

## NOTAS PARA UM PASSEIO NO PARQUE DE DIVERSÕES COM DALTON TREVISAN E KATHERINE MANSFIELD

Katherine Funke  
UFSC - CAPES

**RESUMO:** O ser que escreve, por ser-assim, quer a liberdade de escrever sem responder a um projeto. Por ser-assim, se encontra, neste lado de fora do esperado, com outros que vieram antes e continuam seu estar-no-mundo, entre viventes e não-viventes. Neste inesperado lugar, este artigo constrói as bases de um parque de diversões, convidando para um passeio. Na roda-gigante, na montanha-russa e na sala de espelhos, estão Dalton Trevisan (1925-) e Katherine Mansfield (1888-1923), acompanhados de uma comunidade de outros amantes de Mansfield, como Vinicius de Moraes, Clarice Lispector e Ana Cristina César. O mote do passeio são as ficções de Dalton dedicadas a Mansfield, iniciadas com uma (suposta) carta integrante do número 14 da revista *Joaquim* (1947). A versão mais recente do conto, que teve outras republicações, está em *Até você, Capitu* (2013), com significativas alterações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunidade; Dalton Trevisan; Katherine Mansfield.

## NOTES ON A WALK IN THE AMUSEMENT PARK WITH DALTON TREVISAN AND KATHERINE MANSFIELD

**ABSTRACT:** The being who writes, as such, wants the freedom to write without responding to a project. As such, a writer, on this outside of the expected, can meet others who came before and continue their being-in-the-world, between living and non-living people. In this unexpected place, this article builds the foundations of an amusement park, inviting for a walk. On the ferris wheel, on the roller coaster and in the mirror room, are Dalton Trevisan (1925-) and Katherine Mansfield (1888-1923), accompanied by a community of other lovers of Mansfield, such as Vinicius de Moraes, Clarice Lispector and Ana Cristina César. The motto of the tour is Dalton's fictions dedicated to Mansfield, beginning with a (supposedly) letter from the 14th issue of *Joaquim* magazine (1947). The most recent version of the short story, which had other reprints, is in *Até você, Capitu* (2013), with significant changes.

**KEYWORDS:** Community; Dalton Trevisan; Katherine Mansfield.

**Katherine Funke** é doutoranda Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

## NOTAS PARA UM PASSEIO NO PARQUE DE DIVERSÕES COM DALTON TREVISAN E KATHERINE MANSFIELD

Katherine Funke

*Oh, sim, estou assustada. [...]*

*Para mim seria insuportável morrer deixando ‘rascunhos’,  
‘pequenos trechos’, nada completamente terminado.*

– Katherine Mansfield em seu diário, 19/02/1918

*O que escrevi de melhor fundamenta-se nessa aptidão para morrer contente.*

– Franz Kafka a Max Brod, 1914

Pois, sabe-se que “permanecer não é acessível àquele que morre”<sup>1</sup>. O cadáver é um despojo. Simples assim. Mas seria tão bom morrer contente! Quem dera poder, ainda mais, escrever os fundamentos desta aptidão para morrer contente, como quis Franz Kafka, conforme revelou ao amigo Max Brod em 1914. A partir de uma leitura desta passagem em que Kafka confessa sua manipulação da atenção do leitor ao escrever sobre estar moribundo e à beira da morte para conservar seu próprio espírito soberano, Maurice Blanchot nos sugere algo que, neste momento da pandemia de Covid-19, parece brilhar como uma necessária luz:

não se pode escrever se não se permanecer senhor de si perante a morte, se não se estabelecerem com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém. Kafka sente aqui que a arte é a relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe eternamente de si, está ligada a tudo o que pode, é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, é a senhora suprema.<sup>2</sup>

A arte como senhora suprema. Diante de todo o luto e a dor causada pela pandemia de Covid-19, somada à asfixia do pensamento crítico pelo avanço de um projeto que vem colocando o Estado contra a humanidade, como diz Giorgio Agamben, o ser que aqui escreve, tal qualquer outro, tal qualquer que

<sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 93.

<sup>2</sup> Ibidem.

(se) importa), quer ser livre, inclusive do medo de ter medo, do medo de morrer, de morrer descontente, de não terminar aquilo que entende que seja a que veio.

O ser que escreve, “tal que, de todo modo, importa”<sup>3</sup>, deseja ser livre para ser ou não ser o que quiser, tal que seja o que deseja, exercendo conscientemente toda sua potência de ser e também, se for o caso, toda sua potência de não-ser. Mas não pode, não se deixa, não não-ser. Não agora: diante de uma das maiores crises planetárias já vividas é que o ser que escreve necessita, contra a corrente de silenciamentos e medos, escrever. Por ter uma *maneira*, um hábito *irreparável* de ler e escrever o mundo em que viventes e mortos se (des)encontram, o ser que escreve é um ser-assim, insistente em fazer da palavra algo da ordem do oxigênio. Escrever: respirar. Mas quando a morte se aproxima e os mortos se acumulam, o *Irreparável* se abisma: de repente pode compreender que Katherine Mansfield passou a sentir em 19 de fevereiro de 1918, no dia em que confirmou estar com tuberculose: medo de morrer sem terminar antes aquilo que rascunha<sup>4</sup>.

Não é fácil morrer contente. O ser que escreve, por ser-assim, não quer morrer antes do que vai escrever amanhã: porque o que está por ser escrito amanhã será sempre o seu melhor conto, como diz o Dalton Trevisan<sup>5</sup>. Quer também ouvir o conselho de Jean-Luc Nancy e conseguir “inventar para além do que podemos imaginar”<sup>6</sup>. E o de Ailton Krenak: se conseguimos inventar mais uma história, continuamos vivos, tendo *experiência de vida*, esta é a demanda do fim do mundo para o tal que (se) importa: longe de sermos quaisquer, anódinas singularidades esmagadas como parte de uma humanidade zumbi.

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência de vida. [...] O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 10.

<sup>4</sup> MANSFIELD, Katherine. *Diário & cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

<sup>5</sup> TREVISAN, Dalton. *A faca no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (orelha da edição; s/p).

<sup>6</sup> NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 12.

<sup>7</sup> KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 27.

O ser que escreve quer experiências de vida, e não pobreza de experiência, e não o fim da experiência; quer ter o que contar, pele para tocar, arte para respirar. Por ser-assim, por ser *sim*, deseja e precisa colocar no papel “palavras inesperadas”, palavras que não respondam a um projeto, do modo como Maurice Blanchot evocou no texto *Los intelectuales en cuestión*, segundo nos conta Jean-Luc Nancy em *La comunidad revocada*.<sup>8</sup> O ser que escreve se espanta um pouco com o que deseja, mas não teme. Não pode não-não ser, mas pode, talvez, não ser o *não*, aquilo que nega a alteridade, o inesperado, o diferente, o que importa.

\*

Palavra inesperada? Uma: *parque*. Duas: *parque de diversões*. Aí estão. As portas abrem, acendem-se os letreiros. “Fora daqui, este é o meu objetivo”, diz o neón que pisca na entrada, citando uma suposta citação de Franz Kafka que – em outro parque – parece ter sido inventada por Enrique Vila-Matas em *Exploradores do abismo*<sup>9</sup>.

Já este letreiro diz alguma coisa sobre a natureza do parque: aqui se fabula. Aqui, quem vive e quem morreu estão em pé de igualdade. Todos são bem-vindos. É um parque aberto, amplo, ao ar livre, ar livre e abundante que remete ao vento que precisa continuar soprando sobre todos os arbustos de Dafne, o vento que consegue descobrir brechas em sistemas aparentemente fechados e, pela constância e repetição de sua presença, aos poucos abri-los, levá-los para outro lugar.

Mas é um parque de *diversões*.

Por *diversão* pode-se estar querendo usar a gíria militar, onde o termo designa uma tática para confundir o inimigo (segundo o dicionário). Ou porque *parque de diversões* pode simplesmente evocar o contentamento infantil de estar do alto de uma roda-gigante e dali cair, tomando golpes de ar, e de novo surgir no alto, repetir a mirada acima do horizonte, queda após queda, levante após levante. E de ser criança, criança curiosa, aberta ao que vem, sem medo.

“Diversão” é palavra que veio do latim e remete a *diversão*, *onis* ‘digressão, diversão’, por sua vez termos oriundos do verbo *divertere*, ‘afastar-se, apartar-

<sup>8</sup> NANCY, Jean-Luc. *La comunidad revocada*. Trad. Felipe Alarcón, Buenos Aires: Mardulce, 2016, p. 62.

<sup>9</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores do abismo*. Trad. Josely Batista Vianna. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 13.

-se, ser diferente, divergir'. O que se propõe, portanto, é uma volta no parque da fabulação para uma digressão que permita o "ser diferente", e que essa digressão leve para longe, longe, longe, bem longe daqui. Por aqui se faz um convite ao inesperado desse movimento fabulado e para fora. Ainda são apenas notas, contudo, fragmentos de experiências de um passeio interminado.

\*

Mesmo não estando tudo pronto (um dia estará?), o parque já vai abrir. A Noite cai. Era uma vez um parque. Feito de palavras e de livros, de pensamentos e de linguagem, de imagens e de fotografias, de som e de cinema, enfim, de sujeitos que se sujeitam a outros, que não estão "fechados", ao contrário – singularidades que se tornam plurais e que não se escondem em suas cascas de "si mesmos" mas que se expõem ao vazio, se esvaziam para se expandirem. São sujeitos que expõem ao expor a própria ideia de estarem nesse parque de palavras inesperadas, que se lançam mais ou menos como na imagem lançada por Furio Jesi de "quando escrever é solitária experiência do ser, solitário acesso à coletividade do ser: é a serpente que morde sua cauda – símbolo do tempo perene [...]"<sup>10</sup>.

Nesse sentido, o ser que escreve é também leitor: e tal leitor que aqui importa é aquele que lê o passado não como algo morto mas como o que ainda se faz presente. Mas não pelo simples fato de ler, e sim pelo ato de, ao ler, promover a "destruição de si" sobre a qual comenta Furio Jesi. Somente nessa destruição de si o "acesso à coletividade do ser" não será mais solitário: a partir daí se pode "vibrar junto", "expandir-se junto", tornar-se singular plural, diria Jean-Luc Nancy. Embora solitário no seu acesso à coletividade do ser, cada leitor é único nesse processo de destruição de si para se expandir, nessa atualização de sua presença como fonte, a cada agora, na vibração coletiva. "Um leitor que ao longo de sua vida lê muitos, muitíssimos livros, constrói um conjunto que é único e irrepetível. Curiosa, paradoxal construção, que aquilo que constrói é um ponto, o superconcentrado do único"<sup>11</sup>, diz o argentino César Aira. A repetição, a constância do ato de ler, portanto, "constrói um conjunto que é único e irrepetível".

<sup>10</sup> JESI, Furio. *Spartakus (Simbologia da revolta)*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, São Paulo: n-1, 2018, p. 45.

<sup>11</sup> AIRA, César. *Continuação de idéias diversas*. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017, p. 19.

A diversão, para quem ama ler livros e conhecer o que outros já leram e escreveram, se faz justamente em estar sempre com outros, conhecer esses únicos, superconcentrados, irrepetíveis conjuntos, misturá-los, talvez até mesmo com os fantasmas de outros, que lá estiveram antes, mas também com os espectros de outros que talvez venham ao mesmo parque, ao mesmo momento, ao mesmo texto (livro? filme? música?...).

A diversão não seria divertida, de fato, sem este *estar com* – ou, pelo menos, se não tanto, estar *entre* os que também ali se divertem. Aliás, “cada ser é incapaz de ir sozinho, creio, ao extremo do ser”, como escreveu Bataille, comentando um momento de sua vida em que um amigo leu em voz alta o trecho de um livro, ambos bêbados, ambos crianças se divertindo, ambos abertos, sem defesa. “Creio que nós estamos, um e outro, unidos neste fato de que somos abertos, sem defesa – por tentação – a forças de destruição, mas não como audaciosos e sim como crianças que uma covarde ingenuidade jamais abandona.”<sup>12</sup> Aliás, aqueles que convivem, abertos [a uma coletividade] a forças de destruição [de si], compartilham o estilhaçamento do próprio ser, “não se compondo, senão ao se decompor constante, violenta e silenciosamente”.<sup>13</sup>

\*

Por sorte, acaso ou chance, esta volta no parque encontrou na Noite dois convidados que, em seu passeio, vibram juntos e nos levam com eles para uma composição nova do conjunto irrepitível de leituras, não sem antes decompor-nos, ao nos desafiar a observar a constância e a natureza de sua convivência. Esses dois são escritores e nunca se encontraram pessoalmente, mas se encontraram no parque, mais de uma vez, nas fabulações do autor curitibano Dalton Trevisan (nascido em 1925) sobre, para, com, a partir da neozelandeza radicada na Inglaterra Katherine Mansfield (1888-1923).

Nessas fabulações, a escritora surge como personagem de Dalton Trevisan. Quem diria que o escritor mais famoso de Curitiba, hoje em dia no-nagenário, iria querer alguma coisa com uma contista neozelandeza radicada na Inglaterra, que morreu de tuberculose dois anos antes de ele nascer e que no Brasil só foi publicada, pela primeira vez, em 1937?

<sup>12</sup> BATAILLE, Georges. *O culpado (Seguido de A aleluia)*. Trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

<sup>13</sup> BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair A. Almeida Filho, Brasília: ed. UNB, 2013, p. 17.

Este encontro parece inesperado porque não chega a ser citado nos vastos estudos de Berta Waldman sobre os procedimentos de escrita de Dalton Trevisan, assim como não se fala de Dalton como leitor de Mansfield em documentários como *Daltonismo*, em que seus amigos de Curitiba o apontam como grande leitor de Edgar Allan Poe, Terence Williams, “todos os clássicos americanos”, “todos os russos”, os gregos etc<sup>14</sup>.

Mas, sendo Tchekov e Mansfield da mesma esfera do conto que fala do ordinário mas “quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”, segundo Júlio Cortázar<sup>15</sup>, não é tão inesperado que ela esteja também neste rol.

Talvez este seja um encontro como aquele que Rainer Maria Rilke descreve em *A melodia das coisas*: de dois seres se jogando um na direção do outro, meio atrapalhados, se chocam e depois continuam seus caminhos, cada vez mais afastados<sup>16</sup>. Contudo, é um cruzamento que se repete: sessenta e seis anos depois da primeira publicação da sua fabulação, Dalton Trevisan continuou reescrevendo, reeditando e republicou este encontro. Por que o “Vampiro de Curitiba” manteve Katherine Mansfield viva, convidada para o eterno agora, ao seu lado?

Os contos produzidos por Dalton têm estrutura de carta, de correspondência. Mas, se lidos mais atentamente, não se sustentam como carta. Sua estrutura apresenta uma gradação que evolui da carta ao retrato, nesses sessenta e seis anos de intervalo entre as versões mais antiga e mais recente. Com as constantes (repetidas) revisões e reedições, o autor aos poucos foi tratando de esclarecer que fala *de* e não *para* a interlocutora, aprofundando uma tendência que, de fato, já estava anunciada no primeiro parágrafo da primeira versão. Com o título “My darling Katherine (Mansfield):”, este primeiro conto foi publicado originalmente em 1947, na edição n. 14 da revista *Joaquim*. O título é, também, a primeira linha do conto, de modo que termina com o sinal ortográfico dos dois pontos.

<sup>14</sup> DALTONISMO. Direção: Célio Yano. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2006. (42'28'). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTkzOqoiZVs>

<sup>15</sup> CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 153.

<sup>16</sup> RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 125.

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!

Por aí se já se pode ver que, embora *pareça* uma carta, porque começa assim, já de saída o texto mais fala *de* Katherine do que *com* ela. Os dois pontos logo após a primeira linha parecem indicar que o tema será desenrolado a seguir, como quando se preenche um formulário ou se define um conceito, quem sabe um verbete de dicionário.

Se fosse mesmo o início de uma carta, terminaria com uma vírgula que sinalizasse esse chamado à interlocução, como se faz de hábito quando se inicia uma carta. O parágrafo seguinte, contudo, inicia com letra minúscula e os dizeres gentis “amada miss Beauchamp”, fazendo com que o efeito de carta se mantenha no ar, ainda por um instante a mais.

Mas logo segue em um tom que deixa de interagir com Mansfield e passa a falar dela, “que tinha um pulmão...”, [que] “fugiu...” etc. O narrador aplaude suas aventuras sexuais, divertindo-se, e assim continua:

Bebia capilé no elegante garden-party da coração do Rei Eduardo, dear, oh dear, depois tomava carraspanas infernais no quarto, sentindo-se absolutamente só, corpo inconsuít de taxi-girl e com lírica franjinha na testa, up lá lá!

Perceba-se que o aspecto biográfico do primeiro parágrafo se mantém (franjinha, corpo), mas agora se amplia para incluir também referências a obras de Mansfield, *The Garden Party*, e assumir também um pouco do tom que ela mesma usava em suas cartas ao marido e amigos, onde frequentemente incluía expressões como “*dear, oh dear*”.

Note-se que as palavras estrangeiras das citações não estão grifadas ou diferenciadas visualmente. Assim é que estão no original: foi uma escolha editorial de Dalton Trevisan, ao que tudo indica (porque no mesmo volume se encontram outros textos onde termos estrangeiros ganham com a grafia diferenciada), que se manteve nas versões seguintes e que respeita – que sutileza! – as preferências da própria Katherine Mansfield sobre o assunto: ela não gostava de grafar palavras em outros idiomas porque acreditava que assim elas deixavam se incorporar ao seu discurso, quando na verdade misturava, às

vezes, expressões em francês, italiano ou alemão ao seu inglês, que já não era o inglês nativo da Nova Zelândia, mas o inglês da Inglaterra, posto que escolheu Londres para se firmar como escritora.

Se não se mantém coerentemente como carta, então por que parece uma carta? Quais seriam, com esses truques, as “reais intenções” de Dalton Trevisan para com Katherine Mansfield? Aí uma pergunta de natureza filosófica, talvez, mais do que científica, dessas que podem girar e girar sem nunca cair em uma resposta fixa, pergunta que se pode fazer e refazer, sem jamais morrer. É a lógica da roda-gigante, subir, visualizar, repetir, tentar de novo.

Arrisco: essa intenção pode estar relacionada com a possibilidade de criar, dentro do seu próprio mundo, esse encontro de almas que, de algum modo, por escreverem contos (e talvez por mais e mais razões), tão bem se comunicam. Afinal, “arte não é a tentativa do artista de reconciliar a existência com sua visão; é a tentativa de criar o seu próprio mundo neste mundo”, escreveu a própria Mansfield, em 1919.<sup>17</sup>

Será que, mantendo a aparência de carta, também não se quis aqui manter ao mesmo tempo uma interlocução com o estilo da escritora (que amava escrever cartas) e mantê-la a uma distância segura (distanciada o bastante para poder fazer dela, também, um retrato)? Seria, ainda, uma maneira do ser que escreve associar ainda mais seu nome ao de não-humano, extra-humano, vampiro, já que a forma epistolar foi a escolhida por Mary Shelley para *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), romance que deu origem ao gênero gótico que depois desembocou em *Drácula*, de Bram Stoker (1897) – clássico que, por sua vez, firmou a imagem do vampiro na literatura?

\*

Embora seja recluso e tenha fama de eremita, o próprio Dalton Trevisan adora escrever cartas ou contos em forma de cartas. Não está fechado, embora seja quase invível; pelo contrário. Algumas delas, entre verdadeiras (de fato enviadas aos interlocutores) e fictícias (que mais parecem contos) foram reveladas no volume *Desgracida* (2010). São cartas dirigidas a Otto Lara Resende, Rubem Braga, Pedro Nava, mas também a uma possivelmente fictícia moralizante Senhora X (a quem pede licença para fazer o que quiser com suas personagens) e ao prefeito de Curitiba. Neste material, reunido sob

<sup>17</sup> MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*. Trad. Rosaura Eichenberg. Desterro: Noa Noa, 1988, p. 43.

o conjunto “Mal traçadas linhas”, se percebe um tanto do que pensa o Dalton-leitor (comentador crítico de diversas obras) e também revela um pouco sobre o procedimento do Dalton-escritor, como neste trecho da carta a Otto Lara Resende de 06 de abril de 1987, ao comentar o uso de metáforas: “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?”<sup>18</sup>

Em volume anterior, *Em busca da Curitiba perdida* (1992), surge o divertido conto “Cartinha a um velho prosador”, em forma de carta. Nele, o remetente acusa o interlocutor de ser beletrista, mal escritor, raso, superficial, enfim, e deixa um conselho: que ele se mostre mais, que se jogue de forma mais intensa, que se aprofunde no ofício. Mas isso é dito desta forma, sempre com um erotismo muito marcante envolvido: “Rasga, ó bicho, rasga o prepúcio do teu coração”<sup>19</sup>.

\*

O ponto de partida para quem escreve cartas, de modo geral, já é esse: o ser que escreve admite que não está sozinho, que deixa lugar para a interlocução. Mas o que quer quem escreve cartas para um morto, que já não pode falar, e não se dirige a ele diretamente, mas tergiversalmente, o que deseja? O que, enfim, move essa roda-gigante? Ela gira, gira.

Duas publicações deste mesmo conto com aspecto de carta, com pequeninas alterações, surgiram no renegado *Sete Anos de Pastor*, de 1948, e depois em *Mistérios de Curitiba*, de 1968, em ambos os casos com o título já alterado para “Retrato de Katie Mansfield”. Este novo título assume uma distância de retratista e evoca nome dado pela artista visual Anne Estele Rice a um famoso retrato que fez da sua amiga, *Portrait of Katherine Mansfield* (óleo sobre tela, 1918).<sup>20</sup> A ideia de retrato também foi utilizada mais tarde por outros que se dedicaram a falar de Mansfield mais tarde, tanto na série inglesa da BBC *A picture of Katherine Mansfield* (1973), quanto no documentário *Portrait of Katherine Mansfield* (1974).

\*

<sup>18</sup> TREVISAN, Dalton. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 236.

<sup>19</sup> Idem, *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 67.

<sup>20</sup> RICE, Anne. *Portrait of Katherine Mansfield*. 1918. Óleo sobre tela, 52 x 65.5 cm.

Em *Até você, Capitu* (2013), surge a versão mais recente do conto “Retrato de Kattie Mansfield”. O título do volume em que foi inserido lembra a fixação que Dalton Trevisan tem por afirmar, com certeza quase bélica, que Capitu de fato traiu Bentinho<sup>21</sup>. Então nos lembramos que em 2010, na carta à Senhora X publicada em *Desgracida*, o autor escreveu – em defesa à sua liberdade de fazer com os personagens o que quiser – que “Capitu sou eu”. Logo, ele requer sua liberdade para trair. Pode estar, com isso, avisando que trairá sua “amada miss Beauchamp”.

Este é o contexto da reaparição do conto. E é bem coerente em relação ao que se sabe sobre o comportamento da própria Katherine Mansfield. Com a leitura dos diários e cartas de Mansfield, assim como de suas biografias, fica-se informado de que ela tampouco foi uma mulher burguesa heterossexual, fiel e “normalizada”. Ao contrário: quando queria (e ainda tinha saúde para isso), Mansfield vivia o que queria viver, requerendo para si uma liberdade incomum. Seu comportamento de “trator” nessa área durante certo tempo chocava até mesmo a amiga Virginia Woolf – que deixou comentários muito divertidos sobre o tema. Aqui apenas resumo essas notas: Virginia ficava chocada com o fato de Katherine não se importar de feder como uma civeta (pequeno mamífero que urina em si mesmo), se vestir de forma barata, se comportar “*like a bitch*” (como uma vadia) e não ter quaisquer “*sexual scruples*” (escrúpulos sexuais).<sup>22</sup>

O tom das publicações de Dalton Trevisan, assim como esses comentários de Virginia Woolf, também é jocoso, satirizante. Além disso, o parágrafo final do conto de 1947, termina com uma espécie muito *sui generis* de assinatura, escrita desta forma: “(a) Dalton Trevisan”:

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.

(a) Dalton Trevisan.<sup>23</sup>

O final do trecho é intrigante. O que seria esta assinatura *sui generis*? Um endereçamento, quem sabe, da “carta” para Dalton Trevisan, para ele mesmo, e não para Katherine Mansfield? Ou uma sinalização gráfica de outra ordem?

<sup>21</sup> DALTONISMO. Direção: Célio Yano. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2006. (42’28’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTkzOqoiZVs>

<sup>22</sup> MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view. With a new introduction*. Londres, Cooper Square Press, 2002. p. 137-141.

<sup>23</sup> TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). *Joaquim*, n. 14. p.10, 1947.

Qual seria? Neste parágrafo, também chama atenção o personagem vampiresco, eterno personagem-tipo de Dalton, este “bravo moço de óculos” que beija a morta. Mas, vejamos, a “Poor Kathy” estava então “morta *ainda*” [grifo meu]. Depois do beijo, ela já não seria mais morta; estaria então, de novo viva? Ou pelo menos morta-viva, vampirizada?

Viva ela ficou, como personagem de Dalton Trevisan, se sabe, revisitada sessenta e seis anos depois. Mas o parágrafo final da versão da carta publicada em 2013 é mais seco, sem risos, sem petúnias, sem beijo – e até mesmo sem rum. O sofrimento da tuberculose que matou Mansfield fecha o retrato, ao ser mencionado sem piedade: “E cuspi, pobre máquina de cuspir, sem velhote nem soldado, delicadamente ela cuspi sangue na garrafinha vazia de rum.”<sup>24</sup> Ao descrever o modo “delicado” com que ela cuspi sangue, o narrador não deixa de ser, no fundo, um rude e soberano manipulador da marionete, sua personagem, sua escrava na fabulação.

Com parágrafos mais curtos, embora mantenha-se mais ou menos o mesmo número de palavras, o tom da versão mais recente do “Retrato de Katie Mansfield” é mais duro, menos gentil, mais apressado, mais ritmado, mais cruel do que todas as anteriores. Todas as frases foram reescritas, algumas sumiram e novas surgiram. A não ser pelo primeiro parágrafo, que se inicia com “Querida Miss Beauchamp [...]”, o texto já não parece uma carta e deixa de ter qualquer tipo de assinatura.

A versão de 2013 tem muito mais ritmo e velocidade, como o trabalho ansioso de uma pá a desenterrar o cadáver: é a tal “velocidade da sombra” que Dalton costuma mesmo usar ao reescrever, reeditar suas histórias<sup>25</sup>.

Neste retrato, o narrador também se retrata: relata o próprio envelhecimento, mas se mostra ainda capaz de escrever movido pela paixão. Não se sabe se essa paixão seria a de ver sorrir a “Querida Miss Beauchamp”, porque continua tratando a suposta “querida” por um tom jocoso, satírico, quase desrespeitoso.

\*

<sup>24</sup> Idem, Retrato de Katie Mansfield. In: Idem. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 11-12.

<sup>25</sup> FREIRE, Marcelino. O microcontista que queria ser Dalton Trevisan. *Cândido*. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. no 11, Curitiba, junho 2012, p. 18.

Por agora, a diversão está em pensar o modo com que Dalton Trevisan se manteve fiel ao seu encontro com Katherine Mansfield. Primeiro, sobre isso, é interessante verificar como o curitibano se manteve “ele mesmo” ao longo do tempo. Fez o que fez à sua maneira, irreparável: agiu diante deste caso quase esquecido o que fez com todos os outros, mais famosos. Reescreveu e republicou várias vezes, e tantas vezes a ponto de chegar a uma versão bem diferente da original. Ou seja, Dalton Trevisan mostra mais uma vez aí o seu “ser-assim”, o seu procedimento de escrita, onde o gesto que o mantém vivo é a repetição dessas revisões e reedições sem fim.<sup>26</sup>

Ou, como ele já informou em 1975, numa auto-entrevista narrada em terceira pessoa em que se revela um pouco (coisa rara, posto que é conhecido o fato de jamais dar entrevistas): “Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termina uma história – basta reler para escrever de novo.”<sup>27</sup>

Segundo, de que modo Katherine Mansfield surge no texto: seria um personagem de que tipo? Teria sido ela abduzida pela máquina literária do “vampiro” e transformada, transfigurada, em uma das muitas “marias” de Dalton Trevisan, essas mulheres sempre desejadas, mas também sempre inatingíveis? Ou estaria mais próxima de um momento um tanto fora da curva na própria obra de Dalton, o romance *A Polaquinha* (1985), onde a protagonista se dá ao direito de experimentar e viver uma vida sexual sem limites?

\*

Mas o que há no “mito de escritora” de Katherine Mansfield que a aproxime, afinal, dessas questões: mulher que tem uma vida sexual não-excludente, mulher que se dá o direito de experimentar, ou então de mulher inatingível, jamais conquistada? Que ela, como pessoa, era bissexual, que teve um *affair queer* com Oscar Wilde, que viveu uma relação platônica com uma companheira que cuidou dela até o fim da vida: é o que contam as biografias. Que suas personagens mulheres sejam livres e que não se conformem com a normalidade burguesa, como em seu conto mais famoso, *Bliss*, também é algo a ser levado em consideração.

<sup>26</sup> WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC/Unicamp, 2003. p. 28.

<sup>27</sup> TREVISAN, Dalton. *A faca no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (orelha da edição; s/p).

É divertido e produtivo pensar, nesse sentido, que Katherine Mansfield, como qualquer mito a ser acessado, pode ter passado pela máquina mitológica de que fala Furio Jesi. Afinal, “também o que está morto e se parece com um morto não é lá muito comestível”:

O modelo “máquina mitológica” – já disse – é uma receita útil para tornar os materiais mitológicos agradavelmente mortos, pulverizados pela cor da vida, esplendidamente comestíveis. É preciso acrescentar, de fato, que se o que está vivo freqüentemente não é muito comestível para nós, também o que está morto e aparece exatamente como morto não é muito apetitoso. A “máquina mitológica” é a receita para preparar materiais mitológicos a fim de que apareçam sobre a mesa científica bem mortos, mas também muito apetitosos.<sup>28</sup>

Na versão de 2013, a “carta” não tem mais assinatura. Mas lembremos que o original tinha uma linha de fechamento que se materializou deste modo: “(a) Dalton Trevisan”. Com este “(a)” entre parênteses, o que parece ser uma assinatura tanto poderia ser visto como um endereçamento de si a si, do autor do texto para um si mesmo futuro, ou quem sabe este misterioso “(a)” poderia ser entendido (ahá!) como uma pista que nos deixa pensar em Dalton como *chef* que prepara o mito de Katherine Mansfield, como se prepassse os camarões de Jesi, para ser – literariamente – comida?

\*

Em uma biografia fabulosa, quem sabe o convidado, muito vivo, lá de dentro de sua tumba, pudesse se comportar como um camarão que gritasse para o cozinheiro-biógrafo, “tudo bem, pode me preparar para ser comida, mas por favor, me limpe bem, tire bem as minhas tripas, eu gosto mais de ser frito na manteiga, por dois minutos de cada lado, mas não, senhor, não me cozinhe por inteiro, não me mostre assim tão inteiro para as pessoas, eu quero ser apenas o filé, não deixe que conheçam o amargor das minhas fezes, não deixe que saibam tudo o que vai dentro da minha cabeça, e não esqueça da pimenta, por favor, a pimenta”?

Neste caso, qual o estilo do *chef* no preparo? Que sabor o *chef* Dalton Trevisan quer deixar? Seria o de uma confissão amanteigada de que aquele homem que escreve, por trás da máscara, teve seu coração deflorado [pela

---

<sup>28</sup> JESI, Furio. *Gastronomia mitológica*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. *Sopro*. Boletim político-cultural. n. 52. Desterro, junho/2011. (s/p).

obra de] Katherine Mansfield, já que Trevisan pensa que “o que interessa - na vida e na literatura - é o coração deflorado do homem”<sup>29</sup>?

Seria, portanto, a informação de que este escritor brasileiro simplesmente adora aquela escritora em especial, ou seja, abre para ela seu coração e, com essas palavras, a ela oferece uma adoração, em *devoção*?

Já que faz inúmeras referências a contos, diários e cartas, como que para deixar claro que a conhece profundamente, ou no mínimo que é um grande leitor de sua obra, será que o que se abre em Trevisan, para Mansfield, seria a boca, com essa vontade de devorar o outro, não para *ser como* ele, mas comê-lo – o que aqui, talvez, pudesse ser sinal de um procedimento antropofágico de *devoração*?

Mas, lembremos, estamos no parque, no trem-fantasma, e o *chef*, quando coloca sua máscara e assume seu mito de escritor, é um “vampiro”. Seria a imagem do vampiro que age, revelando seis décadas e meia de violação silenciosa de sua Katie, sua personagem eterna, depois da mordida? Afinal, essa boca é de um escritor que associou seu mito ao do “vampiro” e, portanto, enquanto escreve tem dois dentes caninos alongados... então, não seria a máquina mitológica em ação ainda mais do que o ato de preparar o mito para ser comida, mas para ser vampirizado, isto é, para ser mantido vivo, depois de ser salvo da condição de cadáver, de “morta ainda”?

Neste sentido, preparar Katherine Mansfield para receber a mordida fatal – que, inversamente, aqui lhe devolve a vida – não seria a maior homenagem que Dalton Trevisan, enquanto escritor, poderia fazer para ela?

Contudo: lembremos, como analisa Berta Waldman, que este vampiro também é um *cafajeste*. O jogo se complica... e é por isso que a natureza desta relação ainda está por ser analisada, com mais calma, com mais vagar, por diversas idas e vindas a este parque, a este mesmo brinquedo.

\*

Essa relação de Dalton com Mansfield, apresentada em tom jocoso, satírico, quase perverso, tem ares ambíguos de “homenagem”, palavra de origem provençal, *omenatge*, derivada de *ome* (“homem”), que por sua vez veio do latim *hominaticus*. O termo original designava a fidelidade do vassalo ao senhor feudal (suserano), o que não deixa de implicar, em seu uso corrente nos tempos do agora, ainda um resíduo dessa ideia de vassalagem fiel ao “homeageado”, que viraria, portanto, o ser soberano desta relação.

<sup>29</sup> TREVISAN, Dalton. *Desgracida*, op.cit., p. 235.

Mas como pode ser soberana a Katherine Mansfield, para sempre “ainda” morta, diante da perversidade do seu vampiro, que em suas escritas demonstra conhecê-la tão bem, saber de tantos de seus desejos e pecados, saber de detalhes de sua vida íntima e de sua mente imaginativa? Para onde poderia ela fugir, se absolutamente tudo o que escreveu em vida foi publicado logo depois de sua morte, nos anos 1920 e, portanto, já nos anos 1940, aparentemente foi lido – devorado com devoção de leitor ávido – por Dalton Trevisan?

Se ele é mesmo assim tão devotado quanto parece, não sabemos. Não deixou (vivo, ainda!) quaisquer revelações, comentários ou pistas a respeito do que pensava de Mansfield. Além dos contos mencionados, não existe menção a ela em nenhum momento de sua vasta obra publicada e constantemente revisada e reeditada. Por outro lado, já se sabe que Dalton Trevisan é um grande leitor, do tipo descrito por César Aira, um conjunto único e bastante vasto de leituras: então, poderia ser também leitor de uma grande contista como Katherine Mansfield, não poderia?

Mas – justo ela? Por que não outra? O que há na essência, na vida do espírito de Mansfield, que a tornou parte integrante do universo de Dalton Trevisan? Marcante no momento que a história da literatura classifica como início do Modernismo literário, umas das criadoras da técnica do fluxo de consciência<sup>30</sup>, Katherine Mansfield tem sido amada por muitos outros visitantes do parque: Virginia Woolf, por exemplo, não só a recebia em casa (e por esse motivo a conhecia tão bem a ponto de desfiar venenosamente comentários sobre a amiga), como lia e aprovava com louvores os textos de Mansfield ainda em manuscritos, antes da publicação.

Quando Mansfield morreu, Woolf escreveu em seu diário: “*And I was jealous of her writing — the only writing I have ever been jealous of*” (“E eu tinha inveja de sua escrita – a única escrita que eu tive inveja na vida”, tradução livre)<sup>31</sup>.

No Brasil, também Clarice Lispector se identificou profundamente com ela, segundo narra Berta Waldman em seu ensaio biográfico escrito em primeira pessoa, como se fosse um “autorretrato”, publicado nos anos 1980. Pondera-se aqui o “como se”, isto é: o componente ficcional do relato. Não é um depoimento direto de Clarice, mas construído por Waldman, segundo ela, a partir de dados colhidos direta e indiretamente em diferentes entrevistas

<sup>30</sup> MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield: a darker view. With a new introduction*, op. cit., p. 137-141.

<sup>31</sup> WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf*. Ed. Anne Olivier Bell. Int. Quentin Bell. vol. 3, Orlando: A Harvest Book. 1981. p. 227.

de Clarice, e que pode ter algum aspecto de invenção, especialmente porque começa com “em outra vida que tive”:

Em outra vida que tive, aos 15 anos, com o primeiro dinheiro ganho por um trabalho meu, entrei altiva, porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folheei 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 a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada uma das melhores escritoras de sua época: Katherine Mansfield.<sup>32</sup>

Outros têm amado Mansfield no Brasil, desde Érico Veríssimo, seu primeiro tradutor, até Marília Garcia, uma das mais recentes. Entre eles, Ana Cristina César. Em 1981, Ana C. obteve o grau de *Master of Arts (with distinction)* na Universidade de Essex, na Inglaterra, com a tese *O conto Bliss, anotado (Katherine Mansfield)*. Nesta tese, a poeta traduz o conto *Bliss* para o português e comenta suas decisões em 80 notas de rodapé. A tese passa tanto por uma análise da técnica literária quanto pelo tema do “autor dividido” (entre irônica e séria) e dos procedimentos da contista. Em uma das notas, faz uma longa justificativa da escolha do termo “Êxtase” como título: o objetivo de Ana C. foi marcar a diferença entre a sensação decorrente de uma relação amorosa homossexual (*bliss*, êxtase) e de uma relação amorosa heterossexual (felicidade, *plain happiness*)<sup>33</sup>.

Isto porque “Felicidade” foi o termo que Érico Veríssimo, o primeiro tradutor brasileiro de Mansfield, utilizou para corresponder a “*Bliss*”, no volume com este e mais treze contos publicados em 1940 pela editora Globo. Depois de Veríssimo, a publicação por aqui de traduções da obra de Mansfield sofreu um hiato de 44 anos, segundo observa a pesquisadora e uma das tradutoras ativas, Denise Botmann<sup>34</sup>.

De 1984 em diante, voltaram a surgir publicações de novos títulos em diferentes casas editoriais. Aqui no Sul do Brasil, o editor Cleber Mendonça, fundador da Noa Noa, casa editorial de Florianópolis, que em 1988 trouxe, vertidos para o português, *Algumas cartas e trechos do diário*, livro de bolso, de impressão feita na oficina da Noa Noa, com tiragem de quatrocentos

<sup>32</sup> WALDMAN, Berta. *Clarice*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>33</sup> CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 323.

<sup>34</sup> BOTMANN, 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>

exemplares e tradução de Rosaura Eichenberg. As obras de Mansfield saíram também pela Global (1984), Revan (anos 1990), Paz e Terra (1997), Ática/IMS (1999), L&PM (2016), entre outras, incluindo a já extinta Cosac Naify.

\*

Décadas antes, quando Dalton ainda era adolescente e Érico Verissimo traduzia a obra de Mansfield para o Brasil, o poeta Vinícius de Moraes escreveu um poema para ela. Em 1938, publicou o “Soneto a Katherine Mansfield”, escrito um ano antes. O poema de Vinicius comenta as cartas da escritora e o narrador também cria, com ela, uma relação amorosa: a trata como “amada”. Diferente dos contos de Dalton, contudo, aqui a designação de “amada” mantém o tom amoroso até o fim e não se torna uma sátira. Curiosamente, já desde os primeiros versos, o soneto provoca a impressão de ressurgimento da vida da escritora. Vejamos o soneto na íntegra:

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.<sup>35</sup>

Ao que vemos, Vinicius se apaixonou pelas cartas da escritora, em especial, como se as cartas tivessem sido enviadas para o narrador do poema. “Poetinha” de muitas mulheres e muitos amores, como se sabe, Vinicius cria no soneto um personagem que gostaria de ter vivido também este amor com Mansfield, e o curioso é que gostaria “tanto” de “revê-la”, como diz no trecho, “tanto quisera / tanto rever-te, tanto!...”

<sup>35</sup> MORAES, Vinícius de. Soneto a Katherine Mansfield. In: Idem. *Novos poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

Como poderia querer alguém rever a quem nunca viu? Mas como sabemos que o narrador do poema nunca viu Mansfield? Quem sabe quando viveu este personagem que escreve, este que com a máscara fala? A ideia de “reverte-te” pode ser lida, quem sabe, como vontade de reverter o sentido do Tempo e, caminhando contra a cronologia da história, abolir também a morte ou a finitude da vida, já que também afirma: “e tão perto sinto-te, tão perto / Como se numa foram duas vidas”. O anacronismo que tornaria esse amor possível se realiza no poema...

\*

Em que idioma Dalton teria lido Mansfield? No original? Ou em traduções? Em 1947, ele pode ter lido a versão brasileira de Érico Veríssimo para os 14 contos reunidos em *Felicidade e outros contos* (1940), mas não para as cartas e diários, que demorariam ainda 44 anos para chegarem aqui.

Logo após a morte de Katherine Mansfield, contudo, começaram a surgir suas publicações póstumas. No mesmo ano em que foi enterrada, 1923, já estavam circulando tanto um volume de contos inéditos quanto outro de poemas. Já no ano seguinte começaram a aparecer publicamente também volumes de suas cartas, de seus rascunhos inéditos e de seus diários, em edições organizadas pelo seu viúvo, também escritor, John Murry.

Essa ida voraz do viúvo e seus amigos editores ao arquivo de Mansfield no dia mesmo em que ela ainda era velada, (“morta ainda”, diria Dalton Trevisan?), antes mesmo do enterro, é retratada na série *A picture of Katherine Mansfield*, mistura de documentário e curtas de ficção baseados nos contos da escritora, em seis episódios produzidos pela BBC de Londres em 1973<sup>36</sup>.

Contudo, Murry estava certo em se apressar: logo essas edições do arquivo íntimo se tornaram *best-sellers* tão procurados quanto os contos. As cartas de Katherine Mansfield encantaram não só seus destinatários como continuam encantando milhares de visitantes do parque de diversões. Ela conseguiu, assim, ser soberana sobre a própria morte.

Sua luta contra o medo de morrer de tuberculose, os tratamentos e sofrimentos pelo qual passou, formam uma parte especial deste conjunto. Mas, mais do que isso, assim como as cartas, os diários, trazem toneladas de ano-

<sup>36</sup> A PICTURE OF KATHERINE MANSFIELD. Diretor: Allan Cooke. Produção: BBC. Inglaterra: Londres, 1973 (seis episódios). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vF-tkXAUh5io>

tações sobre as arte de escrever e as técnicas literárias por ela desenvolvidas. Ana C. abre sua tese com seleções de trechos desse arquivo, em epígrafes onde Katherine Mansfield comenta a busca de escrever um tipo de “prosa especial”. A seleção de Cleber Mendonça para a Noa Noa é também de uma riqueza inegável, sendo que o livro é de bolso, pequeno, e tem menos de 60 páginas. Segue um desses trechos, escrito em 1919. Mansfield já estava bastante doente, reclusa e tossindo sangue:

Por que pensar e existir devem estar sempre em dois planos diferentes? Por que a tentativa de Hegel de transformar processos subjetivos em processos-universais objetivos não vai funcionar? “É arte especial e objetivo do pensamento alcançar a existência por outros métodos bem distintos daquele da própria existência.” Isto é, a realidade não pode se tornar o ideal, o sonho; não é finalidade do artista promover o seu interesse pessoal, procurar impor sua visão da vida ao mundo existente. Arte não é a tentativa do artista de reconciliar a existência com sua visão; é a tentativa de criar o seu próprio mundo neste mundo. O que sugere o tema ao artista é a *dessemelhança* em relação ao que aceitamos como realidade Escolhemos – revelamos – erguemos a um plano mais elevado.<sup>37</sup>

No caminho desta digressão, outra nasce: em vez de declaração de amor ou homenagem, quem sabe pudéssemos chamar essa relação entre Trevisan e Mansfield de convite ao convívio, convite ao delírio, convite ao parque de diversões: convite para um plano mais elevado onde ela, seu mito e sua obra fazem parte do mundo de Dalton.

\*

O que se diz sobre o nome de quem já morreu pode ser reinventado muitas e muitas vezes, a ponto de ganhar uma sobrevida? É uma boa pergunta filosófica, sem resposta única: ticket para uma montanha-russa cheia de adrenalina, com opiniões mais ou menos apaixonadas, com divergências mil.

O ser que escreve a história de um nome não seria muito mais aberto e livre se levar o personagem dessa grafia para dar uma volta numa montanha-russa de acontecimentos-surpresa, talvez em uma época diferente da que viveu, para que ele pudesse de novo olhar do alto o mundo, para que pudesse de novo *errar* como quiser no parque de diversões da vida?

Outra provocação surge. Que relação é essa, qual o espaçamento necessário entre um e outro para que a chance, a sorte disso tudo virar ficção, possa

<sup>37</sup> MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*, op.cit., p. 43.

surgir? Vejamos outros exemplos de “fábulas” que simulam um aspecto biográfico mas, se olhadas com mais calma, talvez em um grau ainda mais intenso do que esses contos de Dalton Trevisan, são puro delírio.

Na novela de César Aira intitulada *Lugones* (2020), o protagonista, homônimo ao escritor argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), não se suicida no final. Aira, aliás, o transforma completamente, faz dele o que quer: não “respeita” sua figura, a transfigura e lhe dá a chance de não morrer, embora leve seu personagem para a mesma pensão onde, de fato, cometeu suicídio. Sobre a relação entre os dois, sabe-se que Aira havia escrito em seu *Diccionario de Autores Latinoamericanos* um verbete nada amoroso sobre Lugones, embora bem completo e generoso. Segue um trecho do verbete que ocupa quase duas páginas:

El ministro Joaquín V. González le encomendó la redacción de una memoria sobre las ruinas de las misiones jesuíticas; el resultado fue *El imperio jesuítico* (1904), uno de los pocos libros de Lugones todavía hoy medianamente legible. La influencia de Samanin predomina en los poemas de *Los crepúsculos del jardín* (1905). *La guerra gaucha* (1905) es un volumen de relatos que constituyen vago pretexto para una cuantiosa acumulación léxica; la insensibilidad literaria de Lugones se manifiesta, definitiva e irremediable, en este libro.<sup>38</sup>

Sem piedade com Lugones no *Diccionario*, por outro lado Aira o transfigura na diversão de sua novelita. Será que não foi justamente o espaçamento – o distanciamento – provocado pelas críticas de Aira à obra e à pessoa de Lugones que permitiu essa liberdade criativa?

Ademais, o que se mantém, na essência, da vida do espírito evocado por uma fabulação? Outro exemplo para esse modelo de narrativa vem do cinema: *Midnight in Paris* (Meia-Noite em Paris, 2011), longa de Woody Allen. Nele, o protagonista, um escritor novaiorquino nascido no terço final do século XX, está em Paris; de modo misterioso, embarca num automóvel capaz de viajar no tempo e vai para 1920, onde conversa com seus ídolos, o casal Scott-Fitzgerald. Depois, conhece Ernest Hemingway e, em seguida, Gertrude Stein, entre outros grandes nomes do que para ele seria a “Idade de Ouro”.

Na ficção do filme, Stein lê o romance do protagonista, dá pitacos, ajuda-o a melhorar como escritor. Hemingway também deixa sua contribuição. O que foi isso? O aproveitamento, por Woody Allen, de uma *chance* dada pela literatura. A confissão mais transparente de que alguém que escreve pode

<sup>38</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 329.

conviver com outros que escrevem, mesmo já mortos, em suas próprias fabulações. Estes mortos, renascidos em condições ficcionais, assim puderam de novo *errar*, isto é, agir dentro de um ambiente construído por quem escreve a cena. Nada disso terá sido “verdade biográfica”, mas tudo se mantém verdadeiro enquanto acontece na trama – o tempo do disparo da flecha, o tempo necessário não para recordar um mito, mas para trazê-lo de volta ao tempo presente, ao eterno presente.<sup>39</sup>

Mas a flecha não dispara sozinha, ela traz consigo uma demanda. Esta nova chance de vida ao morto, em uma fabulação, não é só uma “diversão” em relação ao nome que sobrevive. Tem um tanto de trabalho envolvido. É preciso ao ser que escreve que capte o que Orígenes chama de *eidos*, que seria o ser que ressuscita, ou o que Agamben nos explica ser incorruptível, o “ser assim de cada coisa”.

Mas o *assim* não significa simplesmente deste ou daquele modo, com aquelas determinadas propriedades. “Assim seja” significa: seja o assim. Ou seja: *sim*.

(É esse o sentido do *sim* de Nietzsche: o *sim* é dito não simplesmente a um estado de coisas, mas ao ser-*assim*. Somente por isso ele pode retornar eternamente. O *assim* é eterno.<sup>40</sup>

Ou seja, o desafio de um fabulador que deseja praticar o “erra outra vez” começa pela tarefa de captar esse “ser-assim” do seu “homenageado” ou “convidado”. Em *Midnight in Paris*, a escritora Gertrude Stein, por exemplo, segue sendo uma Gertrude Stein no longa. A performance da atriz, o roteiro, a história original de Allen (nascida muito antes das filmagens, em seu show de *stand-up* dos anos 1960), fazem com que a atuação da atriz se pareça muito com a presença da escritora “real”: a personagem age como a escritora, fala exatamente o que imagináramos que ela falaria. A “gertrudesteinice” permanece: sua essência, o seu ser-assim, está lá. Não só o mesmo corte de cabelo, mas o mesmo olhar, talvez quase a mesma voz, os mesmos gestos, a mesma forma de se comunicar. O mesmo para Hemingway, o casal Fitzgerald e os demais. Eles permanecem com as mesmas características de quando viveram. Isso confere a suas personas a verossilhança necessária, compõem a solidez dos personagens, que parecem movidos pela “vida do espírito” reencarnado.

Seria esta, se não a única, uma das habilidades requeridas de qualquer fabulador, que conheça o ser-assim de seus personagens, das coisas que com-

<sup>39</sup> JESI, Furio. *Spartakus (Simbologia da revolta)*, op.cit., p. 25.

<sup>40</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*, op.cit., p. 96.

põem suas histórias? E mais, ainda: tornar-se a coisa e depois ir além disso, tornar-se a coisa mais do que ela mesma, torná-la novamente viva, recriada. É relevante lembrar que Katherine Mansfield deixou algo escrito sobre esse tema, em sua carta de 11 de outubro de 1917 para Dorothy Brett. Ela cita uma conversa que teve com a interlocutora para explicar que não via “como a arte vai dar esse *pulo divino* para dentro dos contornos que limitam as coisas, se não passou pelo processo de tentar tornar-se esses seres antes de recriá-los”.<sup>41</sup>

É preciso conhecer o que se fabula para conseguir fazê-lo reviver, conhecer os seus contornos, os seu ser-assim. Para “usar” a “gertrudesteinice” em um personagem homônimo, em uma narrativa não biográfica, é preciso tê-la lido, ter bebido em sua fonte. Mas o Lugones de Aira, por outro lado, não leva adiante sua “lugonice” original. Aira o revirou do avesso, brincalhão. Mas teve de saber quem ele era para poder brincar de um jeito que mexesse com os sentidos dos conhecedores de Lugones.

Quem fala de quem, nesse jogo? Notas interminadas: no mínimo, o fabulador se expande: não fala dele mesmo apenas, fala destes que vieram antes. Ele precisou ser *contaminado* pelos absurdos mais estranhos de cada um de seus convidados para que eles podem funcionar como personagens verossímeis na trama. Mas precisou ir além disso, ser *mais* cada um desses espíritos, mas colocá-los em movimento em sua ficção.

\*

Em *Volverse Público*, Boris Groys contribui com a discussão: para ele a arte que considera a possibilidade de vivos e mortos estarem em pé de igualdade expande a própria noção de sociedade.<sup>42</sup> Consciente que não só os vivos vivem, mas também os que já se foram, não teria qualquer um que escreve, com seus mestres, uma dívida – uma dívida praticamente impagável? Mas, se ignorar a demanda de tentar, ao menos *tentar*, pagar a dívida, não estaria mais agindo como um pirata que saqueia?

Estar no mundo é muito mais do que saquear. É ter consciência ampliada de que outros aqui estiveram e ainda estão, e é justamente por eles, graças a eles e com eles que se escreve: para quem escreve, assim, o pensamento se expande.

<sup>41</sup> MANSFIELD, Katherine. *Algumas cartas & fragmentos do diário*, op.cit., p. 14.

<sup>42</sup> GROYS, Boris. *Volverse público (Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea)*. Trad. Paola Cortes Rocca, Buenos Aires: Caja Negra, 2014. p. 19.

Pode um escritor, qualquer um, abandonar esses outros, esquecer que foi, é e continua sendo *sujeito a eles*, e falar só de “si”, como se fosse mesmo *sujeito a si*? Não seria um equívoco idealizar a realização pessoal, individual, de um “si” totalizado, isolado, sem responsabilidades outras a não ser escrever a “própria obra”, que (supostamente) deixasse de fora tudo o que o formou como um ser que escreve?

Pois quem é este mestre, para quem o leu? Devorou-o, cada palavra, dita e não dita; quem sabe, até mesmo é dele “devoto”, gostaria de ser como ele (ou não, justamente: aprendeu, com o que leu, a potência de não-ser). Não queria este devoto, declarado ou não, que, depois da sua morte, alguém junte o nome dele e do mestre na mesma frase, no mesmo parágrafo, no mínimo no mesmo livro? Não seria honroso isso, deixar essa revelação como quem oferece o passado em testamento? Não quer o devoto estar com o mestre para todo o sempre? Então, não teria o direito de subordiná-lo às suas ficções, fazê-lo mover-se como personagem, usá-lo, usar seu nome, seu espírito, sua obra, usar como se me pertencesse, agindo sobre obra e mito como soberano?

Mas – e não era isso que o mestre poderia querer também, depois da morte material, continuar vivo, enquanto espírito? Lido? Amado? Devorado? Devorador? Não foi para isso que trabalhou a vida inteira, que devotou sua pena, que juntou palavras, que costurou cenas, leu em voz alta, imaginou tantas outras dimensões deste multiverso que nele deixou ecos, a potência de seu pensamento e toda uma linguagem própria, fundada por ele, como se quisesse vê-la sendo falada por multidões, comunidades de leitores, de escravos seus?

Ao fabular uma nova vida a um escritor já morto, no fundo eu o obedeço ou, no mínimo, me deixo manipular: faço dele alguém que convive comigo. Não um fantasma, morto ainda, mas já um companheiro, uma companhia, um ser-com que vive e convive em uma sociedade expandida – nas possibilidades do pensamento.

O passeio no parque está terminando por agora porque toda noite tem uma duração definida. No vazio do parque ainda em construção, ficarão ecoando muitas perguntas, como estas: qual a tarefa assumida por um escritor que se lança a metamorfosear o ponto de partilha com um de seus mestres (ou, se não tanto, ao menos companheiro de ofício) em ponto de partida para uma fabulação de ares biográficos?

O que faz com que use uma ficção para, talvez mais do que contribuir para o fechamento de um “projeto literário” próprio, apontar para uma aber-

tura para *outro escritor*, outro projeto literário, outra Obra, abrindo esse caminho mais como um *continuum* e menos como uma estabilização estática de um pensamento “terminado”? Escrever *a partir de*, e não *à parte de*: escrever partilhando com esse outro os muitos outros com quem sente o mundo e o cosmos.

O ser que escreve precisa parar de errar por aqui. Vigilante, promete não deixar o parque abandonado. Ainda quer morrer contente. E salvar-se pelo trabalho. É tempo de ser-assim na máxima potência, além do possível, contando e ouvindo histórias para adiar o fim do mundo.

## REFERÊNCIAS

A PICTURE OF KATHERINE MANSFIELD. Diretor: Allan Cooke. Produção: BBC. Inglaterra: Londres, 1973 (seis episódios). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vFtkXAUh5io>.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

AIRA, César. *Continuação de idéias diversas*. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 20019.

BATAILLE, Georges. *O culpado (Seguido de A aleluia)*. Trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair A. Almeida Filho. Brasília: ed. UNB, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DALTONISMO. Direção: Célio Yano. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2006. (42'28')'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTkzO-qoiZVs>.

FREIRE, Marcelino. *O microcontista que queria ser Dalton Trevisan*. Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. no 11, Curitiba, junho 2012.

GROYS, Boris. *Volverse público (Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea)*. Trad. Paola Cortes Rocca, Buenos Aires: Caja Negra, 2014. p. 19.

JESI, Furio. *Gastronomia mitológica*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. *Sopro*. Boletim político-cultural. n. 52. Desterro, junho/2011. (s/p).

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

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

MANSFIELD, Katherine. *Diário & cartas*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

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

MORAES, Vinícius de. Soneto a Katherine Mansfield. In: *Novos poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

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

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad revocada*. Trad. Felipe Alarcón, Buenos Aires: Mardulce, 2016.

RICE, Anne. *Portrait of Katherine Mansfield*. 1918. Óleo sobre tela, 52 x 65 x 5 cm.

RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

TREVISAN, Dalton. *A faca no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

TREVISAN, Dalton. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 20106.

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

VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores do abismo*. Trad. Josely Batista Vianna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WALDMAN, Berta. *Clarice*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf*. Ed. Anne Olivier Bell. Int. Quentin Bell. v. 3. Orlando: A Harvest Book. 1981.

