. O elemento excessivo na linguagem de Trevisan, esse autor tão econômico, revela um leitor-crítico-autor para quem a transgressão é muito bem-vinda por ser criativa, por afastar do senso comum.⁶²⁵

⁶²³ TREVISAN, Dalton. Meu caro Nava. In: _____. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013a, p. 73.

⁶²⁴ TREVISAN, Dalton. Meu caro Otto. In: _____. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013a, p. 101.

⁶²⁵ BUENO, Raquel Illescas. As cartas do leitor crítico Dalton Trevisan. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 305-319, 2020.

O único inédito apresentado ao leitor de *Até você, Capitu?* é a carta enviada como discurso de “Agradecimento” ao Prêmio Machado de Assis. Editado em formato de bolso pela L&PM, o pequeno volume consolida a presença de Mansfield na obra de Dalton como parte indissociável de sua vida de escritor de “coraçãozinho esfolado e ainda pulsante”, desde os tempos de jovem leitor que, nos anos 1940, decide roubá-la de Érico Veríssimo.

Em outro contexto, tanto no volume duplo *Desastres do amor/Mistérios de Curitiba*, de 1968 e publicado pela Civilização Brasileira, quanto na reedição do título *Mistérios de Curitiba*, em volume independente realizado em 1979, pela Record, o conto “Retrato de Katie Mansfield” surge entre outras ficções (não há ensaios de escritor-leitor ou cartas-resenhas nestes volumes).

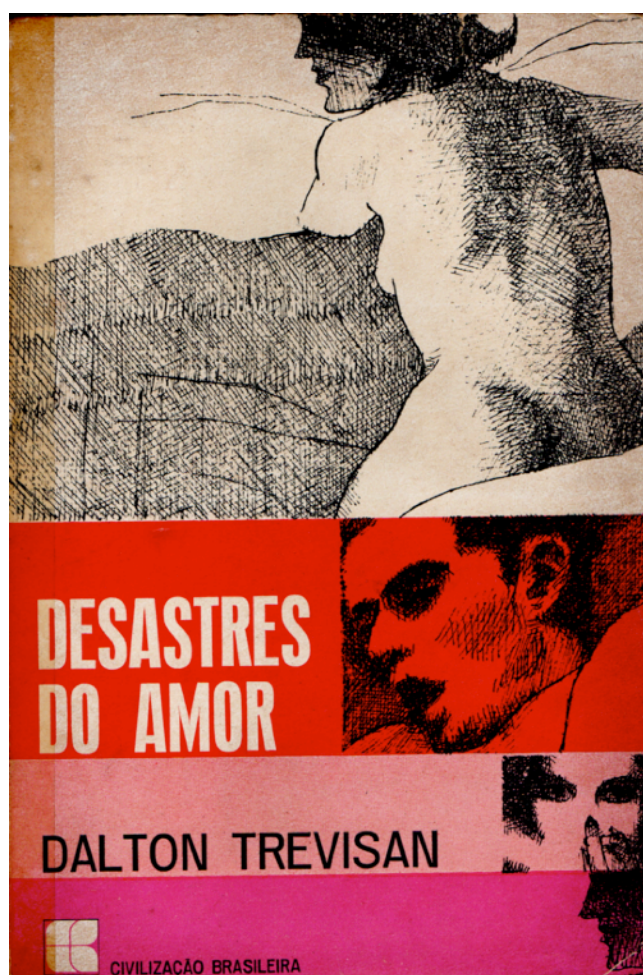


Figura 19 - capa de *Desastres do amor* (1968)

Em ambos, capas em que o tema da obra é visualmente associado ao erotismo, simbolizado pela figura feminina. O erotismo emerge do próprio texto e

proporciona um acesso para o divino, um convite para a suspensão das normas ou, como diz Bataille, a dissolução da descontinuidade dos seres na direção da continuidade, da comunhão.⁶²⁶

Quando apresentado pela via do erotismo, o “Retrato de Katie Mansfield” afirma, assim, o caráter subversivo ao apresentar não os aspectos “puros” e cheios de “candura” da escritora, mas o seu corpo em movimento, saindo da Nova Zelândia em busca de se consolidar como artista entre Londres e Paris; um corpo livre de mulher que não se submete ao pai ou ao marido, capaz de ficar “entre a aflição e o desejo de ser violentada pelo soldado negro” e de ter uma pistola, ficar feliz sozinha na cama com um livro de versos e beber rum, como um marujo errante, mesmo que tossindo sangue, tuberculosa.

Na primeira edição de *Desastres do amor*, além do corpo feminino nu, há um retrato do rosto masculino contorcido pelo êxtase, desenhado por Marius Bern, artista contratado da Civilização Brasileira. A mancha gráfica da capa é dividida em quatro setores visuais, em projeto gráfico usado também em outros títulos da editora na mesma época. A ilustração expressiva de Bern e sua disposição na capa fazem com que as ideias de gozo e de êxtase estejam, portanto, relacionada com a de desastres do amor do título. O nome do autor ocupa um terceiro setor da página, ao lado de um outro retrato, de rosto feminino, visto de frente e com os olhos fixos em quem está olhando, justamente, para a capa. Um vulto de perfil, por sua vez, acompanha a faixa visual destinada à logo da editora: sombra enigmática que remete ao tom dos contos reunidos em *Mistérios de Curitiba* publicados na segunda parte do mesmo volume.

⁶²⁶ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.



Figura 20 - capa de *Mistérios de Curitiba* (1979)

Já a capa de *Mistérios de Curitiba*, que sai pela Record em 1979, traz como ilustração um fragmento da tela *Madame Rosa Voyante* (1944), de Camille Clovis Trouille, francês falecido em 1975, mais conhecido pelo uso de suas obras no teatro musical *Oh, Calcuttá!*⁶²⁷ e sobre o qual Dalton (ainda) não publicou nem uma palavra, e tampouco a editora divulga seu nome quando descreve a obra daltoniana em catálogo, embora sejam do mesmo artista as imagens que ilustram pelo menos doze capas de seus livros pela editora desde 1979, entre eles *Primeiro livro de contos*, *A faca no coração*, *Vinte contos menores*, *Rita Ritinha Ritona*, *Abismo de*

⁶²⁷ REMEMBRANCE: Clovis Trouille. *Scribouillart*. 11.out.2008. Disponível em: <https://scribouillart.wordpress.com/2008/08/11/remembrance-clovis-trouille/>. Acesso em: 10.abr.2024. (tradução nossa)

rosas, Desastres do amor, Morte na praça, Cemitério de elefantes, O rei da terra e Lincha tarado.



Figura 21 - tela *Madame Rosa Voyante* (1944), de Clovis Trouille

Mas, dizia Trouille: “Nunca trabalhei com o objectivo de obter um grande prémio numa Bienal de Veneza, mas sim para merecer dez anos de prisão”⁶²⁸. Seu lema era “Nem Deus, nem mestre”⁶²⁹. Ao esconder o nome de Trouille⁶³⁰, será que Dalton também diz com ele, paradoxalmente: “Nem Deus, nem mestre”?

Em *Madame Rosa Voyante* (figura 21)⁶³¹, o elemento central da tela, a misteriosa vidente que aponta para o naipe de copas — o coração — centralizado

⁶²⁸ REMEMBRANCE: Clovis Trouille. *Scribouillart*. 11.out.2008. Disponível em: <https://scribouillart.wordpress.com/2008/08/11/remembrance-clovis-trouille/>. Acesso em: 10.abr.2024. (tradução nossa)

⁶²⁹ CLOVIS Trouille. Direção: Alain Joget. 1971, YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3fQODgf6Oyl>. Acesso em: 10.abr.2024.

⁶³⁰ Ao longo da pesquisa, em que consultei dezenas de exemplares da época em diversas bibliotecas e sebos, encontrei o crédito a Clovis Trouille apenas em uma edição bastante específica: TREVISAN, Dalton. *O Rei da Terra*. 4a. edição. Rio de Janeiro: Record, 2007. Como este não é o escopo da tese e a descoberta ocorreu já no primeiro semestre de 2024, às vésperas da defesa, procurarei desenvolver o tema em artigo vindouro, desenvolvido no âmbito da comunicação “Clovis Trouille, capista de Dalton Trevisan”, apresentada no Congresso Internacional 100 anos de Surrealismo, em maio de 2024, no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis.

⁶³¹ TROUILLE, Clovis. *Madame Rosa Voyante*, 1944. Tela; óleo, 60 x 90 cm. The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum. Cf. <https://www.imj.org.il/en/collections/194473-0> Acesso em: 10.abr.2024.

no baralho. Ela está cercada por personagens recorrentes em outras telas de Trouille: o vampiro, a cigana (à esquerda), os vouyers (à direita) e um corvo sobre um crânio, ao lado das cartas na mesa. Na capa de *Mistérios de Curitiba*, a editora Record descontextualiza a personagem central da cena, assim como nas demais capas em que utiliza detalhes de telas de Trouille.

Mansfield sou eu: nestes três contos, Dalton se revela leitor atento, leitor crítico e interessado no regime estético da obra de Mansfield. É intrigante perceber que ele escreveu com Mansfield não só nestes três contos como também outros, de maneiras mais difusas. O primeiro desdobramento é interno: “Flausi-Flausi” faz nascer outras escrituras dentro do volume duplo *Desastres do Amor/Mistérios de Curitiba*. “Sinto o seu beijo na nuca quando estou só”, fragmento do mórbido conto “Ela e eu”⁶³², é uma variante de “Setembro, 27: Ah, os beijos molhados que, às vezes, sinto na nuca. Olho ao redor e estou só no quarto”, entrada incluída ao conto em 1948.

Em “No Jardim”, a cena do dos gatos no jardim (que remete ao trecho do conto “Bliss”) reaparece como “Canteiro de gatos, brincam as sombras ao pé do muro”, e a bizarra carta de Mansfield em que relata o dia em que gato Charles Chaplin deu filhotes, aludida em “Flausi-Flausi”, se torna um conto de três páginas, “O gato chamado Marreco”, que reserva para os dois parágrafos finais a surpresa:

Ao vê-lo brincar com uma bola de papel que a família descobriu — o bichano era Marreca!
Ela suspira os seus ais, serão quantas boquinhas a dar de comer? Não deve subir a escada, a um canto da sala a *sua* almofada. Engorda a Marreca e choram uma, duas, três bocas prestes a nascer das três tetinhas róseas.⁶³³

O trecho da carta de Mansfield sobre ter recebido cigarros, uísques e chocolate de presente, que inspira um parágrafo em “Carta a Catarina” e em “Retrato de Katie Mansfield”, é retomado por Dalton em “Praça Tiradentes”, em que Raimundo lista tudo o que havia dado para Mariazinha: “cinco ou seis garrafas de gasosa de framboesa, (...) dois cigarros de maconha, cem gramas de bombom com licor”, entre outros.

⁶³² TREVISAN, Dalton. Ela e eu. In: _____. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 95.

⁶³³ TREVISAN, Dalton. O gato chamado Marreco. In: _____. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 61.

Há também o diálogo de um conto bastante insólito (e kafkiano) do conjunto intitulado *Mistérios de Curitiba* que se comunica com “The man without a temperament”. Trata-se de “Um besouro”, relato do dia em que Lúcia começa a ver um “bicho negro ferrado na boca”, que mais ninguém vê. O narrador conta que Lúcia “sonha com a morte do irmão”, e “convence-se de que é ele o bicho” que a impede de seguir a vida adiante. Ao contrário de Robert Salesby, ela tem coragem de dizer diretamente o que sente ao irmão:

- Você está cheirando!
- Eu, por quê?
- Está podre. Fede por toda a casa.
- Sou seu irmão, Lúcia.
- Não posso respirar. Ai, que podridão... O besouro eu sei que é você! ⁶³⁴

O conto “The little governess” é mais uma vez recontado por Dalton em “Os três presentes”, mas desta vez com um toque a mais de “falar cafajeste”, que remete à quase-prostituta de “The swing of the pendulum”. Em “Flausi-Flausi”, a cena do ataque do homem velho é apenas um sonho da protagonista. Em “Os três presentes”, uma menina de 13 anos, “criadinha na Pensão Bom Pastor, onde trabalhava, comia e dormia”, enquanto varre o quarto de número 28, é chamada pelo pensionista, “cabelo branco podia ser seu pai”. O homem oferece uma série de presentes (assim como o velho no conto de Mansfield) e, no final, “quis agarrá-la à força, ela gritou”. O velho consegue convencer a menina. “Fechou a porta, com ela noivava se fosse virgem”⁶³⁵. Ela? “Bobinha, aceitou os três presentes e deitou-se na cama”. Outros textos de Dalton se comunicam com a obra de Mansfield. Para dar apenas mais um exemplo, temos o conto “Poison”⁶³⁶, claramente referido em “A noiva”, de *Capitu sou eu*. Ambos foram escritos em forma de diálogo. Um casal bebe vinho enquanto fala morbidamente de uma notícia de jornal sobre envenenamento. Em Mansfield, é Beatrice quem puxa o tema, depois de jogar o jornal lido para longe:

“Não há nada nele”, ela disse. “Nada. Só um processo por envenenamento. Um certo homem matou ou não matou sua esposa, e vinte mil pessoas têm

⁶³⁴ TREVISAN, Dalton. Um besouro. In: _____. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 48.

⁶³⁵ TREVISAN, Dalton. Os três presentes. In: _____. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 119.

⁶³⁶ MANSFIELD, Katherine. Poison. In: _____. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006, p. 576.

estado sentadas no tribunal todos os dias, e dois milhões de palavras têm sido enviadas para todo o mundo depois de cada sessão.”

“Mundo bobo!”, eu disse (...).

“Não tão bobo assim”, disse Beatrice. “Afinal, não é apenas curiosidade mórbida da parte dos vinte mil.”

“O que é então, querida?” Deus sabe que isso não me interessava.

“Culpa!”, ela gritou, “Culpa! Culpa! Você não compreendeu isso? (...) A única razão porque tantos casais”, ela riu, “*sobrevivem*, é que um tem medo de dar ao outro a dose fatal. Aquela dose exige sangue-frio! Mas está fadada a vir mais cedo ou mais tarde. Uma vez dada a primeira dose, não há como retroceder. É o começo do fim, na verdade. Você não concorda?”

“Poison” é mais longo e possui também descrições, sob a perspectiva do narrador-participante. O conto de Dalton é mais direto e foca apenas no diálogo. Nas duas histórias, a conversa se encaminha no sentido do descrédito de que seja possível morrer ou matar por amor. Até que chega a um final surpreendente. Quase idêntico: na última fala do diálogo, descobre-se que a mulher envenena o ser amado com quem conversa. Mas no conto de Mansfield a revelação acontece em fluxo de consciência do envenenado, ativado pela percepção do gosto amargo na boca. No de Dalton, a surpresa simplesmente é a confissão do crime, sugerida pelo diálogo, a este ponto já um monólogo, da noiva assassina:

- Se como eu te amo você me amasse...
- ?
- Não duvidava que uma flor mata...
- !
- Igual ao veneno em teu copo de vinho.⁶³⁷

⁶³⁷ TREVISAN, Dalton. A noiva. In: _____. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 55.

5 A PARTILHA, O FIM

*Ó, você permite, minha flor? Deixa só um
pouquinho, um beijinho só.
Mais um, só mais um. Outro mais.*

Dalton Trevisan, em *O Vampiro de Curitiba*

*Tenho a sensação de estar acordada e de me erguer,
cheia de alegria e de felicidade, nos bicos dos pés.
Sempre é verdade, então, que podemos renovar-nos?"*

Katherine Mansfield, em *Diários*

Katherine Mansfield acorda dentro da obra de Dalton Trevisan, e nela encontra o milagre da sua cura: as mil e uma histórias que ele inventa para não morrer, e, não morrendo, fazendo também a obra dela continuar a viver. Todos dormem a sono solto, menos ele. Dalton sopra e sopra, e o sopro, se chega no ouvido de quem conhece a obra de Mansfield, sugere imagens que remetem à obra dela. De seus diários, nasce “Flausi-Flausi”, e de dentro de “Flausi-Flausi”, surgem também paródias das cartas e de trechos de alguns contos mansfieldianos: “Bliss”, “The man without a temperament”, “Pictures”, “The Swing of the pendulum”, “At the bay”, “The little governess”, entre outros.

“Flausi-Flausi” mimetiza o efeito produzido pela leitura de qualquer edição do diário mansfieldiano — aquilo que Virginia Woolf chamou de “espetáculo da mente”. Porém, não fala do fazer literário: a protagonista simplesmente escreve, fabula, relata sonhos, epigramas, invenções de epitáfios, koans e haicais, alternando esses momentos de epifania em um êxtase que aumenta de intensidade dia após dia, versão após versão, e se sobressai ao medo da morte, ao tédio do isolamento forçado, provado pela tuberculose. Uma escritura veloz e fragmentária; o tempo se dilata entre uma versão e outra do conto. A constante reescritura mimetiza também a atitude do editor dos diários de Mansfield quanto à manipulação dos arquivos e as constantes reedições ampliadas, alteradas, realizadas entre 1927 e 1954. Assim como o volume definitivo do *Journal of Katherine Mansfield* é bem maior do que o inicial, o conto “Flausi-Flausi” cresce bastante em 67 anos: o conjunto de 56 entradas aumenta para 72. Uma das entradas acrescentadas na terceira versão

finalmente conta algo mais sobre o enigma do título instalado mais de quarenta anos antes em lugar do original.⁶³⁸

Como vimos, a expressão “Flausi-Flausi” surge no título de uma obra do paciente esquizofrênico D., de Nise da Silveira, segundo relato de Mário Pedrosa publicado na revista *Joaquim*. Sabemos mais: que a aparição do verbo “flutter” de forma iterativa é expressão recorrente na obra de Mansfield e que, numa entrada do diário em 1922, ela o usa para descrever o bater das asas de uma andorinha. Sabemos que ela dizia “Koteliansky” em voz alta a cada fatia de limão colocada no chá, como simbólico lembrete da paixão pela vida.

Nada sabemos sobre alguma possível relação entre essa entrada e outra mudança significativa que acontece ao mesmo tempo: a alteração do nome da protagonista, de “Filomena” para “Ana”. Deixando para trás o nome de aparência antiga, o conto também abandona a menção às trombetas do anjo Gabriel⁶³⁹ e outras referências a crenças católicas. Longe de remeter à santa de mesmo nome, o signficante “Ana” faz pensar entrada de Ana Cristina Cesar na cena mansfieldiana brasileira, como tradutora de “Bliss” (“Êxtase”). A relação de Dalton com Ana C, aqui, é apenas sugerida e, afinal, a ser lançada como questionamento futuro, pois não é confirmada por outro documento (ainda). Porém, é sugerida como possível resposta ao próprio chamado de Ana Cristina, cuja obra poética cria uma interpelação de quem lê. Ao escolher justamente o nome “Ana” para substituir “Filomena” Dalton faz com que seus leitores se lancem no que também os leitores de Ana Cristina se lançavam: a ativação da busca do sentido, provocada por uma escrita sugestiva, em que o que é dito nunca irá “se entregar por completo (...), por ser irresoluto por natureza”⁶⁴⁰. Alguns dos poemas de Ana C., além disso, também ecoam a escrita em primeira pessoa, à maneira de um diário, porém falsamente autobiográfica.

Das cartas de Mansfield, nasce “Carta a Catarina”, intitulada no original “My darling Katherine (Mansfield)”; e quando cotejamos o volume dos diários de Mansfield com este conto, percebemos que também eles estão ali: em suas

⁶³⁸ TREVISAN, Dalton. Flausi-Flausi. *Cândido*. p. 20-27, junho de 2013. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Conto-Dalton-Trevisan> . Acesso em: 20.maio.2023.

⁶³⁹ "Assim o esquálido morto que, no túmulo esquálido, afim de voltar à vida tem que esperar pelas trombetas do arcanjo Gabriel." p. 11, Joaquim

⁶⁴⁰ FREITAS FILHO, Armando. Apresentação. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 8.

declarações mais triviais sobre refeições, conversas com vizinhos e viagens. Ali também estão a pretensão do ex-namorado retratado em “A dill pickle”, o soldado que ela visita em “An indiscret journey” (e que Gudrun namora em *Woman in love*, de D. H. Lawrence). Há muita doçura na ironia da “Carta”, um exagero das ficções ligadas à biografia de Mansfield. O conto constrói, assim, uma caricatura. Dalton percebe que tanto nos diários, quanto nas cartas, Mansfield estava exercendo um papel, como observa Hankin: “as cartas de amor de Katherine Mansfield para Murry foram escritas na mais refinada ficção [porque ela] nunca estava *de folga* de ser escritora”⁶⁴¹.

Vinte anos depois de “Carta a Catarina”, surge “Retrato de Katie”, retorno de Dalton à própria obra, quando já havia publicado *O vampiro de Curitiba* (1965). É também um retorno à obra de Mansfield, pois o conteúdo muda, revelando novas remissões às cartas. Dalton continua a ser leitor de Mansfield em 1968; e esse contexto político brasileiro de ditadura militar, faz com que agora a caricatura seja mais direta, ainda mais veloz. Apresentado em *Mistérios de Curitiba*, o retrato deixa de lado as flores para fazer vir à tona o corpo do *Portrait of Katherine Mansfield* de Rice. Ao colocar Mansfield para agir (fugir, casar, beber, escrever, vomitar, fumar, andar, desejar, cuspir), esconde o verbo “amar” (usado na “Carta”), ao mesmo tempo que o escande — ou seja, ele faz o amor pelo verbo, exagerando a caricatura para o lado do escatológico — no entanto, delicadamente, o que remete a “Nelsinho, o delicado”, conto de abertura de *O vampiro de Curitiba*.

Cada vez que sopra o nome de Mansfield no escuro, Dalton sugere imagens que levam tanto à própria obra quanto à de Mansfield. O que resulta do êxtase a que ele se dispõe quando faz comunidade com Mansfield, quando conta com o espectro insistente da escritora que, morta muito cedo e tragicamente, teve na posteridade uma interferência sobre a circulação de sua obra, com a publicação de tantos inéditos quanto o viúvo desejasse, direcionando para uma santificação de Mansfield e, portanto, limitadora do alcance da leitura da obra.

Dalton elege Mansfield como companhia por vê-la como mestra — a quem deseja devorar, incorporar, a quem se devota. Ao devotar-se a Mansfield, Dalton aprende a “lição da maçã”. Torna-se Mansfield e, depois, mais Mansfield que

⁶⁴¹ HANKIN, Cherry. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. *Letters between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Selected and edited by Cherry Hankin. New York: New Amsterdam, 1991 (tradução nossa).

Mansfield. Com essa jardinagem ativa e errante, renova os canteiros de “Flausi-Flausi” a cada versão. Coloca petúnias nas mãos da “Poor Kathy” e uma rosa na mão, e no cabelo, de Ana/Filomena. Não esquece do vaso de violetas no “Retrato de Katie Mansfield”. As flores mansfieldianas, importantíssimos símbolos tanto da sexualidade quanto da morte em contos como “The Garden Party”, reaparecem em outros contos de Dalton e também integram seu projeto literário, assim como integravam o de Mansfield.

O volume *Até você, Capitu?* fornece à versão mais recente do “Retrato de Katie Mansfield” um contexto antológico que confirma a importância de Mansfield para a formação literária de Dalton. É fato que, entre 1980 e 2013, o nome de Mansfield não recebe novas menções em publicações. Mas, em 2013 ele a retorna e colhe disso outras flores, quem sabe aquelas que foram crescendo entre as ruínas, se embrenhando por entre os túmulos, como escreveu Flaubert a Colet.⁶⁴²

É preciso ter cuidado ao colher essas flores: pode ser um pé de urtiga, como o referido no epitáfio do túmulo de Mansfield, o mesmo verso de uma peça de Shakespeare (*Henry IV*, Parte I, Ato 2, Cena 2) escolhido para ser epígrafe do volume *Bliss and other stories* e também do conto “This Flower”: “Mas eu lhe digo, meu tolo senhor, dessa / urtiga, o perigo, colhemos esta flor, a salvação”⁶⁴³. A urtiga, como se sabe, é uma espécie que queima a pele humana. Conseguir colher sua flor sem se queimar já é uma redenção. A escritura mesma é a flor colhida da urtiga do mundo. Dalton não tem receio de se abaixar para colhê-la no túmulo de Mansfield. A redenção vem pela escritura. Dalton não faz menções diretas às ficções em torno de Mansfield escritas por Huxley ou Lawrence. Não satiriza nem critica

⁶⁴² Penso na carta de Flaubert: “Fizemos ontem e hoje um lindo passeio; vi ruínas, ruínas amadas de minha juventude, que eu já conhecia, onde eu tinha vindo várias vezes com aqueles que já não vivem. Lembrei deles, e dos mortos que nunca conheci e cujos túmulos vazios meus pés picavam. Gosto sobretudo da vegetação que brota nas ruínas, esta invasão da natureza que logo alcança a obra do homem quando sua mão não está mais aí para defendê-la me fez gozar uma alegria ampla e profunda. A vida vem restabelecer-se sobre a morte, faz brotar a grama nos crânios petrificados, e sobre a pedra em que um de nós esculpiu seu sonho, reaparece a Eternidade do Princípio em cada florescer dos rávanos silvestres. — Me é doce pensar que servirei um dia para que cresçam as tulipas. Quem sabe? A árvore ao pé do qual me colocarão talvez dê excelentes frutos. Serei talvez um adubo fantástico, um guano superior.” FLAUBERT, Gustave (correspondência). Carta a Louise Colet. In: BRUCHARD, Dorothee. Uma carta de de Flaubert a Louis Colet. Tradução e comentário. *Fragmentos*. 4. DLLE/UFSC, Florianópolis, n. 1 243- 257, Jan/jun. 1986.

⁶⁴³ “*But I tell you, my lord fool, out of this nettle, danger, / we pluck this flower, safety.*”

SHAKESPEARE citado por MANSFIELD, Katherine. *Contos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 277.

diretamente as ações do viúvo, como eles fizeram. Não ironiza o luto de Mansfield pelo irmão, morto em guerra, como fez Huxley em *Those Barren Leaves*, nem tenta definir a arte dela enquanto selvagem, colonial e miniaturista, focada na grandeza de pequenas coisas, como fez Lawrence em *Women In love*. Se tomou esses textos por inspiração, foi pela chave da dualidade entre a ironia e a admiração com que eles se inscrevem na história da literatura moderna. Tensão que responde tanto à vontade de criar quanto ao chamado feito pela provocação da presença irreverente, incomum de Mansfield entre seus contemporâneos.

Esta tese é ainda apenas o início de um olhar sobre a presença de Mansfield na obra de Dalton. Ainda existem muitas perguntas a serem feitas, como por exemplo: o que essa presença diz sobre outras escrituras daltonianas? Seria possível fazer de Mansfield, enquanto personagem feminina, um parâmetro para compreendermos outras personagens mulheres da obra de Dalton? Quão estratégica foi a decisão de Dalton de fazer comunidade com Mansfield sem mencionar, diretamente, Huxley, Lawrence, Woolf ou mesmo Veríssimo? Poderia o reconhecimento da relação de Dalton com Mansfield modificar a recepção da obra de um deles, ou de ambos, no Brasil e no mundo? O que aconteceria se Dalton alcançasse leitores de Mansfield, caso esses contos fossem reunidos em uma publicação traduzida para um idioma que circulasse em uma perspectiva transnacional? Existem outros escritores latinoamericanos interessados em Mansfield, como Dalton, a ponto de incorporá-la em suas ficções? Se existem, o que escrevem e como têm sido lidos?

E ainda na busca do sentido do neologismo “Flausi-Flausi”, será que seria possível compreender a escolha do termo como uma declaração de desejo de formar comunidade com Mansfield? Pois, se o idioma francês é utilizado em passagens de textos daltonianos (como em “Carta a Catarina” e em “Retrato de Katie Mansfield”), a palavra “Flausi” poderia remeter a uma contração da expressão “*fleur auss*” (ou seja, “flor também”). Não há equivalência sonora entre “*Fleur aussi*” e “Flausi”, mas algo impede de imaginar a potência da ideia de um escritor afirmar desta maneira o desejo de se tornar “flor também” ao escrever com outro escritor? Especialmente quando, como vimos, ambos assimilam de modo bastante significativo as flores como símbolos em suas ficções e quando tal expressão, usada de modo iterativo, intitula a ficção de um diário de uma jovem tuberculosa que, em

muitos aspectos, inclusive nas muitas reescrituras e reaparições, mimetiza o suposto diário de Mansfield?

Deixo para o final uma pergunta um pouco mais ousada, que se faz aqui com cuidado e que carece de nova pesquisa para respondê-la: seria “Flausi-Flausi” um símile sonoro para o grito de “Fraude-Fraude”? Pois, como vimos, a entrada da obra de Mansfield no Brasil vinha sendo gradualmente conduzida por Veríssimo desde os anos 1930 até culminar em *Felicidade e outras histórias*, publicado em 1940 e reeditado em 1969, única obra de Mansfield em circulação no Brasil até 1984. Vimos que os três contos de *Bliss* deixados de lado por Veríssimo neste volume tão importante para a formação da imagem de Mansfield no Brasil fazem parte do corpus mansfieldiano trabalhado por Dalton em suas ficções. Não fica claro, apesar disso, se Dalton possui uma crítica direta à versão brasileira da obra, embora ele viesse estabelecendo uma oposição a Veríssimo desde os 15 anos de idade, quando seu alter-ego Dom Nada assassina o escritor gaúcho com seis disparos, em uma coluna do jornal *Tinguí*. Dalton lê de Mansfield, já nos anos 1940, muito mais do que simplesmente a versão *inveríssima* de *Bliss and other stories*.

Seja como for, entre Veríssimo e Dalton há diferenças na forma e na maneira de conduzir o leitor para a configuração do sentido de sua relação com Mansfield. Veríssimo a inclui em três romances, traduz e fabrica uma obra que influencia ninguém menos que Clarice Lispector. Quando fala de sua trajetória, define a ligação com Mansfield: sente que escreve diferente depois de a ler e traduzir. Com ela, escreve com “uma atitude mais terna e compreensiva”. Acessa a comunidade dos que escrevem com Mansfield, mas não a deixa falar: em “Conversa com o fantasma de K. Mansfield” repete, na voz de Feliciano, a visão de Murry sobre o projeto literário de Mansfield e o sarcasmo de Huxley sobre sua condição de eterna criança. Veríssimo não apresenta uma crítica a essas perspectivas, ele as endossa.

Dalton também se declara aberto a Mansfield, inclinado a ela, quando ergue a ponte da escritura entre ele e essa alma irmã. Conta com o espectro e também faz o espectro contar com ele, ao escrever com ele. Mas, ao contrário do que Veríssimo faz em “Conversa com o fantasma de K. Mansfield”, não busca alcançar uma totalidade do sentido para as três ficções que escreve com Mansfield. Com Mansfield, Dalton se dispõe a prolongar um conto a cada reescritura — experiência

rara, se não única, em sua obra. Dessa maneira, realiza aquilo que ela chamou de *bliss* ao falar de Dickens: se deixa levar pela escrita, se entrega.

Com Dalton, Mansfield ganha novas vivências. Erra outra vez, na pensão barata de Curitiba ou na casa com jardim onde escreve um diário entre vislumbres e a proximidade da morte. Dalton não limita Mansfield à ficção hagiográfica ou ao que outros dela disseram. Ao invés de prendê-la ao passado, liberta-a. Ainda que a morte prematura esteja presente nos três contos, a protagonista não é a morte, mas vida que se afirma e evolui, e até mesmo se dilui e aparece em outras ficções daltonianas. Relação que se demora, comunidade que insiste: Dalton faz durar por, pelo menos, 76 anos (1947-2023) a presença espectral de Mansfield em sua obra até que, na posição de último texto de seus dois últimos livros de inéditos, “Flausi-Flausi” figure como um convite — soprado três vezes no escuro — para uma conversa. *Esta* conversa: partilha que acaba de começar.

REFERÊNCIAS

- AILWOOD, Sarah; HARVEY, Melinda (org). *Katherine Mansfield and Literary Influence*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- ALMEIDA, Elizama. Uma viagem passada a limpo. *IMS*. 28.jan.2020. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/israel-em-1966-erico-verissimo-por-elizama-almeida/>
- ANDRADE, Helena de Oliveira. *A todos os Joaquins do Brasil*. Dissertação (mestrado). Florianópolis: UFSC, 2017.
- ANDRADE, Mário de. Regionalismo. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2a edição. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 553-554.
- ANDRIOLI, Luiz. *O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*. Dissertação (mestrado). Curitiba: UFPR, 2010.
- ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 3-11, 1997.
- A PICTURE of Katherine Mansfield. Direção: Allan Cooke. Produção: BBC. Londres, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vFtkXAUh5io> Acesso em: 10.maio.2023.
- A PORTRAIT of Katherine Mansfield. Direção: Julienne Stretton. Produced by Marigold Productions for the NZ Ministry of Education, 1986. Disponível em: <https://www.nzonscreen.com/title/a-portrait-of-katherine-mansfield-1986> Acesso em: 10.maio.2023.
- ARBEX, Paula Godoi. Erico Veríssimo e o fantasma da tradução. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. n. 27, pp. 35-57, 2013.
- AZEVEDO, Flavia. O mergulho livre de Katherine Mansfield. In: BOHN, Jaqueline (org). *O modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Porto Alegre: Bestiário, 2023.
- BACIA DE PILATOS. Compilação Queiroz Júnior. *Vamos ler*. Rio de Janeiro, 11.fev.1943, p. 43.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012.
- _____. *Libertinagem*. São Paulo: Global, 2013.
- _____. *A cinza das horas*. 3a edição. Rio de Janeiro: Global, 2013.
- _____. *Estrela da vida inteira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.
- BANN, Stephen. *Reception of Walter Pater in Europe*. London: Continuum, 2005.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: _____. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BERGAMIN, José. *El disparate en la literatura española*. Sevilla: Renacimiento, 2005.

BERGSON, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. New York: The Macmillan Co, 1910. Disponível em: <https://archive.org/details/timeandfreewilla00berguoft/page/n269/mode/2up> Acesso em: 31 mar. 2023.

_____. *Evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEZERRA, Elvia. Dalton Trevisan, um ruminante do estilo. *Instituto Moreira Sales (IMS)*. 08.dez.2021. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/dalton-trevisan-um-ruminante-do-estilo-por-elvia-bezerra/>

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1 – A palavra plural*), trad. Aurélio Guerra Neto, SP: Escuta, 2001.

_____. *O livro por vir*, trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2008.

BLISS. In: Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Sixth Edition. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 119.

_____. In: Merriam-Webster. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bliss>

BOHN, Jaqueline (org). *O modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Porto Alegre: Bestiário, 2023.

BORBA FILHO, Hermilo. Curitiba: João e Maria. In: TREVISAN, Dalton. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BORDONI, Rita de Cássia. *As trevas em Trevisan: por uma releitura do mito vampírico*. Dissertação (mestrado). São Paulo: PUC, 2011.

BOTTMANN, Denise. Katherine Mansfield no Brasil. In: *Não gosto de plágio* [blog], 5 de jun. de 2016. Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2016/06/katherine-mansfield-no-brasil.html> . Acesso em: 10.mar.2023.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernism: 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin, 1976.

BUENO, Raquel Illescas. As cartas do leitor crítico Dalton Trevisan. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 305-319, 2020.

BYNNER, Witter. *Journey with Genius: Recollections and reflections concerning D. H. Lawrence*. London: John Day, 1951.

CANDIDO, Antonio. Entrevista com Antonio Candido. In: PESAVENTO et. al (org). *Érico Veríssimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

CAPPUCCIO, Richard. The well-tempered story: experiments with sound in 'The man without a temperament'. In: DUFFY; Enda; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd. *Katherine Mansfield and Bliss and other stories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

CARCO, Francis. *Les innocents*. Paris: Le Livre de Poche, 1952.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. Tinguí: um capítulo das juvenilidades de Dalton Trevisan. *Revista Letras*, Curitiba, vol. 36, UFPR, pp. 260-272, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos 1942-1978, Volume I, De A Cinza do Purgatório até Livros na Mesa*. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora/Topbooks, 1999.

CARPEGIANI, Schneider. Vampiro de contos: em "Antologia pessoal", Dalton Trevisan revisita suas criações. *Suplemento Pernambuco*, 2023. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/resenhas/3095-em-antologia-pessoal-,dalton-trevisan-passa-em-revista-suas-principais-criações.html>. Acesso em: 02.fev.2024.

CASTELLO, José. *O inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CESAR, Ana Cristina. O conto Bliss anotado. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p-283-355.
_____. Primeira tradução. In: _____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 62-63.

CESAR, Maria Luiza. Apresentação (Escritos da Inglaterra). In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CLOVIS Trouille. Direção: Alain Joget. 1971, YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3fQODgf6OyI> Acesso em: 02.fev.2024.

COCCIA, Emanuelle. *A virada vegetal*. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. São Paulo: n-1 edições, 2018.

CONY, Carlos Heitor. Prefácio. In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1965.

CORREA, Delia de Sousa. Katherine Mansfield and Music: Nineteenth-Century Echoes. In: KIMBER, Gerry; WILSON, Janet (org). *Celebrating Katherine Mansfield. A Centenary Volume of Essays*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.

COUÉ, Émile. *Self Mastery Through Conscious Autosuggestion*. London: Kessinger Publishing, 1996.

COX, Ailsa. Katherine Mansfield and the Short Story. In: MARTIN, Todd (ed.). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. New York/London: Bloomsbury, 2021.
 _____. Katherine Mansfield's Legacy in the UK. In: KIMBER, Gerri; WILSON, Janet (org.). *Re-forming world literature*. Columbia: ibidem Press, 2018.

CUNHA, Fausto. Dalton, o Misterioso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27.julho.1963, Ed. 21568, Segundo Caderno, p. 2.
 _____. Crimes de Paixão: novo livro de Dalton Trevisan. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, MG, p. 2, 25 nov. 1978.

DAVISON, Claire. *Translation as Collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Koteliansky*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
 _____. ; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield and Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
 _____. On First Looking into Mansfield's Heine: Dislocative Lyric and the Sound of Music. In: KIMBER, Gerri; WILSON, Janet (org). *Reforming World Literature Katherine Mansfield and the Modernist Short Story*. Stuttgart: Ibidem Verlag, 2018.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.
 _____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumard, 1994.

DIMENT, Gaya; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield and Russia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

DISPARATE. In: EtymOnline, Online Etymology Dictionary. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/disparate> Acesso em: 31.mar.2023.
 _____. In: DICIO. Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/disparate/> Acesso em: 31.mar.2023.

DONAT, Misha. Death and the muse. *The Guardian*. 12.jan.2004. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2004/jun/12/classicalmusicandopera.music> Acesso em: 12.jan.2024.

DUFFY; Enda; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield and Bliss and other stories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

EKAKU, Hakuin. Sound of Hand. In: _____. *Complete Poison Blossoms from a Thicket of Thorn*. Translated by Norman Waddell. Berkeley: Counterpoint, 2017.

ELIOT, T. S. Tradition and individual talent. In: *Selected essays*, London: Faber and Faber Limited, 1932, p. 11.
 _____. *After strange gods : a primer of modern heresy*. London: Faber and Faber, 1934.
 _____. *Collected poems*. 1909-1962. London: Faber and Faber, 2002.

ESTEVEES, Camila del Tregio. “*Nada a dizer fora dos livros*”: a poética do conto em Dalton Trevisan. Dissertação (mestrado). Ponta Grossa: UEPG, 2015.

FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação. In: TCHEKOV, Anton. Últimos contos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2023.

FITZPATRICK, Joanna. *Katherine Mansfield*. Carmel Valley: La Drôme Press, 2010.

FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des Idées reçues*. Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/14156/pg14156-images.html>. Acesso em 26.maio.2023.

_____. [Correspondência]. Carta a Louise Colet. In: BRUCHARD, Dorothee. Uma carta de de Flaubert a Louis Colet. Tradução e comentário. *Fragmentos*. 4. DLLE/UFSC, Florianópolis, n. 1 243- 257, Jan/jun. 1986.

_____. *A educação sentimental*. Trad. Rosa Freire D’Aguilar. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2017.

FLAUSINA. In: Dicionário Online Priberam de Português. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/flausina> Acesso em 26.maio.2023.

FLUTTER. In: Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Sixth edition. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 461.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v. 26, n. 2, p. 201-208, 2004.

FUKS, Julian. Você pensa o que você lê. *Ecoa Uol*. São Paulo, 13.março.2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2023/03/11/voce-pensa-o-que-voce-le----vale-escolher-com-a-sabedoria-que-ainda-resta.htm>

FUNKE, Katherine. Katherine Mansfield canta no oceano profundo. *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, [S. l.], n. 47, p. 109-120, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/197158>. Acesso em: 31 mar. 2023.

GALINDO, Caetano. A volta do vampiro. *Plural*. 23.nov.23. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/livros/a-volta-do-vampiro/> Acesso em: 31 mar. 2023.

GASTON, Aimee. Katherine Mansfield, Cannibal In: WILSON, Janet; KIMBER, Gerri; CORREA, Delia da Sousa (org.) *Katherine Mansfield and the (post)colonial*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

GAZZINELLI, Gabriela Guimarães. Caçando passarinhos: o olhar de colecionador nos contos de Dalton Trevisan. *Hispania*, Volume 98, Number 4, p. 726-736, 2015.

GEBALLE, Elizabeth F. “How is the fly fallen, fallen”: the sacrificed insects of Anton Chekov and Katherine Mansfield. *The Slavic and East European Journal*, Vol. 63, No. 1, p. 74-91, 2019. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45408611> Acesso em: 31 mar. 2023.

GONÇALVES, Letícia de Souza. *A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo: análise descritiva da tradução para o português de Bliss & other stories*. Dissertação (mestrado). Assis: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2008.

GORKY, Maxim. *Reminiscences of Leonid Andreyev*. Authorized translation by K. Mansfield and S. S. Koteliensky. London: William Heinemann, 1931.
 _____ . *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov, and Andreyev*. Authorized translation by K. Mansfield, S. S. Koteliensky, and Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1934.

GROEN, Alma. *The rivers of China* [English Editon]. London: Currency Press, 2020.

GAIOTO, Alexandre. *Retórica e erotismo no último Dalton Trevisan*. Dissertação (mestrado). Maringá: UEM, 2014.

GUERRA Conjugal. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1974. (93min.)

GORDON, Sharon. Political language of flowers. *In: Katherine Mansfield and The Garden Party and Other Stories*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2022. p. 129.

HAMPL, Patricia. Whistling in the Dark. *New York Times*. March 16, 2003.

HANKIN, Cherry. Introduction. *In: MANSFIELD, Katherine; MURRY, John Middleton. Letters between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Selected and edited by Cherry Hankin. New York: New Amsterdam, 1991..

HANSON, Clare. *Short stories and short fiction, 1880-1980*. London: Macmillan, 1985.

HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil. Primeira Época*. Petrópolis: Vozes, 1979.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70,

HUXLEY, Aldous. *Complete Works of Aldous Huxley*. London: Delphi Classics, 2018.

IGNORANCE is bliss. *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ignorance%20is%20bliss>. Acesso em: 30.maio .2023.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Volume 1. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Volume 2. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Walter Pater: the aesthetic moment*. European Studies in English Literature. Translated by David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

JACOBERT, Eva. Un curieux exemple d'Identité Littéraire: Katherine Mansfield et Tchekov. *Études Anglaises*; Paris Vol. 3, Jan 1, p. 251, 1939.

JAMES, William. The stream of consciousness. In: _____. *Psychology*. Cleveland & New York: World, 1892.

JESI, Furio. *Spartakus (Simbologia da revolta)*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, SP: n-1, 2018.

_____. *Gastronomia mitológica*, trad. Vinícius Nicastro Honesko. *Sopro*. Boletim político-cultural. Desterro, n. 52. junho/2011.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2016.

_____. *Do Ulisses, de James Joyce. (3a Lição Berlitz de composição para o romance)*. Trad. Erasmo Pilotto. *Joaquim*, Curitiba, n. 4, p.17-20, set. 1946.

JUNG, Carl-Gustav; LINS, Álvaro; ROUSSEAU, André. História contemporânea. Jesus, Maria e José. *Joaquim*, Curitiba, n. 3, p.16-17, jul. 1946.

JUSTEN, Djulia. *Svegliamaquia: instantes de despertar em Clarice Lispector*. Tese (doutorado). Florianópolis: UFSC, 2020.

KAPLAN, Sydnei Janet. *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

KENNEDY, Kate. *Sight-Reading Katherine Mansfield*. *Landfall*, Otago: Otago University Press, 2010.

KIMBER, Gerri. *Katherine Mansfield and the art of short story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

_____; *Katherine Mansfield: the view from France*. Bern and Oxford: Peter Lang, 2008.

_____; WILSON, Janet (org.). *Reforming World Literature Katherine Mansfield and the Modernist Short Story*. Stuttgart: Ibidem Verlag, 2018.

_____; MARTIN, Todd; FROULA, Christine (org.) *Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh Press University, 2018.

_____; WILSON, Janet (org.). *Celebrating Katherine Mansfield. A Centenary Volume of Essays*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.

_____; KIMBER, Gerri; WILSON, Janet (org.). *Re-forming world literature*. Columbia: ibidem Press, 2018, p. 99.

_____; et al (org). *Katherine Mansfield and World War One*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2014.

LAWRENCE, David Herbert. *The complete works of D. H. Lawrence*. London: Delphi, 2012.

_____. *Complete short stories, vol. 2*. Viking, 1964.

LEAVE all fair. Direção: John Reid. Produção: John O'Shea. França/Nova Zelândia, 1985.

LENNON, John. *Beautiful boy (Darling boy)*. Los Angeles: Geffen Records, 1981.

LINHARES, Temístocles. Antecipações sobre um contista. *Joaquim*. Curitiba, ano 3, no. 18, maio de 1948.

LINS, Alvaro. Família Mansfield brasileira. In: _____. *Jornal de Crítica*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1941, p. 116-123.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015..
_____. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MCCRAY, Brigitte. Towards a vegan future: animal death and the First World War in Katherine Mansfield's Fiction. In: GASSTON, Aimée; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield, Illness and death*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2024.

MACDONNEL, Jenny. *Katherine Mansfield and the Modernist Marketplace: At the Mercy of the Public*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 139.

MANHRIE, Bill. *The brain of Katherine Mansfield*. Auckland: Auckland University Press, 1988. Disponível em: <http://quarteracre.net/brain/index.html>

MANSFIELD, Katherine. *Journal*. London: Constable & Co, 1927.

_____. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934.

_____. *The journal of Katherine Mansfield*. Hamburg: Albatross, 1935.

_____. *The Scrapbook of Katherine Mansfield*. London: Constable & Co, 1939.

_____. *Felicidade e outras histórias*, trad. Érico Veríssimo. Porto Alegre: Globo, 1940.

_____. *Diário*, trad. Fernanda de Castro. Porto: Livraria Tavares Martins, 1944.

_____. *Journal of Katherine Mansfield*. London: Constable & Co, 1954.

_____. *Felicidade e outras histórias*, trad. Érico Veríssimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

_____. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*, edited by C. K. Stead. NY/London: Penguin Books, 1977.

_____. *Aula de canto*. trad. Edla Van Steen e Eduardo Brandão. São Paulo: Global Editora, 1984.

_____. *The collected letters of Katherine Mansfield vol I*. Editado por Vincent O'Sullivan e Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press, 1984.

_____. *The collected letters of Katherine Mansfield vol II*. Editado por Vincent O'Sullivan e Margaret Scott. Oxford: Clarendon Press, 1987.

_____. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988.

_____. ; MURRY, John Middleton. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. Introdução e organização de Cherry A. Hankin. NY: New Amsterdam, 1991.

- _____. *A festa ao ar livre e outras histórias*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- _____. *Cinco contos*. Trad. não informado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Diário & Cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.
- _____. *Felicidade e Outros Contos*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1991.
- _____. *Je ne parles pas français e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994.
- _____. *The Collected Letters of Katherine Mansfield: Volume 4*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- _____. *The Notebooks of Katherine Mansfield. vol 1*. Canterbury and Wellington: Lincoln UP and Daphne Brasell Associates, 1997.
- _____. *Numa pensão alemã*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- _____. *Aula de conto e outros contos*. trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- _____. *Contos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006.
- _____. *The Collected Letters of Katherine Mansfield: Volume 5: 1922*. Edited by Vincent O'Sullivan and Margaret Scott. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- _____. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012.
- _____. *The collected fiction of Katherine Mansfield: 1888-1915*. Edited by Gerri Kimber and Vincent O'Sullivan. Edinburgh: Edinburgh Press, 2012.
- _____. *The collected fiction of Katherine Mansfield: 1916-1922*. Edited by Gerri Kimber and Vincent O'Sullivan. Edinburgh: Edinburgh Press, 2012.
- _____. *Os melhores contos de Katherine Mansfield*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- _____. *The Collected Poems of Katherine Mansfield*. Edited by Gerri Kimber and Claire Davidson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- _____. *The Diaries of Katherine Mansfield: Including Miscellaneous Works*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- _____. *15 contos escolhidos*. Trad. Mônica Maia. São Paulo: Mediafashion, 2017.
- _____. *Aula de conto e outras histórias*. Trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.
- _____. *A mosca e outras histórias*. Trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.
- _____. *Je ne parles pas français e outras histórias*. Trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2020.
- _____. *Felicidade e outras histórias*. trad. Otávio Albano. São Paulo: Lafonte, 2022.
- _____. *Numa pensão alemã*. Trad. Carla Kühlewein e Marcia Paganini. Londrina: Alumbre, 2022.

_____. *Êxtase e outros contos*. Trad. Nara Vidal. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023.

MANTZ, Ruth Elviz; MURRY, J. Middleton. *The life of Katherine Mansfield*. London: Constable & Company, Limited, 1933. In: MANSFIELD, Katherine. *Complete Works of Katherine Mansfield*. London: Delphi Classics, 2012.

MAQUEA, Vera Lucia da Rocha. *O vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado). Curitiba: UFPR, 1999.

MARTINS, Wilson. Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan. *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 7, 1947.

MARTIN, Todd W. Katherine Mansfield among the moderns. *South Atlantic Review*, Vol. 80, No. 1-2 ([2015]), pp. 178-190. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/soutatlarevi.80.1-2.178>

_____. *Selected stories of Katherine Mansfield. A manuscript critical edition*. London: Bloomsbury Academic, 2023.

_____. (Org). *Katherine Mansfield and the Bloomsbury Group*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2017, p. 75.

MASSI, Augusto. Prefácio: antologia como método. In: TREVISAN, Dalton. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

MATARAZZO, Thais. *Taxi Dancings*. São Paulo: Matarazzo, 2018.

MATTHEWS, J. H. Surrealism: Perspectives on the Avant-Garde. *Syracuse Scholar Spring*, Vol. 5, ano 1, 1984. Disponível em: <https://surface.syr.edu/suscholar/vol5/iss1/5>

MCCRAY, Brigitte. Towards a vegan future: animal death and the First World War in Katherine Mansfield's Fiction. In: GASSTON, Aimée; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield, Illness and death*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2024.

MESSIAS, Carlos. Dalton Trevisan reedita seu livro raro de estreia, antes renegado, 78 anos depois. *Folha de S. Paulo*. 20.nov.2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/11/dalton-trevisan-reedita-seu-livro-raro-de-estreia-antes-renegado-apos-78-anos.shtml> Acesso em: 20.mar.2024.

MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view*. Londres, Cooper Square Press, 2002.

_____. Murry's cult of Mansfield. *Journal of Modern Literature*. Vol. 7, No. 1, pp. 15-38, 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3831110> Acesso em: 02.fev.2023.

MILLIET, Sergio. Edições Joaquim. *Joaquim*. Curitiba, ano 3, no. 21, p. 9, 1948.

MITCHELL, J. Lawrence. Katherine Mansfield in many guises. In: DAVISON; Claire et al (org). *Katherine Mansfield and Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, p. 186.

MOLLOY, Silvia. Sentido de ausências. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, 785-789 (p. 788-789). (tradução nossa)

MONEGAL, Emilio. What was marginal and provincial is now experimental. *The New York Times*, 24.dec.1972. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1972/12/24/archives/the-vampire-of-curitiba-and-other-stories-by-dalton-trevisan.html?searchResultPosition=2> Acesso em: 04.abr.2021.

MOORE, Leslie. *Katherine Mansfield: the memories of LM*. New York: Taplinger Pub. Co, 1972.

MORAES, Eliane Robert. *Colóquio Dalton 90, parte 1*. Youtube. 07 de maio de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d4oFON2_Vpc Acesso em: 10.dez.2022.

MORAES, Vinicius de. *Novos poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

MORROW, Patrick. *Katherine Mansfield's Fiction*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1993.

MURRY, John Middleton. *Katherine Mansfield and other literary portraits*. London: Great Britain by Richmond Hill Printing Works, 1949 .

_____ ; MANSFIELD, Katherine. *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*. NY: New Asterdam, 1991.

_____. Introductory Note. In: MANSFIELD, Katherine. *Letters*. Hamburg: Albatross, 1934.

NADA, Dom [Dalton Trevisan]. Crônicas e críticas. *Tinguí*. Curitiba, Ano 2. n. 22, p. 3-4. 1941.

_____. Crônicas e críticas. *Tinguí*. Curitiba, Ano 1. n. 14 , p.2, 1940.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NAUFEL, Carina da Rocha Naufel. *A capa convida: o design de Marius Lauritzen Bern para a editora Civilização Brasileira*. Dissertação (mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2012.

NEILL, Roger. 'That brick red frock with flowers everywhere': painting Katherine Mansfield. *The Art Desk*. 15.jun.2018. Disponível em: <https://theartsdesk.com/visual-arts/brick-red-frock-flowers-everywhere-painting-katherine-mansfield>

NETTO, Irineo Baptista. Arte e Letra reedita livro raríssimo de Dalton Trevisan. Plural. 23 de agosto de 2023. Curitiba. Disponível em <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/arte-e-letra-reedita-livro-rarissimo-de-dalton-trevisan>

NIN, Anaís. O aventureiro húngaro. In: *Delta de Vênus*. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2005, pp. 15-22.

O'CONNOR, Frank. *The lonely voice: a study of the short story*. New York: Melville House Publishing, 2004.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Joaquim contra o paranismo*. Dissertação (Mestrado). Curitiba: UFPR, 2005.

O'SULLIVAN, Vincent. *Katherine Mansfield's New Zealand*. Paraparaumu: Steele Roberts Aotearoa, 2013.

PASCAL, Blaise. *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*. Paris: Éditions Ebook France, s/d, p. 29.

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Berkley: University of California Press, 1980.

PEREIRA COSTA, Francisco Augusto. Folk-lore pernambucano. Rio de Janeiro: J. Leite, 1908, p. 113. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Folk-lore_pernambucano_\(1908\).pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Folk-lore_pernambucano_(1908).pdf)

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Nueva edición de Ana Becciu. Buenos Aires: Lumen Editorial, 2022.

PEDROSA, Mario. Flores do abismo. *Joaquim*. Curitiba, n. 11, junho de 1947, pp. 7-9.

_____. Arte, necessidade vital II. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20.04.1947, 2a seção, p. 1-2.

_____. *Forma e percepção estética*. SP: Edusp, 1996, p. 50.

PEREIRA, Rogério; REBINSKI JR., Luiz. Editorial. *Cândido*. Curitiba, junho de 2013, p. 2.

PINTO, Manuel da Costa. Dalton Trevisan. In: _____. Literatura brasileira hoje. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004, p.87-89.

PORTER, Katherine Anne. The art of Katherine Mansfield. *Nation*. October 23, 1937.

PORTO, Walter. Virginia Woolf e Katherine Mansfield abrem selo de escritoras clássicas na Nós. Folha de S. Paulo, 5.jan.2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/walter-porto/2024/01/virginia-woolf-e-katherine-mansfield-abrem-novo-selo-de-escritoras-classicas-na-nos.shtml> Acesso em: 03.mar.2024.

POUND, Ezra. "A Retrospect" and "A Few Don'ts". *Poetry Foundation*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts> Acesso em: 26.maio.2023.

PROUST, Marcel. A propósito do “estilo” de Flaubert. In: FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2017.

RAGTIME. Library of Congress. United States of America. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/ragtime/>. Acesso em: 24.mar.2024.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2000.
_____. *Políticas da escrita*. 2a. Edição. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. Tese (Livre docência), Escola de Artes, Comunicação e Humanidades. São Paulo: USP, 2011.

REMEMBRANCE: Clovis Trouille. *Scribouillart*. 11.out.2008. Disponível em: <https://scribouillart.wordpress.com/2008/08/11/remembrance-clovis-trouille/>. Acesso em: 10.abr.2024.

RICE, Anne. *Portrait of Katherine Mansfield*, 1918. Tela; óleo. 52 cm x 65,5 cm, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. Cf. <https://collections.tepapa.govt.nz/object/41995> Acesso em: 10.abr.2024.

RYDSTRAND, Helen. Ordinary Discordance: Katherine Mansfield and the First World War. In: KIMBER, Gerri et al (org). *Katherine Mansfield and World War One*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2014, pp. 55-68.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
_____(org). *Glossário de Derrida*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.

SANTOS, Beatriz Gregório dos. *O conto Bliss, de Katherine Mansfield, e três de suas traduções ao português brasileiro: uma análise feminista*. Campinas: TL224 Publicações, 2020.

SANTOS, Donizeth. O projeto literário de Erico Verissimo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 44, p. 331-363, jul./dez. 2014.

SCOTT, Margaret. Preface. In: MANSFIELD, Katherine. *The Notebooks of Katherine Mansfield*. Canterbury and Wellington: Lincoln UP and Daphne Brasell Associates, 1997, vol.1, p. xiv.

SCURR, Ruth. The imaginative energy of Katherine Mansfield. *The Spectator*. 07.jan.2023. Disponível em: <https://www.spectator.co.uk/article/the-imaginative-energy-of-katherine-mansfield/> Acesso em: 10.abr.2023.

SERNA, Ramón Gomez de La. Teoría del disparate. In: _____. *Disparates*. Calpe, Madrid, 1921. Disponível em: https://wpd.ugr.es/~agamizv/?page_id=4199/ Acesso em: 20.mar.2022.

SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza: De Van Gogh a Rilke: como o Ocidente encontrou o Japão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

SILVA, Domingos Carvalho. *Praia oculta*. São Paulo: Brasiliense, 1944.

SILVA, Márcia Tavares. *Tempos de Rugas: A velhice em Dalton Trevisan*. Tese (doutorado). João Pessoa: UFPB, 2002.

SILVA, Marcio Renato. Simulacro e negatividade: a intertextualidade em Em busca de Curitiba perdida, de Dalton Trevisan. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, vol. 28, n. 1, 2006, pp. 27-36.

SILVEIRA, Francisco Maciel, Do conto ao microconto: a estilística do tácito, a temática do nefando em Dalton Trevisan. *Forma breve*, 1, 2003, pp. 127-134.

SILVEIRA, Nise. 20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966). *Revista Brasileira de Saúde Mental*, Volume X, 1966, p. 159-161.

SMITH, Angela. 'Oh, those grown-ups'. In: GASSTON, Aimée; KIMBER, Gerri; MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield, Illness and death*. Edinburgh: Edinburgh Press, 2024.

SNYDER, C. Katherine Mansfield, D. H. Lawrence, and Imperialist Nostalgia. In: Clewell T. (eds) *Modernism and Nostalgia*. Palgrave Macmillan, London.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SOUTO, Sheila Maria Tabosa Silva. *Tradução no contexto da Era Vargas: Érico Veríssimo, tradutor de Aldous Huxley*. Dissertação (mestrado). João Pessoa: UFPB, 2014.

SOUZA, Fabricio Leal. *A matança dos mortos sagrados: memória, história e literatura na obra de Dalton Trevisan*. Tese (doutorado). São Paulo: USP, 2019.

SOUZA, Geraldo Majella. *Repetição, crueldade e trama: reflexo dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2009.

STARK, Cristina Gariglio. Um diamante lapidado. In: MANSFIELD, Katherine. *Numa pensão alemã*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

STEAD, C. K. Introduction. In: MANSFIELD, Katherine. *The letters and journals of Katherine Mansfield. A selection*. NY/London: Penguin Books, 1977, pp. 11-13.

SÜSSEKIND, Flora. Epifanias negativas. In: SÜSSEKIND, Flora; FOSCOLO, Guilherme (org). *Vida da literatura*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

_____. Hagiografias: Paulo Leminsky. In: GARRAMUÑO, Florencia et. al. (Org.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Rosario: Viterbo, 2007.

TARRANT-HOPKINS, Nicola Anne. *Katherine Mansfield among the moderns: her impact on Virginia Woolf, D. H. Lawrence, and Aldous Huxley*. Tese (doutorado). Lexington: University of Kentucky, 2014. Disponível em: https://uknowledge.uky.edu/english_etds/17

TCHEKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.
_____. *Últimos contos*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2023.

THE TIGER [Katherine Mansfield]. Sunday Lunch. *Rhythm*, London, n. 9, 1912.

TOMALIN, Claire. *Katherine Mansfield: a secret life*. NY/London: Penguin Books, 2010.

TRAHERN, Al. *Wing Lee's rag-time clock*. New York: Myll Bros, 1899.

TRANQUILO, Gaio Suetonio. *Vida dos Césares*. Livro VII. Introdução, tradução e notas de José Luis Brandão. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023.

TREVISAN, Dalton. *Sonetos tristes*. Curitiba: Edição Tinguí, 1941a.

_____. *Visos*. Curitiba: Edição Tinguí, 1941b.

_____. *Sonata ao luar*. Curitiba. Gráfica Requião, 1945.

_____. Com uma rosa na mão. *Joaquim*, Curitiba, n. 9, p.10-11, 1947.

_____. My darling Katherine (Mansfield):. *Joaquim*, Curitiba, n. 14, p. 10, 1947.

_____. Ulisses em Curitiba. *Joaquim*. Curitiba, n. 21, p. 14-15, 1948.

_____. *Sete anos de pastor*. Curitiba: Edições Joaquim, 1948.

_____. [Correspondência]. *Bilhete a Domingos Carvalho da Silva*.

03.out.1948. Acervo de correspondências de Domingos Carvalho da Silva. Núcleo de Estudos Literários & Culturais (Nelic).

_____. [Correspondência]. *Carta a Otto Lara Resende*. 05 de fevereiro de 1959. Acervo IMS.

_____. [Correspondência]. *Carta a Otto Lara Resende*. 26 de dezembro de 1958, Acervo IMS.

_____. [Correspondência]. *Carta a Otto Lara Resende*. 4 de abril de 1958. Acervo IMS.

_____. *Crônicas da província de Curitiba*. Curitiba: [s.n.], 1953.

_____. *Lamentações de Curitiba*. Curitiba: Gráfica Requião, 1961.

_____. *Novelas nada exemplares*. São Paulo: José Olympio, 1959.

_____. *O Vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *A faca no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

- _____. *Mistérios de Curitiba*. 4a. edição revista. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Lincha tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *Dinorá: novos mistérios*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- _____. *Ah, é? (Ministórias)*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. *234*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Macho não ganha flor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Pico na veia*. Record: Rio de Janeiro, 2002.
- _____. *99 corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Capitu sou eu*. 2a edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *Arara bêbada*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Rita Ritinha Ritona*. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- _____. *33 contos escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 2005b.
- _____. *O rei da terra*. 4a edição revisada. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Duzentos ladrões*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013a.
- _____. *Novos contos eróticos*. Record: Rio de Janeiro, 2013b.
- _____. Flausi-Flausi. *Cândido*. junho de 2013. p. 20-27. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Conto-Dalton-Trevisan>. Acesso em: 20.maio.2023.
- _____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014a.
- _____. *A mão na pena*. Curitiba: Arte & Letra, 2014b.
- _____. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Record, 2023.
- _____. *Gente de Curitiba: antologia*. Curitiba: Editora do Autor, 2023.

TROUILLE, Clovis. *Madame Rosa Voyante*, 1944. Tela; óleo, 60 x 90 cm. The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum. Cf. <https://www.imj.org.il/en/collections/194473-0> Acesso em: 10.abr.2024.

VAZ, Fabrício Nunes. *Texto e Figura: a ilustração literária de Poty*. Tese (doutorado). Curitiba: UFPR, 2015, Volume 2.

VERÍSSIMO, Érico. *Conversa com o fantasma de K. Mansfield*. *Revista do Globo*. Porto Alegre, 1940.

- _____. *As mãos de meu filho*. Porto Alegre: Meridiano, 1942.
- _____. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre/Rio: Globo, 1935.
- _____. *Música ao longe*. Porto Alegre/Rio: Globo, 1936.
- _____. *Um lugar ao sol*. Porto Alegre/Rio: Globo, 1936.
- _____. *Fantoches e outros contos e artigos*. Porto Alegre: Globo, 1953.
- _____. *Clarissa*. 48a. edição. Rio de Janeiro: Globo, 1981.
- _____. *Saga*. 20a. edição. São Paulo, Globo, 1995.
- _____. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Solo de Clarineta*. Vol 1. 3a. edição. Porto Alegre: Globo, 1974.

VERLAINE, Paul. S/T. In: Manifesto para não ser lido. *Joaquim*, Curitiba, v. 01, n. 01, p.03, abr. 1946.

VERNIZI, Rosângela. *Erotismo e transgressão: a representação feminina em A Polaquinha de Dalton Trevisan*. Dissertação (mestrado). Curitiba: UFPR, 2006.

VIDAL, Nara. Quem tem inveja de Katherine Mansfield? In: MANSFIELD, Katherine. *Êxtase e outros contos*. Trad. Nara Vidal. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023.

VIEIRA, Nelson H. Narrative in Dalton Trevisan. *Modern Language Studies*, Vol. 14, No. 1 pp. 11-21, 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3194502> . Acesso em: 10.mar.2022.

VOLTAIRE, M de. *Cândido ou o otimismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin, 2012.

WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC/Unicamp, 2003.

_____. *Branco no branco*. Tese (doutorado). São Paulo: USP, 1981.

_____. *Clarice*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. A medida do cafajeste. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WALDRON, Philip. Katherine Mansfield's Journal. *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 1, pp. 11-18, 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/440572> . Acesso em: 13.mar.2023.

WHITMAN, Walt. Song of myself. In: _____. *Leaves of grass and other writings*. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Lisle: Project Gutenberg, 2014

WILKINS, Damien. Katherine Mansfield: Short Story Modernizer. *The Global life of Newzealanders*. Disponível em: <https://www.nzedge.com/legends/katherine-mansfield/> Acesso em: 13.mar.2024.

WILSON, Janet. Katherine Mansfield's Prufrockian Encounter with T. S. Eliot. In: MARTIN, Todd (org). *Katherine Mansfield and the Bloomsbury Group*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2017.

_____; KIMBER, Gerri; CORREA, Delia da Sousa (org.) *Katherine Mansfield and the (post)colonial*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

WOLFF, Jorge H. Poética da República de Curitiba, "Laranja azeda", "Sabugo estéril", "Vergonha eterna": Dalton Trevisan meia-oito. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 13, n. 1, p. 47-57, jan./jun. 2018.

_____. A Dantesca República de Curitiba segundo dois de seus escribas. In: HEISE, Pedro Faleiros (org). *Dante poeta de todos os tempos: ensaios*

sobre sua obra e sua recepção. Florianópolis, Editora Nave, 2022.

_____. Falar cafajeste: De Manuel Bandeira e Dalton Trevisan via Joaquim Pedro de Andrade. *Revista Letras*, UFPR, Curitiba, v. 82, p. 167-177, set/dez 2010.

WOODS, Joanna. The Reception of Katherine Mansfield's Work in the Soviet Union. *New Zealand Slavonic Journal*, p. 95–147, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40921957>. Acesso em: 23.out.2023.

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: _____. *The Essays of Virginia Woolf*. Volume 4: 1925 to 1928. London: The Hogarth Press, 1984.

_____. *The Diary of Virginia Woolf, Volume Two 1920-1924*, by Anne Olivier Bell, Andrew McNeillie. London: Harcourt Brace, 1980.

_____. A terribly sensitive mind (Katherine Mansfield). In: _____. *Complete works of Virginia Woolf*. London: Delphi Classics, 2014.

ZOHRAB, Irene. Katherine Mansfield's previously unknown publications on Anton Chekhov. *Journal of New Zealand Literature (JNZL)*, No. 6, p. 137-156, 1988.

Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20764057>. Acesso em: 10.out.2022.