

TALISSA ANCONA LOPEZ

RETOCAR AS CARTAS, TRADUZIR A ESCRITA

*tradução comentada de cartas de
Katherine Mansfield*

RETOCAR AS CARTAS, TRADUZIR A ESCRITA:

**tradução comentada
de cartas de Katherine Mansfield**



E-book resultante da dissertação de mestrado de mesmo título, defendida em 2024, sob orientação da Profa. Dra. Viviane Veras, no Programa de Pós-Graduação e Linguística Aplicada da Unicamp, e contemplada no Livro Prêmio 2025.



Esta obra foi publicada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior – CAPES, com verba PROEX destinada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Unicamp.

Talissa Ancona Lopez

**RETOCAR AS CARTAS,
TRADUZIR A ESCRITA:**

**tradução comentada
de cartas de Katherine Mansfield**



Copyright © Talissa Ancona Lopez

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Talissa Ancona Lopez

Retocar as cartas, traduzir a escrita: tradução comentada de cartas de Katherine Mansfield. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 165p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2176-2 [Digital]

1. Katherine Mansfield. 2. Carta. 3. Tradução. 4. Tradução comentada. I. Título.

CDD – 370/410

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

*Para Tatiana, que misteriosamente me
trouxe até essas cartas –
que misteriosamente me trouxe
também até este mundo.*

AGRADECIMENTOS

Aos carteiros deste mundo. Especial agradecimento ao carteiro Eraldo, o da minha rua.

À Viviane Veras, que me ensinou uma orientação feita na leveza e no riso solto.

À Marie, por todas as provocações que me deslocaram de todos os centros e me trouxeram até esta pesquisa.

À Claire Davison, que dialogou comigo à distância e convocou uma troca sem a qual não consigo me imaginar escrevendo o que escrevi. *Merci beaucoup my dear fellow translator.*

Agradeço a três Marcos: Marcos Antonio de Moraes, que me acompanhou desde o começo neste universo da carta; Marcos Siscar, pela correspondência no sentido mais amplo possível do termo; Marco Mott Ancona Lopez, meu pai, de quem herdei a mania de nostalgia, que inevitavelmente me levou ao amor pelas cartas.

À Brigitte Hervot e Sandra Ferreira, tradutoras de *O gênero epistolar e o pensamento nômade*, livro que me acompanhou intensamente ao longo deste caminho. E à Brigitte Diaz, autora deste livro lindo.

Ao Mario Luiz Frungillo, à Lenita Pisetta e à Claudia Tavares Alves, por lerem meu trabalho e pela disposição de comentá-lo.

À Claudia Cavalli, que é verdadeiramente, para mim, um exemplo de pesquisadora e tradutora.

Ao Tui – agradeço pelas estradas juntos até a Unicamp, pelas risadinhas no caminho, mas sobretudo por uma amizade que me transforma tanto e transforma tanto meu texto, minha leitura e meu gesto neste mundo.

À Mavi e à Cazul, que viveram comigo uma casa que escreve. À Laila, que além de tudo me chama para almoçar e estudar junto. E à Marina, que nos últimos instantes me trouxe a paz que eu precisava para terminar de escrever feliz.

Às amigas de Barão Geraldo, que me fazem querer ficar: Érica, Andréa, Margarida. Stelle e Sil, pelo carinho de uma família. À Paula, amor tão imenso, tão longo, tão divertido – obrigada por dividir tanto comigo.

À Heloisa. Obrigada, outra vez.

Aos funcionários do IEL, pela presença e pela organização que facilitam o duro exercício de burocracias universitárias.

Ao Instituto Moreira Salles (IMS) e ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – por guardarem tão bem algumas cartas que adorei ler.

À CAPES e ao CNPq. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes – Código de Financiamento 001. E ao CNPq – o presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Agradeço pelas bolsas concedidas ao longo desta pesquisa, que me permitiram viver o mestrado de uma maneira muito presente e engajada.

Ao Presidente Lula, que cumpriu a promessa de reajustar devidamente o valor das bolsas de pós-graduação do país em 2023, depois de mais de 8 anos sem reajuste, retomando lentamente a esperança de valorização do trabalho de pesquisa.

Agradeço, por fim, à Dona Helena – que me faz acordar quase todos os dias às seis horas da manhã para escrever. Obrigada pela lição da disciplina.

SUMÁRIO

PREFÁCIO Katherine Mansfield em cartas: tradução epistolar e escrita de mulheres por Talissa Ancona Lopez.....	11
Cláudia Tavares Alves	
PRÓLOGO	15
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 Carta: questões de gênero	23
A carta: percursos e formatos	24
Carta, comunicação e o literário	28
O literário e a sedução	35
CAPÍTULO 2 Tradução, arquivo e biografia: estudo feminista?... 39	
Retradução e tradução: a “verdade” do texto	40
Trajetos da tradução.....	42
Caso KM: aonde a pesquisa nos leva.....	44
Biografismo ou contorno biográfico?	48
CAPÍTULO 3 A tradução de cartas.....	55
Considerações sobre a tradução das cartas de Mansfield pela Editora Revan	56
Retradução: entre o trânsito e ato.....	61
Retradução e diversão: entre o prazer e a divergência	63
CAPÍTULO 4 Katherine Mansfield: uma introdução.....	67
Mansfield escritora: história, literatura e traduções	68
Mansfield lida e traduzida no Brasil.....	72
A escrita epistolar de Katherine Mansfield	76
CAPÍTULO 5 Tradução comentada das cartas de Katherine Mansfield	84
Comentário geral sobre a tradução das cartas de Mansfield	86
A anotação – duas escolas e a escolha entre elas	88
Principais percalços da tradução.....	91
Rondar uma palavra até a presença – estratégias da tradução.....	96

CAPÍTULO 6 As cartas traduzidas	103
Carta 1 – para Sylvia Pane (Londres, 24/06/1906)	103
Carta 2 – para Garnet Trowell (Londres, 02/11/1908)	106
Carta 3 – para Garnet Trowell (Davenport, 08/11/1908)	108
Carta 5 – para John Middleton Murry (Paris, 25/03/1915)	114
Carta 6 – para John Middleton Murry (Paris, 07/05/1915)	117
Carta 7 – para Bertrand Russel (Londres, 17/12/1916)	119
Carta 8 – para Dorothy Brett (Londres, 11/10/1917)	121
Carta 9 – para John Middleton Murry (Hotel Beau Rivage Bandol, France, 03/02/1918)	126
Carta 10 – para Dorothy Brett (Londres, 12/05/1918)	129
Carta 11 – para John Middleton Murry (Vila Isola Bella, França, 18/10/1920)	130
Carta 12 – para John Middleton Murry (Vila Isola Bella, França, 03/11/1920)	133
Carta 13 – para John Middleton Murry (Villa Isola Bella, França, 23/11/1920)	135
Carta 14 – para Dorothy Brett (Chalet des Sapins, Suíça, 12/09/1921)	138
Carta 15 – para Dorothy Brett (Chales des Sapins, Suíça, 11/11/1921)	140
Carta 16 – para William Gerhardi (Chalet des Sapins, Suíça, 21/11/1921)	141
Carta 17 – para Dorothy Brett (Chalet des Sapins, Suíça, 05/12/1921)	143
Carta 18 – para Dorothy Brett (Paris, 26/02/1922)	146
Carta 19 – para William Gerhardi (Paris, 13/03/1922)	148
Carta 20 – para Sarah Gertrude Millin (Paris, ?/03/1922)	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
REFERÊNCIAS	161

PREFÁCIO

Katherine Mansfield em cartas: tradução epistolar e escrita de mulheres por Talissa Ancona Lopez

Cláudia Tavares Alves

Em "Retocar as cartas, traduzir a escrita: tradução comentada de cartas de Katherine Mansfield", Talissa Ancona Lopez apresenta a tradução para português de vinte cartas de Katherine Mansfield, importante escritora de traços modernistas, nascida na Nova Zelândia em 1888 e morta precocemente, com apenas 34 anos de idade. As cartas aqui traduzidas seguem uma seleção cuidadosa: são textos em que a escritora neozelandesa comenta a sua escrita, de forma mais geral, mas também os processos específicos voltados a trabalhos em andamento, costurando assim às suas cartas reflexões sobre a sua própria obra literária e os pormenores envolvidos na feitura de alguns de seus textos.

A proposta deste livro é, nesse sentido, bastante inovadora, tanto por se propor a traduzir algumas cartas ainda inéditas em português brasileiro, quanto por levantar questões teóricas e críticas pertinentes à tradução desse material. Em especial, destacam-se as questões relativas à tradução epistolar, que ainda carece de mais trabalhos na área dos estudos da tradução, além dos estudos referentes à retradução, especialmente no que concerne a cartas escritas por mulheres, o que também traz contribuições importantes para uma revisão da nossa história literária.

Sendo um projeto desenvolvido no âmbito do programa de pós-graduação em Linguística Aplicada do IEL-Unicamp, particularmente na linha de Linguagens, Transculturalidade e Tradução, a centralidade da tradução neste estudo é evidente: não se trata apenas de traduzir um corpus de pesquisa inédito, mas também de retraduzir cartas já traduzidas, a partir de certo

incômodo acerca da edição *Diários e Cartas*, de 1996 pela Editora Revan, em tradução de Julieta Cupertino. De tal modo, assume-se o objetivo de refletir sobre como esses dois processos concomitantes permitiriam contar essa história de outra maneira, isto é, não focando em aspectos biográficos da autora, mas sim na relação de Mansfield com a sua própria escrita literária, o que permite a este estudo destacar a "questão da linguagem e o cuidado formal" (p. 14) presentes também em sua produção epistolar.

O embasamento teórico aqui mobilizado se constitui à medida que a pesquisa avança e demanda aprofundamentos diversos, por vezes em direções bastante distintas – pois, como a autora anuncia a determinada altura, foi necessário abordar "a questão da carta, a questão da biografia, a questão da publicação, a questão da literatura, a questão dos intraduzíveis, a questão das notas" (p. 151). No entanto, apesar da variedade de desafios a serem enfrentados, isso não impediu que Talissa fosse em busca de estudos de referência para cada um dos temas abordados e reconhecesse neles problemas-chaves a partir de tais questões.

Isso leva a pesquisa a ser organizada ao redor de dois eixos centrais: a produção de um estudo teórico sobre cartas e a tradução comentada de cartas selecionadas de Katherine Mansfield. O resultado é este livro, composto pelas análises, organizadas em cinco capítulos, somadas ao sexto capítulo, que traz as cartas de Mansfield em versão bilíngue. Este material vem por sua vez acompanhado de diversas notas em que se narram os percalços do processo de tradução. Talissa consegue isolar problemas interessantes e encontra boas soluções, muitas vezes criativas, para grande parte deles, o que rende ótimas observações no rodapé dessas páginas.

O gênero epistolar é aqui entendido como um tipo de texto escorregadio (instável, ambíguo, complexo, como a autora defende) e se torna latente, ao longo deste estudo, a inquietação da autora ao tentar classificá-lo como um objeto literário. Isso nos leva também ao seu aceno à importância da escrita epistolar para a produção literária de mulheres ao longo da história. E é em Ana Cristina Cesar que Talissa reconhece de onde vem a inspiração para

o seu interesse pelas cartas como "diários de escrita" ou ainda como "mapas de sua composição" (p. 84). Em uma espécie de ressonância à paixão de Talissa pela poeta e crítica literária brasileira, Mansfield emerge e nos lembra, finalmente, que a escrita deve ser entendida como um trabalho, uma profissão possível para muitas mulheres, sobretudo quando se deve enfrentar as armadilhas da sociedade patriarcal. A escritora chega a elucubrar, em carta de 1906 a Sylvia Pane, que deseja "que todas as mulheres tenham um futuro definido (...). A ideia de sentar-se e esperar por um marido é absolutamente revoltante" (p. 106).

A tradução, por sua vez, também deve ser entendida como um trabalho de escrita, uma possibilidade de existência e atuação intelectual para nós, mulheres, tornando-se assim um ato, uma tomada de posição política implicada na sua realização, o que perpassa desde a escolha do que traduzir e por que traduzir, até os modos de refletir sobre o que se traduz, mobilizando ativamente uma bibliografia crítica que contemple nomes de pesquisadoras e escritoras mulheres. Talissa é perspicaz e se move com maestria nesse terreno, inclusive na sua própria prática tradutória, quando nos deparamos quase sem querer com detalhes significativos presentes nas cartas traduzidas. É o caso de *writer*, substantivo comum de dois gêneros em inglês, sendo traduzido por *escritor* e *escritora* em português.

Acredito que a confluência entre os dois eixos desta pesquisa, isto é, entre a tradução e o estudo aprofundado, bem como o encontro entre a teoria e a prática tradutória, sejam um aspecto que se destaca na organização dos capítulos deste livro, o que já nos diz algo sobre os futuros rumos desta pesquisa: ela se apresenta aqui em uma primeira etapa, enquanto resultado de uma dissertação de mestrado, mas ficamos felizes em perceber ao longo de sua leitura que ela se desdobrará em ainda mais reflexões e em muitas novas inquietações.

PRÓLOGO

Prezada senhora, prezado senhor,

Eu queria começar com uma pequena explicação. Quando leio cartas que não são minhas, eu juro, meu olhar resiste. Não é natural. Eu escolhi um objeto de estudo de maneira completamente inocente. A princípio, o que eu via era um texto interessante, ainda pouco explorado, ainda não totalmente traduzido. Eu via escolhas linguísticas ousadas e queria traduzi-las. Uma coisa sagaz, espertinha. O que se desdobrou foi inesperadamente ansioso, tocante, intenso – eu ignorava, antes, que ali tinha um envelope corrompido. Agora não ignoro mais; eu lembro do envelope, toda vez, eu juro. Suponho o gesto que abre a carta lentamente, suponho o frio ou o calor ou aquilo que o destinatário segurava em suas mãos exatamente antes de abrir a carta. As cartas de Katherine Mansfield me levaram a muitas outras cartas, muitíssimas. A pesquisa se dividiu entre a carta e a tradução – porque o objeto, cada vez menos discreto, se impôs de maneira bruta e entendi que a tradução não era ali uma ferramenta pronta disponível para resolver a carta; era preciso criar uma ferramenta para a carta, uma tradução lenta e atenta e, de alguma maneira, epistolar. Não à toa eu traduzi tão devagar – eu faço tudo rápido, mas as cartas eu traduzo devagar. Cada vez que abro um livro de correspondências, um pdf com cartas inéditas, uma carta num arquivo – a cada vez meu olhar resiste, o corpo todo se vira um pouco para o lado antes de ler. O suspense não é biográfico, não é medo de violar a história: é a consciência de que ali, por trás da carta, a escrita é potente como pode ser potente uma voz que cruza terrenos, vazios, águas, bichos, cercas. Outro dia, numa exposição sobre Clarice Lispector, li suas pequenas anotações em papéis cortados, pequenos bilhetes, vi seu gesto, a pressa da caligrafia. Aquilo foi forte, fez pensar no gesto da escrita de uma carta. É um movimento muito empenhado: falar sem poder falar. Escrever porque alguém não está ali – mas está.

Escrever para poder esperar. Para as mulheres, creio, a carta é a maneira mais acessível de tomada da palavra. Eu não supunha. Que a carta tocaria tão intimamente aquilo que eu vejo como uma espécie de perversão da escrita – escrevemos. É preciso escrever – isso é tão louco. Às mulheres, é preciso escrever é preciso escrever é preciso escrever. Esta carta é um pedido adiantado de desculpas a mim mesma: se em algum momento abri alguma correspondência de maneira negligente, não foi de propósito – e já me perdoo antecipadamente também. A carta faz isso, faz escrever para si e para o outro ao mesmo tempo. E também para ninguém – faz escrever apenas. Eu escolhi um objeto de estudo que exige uma constante negociação, um manejo, um cuidado especial. Prezado senhor – prezada senhora – é muito bom, enfim, poder esperar uma resposta ao final dessa travessia toda palavra.

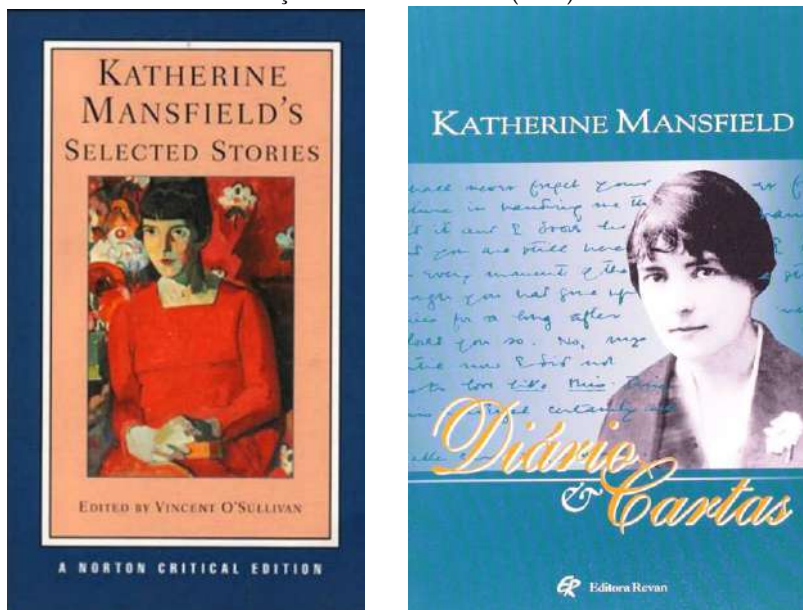
Talissa

INTRODUÇÃO

Em *Katherine Mansfield's Selected Stories* (2016), uma edição crítica da W.W Norton & Company, o editor norte-americano Vincent O'Sullivan publicou, junto com os contos de Mansfield, um apêndice com vinte cartas nas quais a autora comenta sobre *a escrita*. É um recorte precioso – contém textos muito interessantes e, em alguns casos, cartas pouco publicadas nas edições anteriores da correspondência de Mansfield. Dessas vinte cartas, dez já haviam sido traduzidas para o português por Julieta Cupertino e publicadas no Brasil em uma edição de 1996, da Editora Revan, intitulada *Diários e Cartas*. Esta pesquisa de mestrado consiste na tradução comentada dessas vinte cartas – considerando, é claro, a retradução daquelas já publicadas pela Editora Revan –, além de um estudo teórico sobre o gênero epistolar e suas implicações para a área de estudos da tradução.

Na edição brasileira de 1996, *Diários e Cartas*, lemos sobre a vida de Katherine Mansfield a partir de um recorte bastante amplo: trechos de diários, cartas, fotografias e notas explicativas contam, de maneira cronológica, a história da vida de Mansfield desde 1909 até 1922, formando, assim, uma edição de cunho biográfico, com cara de biografia mesmo, que reconta a novela de sua vida a partir desses recortes e de uma pesquisa histórica e contextual capaz de produzir a história da vida da autora. Ao estabelecer o texto dessa maneira, o que se verifica é o destaque para a *vida* de Mansfield, em detrimento do destaque para a sua *escrita*. Essa abordagem me instigou a propor uma tradução de cartas que pudesse, de alguma maneira, inverter essa sobreposição e realçar a escrita da carta de Mansfield, ao invés do conteúdo biográfico que é exposto ali. Tudo isso porque, ao ler suas cartas, a questão da linguagem e o cuidado formal me pareceram, de fato, um fator que merecia esse destaque.

Figura 1: À esquerda, edição da W. W Norton & Company (2016); à direita, edição da Editora Revan (1996)



Fonte: site das editoras¹.

O interesse pelas cartas de Mansfield me conduziu a um aprofundamento e uma curiosidade particulares pelas dificuldades que o gênero epistolar traria para o campo da tradução. Lemos sobre tradução de prosa, de verso, de quadrinhos, de textos sensíveis. Mas muito pouco eu encontrei, na pesquisa preliminar, sobre a tradução de cartas. Estudar o gênero epistolar me pareceu uma maneira interessante de me aproximar desses dilemas e, também, de criar uma certa intimidade com o meu objeto de estudo. A partir dessa tentativa de aproximação entre a tradução e o universo epistolar, esta pesquisa parte, então, de dois eixos: 1. a produção de um estudo teórico sobre carta e 2. a tradução comentada de vinte cartas de Katherine Mansfield para o português.

¹ Disponível em: <https://wnorton.com/books/9780393925333> e <https://www.revan.com.br/produto/diario-e-cartas-85>. Acesso em jan/2024.

No primeiro capítulo, me detenho sobretudo na questão da carta como objeto complexo e misterioso, e busco adentrar as essas complexidades de modo a pensar, posteriormente, em uma tradução que seja coerente, também, com os desafios que o texto epistolar carrega. Assim, no primeiro capítulo busco explorar a seguinte questão: qual é a relação entre carta e literatura? Primeiro, descrevo brevemente os percursos e formatos da carta do século XVII até o século XX – com base, sobretudo, nos estudos de Brigitte Diaz (2016) sobre o gênero epistolar – acompanhando sua instabilidade e suas possíveis modulações, para depois apreender a ambiguidade do gênero epistolar. A partir de imagens dos manuscritos de algumas cartas de Ana Cristina Cesar, aposto no caráter visual e estético da carta para descrevê-la, então, como um objeto que transita entre a comunicação e o literário propriamente, a partir das definições de Culler (1999) e de Jakobson (1976).

No segundo capítulo, a questão passa a ser o quanto esse laço entre literatura e carta expõe polêmicas que contornam a discussão sobre a *publicação* de cartas. Aqui, falo sobre um acontecimento fortuito da minha pesquisa que me levou a considerações sobre o que há de feminista ou de politicamente consciente por trás da escolha por uma publicação de cartas. Pensando a tradução como ato (Esteves, 2014) e levando em conta que a tradução também é uma ação politicamente implicada, considero de que maneira a publicação de uma correspondência – especialmente a publicação de uma correspondência de uma mulher – pode caminhar lado a lado com uma tradução que honre e destaque aspectos fundamentais de uma escrita potente, em oposição a uma simples revelação de acontecimentos cotidianos e novelísticos. Para isso, penso uma diferenciação entre o que Ana Cristina Cesar denominou “biografismo” e o que pode caminhar no sentido de algo que crie, em oposição, um contorno biográfico.

O terceiro capítulo traz um ensaio orientado em direção à tradução de cartas. O cotejo entre o original e a tradução da Editora Revan deixa bastante evidente o quanto alguns aspectos fundamentais para a escrita da Mansfield – a repetição, o som, as

expressões idiomáticas – são negligenciados na versão em português, o que faz surgir questões sobre a diferença marcante entre a tradução de seus contos e a tradução de suas cartas. A partir dos bastidores desta pesquisa (descritos sobretudo no capítulo 2) e da análise da tradução das cartas de Mansfield feita pela Editora Revan em 1996, busco desenhar um início de teoria da tradução da carta, que pretende compreender as instabilidades do gênero epistolar e traduzi-las, também, para o texto em nova língua – considerando os aspectos textuais e contextuais envolvidos na publicação de cartas. Aqui, o “trânsito” (Siscar, 2021), a “diversão” (Flores, 2008) e o “ato” (Esteves, 2014) são inspirações de três pesquisadores brasileiros que norteiam o começo desta discussão complexa sobre a tradução de cartas.

No quarto capítulo, descrevo de maneira mais detalhada quem foi Katherine Mansfield, como se deu sua produção literária e epistolar e em que medida sua biografia pode aparecer como um contorno interessante para estudar as suas cartas, sem que a sua correspondência se transforme indevidamente em biografia. Esse capítulo traz também um breve panorama das traduções de Katherine Mansfield no Brasil, bem como a sua influência em autoras como Clarice Lispector e Ana Cristina Cesar. A relação entre Ana Cristina Cesar e Katherine Mansfield aparece, neste capítulo e no capítulo seguinte, como um norteador importante para a tradução proposta nesta pesquisa, que tem como inspiração e referência principal a tradução feita por Ana C. do conto *Bliss*, de Mansfield, em 1980.

Passamos, enfim, às cartas de Mansfield e ao desafio da tradução. Para adentrar a discussão sobre a tradução de suas cartas, desenvolvo, no capítulo 5, comentários sobre a importância de uma tradução comentada para o campo dos estudos da tradução, a diferenciação entre os tipos de anotação (notas explicativas, descritivas e de tradução) com base nos estudos epistolares de Colette Becker (2013), os principais percalços tradutórios no caso do meu objeto em questão e comento, de maneira geral, como se deu a tradução das cartas de Katherine Mansfield.

O sexto capítulo traz, de forma espelhada, a tradução das vinte cartas de Katherine Mansfield, acompanhadas das notas e de algumas imagens que achei interessante apresentar. À banca, apresento também um encarte com as cartas traduzidas, uma pequena edição caseira bilíngue feita junto com Ana Lancman, colega que pesquisa e trabalha com editoração. Penso que um estudo sobre cartas dessa dimensão, que pensa não apenas a tradução, mas a publicação e circulação das cartas, poderia muito bem trazer consigo um microprojeto de publicação, de forma a alinhar o estudo teórico a uma proposta de publicação real. Trazer, enfim, para fora do papel e para dentro do papel, paradoxalmente, o que aqui se pretendia estudar.

CAPÍTULO 1

Carta: questões de gênero

*A correspondência será sempre esse limiar excitante
em direção a um outro lugar luminoso.*

Brigitte Diaz

Escolhi ler e traduzir cartas. É verdade que esse objeto carrega em si uma potência viva, pulsante, de existência e movimento: as mãos que escolhem o envelope, as marcas da caligrafia, as rasuras da tinta na superfície do papel – e também o selo, o caminho até o correio, o carteiro, a bolsa do carteiro, a caixinha do correio e as mãos outra vez. O universo da carta compreende muitas etapas, instâncias que envolvem quem escreve, quem lê e mil trejeitos nesse caminho. Toda escrita é assim? Por que a carta evoca essa lentidão suspirante, esse apego material, essa lembrança de vida? Ela é como a literatura, nesse sentido?

São muitas as ambiguidades presentes na simples definição da escrita epistolar. São inúmeras as confusões envolvidas no processo de publicação de cartas. Ao tocar as cartas como meu objeto de tradução, escolho o caminho tortuoso do estudo desse gênero textual como uma introdução teórica para melhor contornar suas complexidades e buscar, por fim, uma tradução que transite ao lado dessas complexidades. Neste primeiro capítulo, as questões de gênero – isto é, as questões relativas à instabilidade do gênero epistolar – são abordadas com o propósito de criar uma convivência próxima e íntima com esse objeto, suas particularidades, seu charme, suas disputas e seu percurso ao longo da história. Afinal, esta pesquisa parte do princípio de que a melhor maneira de traduzir é a partir da proximidade – é convivendo, às vezes exaustivamente, com todos os lados possíveis do problema.

A carta: percursos e formatos

Brigitte Diaz, em seu livro *O gênero epistolar ou o pensamento nômade* (2016), apresenta uma retrospectiva crítica sobre a escrita e a leitura da carta, isto é, retoma a maneira como a carta foi escrita e lida desde o século XVII até a modernidade, acompanhando o que ela chama de “percurso ziguezagueante” da carta (p. 15). Segundo a autora, há dois momentos distintos, separados por uma “bifurcação essencial” (p. 15). No primeiro momento, começo do século XVII, as cartas buscavam alcançar uma eloquência correta e acadêmica, o que remeteria a uma antiga vocação oratória. Nesse momento, as cartas eram escritas sem nenhum ornamento, e uma carta bem escrita revelava uma boa inscrição na esfera da erudição neolatina. Já no fim do século XVII, segundo Diaz:

Não se espera mais das cartas a perfeição bem calibrada de uma composição retórica impecável, mas nelas se aprecia, bem a contrário, as falhas, as hesitações e as pausas de uma palavra simplesmente humana. É nessa época que a carta reivindica claramente o título de “espelho da alma”, segundo uma metáfora tão emblemática quanto estabelecida, já presente em Demétrio. (Diaz, 2016, p. 16)

Essa primeira separação entre a carta e a tradição eloquente tem, para a autora, o peso de um movimento revolucionário para a escrita epistolar. Nesse contexto, a carta abandona o território a que pertencia há muito tempo para “divertir-se na *no man's land* de uma palavra singular, supostamente estranha a qualquer intenção estética” (p. 18). Veremos, mais adiante, que na verdade a intenção estética não foge a essa palavra singular; pelo contrário, é acentuada por ela.

A partir do século XIX, as cartas passam a receber atenção da crítica, tornando-se objetos paradoxais. Esse passo entre o universo da retórica e o universo poético se dá também por conta do seu uso nos romances, por conta da aparição das cartas nos romances

epistolares. Por um lado, tornam-se alvos do olhar e do cuidado dignos de um objeto literário – são amplamente comentadas, difundidas, publicadas. Ainda assim, são lidas como restos de papéis que alimentam a leitura biográfica e psicológica de seus autores, nunca exatamente como *escrita*. Para Diaz, as cartas passam a ser, de alguma maneira, “o *outro* da literatura” (p. 53).

De fato, qualquer um que se ocupar da leitura de cartas estará frente a um dilema de posição: qual posição, como leitor, assumo frente a uma correspondência? Brigitte Diaz formula possíveis cenários de resposta à pergunta “como ler uma correspondência?”:

Dentro ou fora da literatura? Com ou sem “literariedade”? Será que elas pertencem ao campo literário de maneira “constitutiva”? Ou, então, de maneira condicional? Eis as eternas perguntas que o gênero epistolar carrega, e cujas respostas variam conforme as representações que se fazem dele. Prova, aliás – empírica, é verdade –, de que entre ele e a literatura há, de fato, uma questão de *correspondência*. (Diaz, 2016, p.69)

Para explorar as relações entre o epistolar e o literário, é preciso adentrar-se na profunda complexidade do universo da escrita das cartas, suas motivações, suas limitações, seus aspectos formais, suas exceções. Sim, é verdade que a pesquisa sobre cartas deve ser referenciada temporalmente; como vimos, o século XVII representa uma virada importante na história da escrita da carta, e não faria sentido ignorar esse recorte. É no final do século XVII que a carta passa a apropriar-se de uma nova liberdade, a partir da qual aquele que a escreve é capaz de escrever “à sua maneira” (Diaz, 2016, p. 22), o que abre espaço para futilidades, caprichos, invenções linguísticas e, por fim, traços inusitados que tornam a carta muito mais interessante do ponto de vista da escrita e do estudo literário.

Aqui, portanto, para ensaiar uma discussão sobre a carta como objeto de estudo – e como objeto de estudo da tradução –, parto de uma leitura que considera sobretudo a escrita epistolar a partir do

fim do século XVII, tomando como objeto principal a epistolografia de escritores, mais especificamente a correspondência de Katherine Mansfield.

A carta: gênero ambíguo

André Compte-Sponville (1997) disse que se escreve uma carta porque não se pode nem falar, nem calar. A palavra “carta” compreende instâncias diferentes que ali se encostam, se fundem. São universos distintos convivendo proximamente: a escrita, mas com acenos à oralidade; o documento, mas com o potencial de um objeto literário; a distância, mas que paradoxalmente instaura uma proximidade. Em inglês e em francês, a palavra designa ao mesmo tempo *carta* e *letra*. Em português, a palavra “carteira”, derivação de “carta”, é ao mesmo tempo “mesa para *escrever*” e “bolsa para *documentos*”². Em francês, *carte* (diferente de *lettre*) é também o mapa, papel sobre o qual se apreende a distância.

A escrita, o documento, a distância. Cada uma de suas instâncias pode sempre ser revelada em seu revés. Neste universo, “escrever cartas é mais misterioso do que se pensa”. Quem diz é Ana Cristina Cesar (1999a, p. 202), epistológrafa, poeta, crítica, tradutora. Por um lado, sim, a *escrita*. *Escrever* cartas é misterioso, trata-se de uma escrita particularmente reservada, porque remete, muitas vezes, à oralidade. Se numa carta buscamos nos corresponder, busca-se a correspondência no sentido mais imediato, é porque a voz está impossibilitada de cruzar algum tipo de fronteira.

O que se tem, afinal, como produto dessa escrita? Um *documento*, a priori, muitas vezes datado, assinado, exatamente como os documentos que assinamos nos cartórios. Há diferentes modalidades da carta, é verdade. A carta aberta, a carta admissional, a carta de recomendação, a carta pública, a carta de

² *Dicionário etimológico da língua portuguesa* / Antônio Geraldo da Cunha – 4.ed. revista pela nova ortografia. – Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

amor. Esse tipo de escrita é, muitas vezes, oficial – isto é, tem o valor de um documento capaz de oficializar certas relações, certos acordos. Mas a carta é também outra coisa, tem (ou tinha?) um potencial literário que ultrapassa a esfera formal do documento. É por isso que lemos cartas de escritores, artistas, professores: por isso elas são publicadas. Porque quando se inclina à escrita, esse documento se duplica, pode se duplicar. Se a carta não existe senão para o outro, em direção ao outro, o que se produz ao escrevê-la é também um aceno à sedução, à estética, à preocupação formal, assim como na literatura.

O curioso sobre a carta é também isso que ela instaura. É ela que cria a *distância*, ao tentar encurtá-la. É ela que cria o caminho, ali onde só há ausência. É Ana C. quem adverte, outra vez: “quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades” (1999a, p. 202). As tortuosidades entre remetente e destinatário, as tortuosidades do gesto que desenha a caligrafia? O caminho tortuoso do carteiro? A carta é o objeto em trânsito, que passeia, quer passear. Evoca o outro ali onde ele não está; vai buscá-lo ali onde o autor da carta, por algum motivo, não pode chegar. Segundo Diaz, “escrever a carta, endereçá-la, mandá-la, é tentar agir na distância, acreditar na virtude performativa do discurso epistolar” (2016, p. 66). Trata-se, então, de um tipo de texto que cria e, ao mesmo tempo, interrompe a ausência; a carta não existe senão nesse jogo que depende da distância, e escrever uma carta é como traçar uma linha entre dois pontos de um mapa [*carte*, em francês], ainda que esses pontos possam ser físicos ou abstratos, geográficos ou emocionais, mais ou menos distantes.

A carta pode “ser vista como um documento, como um texto, como um discurso, ou ainda como um fazer, mas, na verdade, sempre é tudo isso ao mesmo tempo” (Diaz, 2016, p. 55). É instável pela maneira como se altera no tempo, e instável pelas diversas formas que pode adquirir, beirando sempre outras esferas, outros gêneros, funções diversas. Nesse “jogo de proximidade e distanciamento” (Siscar, 2021, p. 28), a carta relaciona instâncias instáveis e ambíguas, e podemos, a partir dela, ver um

procedimento que remete à tradução: não exatamente fazer atravessar, de um ponto ao outro, a palavra; antes, jogar com ela, ali no limite entre dois pontos que se distanciam, mas que também se correspondem. São essas as questões que, aqui, impulsionam um estudo sobre a *tradução de cartas*, uma tradução que leve em conta as ambiguidades e complexidades desse gênero.

Carta, comunicação e o literário

Falar sobre o aspecto potencialmente literário de uma carta pode ser um tanto vago se não tivermos em mente o que quer dizer esse “literário”. Aproximo, aqui, o que chamo de “literário” do conceito de “efeito poético”, desenvolvido por Roman Jakobson (1976). Para Jakobson, o estudo da Poética debruça-se a princípio em buscar a resposta da seguinte pergunta: “o que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (Jakobson, 1976).

Para discutir a questão da função poética, o linguista descreve primeiro todos os fatores constitutivos do ato de comunicação verbal, que consiste basicamente no envio de uma *mensagem* de um *remetente* a um *destinatário*. O sucesso da mensagem depende de um *contexto* apreensível pelo destinatário e deve ser enviada a partir de um *código* total ou parcialmente conhecido pelo remetente e pelo destinatário. Por fim, é preciso um *contato*, um canal físico e uma conexão entre remetente e destinatário³. De acordo com Jakobson, “cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem” (p. 123).

Assim, há funções que atuam de maneira a dar ênfase a cada um desses seis fatores. No caso da função poética, que aqui nos interessa, é a própria *mensagem* como tal, “o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem” (grifo go autor) (p. 128). Nesse sentido, entende-se que a função poética é a função predominante na arte verbal, de modo que as outras funções (que dão ênfase ao destinatário, remetente, código, contato e contexto)

³ Os conceitos de Jakobson estão destacados em itálico.

podem ser exploradas, mas não predominam na arte verbal. Mas como isso aparece, de fato, na escrita? Segundo Jakobson, a partir de escolhas de linguísticas (de sequência, de som, de repetição, de sintaxe) capazes de formar um arranjo que dá uma melhor configuração à mensagem; em outras palavras, um arranjo que soa bem.

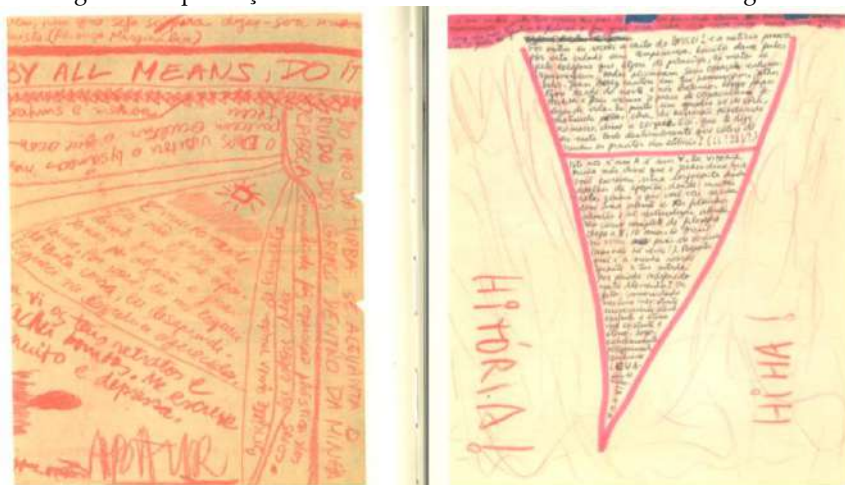
O curioso sobre essa definição é que pensar o pendor para a mensagem implica suavizar a importância de todos os outros fatores envolvidos na comunicação, ou seja, o remetente e o destinatário, por exemplo, perdem espaço para a mensagem. Se pensarmos agora no universo da carta, da correspondência, essa questão ganha um desdobramento interessante, já que a carta assume, mais do que outros gêneros textuais, a delimitação bastante marcada do destinatário e do remetente.

Jonathan Culler, em *Literary theory: a very short introduction* (1999), também ressalta a questão da funcionalidade em oposição ao que pode ser considerado literário. Ao buscar contornar a pergunta sobre a definição de uma obra literária, o autor afirma que o próprio fato de uma frase não apresentar uma função prática evidente é o que cria, muitas vezes, uma primeira suposição de que se trata de um fragmento literário. Dessa maneira, a falta de compreensão do objetivo principal de uma frase levaria à reflexão, e por isso, contribuiria para o surgimento de um aspecto literário. Entretanto, a partir dessa lógica, qualquer frase retirada de um contexto e exposta aleatoriamente poderia ser, também, um objeto literário. É por isso que outros fatores aparecem, em outras esferas, e indicam uma inclinação ao literário.

Um desses fatores é, sem dúvida, a forma. A disposição de certas palavras numa página – sua relação com o espaço reservado ao texto. Uma frase retirada de um texto filosófico e posta em versos, no centro de uma página, evoca uma atenção especial, segundo Culler, especialmente por estar “cercada por margens intimidadoras de silêncio” (p. 31). Esse aspecto é especialmente interessante, se pensarmos no universo das cartas, pois muitas vezes os autores de cartas escolhem uma disposição muito curiosa,

evidentemente estética, para a escrita epistolar. É o caso de muitas cartas de Ana Cristina Cesar, nas quais lemos – para além de um gesto literário escancarado nas escolhas linguísticas – uma preocupação artística evidente. Alguns desses exemplos podem ser vistos na correspondência de Ana Cristina Cesar, como mostram as imagens a seguir.

Figura 2: Reproduções de cartas de Ana Cristina Cesar a Luiz Augusto.

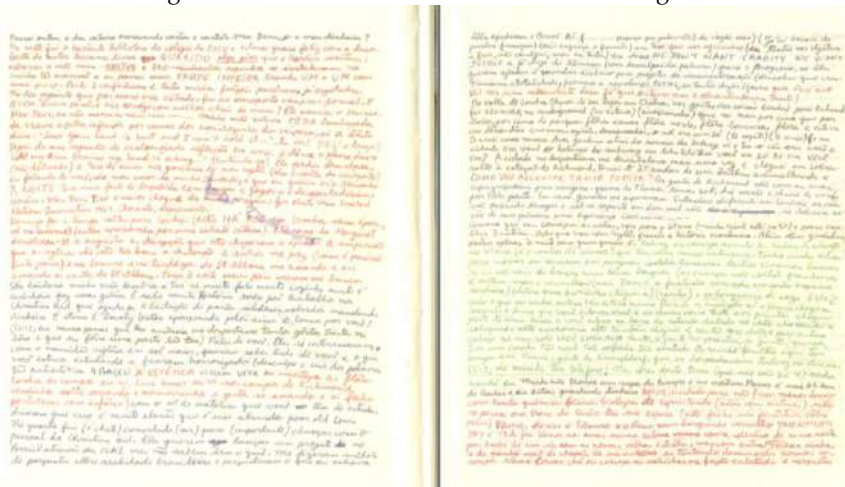


Fonte: *Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto*.
Companhia das Letras, 2022.

Na imagem 1, vemos duas cartas distintas que apresentam uma elaboração artística capaz de deslocar o texto do centro da página, criando, assim, toda uma nova dimensão de leitura – que leva em conta a associação entre imagem e texto. Por imagem, entende-se cor, caligrafia, desenho e gesto. Na primeira carta, lemos uma irritação que transparece nas escolhas do tamanho das letras, nas rasuras, no gesto bruto da tinta no papel. O conteúdo da carta, nesse caso, é refletido no gesto evidentemente agressivo da caligrafia, que ressoa a loucura descrita por Ana C. Lemos: “é muito tarde eu não quero dormir, eu quero me apaixonar por alguém e ficar louca”. No caso da segunda carta, há todo um jogo entre o afunilamento do texto, o conteúdo da carta e a letra “A”, que se

literário, talvez um gesto, uma pista. Da mesma maneira, na imagem 3, é a composição feita pelas diferentes cores das canetas que induz a uma leitura rítmica, entrecortada e misteriosa que é, também, característica da leitura que fazemos de textos literários.

Figura 4: Carta de Ana Cristina Cesar a Luiz Augusto



Fonte: Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto. Companhia das Letras, 2022.

Para Culler, suspeita-se de que há um aspecto literário no caso de textos que apresentem “um interesse pelas palavras, suas relações umas com as outras, e suas implicações, e particularmente um interesse em como o que é dito relaciona-se com a maneira como é dito” (p. 31). Essa afirmação parece reproduzir aquilo que Jakobson definiu como o “pendor para a mensagem”. Entretanto, Culler apresenta um exemplo curioso, ao discorrer sobre “literatura como a integração da linguagem”. Ele diz:

Literatura é linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram numa relação complexa. Quando recebo uma carta pedindo uma contribuição para uma causa nobre, é improvável que eu ache que o som ecoa o sentido, mas em literatura há relações – de reforço ou contraste ou dissonância – entre as estruturas de

diferentes níveis linguísticos: entre som e sentido, entre organização gramatical e padrões temáticos. (Culler, 1999, p. 36)

“Quando recebo uma carta pedindo uma contribuição para uma causa nobre, é improvável que eu ache que o som ecoa o sentido”. Aqui, de maneira curiosa, a carta faz parte do exemplo que Culler apresenta para definir justamente aquilo que não seria literário. Sim, é claro, não se pode perder de vista que Culler especifica como é essa carta, uma espécie de carta formal, que pede uma contribuição – algo como as cartas ditas burocráticas, que recebemos de condomínios, associações etc. Em outra referência à carta, Culler também a insere ao lado dos textos “não-ficcionais” – que são, também, os não literários: “um manual de instruções, uma notícia de jornal, uma carta de instituição de caridade” (p.38). Outra vez, é feita uma delimitação: não se trata de qualquer tipo de carta, mas de uma carta de instituição. Ainda assim, chama a atenção o fato de essas duas únicas referências a cartas (a não ser uma breve menção ao romance epistolar) serem justamente feitas para localizar a carta no lado oposto da literatura, ali ao lado do texto jornalístico, do manual de instruções, dos textos funcionais.

Por um lado, pode-se dizer que a correspondência instaura uma troca. A primeira finalidade da carta pode até ser a comunicação – fazer chegar uma palavra a um outro distante. Segundo Diaz, alguns críticos que negam veementemente a possibilidade de leitura de um aspecto literário na carta apostam justamente na ideia do “gesto de comunicação” (2016, p.13) que aprisiona o epistológrafo. Diaz, por outro lado, defende que, para além da comunicação, da ideia de troca, a escrita epistolar é atravessada pela dimensão do desejo. Segundo a autora, “muito mais do que obedecer a uma simples lógica da troca, a escrita epistolar parece ainda mais regida por um desejo, mais ou menos explicitamente formulado, de transmissão unilateral” (p. 107). Dessa maneira, conclui que “a carta aposta na comunicação só aparentemente” (p. 160). Ana Cristina Cesar também desconfia

dessa aparente comunicação – e desconfia da simplicidade e da honestidade que a carta supostamente carrega.

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é mais simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o *eu* da carta corresponderia, por princípio, ao *eu* “verdadeiro”, à espera da correspondência de réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do *eu*. (Cesar, 1997, p. 202)

A partir do momento em que essa comunicação é atravessada pelo desejo e pela escrita – e não uma escrita qualquer; antes, uma “escrita de si” (Foucault, 1992) –, ela passa a cambalear entre a suposta objetividade da comunicação e a subjetividade de um estilo singular. Segundo Diaz (2016), outros autores antes de Foucault já haviam ressaltado o caráter subjetivo da escrita epistolar, partindo do princípio de que a carta “é expressão liberta da preocupação de excelência retórica de uma pessoa e não mais a execução estabelecida de um discurso social ou institucional⁴”.

Foucault, ao desenvolver o conceito de “escrita de si”, defende que a correspondência (assim como o diário) atua como uma maneira de cada um se manifestar: a carta compreende uma dimensão de implicação, de estar presente, ainda que por uma presença-ausência, mas, segundo Foucault, “imediate e quase física” (p. 150).

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é

⁴ Em *Epistolica institutio* (1591), Justo Lúpsio inventava de alguma forma uma nova retórica não normativa para essa epistolaridade familiar, cujo último horizonte é a expressão de si que opera na relação com o outro. Nota de Diaz (2016).

simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhando) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. (Foucault, 1992, p. 150)

Na área dos estudos de gêneros literários, talvez a carta devesse reivindicar um espaço mais próximo da literatura. Ou então talvez o limite entre os gêneros seja ainda visto como uma fronteira mais rígida do que verdadeiramente é. De qualquer maneira, as suspeitas que aproximam a carta do universo literário são verificadas em diversas perspectivas. Como vimos, a escrita de si é um salto que permite visualizar isso que se sobressai à função comunicativa da carta: instância do *escrever-se* que se dá por uma lógica regida pelo desejo.

O literário e a sedução

Ao tocarmos o reino do desejo, o desdobramento dessa questão nos leva a pensar na correspondência, no sentido amplo do termo, da carta. O sucesso da carta é a resposta. Ou, então, o fracasso da carta é o silêncio. Ao escrever uma carta, o remetente busca – através dessa escrita implicada subjetivamente – um estilo que convide o destinatário à resposta, que atice uma resposta. De acordo com Geneviève Heroche-Bouzinac, “a carta é sempre uma encenação de si” (2016, p. 24). É por isso que podemos afirmar que a escrita epistolar depende de uma certa *sedução*.

No caso das cartas estudadas aqui, encontramos, o tempo inteiro, esse apelo à resposta. “Vê se me escreve devagar, porra!” (Cesar, 1999, p. 59), “me escreve correndo porque tenho saudades e preciso” (Cesar, 1999, p. 76), “your letter makes me want to begin mine with ‘do write again. Don’t let this be your last letter’” (Mansfield, 2006, p. 331)⁵. Espera-se uma correspondência, no sentido amplo do termo. É preciso que a escrita seja então corpórea,

⁵ Acredito que essa suposição poderia ser investigada em outras produções epistolares, o que será feito em pesquisas futuras.

física, real – para que a voz chegue ao destino com a força ainda de um tom que merece uma resposta. Sobre esse desejo de resposta, Silviano Santiago afirma:

Na carta, é a caligrafia do escritor que monta a ele próprio na folha de papel, no preciso momento em que se encaminha em direção ao outro. Ao querer instigar e provocar o outro, à espera de reação, de preferência uma resposta, o missivista retroage primeiro sobre si mesmo, porque o chute inicial da correspondência pressupõe o exercício de certo *egoísmo abnegado*, se me for permitido o paradoxo. Antes de tudo, o missivista procura um correspondente que possa causar efeito benéfico. A carta-resposta tem a aparência de tônico, calmante ou vermífugo. (Santiago, 2006, p. 65)

O literário, então, é algo que o autor elabora, na mensagem, capaz de atrair os olhos à própria mensagem, à forma como a mensagem é escrita, às escolhas singulares que podem ser feitas dentro de um registro linguístico. Podemos dizer então que o literário é exatamente isso que *seduz*, que convoca à resposta, que convoca à escrita naquele que lê.

Roland Barthes, em *O rumor da língua* (2012), descreve três tipos de prazer oriundos da leitura, três vias pelas quais a leitura desfruta de um prazer. São elas: 1. o fetichismo, quando o leitor tira prazer das palavras, de certos arranjos de palavras que lê; 2. o prazer da ordem do suspense, quando o livro se revela pouco a pouco e nessa abertura lenta da narrativa reside o gozo; e 3. o prazer que conduz ao desejo de escrever. O “desejo de escrever”, para Barthes, não é o de escrever como o autor que se lê; é o de escrever com o desejo do autor que se lê – uma leitura que leva ao desejo da escrita, mas de uma escrita singular, não uma cópia ou uma paráfrase.

Desejamos o *ame-me* que está em toda escritura. Foi o que disse claramente o escritor Roger Laporte: “uma pura leitura que não suscite uma outra escritura é para mim algo incompreensível... A leitura de Proust, de Kafka, de Artaud não me deu vontade de

escrever a respeito desses autores (tampouco, acrescento, *como eles*), mas de *escrever*” Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. (Barthes, 2012, p. 39-40).

A partir dessa leitura, busco desenhar de maneira mais evidente esse laço entre a carta e o literário, que não pode apenas ser afirmado sem a construção de um encadeamento de conceitos que levem à sua percepção. Por fim, entendo que a esfera da sedução é primordial para compreender o salto possível entre a suposta finalidade comunicativa da carta e a escrita de algo de repente brilhante.

CAPÍTULO 2

Tradução, arquivo e biografia: estudo feminista?

*É preciso que a mulher se coloque
no texto – como no mundo, e na história –,
por seu próprio movimento.*
Hélène Cixous

Abrir as cartas de alguém é uma atitude polêmica. Ao longo desta pesquisa, enquanto traduzia e cotejava o texto fonte com uma outra tradução feita anteriormente, alguns desvios se impuseram em meu caminho, fazendo com que a tarefa de tradutora se desdobrasse em outras tarefas, também polêmicas. Aqui, desejo explorar de que maneira a carta, como gênero textual instável e ambíguo, instaura problemas e reflexões no que diz respeito à história de Katherine Mansfield e, por consequência, como esses problemas podem (ou não) suscitar uma postura politicamente implicada por parte de quem traduz.

A carta nos leva ao arquivo – e o arquivo nos leva à história. Uma pesquisa que se apoia sobre as cartas de um escritor (de uma escritora!) não pode deixar de considerar a potência desse objeto. A história muitas vezes nos leva à polêmica, a assuntos delicados, intimidades e constrangimentos. No caso de uma autoria feminina, tudo isso ganha uma dimensão maior, e suscetível a estragos maiores. É por isso que a polêmica deve, necessariamente, conduzir a uma escolha. O tradutor escolhe o tempo inteiro – o editor também, o pesquisador também. Percebo hoje que a carta, como objeto de estudo, é capaz de nos levar sempre para muito perto de uma encruzilhada: a escrita *versus* a biografia. No caso da história de mulheres, essa encruzilhada é especialmente perigosa. Sabemos, não é preciso gastar muitas palavras com isso, que as mulheres tiveram, de uma maneira geral, suas profissões ofuscadas pelo

universo doméstico. No caso de Mansfield, isso ocorre quando sua escrita é ofuscada pela vida cotidiana – e pode aparecer de maneira perversa numa publicação de cartas.

Como agir frente a essa delicadeza? Este capítulo busca adentrar as complexidades do gênero epistolar, *via* tradução, no que concerne não apenas a questões de linguagem, a escolhas tradutórias, mas a questões políticas e – neste caso – feministas que permeiam essa discussão.

Retradução e tradução: a “verdade” do texto

Dentre as cartas que estudo e traduzo, algumas já haviam sido traduzidas e publicadas em uma edição organizada pela Editora Revan (1996), intitulada *Diários e Cartas*. Por se tratar da retradução de algumas cartas, mantive, em alguns momentos, um diálogo com a tradução anterior. Então percebi, para além das questões de estilo que marcam escolhas da tradutora, um lapso curioso, que me chamou a atenção. Na edição norte-americana da carta de 12 de maio de 1918 enviada a Dorothy Brett, lemos: I saw Virginia on *Thursday*. Na tradução em português dessa mesma carta: estive com Virginia na *sexta-feira*.

Essa troca – impossível ser lida como uma escolha de tradução – me leva a pensar em duas hipóteses: 1) a tradutora errou, por um descuido, o que é normal e pode acontecer em qualquer tradução ou 2) talvez a tradutora brasileira e a editora americana tenham tido acesso a testemunhos diferentes, ou seja, duas versões diferentes de um mesmo manuscrito, o que pode ter gerado essa *inverdade* no texto⁶. De qualquer maneira, entendo que essa questão abre portas para questionamentos diversos, curiosos e importantes.

⁶ Uma pesquisa em diversos testemunhos – *Katherine Mansfield's Selected Stories* (2006), *The Letters of Katherine Mansfield* (1929) *Katherine Mansfield: the complete collection* (2016) – revelou, em todos eles, a transcrição da carta em inglês da seguinte maneira: I saw Virginia on *Thursday*. A pesquisa no manuscrito original ainda não foi realizada.

Como tradutora, é possível simplesmente adotar a edição americana como meu testemunho, meu objeto de tradução, e tocar o trabalho sem deixar essa questão se alargar. Corrigiria o erro, por assim dizer, e a tradução não seria afetada. Por outro lado, penso que uma das virtudes do tradutor é a desconfiança. A partir do momento em que essa questão se coloca, como um percalço no meio do caminho entre os dois textos, penso que a própria atividade da tradução se desdobra em outras potências de pesquisa, também importantes, que envolvem o contato não apenas com o texto, mas com a história do texto que se traduz.

Assim, passo ao arquivo. Pensar o arquivo é um passo importante no caminho da publicação e circulação de cartas. A carta, gênero ambíguo entre o documento e a literatura, entre a oralidade e a escrita, entre a ausência e a presença – há ainda muitas ambiguidades no que diz respeito ao seu estatuto enquanto objeto de estudo. Por exemplo: sabemos que quando se trata da obra de um autor, isto é, de sua literatura propriamente dita, podemos considerar que seus textos estão em domínio público a partir de um certo número de anos passados após sua morte, que pode variar um pouco dependendo da regra de cada país. A partir desse momento, então, é possível fazer o texto circular sem precisar comprar os direitos autorais.

Mas carta é obra? É literatura? Como fica a situação das cartas, no meio dessa disputa pelo arquivo? Vimos que as complicações em torno do estatuto literário da carta colocam esse objeto num espaço nebuloso, sempre entre registros. Sobre a carta, mil questões se colocam: quem a detém, primeiramente? Mesmo se considerarmos um autor ainda vivo – o dono da carta é quem a escreve ou quem a recebe? E, no caso de um autor falecido, suas cartas são também parte da herança autoral que ele deixa, em geral para família ou alguma instituição; ou sua escrita se perde, depois de enviada, para o domínio do destinatário? Os herdeiros do direito autoral de um autor são, também, herdeiros de sua correspondência?

Impossível discutir essa questão sem tocar nas ambiguidades de gênero que a carta carrega. A hipótese principal, por ora, é de que a carta do escritor é considerada, para fins editoriais, sua literatura, e justamente por isso nós traduzimos, publicamos e lemos cartas de escritores. Mais do que isso: a carta, além de literatura, é considerada “o *outro* da literatura” (Diaz, 2016, p. 53, grifo da autora). Segundo Diaz: “o gênero epistolar oferece-se aos escritores [...] como um espaço de investigação por onde escapar das prescrições poéticas que regem os gêneros constituídos” (p. 53) – muitas vezes, a carta é vista como a literatura sem correntes, liberta da pressão editorial. De qualquer modo, se lemos e publicamos cartas da maneira como fazemos – em grandes editoras de literatura, em edições luxuosas e graficamente muito sofisticadas –, fica evidente que há algo ali, um gosto por esse material, um desejo de leitura. Um desejo que, segundo Haroche-Bouzinac, “nem sempre expressa uma preocupação documental” (2016, p. 13), muitas vezes expressa o desejo de ler a *escrita* que sobressai no documento.

No Brasil, é ampla a polêmica em torno da publicação de algumas cartas, como as de Mário de Andrade e, agora, a nova publicação de cartas de amor de Ana Cristina Cesar⁷. A partir do momento em que se passa a estudar e pesquisar essas questões do acervo, a partir do momento em que o tradutor se coloca em busca do seu *papel* na história do texto, o que se desdobra pode ser mais do que uma pequena nota de rodapé, pode ser mesmo uma postura crítica e política em relação ao texto com o qual se trabalha.

Trajetos da tradução

Já faz muito tempo que entendemos que traduzir não é simplesmente passar palavras de uma língua para a outra. Sabemos que entre as línguas há muito mais do que uma barreira rígida que

⁷ CESAR, Ana Cristina. *Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

limita dois códigos diferentes; antes, há um espaço todo amplo e nebuloso no qual lampejam semelhanças e oposições a partir do qual podemos vislumbrar intradução que permeiam a linguagem. De acordo com Bárbara Cassin (2016), se não houvesse intraduzíveis, rigorosamente não seria mais necessário haver tradutores. É evidente, então, que o exercício da tradução, como visto hoje em dia, é amplamente associado à filosofia, à psicanálise e aos estudos de linguagem de uma maneira mais interdisciplinar: não é apenas com palavras que trabalha um tradutor; antes, com toda a linguagem.

Nesse sentido, é possível dar mais um passo em direção a essa potência multidisciplinar do exercício da tradução para entender que, finalmente, traduzir é também escolher trazer um texto à tona, torná-lo não apenas legível, mas também *real* para um determinado grupo falante de um determinado idioma. E para que isso seja feito, o tradutor é outra vez confrontado com um leque de escolhas à sua frente: não apenas o que traduzir ou como traduzir, mas por que traduzir e como fazer circular a tradução.

No caso das cartas, essa discussão é especialmente complexa. Quando escolhemos traduzir e publicar cartas, essa escolha pressupõe um recorte. A não ser que a publicação seja da “correspondência completa”, o que dificilmente é feito, dada a impossibilidade de delimitar onde começa a primeira e onde termina a última carta assinada por um autor. Assim, levando esse processo de tradução que antecede a escrita às últimas consequências, ao tradutor é dada, implicitamente, uma postura de crítico, filólogo e até editor: por que, por exemplo, traduzir as cartas de Mansfield? Como publicá-las? Quais cartas? Onde encontrar um testemunho e como – a partir de quais critérios – considerá-lo bom o suficiente?

Essa imagem ilustra de maneira bastante clara o que Lenita Esteves desenvolve em seu livro *Atos de tradução*, sobretudo ao afirmar que “no processo de tradução, vários papéis são desempenhados, e o tradutor muitas vezes não assume apenas a função óbvia de realizar uma tradução” (Esteves, 2014, p. 22). No

fundo, é como se existissem duas traduções, ou dois possíveis processos de uma tradução: primeiro, a tradução de um texto publicado em um livro em outra língua; depois, uma tradução que produz um conhecimento acerca daquilo que se traduz – traduzindo também, para outra língua, as questões implicadas no percurso do texto.

Caso KM: aonde a pesquisa nos leva

Aparentemente, a maioria da correspondência que Katherine manteve com mulheres importantes de sua vida foi totalmente destruída⁸. Seu marido, editor e herdeiro de seus direitos autorais, John Middleton Murry, por outro lado, organizou e publicou em 5 volumes imensos as *Cartas de Katherine Mansfield*. O desejo de Katherine é ambíguo. Há duas declarações diferentes. Na primeira, ela afirma que deixa todos os manuscritos, cartas, papeis e cadernos ao marido, mas que deseja que ele publique o mínimo possível, porque ele sabe que ela gostaria de deixar poucos rastros. Na segunda declaração, ela diz que deixa todos os manuscritos com ele, que ele pode fazer o que quiser, mas adverte: por favor destrua todas as cartas que você não quiser guardar [*keep*] & todos os papéis.

According to the will drawn up on 14 August 1922 at a hotel in Switzerland, 'all manuscripts notebooks papers letters I leave to John M. Murry likewise *I should like him to publish as little as possible and to tear up and burn as much as possible he will understand that I desire to leave as few traces of my camping ground as possible*'. But the letter she had written to John on 7 August is subtly different. 'All my manuscripts I leave entirely to you to do what you like with. Go through them one day, dear love, and destroy all you do not use. Please destroy all letters you do not wish to keep & all papers. You know

⁸ É o caso, por exemplo, de Vera, Ida Baker e Maata. De acordo com Kathleen Jones (2001), biógrafa de Katherine Mansfield. "Vera burns all her letters from Katherine" (p. 683 do e-book). "Katherine makes Ida burn the treasured box of letters that she has kept" (p. 6373 do e-book), "Their personal letters were put into the coffin when Mata was buried" (p. 117 do e-book).

my love of tidiness. Have a clean sweep, Bogey, and leave all fair – will you?” (JONES, 2012, p. 461 do e-book) (grifo meu)⁹ ¹⁰

Aqui, uma possível ambiguidade é instaurada a partir do uso do verbo *keep*. “Por favor, destrua todas as cartas que você não quiser *guardar/manter* [keep]”. Ela não afirma, entretanto, nada sobre a *publicação* das cartas. A meu ver, seu desejo de publicação se limita aos manuscritos, e não se estende às cartas e papéis, não se estende ao seu material de escrita particular.

It also seems clear, from the tone of both documents, that *she did not forsee him publishing utterly private material – her journals and her letters; she talks of him destroying any that he does not want to ‘keep’*. This accords with her sentiments about posthumous publication in a letter to Ottoline in 1921, criticising the editors of a new edition of Chekhov’s notebooks: ‘It is not fair to glean a man’s buttons and pins and hawk after his death’ (Jones, 2012, p. 461 do e-book) (grifo meu)¹¹

⁹ Todas as traduções em nota de rodapé são minhas, salvo quando devidamente referenciadas.

¹⁰ **Tradução.** De acordo com o testamento redigido em 14 de agosto de 1922 em um hotel na Suíça, “todos os manuscritos, cadernos, papéis, cartas, deixo para John M. Murry, da mesma forma, gostaria que ele publicasse o mínimo possível e rasgasse e queimasse o máximo possível. Ele entenderá que desejo deixar o mínimo possível de vestígios do meu acampamento”. Mas a carta que ela escreveu para John em 7 de agosto é sutilmente diferente. “Deixo todos os meus manuscritos inteiramente para você fazer o que quiser com eles. Passe por eles um dia, querido amor, e destrua tudo o que você não usar. Por favor, destrua todas as cartas que você não deseja manter/guardar e todos os papéis. Você conhece meu amor pela arrumação. Faça uma boa limpeza, Bogey, e deixe tudo justo - sim?”

¹¹ **Tradução.** Também parece claro, pelo tom de ambos os documentos, que ela não imaginava que ele fosse publicar o material totalmente privado - seus diários e cartas; ela fala dele destruindo qualquer coisa que ele não queira 'guardar/manter'. Isso está de acordo com seus sentimentos sobre a publicação póstuma em uma carta a Ottoline em 1921, criticando os editores de uma nova edição dos cadernos de Chekhov: “Não é justo recolher os botões e alfinetes de um homem e vendê-los pela rua após sua morte”.

Esse é um dos momentos em que o estatuto da carta vacila: entre literatura e documento, entre o pessoal e a obra, o dilema da fronteira se coloca. “Gênero de fronteira, que migrou da esfera do discurso para a esfera literária, a carta é um cadinho onde ainda podem brotar formas novas” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 26). A instabilidade da carta como gênero textual instaura polêmicas em relação à maneira como se deve considerar sua publicação. Por fim, o destino de suas cartas segue o desejo de seu marido. John passa a publicar tudo o que consegue, até mesmo os fragmentos que Mansfield escreveu, e consegue viver e se manter financeiramente com a renda advinda dessas publicações.

But her wishes – both expressed and implied – are in direct conflict with John’s own instincts, his feelings towards Katherine after her death and his need to earn a living. Consumed by grief and guilt at his treatment of Katherine while she was alive, he will spend the rest of his life nurturing her literary legend from the fragments available to him and living on the proceeds. (Jones, 2012, p. 461 do e-book)¹².

Nesse sentido, uma pesquisa que *a priori* se concentra na tradução de cartas de uma autora pouco conhecida no Brasil passa a carregar paralelamente a todos os problemas de tradução uma *outra questão* – mas *tão* outra assim? É evidente que a história do *desejo* de Katherine Mansfield atravessou minha pesquisa de uma maneira curiosa, e instaura a seguinte pergunta: como tradutora, por onde devo seguir? E, depois, será que isso é uma questão feminista?

Por um lado, é muito claro: no Brasil, parte da história de Katherine Mansfield não é contada através de seus acontecimentos

¹² **Tradução.** Mas seus desejos – tanto os expressos como os implícitos – estão em conflito direto com os próprios instintos de John, seus sentimentos por Katherine após sua morte e sua necessidade de ganhar a vida. Consumido pela dor e pela culpa pelo tratamento dado a Katherine enquanto ela estava viva, ele passará o resto de sua vida alimentando sua lenda literária com os fragmentos disponíveis para ele e vivendo dos lucros.

em vida, de suas relações, de seus dados biográficos; uma parte de sua história é *resgatada* a partir de um trabalho de tradução que leva em conta a capacidade multidisciplinar dos estudos dessa área. Assim, é possível dizer que a tradução, quando leva em conta a história do texto de uma maneira política e engajada, é capaz de tocar outras esferas – e a agir politicamente em relação a elas.

Não é necessário discorrer sobre o constante apagamento da história de mulheres na literatura, nem sobre os constantes apaziguamentos de questões cruciais no que concerne ao trabalho de escritoras. O que seria, então, uma postura feminista neste caso? Não traduzir as cartas, já que parecia ser esse o desejo da autora? Mas todas as cartas já foram publicadas e serão, certamente, traduzidas e republicadas. É delicado, tortuoso. Ao mesmo tempo, há outras escolhas que podem ser levadas em conta; escolhas que podem ressaltar a Katherine Mansfield *escritora*, a mulher que atravessa e se deixa atravessar pela escrita, ao invés de criar um enredo novelístico e quase fetichista sobre sua vida, como parece ser o caso da proposta editoras de *Diários e Cartas*, da Editora Revan.

Nesse ponto, entendo que tocamos na relação delicada entre escrita e biografia. É claro que essa questão está sempre posta – ora evidente, ora discreta – quando se discute literatura. Agora, no caso da discussão sobre cartas, a exagerada atenção ao aspecto biografista corre facilmente o risco de ofuscar o outro eixo da relação – a escrita – e acredito que a desproporção desvaloriza um dos aspectos mais fundamentais e misteriosos da carta: o desejo de escrever, que transpassa, creio, o desejo de comunicação. Brigitte Diaz retoma as palavras de Manon Roland, grande epistológrafa do século XVIII e nos lembra da importância da vazão a esse desejo, especialmente às mulheres. Sobre a escrita epistolar, Manon afirma:

“É o meu pão de cada dia”, declara Manon, a quem Marguerite Duras faz eco, dois séculos mais tarde, ao dizer que “a função escrevente” é um dado tão natural que ela se surpreende com o fato de que tantas pessoas ignoram seu uso. (Diaz, 2016, p. 116)

Biografismo¹³ ou contorno biográfico?

*Navarro, te deixo meus textos póstumos. Só te peço isto: não
permitas que digam que são produtos de uma mente doentia!
Posso tolerar tudo menos esse obscurantismo biografílico.
Ratazanas esses psicólogos da literatura — roem o que encontram
com o fio e o ranço de suas analogias baratas.*
Ana Cristina Cesar

Quem determina o quanto cada uma dessas esferas (escrita x biografia) ocupará na história epistolar de um autor é, creio, a edição de suas cartas. Por edição, entendo: recorte, tradução, editora, seleção, organização, notas, anexos. O que chamei anteriormente de “enredo novelístico” é produto de um tipo de edição de cartas que decide contar uma história, geralmente de maneira cronológica e apoiada por dados biográficos externos ao conteúdo das cartas. Uma história que, entretanto, pode ser contada perversamente – e muitas vezes pode sobrepor exageradamente a escrita de um autor. As cartas funcionam, sim, como material para a escrita de uma biografia. Evidentemente, são uma das fontes mais importantes dos biógrafos. Mas o autor das cartas não necessariamente é um autobiografista (sic). Acredito, aqui, de uma maneira um pouco radical, que se Mansfield quisesse contar a história de sua vida, ela teria escrito uma autobiografia, não cartas. E isso vale para outros escritores. Acreditar que a carta conta uma história é desconsiderar toda a complexidade que envolve o endereçamento, o desejo de escrita, o trabalho com a linguagem, a distância e o outro. Quem conta a história de uma vida, pelas cartas, não é o epistológrafo – é sempre a edição posterior, num trabalho enviesado de colagem.

Carta não é necessariamente autobiografia¹⁴ – isso tanto é verdade que, como afirma Claire Davison, Mansfield costumava

¹³ A expressão “biografílico”, que empresto aqui, é de Ana Cristina Cesar (CESAR, 2012, p. 316).

¹⁴ Digo “necessariamente” porque há casos, sim, de escritores que usaram suas próprias cartas com a finalidade de tornarem-se memorialistas ou

contar uma mesma história, em suas cartas, de maneira completamente diferente dependendo de quem era seu destinatário¹⁵. Assim, é impossível definir qual das histórias é *a história* de sua vida. O que é possível, entretanto: observar como a autora explora o gesto de sua escrita, rodopiando uma mesma história, a fim de dar ênfase a um ou outro aspecto relevante de uma mesma narrativa, mostrando a maestria de sua escrita. O que se pode afirmar, a partir disso, é que Katherine contava mentirinhas aos seus destinatários – sim, isso é um dado biográfico. Mas quem diz isso não é a carta; quem diz isso é o biógrafo que explorou longamente a narrativa por trás das cartas. Brigitte Diaz deixa muito clara essa distinção quando afirma que a carta não é a autobiografia; é “matéria-prima para a autobiografia” (2016, p. 92). Lembro, aqui, da definição de Philippe Lejeune sobre autobiografia, e sua aproximação em relação a outros gêneros vizinhos – dentre os quais, vale destacar, não se vê menção à carta ou à escrita epistolar:

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da *literatura íntima* (diário, auto-retrato, auto-ensaio). (Lejeune, 2008, p. 24, grifo meu).

Ao exaltar a escrita da carta, ao invés do enredo novelístico, a posição que se toma é, na verdade, destacar Mansfield escritora. Isso significa muito – do ponto de vista dos estudos literários e do ponto de vista de uma abordagem feminista. Sim, podemos afirmar

autobiografistas, como Kafka e George Sand (Diaz, 2016). Mas a escrita da carta não é autobiográfica *a princípio*.

¹⁵ A entrevista em questão foi realizada por mim e publicada na edição de setembro/2023 da revista *Suplemento Pernambuco*. <https://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/3140-cartas-e-quest%C3%B5es-de-uma-escritora-pioneira-e-outsider.html>

que Mansfield teve uma vida extraordinária por conta de diversos fatos conhecidos de sua biografia. Mas uma leitura que evidencia os fatos biográficos, por meio da carta, corre o risco e “personagizar” uma escritora, tornando-a mais pessoa e menos escritora, tornando a sua história mais pessoal e íntima em vez de profissional e artística. Além disso, não é preciso comentar os perigos de uma interpretação literária que parte desse enredo novelístico; os críticos passam a *compreender* a obra a partir de um viés pessoal e biográfico que, creio, assassina a escrita, distorce a reflexão e ofusca o trabalho com a linguagem.

“Traduzir é uma ação que, além do efeito óbvio de produzir um segundo texto numa língua diferente, tem outros efeitos igualmente importantes e às vezes mais contundentes do que o próprio tradutor imaginaria” (Esteves, 2012, p. 17). É a partir dessa perspectiva que Lenita Esteves começa a desenvolver a noção de tradução como ato. Nesse sentido, penso que uma tradução feminista é também esse *ato* capaz de alcançar outros aspectos, não apenas da linguagem, mas das complexidades, dos apagamentos e das relevâncias da história de uma mulher que se traduz.

Acredito, então, que uma publicação de cartas que traz a questão biográfica no cerne do livro – como é o caso da edição que comento nesta pesquisa, *Cartas e Diários*, da Editora Revan – apresenta a figura do autor antes de sua escrita. Na edição da Revan, a preocupação parece ser a de traduzir principalmente os fatos, acontecimentos cotidianos e situações vividas por Mansfield entre os anos de 1909 e 1922. Apresentado como uma longa correspondência que transmite o conteúdo das cartas em primeiro plano, todo o livro é composto por uma disposição biográfica: cartas, trechos dos diários e fotos são intercalados e formam, cronologicamente, uma grande coleção de textos sobre a vida de Katherine Mansfield. Lemos, ainda, longas notas biográficas e um cuidadoso índice que situa as cartas em relação aos acontecimentos pessoais da escritora. Dessa maneira, a leitura é toda direcionada à vida pessoal de Mansfield; a escrita e o aspecto formal dos textos

(tanto das cartas como dos trechos do diário) não ganham destaque pela edição da Revan.

A biografia ajuda como *contorno*, não como estrutura. Isso vale para a literatura e para as cartas. O que chamo de “contorno biográfico” é a possibilidade de o conhecimento sobre a vida de um autor circular a leitura sem penetrá-la agressivamente. No caso de Mansfield, a meu ver, compõem seu contorno biográfico alguns fatos relacionados a língua, território, música e tempo¹⁶.

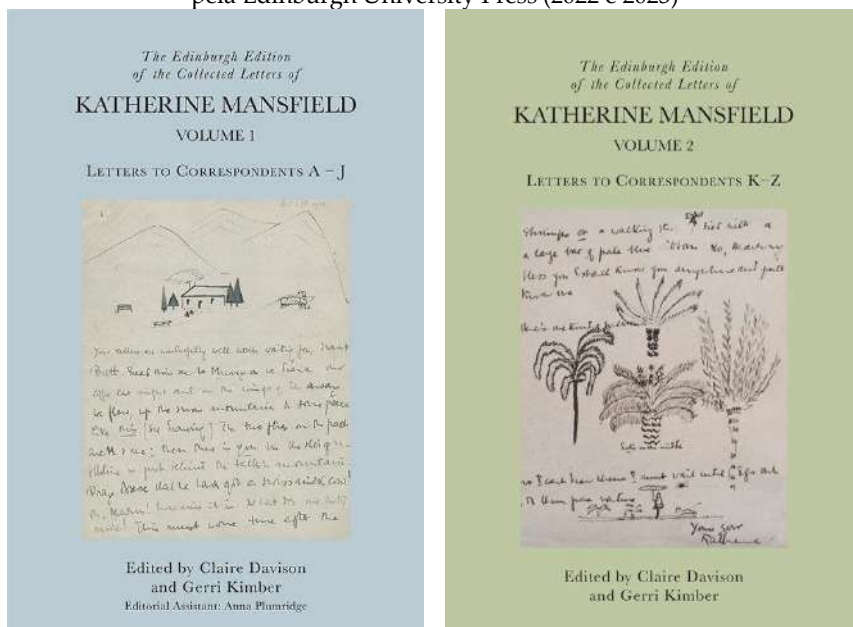
Como desenvolver, na prática, um trabalho com a tradução de cartas que seja mais fiel ao contorno biográfico do que ao biografismo? Pensar, por exemplo, a realização de um recorte do *corpus* a ser traduzido. Ao invés de uma tradução indiscriminada de cartas íntimas, pessoais e até constrangedoras, talvez, por que não, uma tradução que selecione cartas nas quais a autora falou sobre seu trabalho, sobre as questões que diziam respeito à sua situação como mulher naquela sociedade, naquela época. Cartas trocadas entre mulheres escritoras, que expõem um cenário cultural e político do qual precisamos nos lembrar sempre. Cartas nas quais questões de sua literatura são expostas, discutidas, comentadas. Seria um recorte interessante, mais comprometido com a relevância do trabalho de uma mulher que escreveu, editou, traduziu e trabalhou com as palavras sua vida inteira.

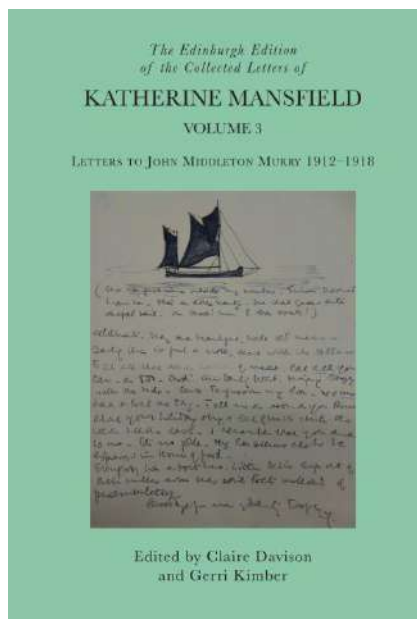
Algumas edições de cartas apareceram, durante a minha pesquisa, como inspirações importantes para pensar sobre esse dilema da publicação. Em 2023, a editora Edinburgh University Press publicou, em três volumes, uma nova edição das cartas de Katherine Mansfield organizada pelas pesquisadoras Claire Davison e Gerri Kimber. A grande novidade dessa publicação – e, na minha opinião, o salto que permite vislumbrar uma publicação de cartas menos biografista – é a organização das cartas *por destinatário*. Ao invés de uma disposição cronológica, como se faz usualmente, Claire e Kerri decidiram publicar as cartas de Mansfield em uma divisão por destinatário, criando, assim, uma

¹⁶ Serão vistos detalhadamente em **Katherine Mansfield: pequena introdução**.

dimensão bastante epistolar da leitura de sua correspondência. Dessa forma, no primeiro volume lemos as cartas aos destinatários de A até J e, no segundo volume, de K até Z. O terceiro volume é dedicado exclusivamente às cartas que Mansfield enviou ao seu marido, John Middleton Murry; por se tratar de um número de cartas bastante extenso, a decisão das pesquisadoras foi de separar essas cartas em um volume especial. Essa proposta de organização do livro faz com que a leitura se volte bastante à escrita de Mansfield – a partir de uma leitura comparada entre certos destinatários, é possível observar como a autora se endereçava de maneira diferente, criava mesmo estilos e cadências diferentes em sua escrita, revelando sua maestria e sua dedicação a uma escrita sempre engajada, mesmo nas cartas.

Figura 5: Os três volumes da edição das cartas de Katherine Mansfield publicada pela Edinburgh University Press (2022 e 2023)





Fonte: site da editora ¹⁷.

Um outro aspecto que chama a atenção, no caso da publicação de cartas feita pela Edinburgh University Press, é o fato de a capa das três edições conter imagens dos manuscritos de três cartas de Mansfield – onde há, como se pode perceber, desenhos que remetem à intenção estética do endereçamento. É uma tomada de posição importante, na contramão dos estudos epistolar excessivamente biografistas que apresentam, como é de praxe, a imagem do rosto do autor ou da autora na capa da edição de suas cartas. É o caso da edição brasileira da Editora Revan (ver figura 1).

Entendo, a partir deste estudo de suas publicações – e também do estudo sobre cartas que acompanha a minha pesquisa – que existe uma espécie de desejo *voyeur* explorado pelo mercado editorial que é capaz de contar histórias de mulheres de maneira pouco política, pouco feminista, pouco comprometida com a *escrita* dessas mulheres. No caso de Katherine Mansfield, proponho uma

¹⁷ <https://edinburghuniversitypress.com/book-the-edinburgh-edition-of-the-collected-letters-of-katherine-mansfield-volume-2.html>

tradução de suas cartas que coloque em evidência sua história, sua vida de mulher e escritora; não me interessa traduzir indiscriminadamente cartas íntimas, de sua vida pessoal, que expõem situações talvez privadas, simplesmente para alimentar esse desejo de *voyeur* que corrompe os olhos dos leitores de cartas. A tradução, entendo agora, tem essa capacidade e essa possibilidade de desenhar um contorno digno à história de uma mulher que escreve. A tradução conduz, por assim dizer, um texto ao longo de seu percurso; caminha ao seu lado. Acho importante ressaltar que isso nunca pode ser feito sem uma perspectiva ou uma postura política. É preciso escolher qual, e como, e por quê.

CAPÍTULO 3

A tradução de cartas

*vão passando os anos
e eu não te perdi
meu trabalho é te traduzir*
Caetano Veloso

Lemos cartas de escritores. A lenta cumplicidade da correspondência, nesse acordo firmado entre apenas duas partes, é violada. Ainda que o carteiro tenha cumprido fielmente sua função, quando lemos cartas de escritores publicadas por grandes editoras, somos nós, *voyeuses*, que cometemos esse crime. “Para o acesso à letra de cada carta [...] temos de *simular* um ritual estorvado e vergonhoso. Interceptemos o carteiro na sua caminhada matinal. Furtivamente, retiremos da sua bolsa uma carta que não nos é endereçada” (Santiago, 2006, p. 61). Ler cartas, então, é complexo. E traduzir? Se o leitor intercepta o carteiro, o tradutor faz pior, altera todo o seu caminho, rouba a carta e a leva até outro país, ali onde o carteiro jamais iria sozinho. Por que traduzir cartas, afinal?

É verdade que o contato com a carta de um autor pode ser, antes de tudo, um contato com a sua escrita. Ao ler cartas de grandes escritores, uma parte do nosso olhar se volta às curiosidades biográficas¹⁸ que o autor da carta expõe em sua correspondência. Mas, por outro lado, uma outra porção do nosso olhar não escapa ao desejo de ler a escrita daquele remetente. Por isso traduzimos, então: para ler a correspondência, mas também esse tipo particular de literatura, a escrita que sobressai à comunicação que a carta carrega.

Para pensar uma teoria sobre a tradução de cartas, começo a partir de um esboço que considera a importância, neste caso, da

¹⁸ Ver nota 13.

retradução como instrumento de atualização política e ética na história da publicação de cartas. Em “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” (1980), Ana Cristina Cesar brinca com as imagens da tradução e da perda, apostando num movimento tradutório que levaria à proximidade, ao renascimento. Ela retoma Caetano Veloso: “eu não te perdi/ meu trabalho é te traduzir”. Assim, se traduzir é – paradoxalmente! – não perder, retraduzir é retomar, relançar não apenas um texto, mas as questões implicadas naquele texto, e isso se demonstra especificamente crucial no caso da tradução de cartas – sobretudo no caso da tradução de cartas de mulheres, que diversas vezes são publicadas a partir de um recorte que ressalta um estereótipo feminino, doméstico, conjugal e entediante. Três pesquisadores brasileiros contemporâneos me acompanharam nessa reflexão sobre retradução: Marcos Siscar, Lenita Esteves e Guillermo Gontijo Flores.

Ainda não há, de fato, um material teórico fundamentado sobre a tradução de cartas – como há, por exemplo, sobre a tradução de prosa, do verso, de legendas, de quadrinhos etc. É por aqui que começo, então, a partir de um primeiríssimo esboço teórico sobre a tradução do texto epistolar, tomando como base a minha própria experiência de tradução das cartas de Katherine Mansfield.

Considerações sobre a tradução das cartas de Mansfield pela Editora Revan¹⁹

Como visto no capítulo anterior, a edição da Editora Revan parece buscar, o tempo inteiro, resgatar uma história sobre a vida de Katherine Mansfield a partir da publicação de suas cartas. Essa abordagem mostra que algumas questões de estilo claramente

¹⁹ Esse capítulo, assim como parte do capítulo 1, retoma considerações que desenvolvi no artigo “No limiar entre carta, poesia e tradução: uma leitura de Katherine Mansfield e Ana Cristina Cesar”, publicado em 2023 na revista *Manuscrita* – <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i48p180-192>

ignoradas pela tradução da Revan aparecem no cotejo entre o texto original e a tradução da carta de 19 de maio de 1909, endereçada a John Middleton Murry:

Quadro 1: cotejo entre original e tradução feita pela Editora Revan
(carta de 19 de maio de 1909 a John Middleton Murry).

I've nursed the epilogue to no purpose. Everytime I pick it up and hear "you'll keep it to six," I can't cut it. To my knowledge there aren't any superficial words: I mean every line of it. I don't just "ramble on" you know, but this thing happened to just fit 6 ½ pages – you can't cut without making an ugly mess somewhere. I'm a powerful stickler for form in this style of work. [...] I can only express my sincerest distress (which I do truly feel) and send you the epilogue back. If you and Wilfred feel more qualified for the job – oh, do by all means – but I'd rather it wasn't there at all than sitting in the <i>Blue Review</i> with a broken nose and one ear as though it had jumped into an editorial dog fight. (MANSFIELD, 2016, p. 318)	Tenho, sem resultado, trabalhado no epílogo. Toda vez que pego nele ouço: "Você tem que reduzi-lo a seis páginas". Não consigo cortar nada. Que eu saiba, não há nenhuma palavra supérflua: fiz com que cada uma delas fosse significativa. Não estou "apenas divagando", você sabe, mas acontece que o que escrevi cabe exatamente em 6,5 páginas. Não se pode cortar sem que resulte uma feia confusão em alguns pontos. Sou uma pessoa persistente quanto à forma, para esse tipo de trabalho. [...] Somente posso expressar minha mais sincera contrariedade (que realmente sinto) e mandar-lhe de volta o epílogo. Se você e Wilfred (W.W Gibson) se sentem mais bem qualificados para a tarefa... Oh, façam o que quiserem, mas eu preferiria que ele simplesmente não fosse publicado, em vez de aparecer na <i>The Blue Review</i> com o bico quebrado e a asa pendida, como se tivesse ido estatelar-se bem no meio de uma refrega editorial. (MANSFIELD, 1996, p. 39)
---	--

Nas expressões em destaque, vemos escolhas de tradução que comprometem a questão estética do texto e o aceno à oralidade. Há, por exemplo, o apagamento dos travessões, que criam um efeito de corte importante para o ritmo da prosa de Mansfield –gesto marcante tanto em seus contos como em suas cartas. Parece que a

proposta da tradutora é justamente tornar fluida e contínua uma prosa explicitamente rítmica e interrompida e, ao fazer isso, muda completamente o efeito estético e sonoro causado pelos travessões.

Além disso, lemos também uma tradução excessivamente literal de algumas expressões idiomáticas, como é o caso de “I mean every line of it” (quadro 1). Neste caso, a tradução privilegia o sentido da palavra “mean”, trazendo a expressão “fiz com que cada uma delas fosse significativa”. O que se perde, aqui, é a rapidez de uma frase curta e objetiva que faz ressoar muito bem o tom de irritação da autora, especialmente quando lido em voz alta. Perde-se, também, a ideia principal da expressão “I mean it”: é sério, estou falando sério, é verdade, é para valer.

Em alguns outros casos, a tradução não alcança a força de algumas expressões empregadas por Mansfield, como em “I’ve nursed the epilogue” (tenho trabalhado no epílogo, em vez de algo que explore o sentido de “nurse” como cuidado, assistência), “powerful stickler” (pessoa persistente, e não uma expressão que trouxesse a imagem teimosa e quase obsessiva do “stickler”, algo como “uma grande fiel”, “uma grande defensora”), “wasn’t there at all” (não fosse publicado; neste caso, para evitar o apaziguamento, poderíamos pensar em uma tradução mais dura, assim como a voz de Mansfield, e propor: que ele nem existisse!), dentre outras. Todas essas traduções (quadro 1) optam por uma escolha de vocabulário que apazigua ou diminui o efeito das expressões originais, fazendo com que a carta traduzida seja um texto muito mais leve, cotidiano e acessível em relação ao original, que é forte, irritado, arisco, que carrega ao mesmo tempo o tom da oralidade e da revolta.

A supressão dos travessões também pode ser vista na tradução de outras cartas, em trechos nos quais o ritmo parece ser brutalmente alterado. Por exemplo:

Quadro 2: exemplos de supressão de travessões na tradução de diversas cartas.

It was dusk when I started – but dark when I got home.	Era crepúsculo, quando saí, mas já caíra a noite quando voltei.
I expect you will think I am a dotty when you read it – but – tell me what you think – won’t you?	Você vai achar que sou maluca, depois de lê-lo, mas me diga com sinceridade o que achar. Promete?

Há, ainda, como na carta a Dorothy Brett de 11 de outubro de 1917 (trechos selecionados e transcritos em quadro 3), algumas repetições que se formulam ao longo de uma carta – que conduzem, assim, a uma leitura rodopiante, uma espécie de ritornelo dentro do texto – são traduzidas de maneiras completamente diferentes, quebrando a lógica dessa repetição. É o caso da expressão “what can one do?”, que se repete e se remodula em “what more can one desire?”. No caso, a tradução da editora Revan escolhe respectivamente:

Quadro 3: exemplos de supressão do efeito de repetição.

It seems to me so extraordinarily right that you should be painting Still Lives just now. What can one do , faced with this wonderful tumble of round fruits, but gather them and play with them – and <i>become them</i> , as it were.	Você está certíssima em pintar naturezas-mortas, agora. É exatamente o que dá vontade de fazer diante dessa maravilhosa safra de esplêndidos frutos redondos: colhê-los, brincar com eles, tornar-se um deles, como se poderia dizer.
-- but the unspeakable thrill of this art business. What is there to compare. And what more can one desire?	Mas a imperdoável, a indizível emoção dessa atividade artística – com que se pode compará-la? E o que mais se pode desejar?

A intenção, ao realizar esse cotejo, não é avaliar ou qualificar a tradução feita pela editora Revan – aliás, partimos aqui de um princípio básico de que a tradução não pode ser lida fora de sua proposta editorial ou de sua proposta como ato²⁰. Assim, buscamos mostrar que a tradução em questão não leva em conta aspectos *literários* (a repetição, o som, as iterações etc.) que são lidos na

²⁰ Sobre a tradução como ato, ver ESTEVES, Lenita. *Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações*. São Paulo: Humanitas, 2014.

correspondência de Mansfield, o que parece ter uma relação direta à maneira como se lê uma carta: de maneira mais ou menos inclinada à questão da técnica, da escrita, da preocupação estética. No caso das cartas de Mansfield, o aspecto literário se mostra latente – sua preocupação com a forma é constante e isso não está em jogo no caso da tradução exposta acima.

Chama a atenção, dentre as publicações de Mansfield no Brasil, a discrepância entre a tradução das cartas e a tradução de sua literatura. No caso da primeira, é possível observar muito mais frequentemente essas lacunas descritas no cotejo feito acima: a distância técnica entre o original e a tradução é muito mais expressiva do que no caso das traduções de contos. Muitos contos de Mansfield foram traduzidos para o português brasileiro por diversos tradutores. Ana Cristina Cesar, Érico Veríssimo e Julieta Cupertino foram os primeiros que trouxeram a prosa da autora neozelandesa para o Brasil. Hoje em dia, há traduções por diversas editoras: Record, Nova Fronteira, Grua Livros, Revan, L&PM e outras. Há casos em que a tradução dos contos é feita de maneira extremamente cuidadosa e atenta, dando ênfase, inclusive, a palavras e elementos linguísticos da língua maori, falada na Nova Zelândia. Notas de rodapé explicitam as nuances dessa língua e também aspectos narrativos da própria Mansfield, de modo a criar um texto traduzido que se aproxima de uma unicidade sonora em relação ao texto original.

Na tradução das cartas de Mansfield, entretanto, nota-se que a supressão dos efeitos de estilo da escrita faz parte de uma abordagem pouco arriscada, que se atém de maneira superficial às questões de linguagem que o texto epistolar é capaz de tocar. Como se a tradução da carta ignorasse as possíveis nuances que se mostram presentes – às vezes explícitas! – na prosa da autora; como se a carta contasse a história de uma vida, ignorando o fato de que essa vida foi *escrita*. Vale a pena considerar o quanto isso diz respeito à tradução de cartas em geral, não apenas as de Mansfield. A tradução de cartas pode ser mais ousada, mais combativa, pode querer ler a carta como se lê literatura, ou como Viviane Veras lê a

tarefa do tradutor: “é preciso correr o risco de traduzir expondo as escansões, os esgarçamentos, os elementos desarmônicos, sem tentar estancar essa diferença que não se diz e que só se pode fazer ressoar” (Veras, 2017, p. 70).

Retradução: entre o trânsito e ato

A história da publicação das cartas de Mansfield, como vimos, carrega questões éticas e políticas com as quais devemos trabalhar neste momento de retradução, partindo do ponto de vista de que a tradução não se dá, jamais, de maneira neutra. Claire Davison (2021), pesquisadora responsável pela última edição das cartas de Mansfield na Europa²¹, afirma que a escolha editorial por trás da publicação das cartas é, de fato, aquilo que vai definir como a narrativa de uma vida epistolar será contada. Nesse sentido, não se deve “edit silently” (Davison, 2021), assim como não se deve, creio, traduzir silenciosamente. Sobretudo retraduzir: se o exercício de retradução pressupõe uma crítica, pressupõe uma tomada de posição em direção a uma nova abordagem, é preciso que a tradução seja acompanhada desse *barulho* capaz de marcar sua importância como uma ação, como ato.

Segundo Marcos Siscar, “se, no âmbito de sua concepção tradicional, a tradução envelhece, é porque ela transita” (2021, p. 11). Curiosamente, o exercício de retradução também nos mostra que tradução transita *porque* ela envelhece: precisa transitar, precisa renascer²². A retradução, creio, é um gesto crucial do tradutor; muitas vezes do ponto de vista da técnica, no caso de novas traduções que encontram soluções capazes de atualizar o texto original, mas sobretudo do ponto de vista político, no caso de novas traduções que não apenas atualizam o texto, mas também

²¹ *The Edinburgh Edition of the Collected Letters of Katherine Mansfield, vols 1, 2 and 3.*

²² Sigo a definição de “envelhecimento” de Marcos Siscar: “envelhecimento é o movimento através: não exatamente o trajeto no qual algo se perde ou se ganha, de onde se vai e até onde se chega, mas a diferença entre um antes e um depois” (Siscar, 2021, p. 12).

redimensionam toda a questão envolvida na publicação de tais textos, como é o caso da retradução que proponho, aqui, das cartas de Katherine Mansfield.

A partir desse ponto de vista, o valor de uma retradução pode ser lido ao lado daquilo que Lenita Esteves considera como o desdobramento de uma ação tradutória, como aquilo capaz de surtir efeitos imprevistos, cuja importância é difícil de se calcular no momento da tradução. Em *Atos de tradução* (2014), Lenita Esteves parte da leitura dos atos de fala de Austin para mostrar que ela funciona como uma boa ilustração para um modelo de teorização da tradução porque 1) é possível visualizar que uma tradução funciona como ato, ou seja, com a certeza do caráter performativo das traduções, o que significa que não podem ser tratadas de maneira genérica e 2) porque a maneira *como* Austin especula sua teoria, entregando-se à inconstância e à irregularidade de linguagem, é uma maneira interessante de se abordar a teorização sobre a tradução – e também a prática tradutória –, uma vez que a sede por uma objetivação, na tradução, limita a possibilidade de abrir as portas do diálogo e da reflexão. Assim, valoriza-se uma tradução (teoria da tradução ou prática da tradução) que leva em conta os percalços do caminho tradutório e consegue produzir, a partir desses tropeços, mais uma face do conhecimento sobre tradução.

No caso desta pesquisa, considerar a performatividade da linguagem – o que leva a considerar, por fim, tradução em sua dimensão como ato – é justamente o que motiva uma tradução politicamente implicada. É verdade que “num sentido amplo, todo ato de tradução tem uma dimensão política, já que articula pelo menos duas culturas diferentes” (Esteves, 2014, p. 255). Ainda assim, acredito que essa dimensão política possa ser sempre mais consciente ou menos consciente, isto é, mais implicada ou menos implicada. Considero, como dito anteriormente, que apenas a tradução de textos de uma coletânea americana para uma nova coletânea em outra língua não configuraria, de maneira alguma, uma tomada de posição politicamente relevante. De maneira curiosa, é justamente o *caminho tortuoso* da pesquisa de tradução

das cartas de Mansfield²³ – em analogia ao caminho tortuoso da elaboração da teoria dos atos de fala, segundo Lenita – que, neste caso, levou à conscientização sobre problemas intrínsecos à tradução e à publicação das cartas da autora.

O trânsito, neste caso, pode ser visto também como o deslocamento entre testemunhos – é o movimento que, neste caso, leva a tradução até a conscientização de sua dimensão como ato. O caminho tropeçado desta pesquisa, atravessado por um cotejo que se depara com um equívoco mais do que banal, é o que de fato enriquece a experiência da tradução, e transporta-a a um outro patamar. Importa, aqui, frisar que não se trata de abordar a tradução apenas como o exercício de uma escrita obsessivamente atenta às questões de linguagem que se colocam *no texto* que se traduz; importa, também, traduzir a partir das questões que se colocam para além *do texto* que se traduz. Tudo isso, é claro, considero uma entrada na dimensão da “tradutologia”, de acordo com Antoine Berman: “a tradutologia: a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência” (2007, p. 19).

Os percalços desse caminho abrem portas a discussões longas e amplas, que pretendo discutir em futuras pesquisas sobre a condição da escrita epistolar feminina a partir do século XVII, sobre a possibilidade de olhar para essa escrita e enxergar, pulsante, uma tomada de palavra inigualável, talvez a única possível em diversos momentos e contextos, retrato de uma escrita dissidente.

Retradução e diversão: entre o prazer e a divergência

Guilherme Gontijo Flores (2014), ao discorrer sobre a tradução poética, provoca um novo conceito a partir de um termo curioso, interessante para se pensar as nuances do ato tradutório. Segundo ele, “toda tradução poética deveria ser uma *diversão tradutória*” (Flores, 20014, p. 14, grifo meu). Na perspectiva do autor, por “diversão” desdobram-se duas definições principais, retomadas a partir da

²³ Descrito em **A tradução, o arquivo e a filologia – estudo feminista?**

etimologia da palavra²⁴: o prazer e a diferença. Diversão, portanto, é um conceito que desliza entre o divertimento e a divergência, capaz de gerar “a produção de prazer e diferença” (p. 50).

Esse duplo sentido etimológico da diversão tem passado despercebido pelos estudiosos; de modo que busco, ao retornar a ele, uma síntese, de forma alguma dialética, de dois aspectos que tangem toda tradução, e, mais especificamente, a literária ou poética: a produção de prazer e de diferença em todos os campos possíveis: essa duplicidade de campos também está na possibilidade de transição ou reflexão da diversão, já que alguém pode se divertir ou divertir outro alguém. De qualquer modo, a melhor diversão deveria ser aquela que envolve todos – leitor, autor e tradutor – sem impedir que todos possam divergir entre si. (Flores, 2014, p. 13)

Em *O riso da medusa*, Hélène Cixous elabora um ensaio sobre a escrita feminina, argumentando que ela é necessária, urgente, potente. A autora também aposta na questão do divertimento da escrita, por exemplo quando brinca com a palavra *écrire*, desmembrando-a em “*éc-rire*”, de modo a ressaltar o aspecto do riso, do prazer na escrita. Guilherme Gontijo Flores revela a dimensão do prazer na *tradução*. Ora, assim como a carta é, antes de tudo, *escrita*, também considero que, ao traduzir, o que se faz (o tempo todo!) é escrever – e não se pode ignorar a dimensão do prazer inscrita nessa atividade.

Apreender a proximidade entre prazer e divergência é um movimento que, creio, tem muito a acrescentar a diversas áreas do conhecimento. Mais, ainda: prazer e divergência, assim próximos, combatem agressões, podem tornar leve o que muitas vezes é violento – se pensarmos na dimensão daquilo que é capaz de coexistir na diferença. No caso de uma retradução, é importante

²⁴ **Diversão** s.f. (1660) ato ou efeito de divertir(-se) 1 algo que serve para divertir [...] 2 mudança de direção; diversionismo 3 MIL ação que tem a finalidade de desviar a atenção do inimigo. ETIM. Lat. Tar. *diversio*, onis ‘digressão, diversão’, do v. lat. *divertere* ‘afastar-se, apartar-se, ser diferente, divergir’ (Houaiss e Villar, 2001, p. 1064 In: FLORES, 2014).

frisar que, por mais que o prazer se produza ali no momento de encontrar boas soluções, soluções *melhores* do ponto de vista do que propõe a tradução em questão, não se pode perder de vista que a própria existência dessa divergência modula o prazer de traduzir, intensifica esse prazer.

De qualquer maneira, também concordo com Flores no que diz respeito à importância da convivência de traduções diversas de uma mesma obra. Trata-se de produzir “um texto de prazer que abraça a Babel, sem interesse na unificação entre as línguas, mas sim na diversão” (p. 50). Abraçar Babel é abraçar a confusão, o ruído. Vimos, no caso desta pesquisa, de que maneira uma retradução que incorpora ruídos de um trabalho anterior pode caminhar em direção a aberturas inéditas, curiosas, diversas – a partir de uma análise de cotejo.

Duas versões de uma mesma obra podem conviver pacificamente, sem haver necessariamente competição, em tempos diversos, como se fossem duas obras que bebem na mesma fonte, mas cujos resultados, como em todo empreendimento humano, teriam de ser múltiplos, por vezes contraditórios. Esse processo de diversão contraditória entre duas traduções não precisa necessariamente criar um ruído, uma interferência entre os dois discursos, pois, como duas críticas divergentes sobre um mesmo autor podem coexistir, sem conseguir esgotá-lo, da mesma forma, duas traduções, como duas leituras que são, podem nos levar a espaços diversos, sem que um anule o outro. (Flores, G. G. 2008, p.70)

Uma retradução não aniquila a anterior; pelo contrário, ela faz com o que trânsito continue, faz com que as questões implicadas na tradução anterior sejam revistas, reelaboradas, consideradas ou simplesmente observadas – e isso funciona como um motor ao movimento do texto-fonte. Sabemos que uma obra nunca é traduzida *finalmente*, isto é, definitivamente. Ainda bem. Causaria um trânsito travado, onde se mover é difícil, onde ninguém sai do lugar.

CAPÍTULO 4

Katherine Mansfield: uma introdução

Give life a little attention, a little enthusiasm.

Katherine Mansfield

Antes de tocar as cartas de Mansfield, eu já conhecia um pouco de sua literatura e quase nada de sua vida. A leitura dessas cartas me levou, sim, a uma pesquisa biográfica – para mim, o mais importante era entender a dimensão da escrita epistolar para Mansfield, qual era a sua relação com as cartas e com a escrita. O que se descobre é fascinante: a produção epistolar de Mansfield é uma parte extraordinária de sua vida – tanto pelo volume quanto pela qualidade da escrita, isto é, pela atenção à estética da escrita da carta.

Neste capítulo, busco retomar aquilo que chamei de “contorno biográfico”, trazendo à tona aspectos relevantes para a escrita de Mansfield, bem como um pouco de sua recepção e tradução no Brasil. Por fim, descrevo brevemente sua escrita epistolar – em que circunstâncias Mansfield se correspondia por cartas, como era a sua relação com os destinatários e quais são os traços marcantes dessa escrita. Assim, chegaremos à tradução com uma intimidade maior com as cartas; tocando esse objeto com um pouco mais de familiaridade – o que é importante, creio, quando se estuda um papel tão delicado²⁵.

²⁵ Este capítulo retoma aspectos que comentei nos textos “Um violoncelo muito, muito raro”, posfácio publicado no livro de contos de Mansfield intitulado *Êxtase e outros contos* (2023), pela Editora Antofágica e “Três cartas traduzidas de Katherine Mansfield” (2023), publicado na edição de agosto da revista Suplemento Pernambuco.

Mansfield escritora: história, literatura e traduções

As cartas aqui traduzidas são de uma escritora. São cartas cuja técnica e preocupação estética merecem o destaque e a ênfase na palavra *escrita*. Katherine Mansfield (1888 – 1923) é uma escritora neozelandesa cuja obra, no início do século XX, firmou-se como parte da literatura moderna de língua inglesa. Apesar de ter nascido em Wellington, Nova Zelândia, Mansfield viveu sua infância, adolescência e período de formação literária na Inglaterra, com intervalos entre França e Alemanha.

Do ponto de vista da leitura e da tradução de sua obra, interessam menos os detalhes de sua vida pessoal e mais, aqui, a sua relação com a escrita. A biografia, creio, pode caminhar nesse sentido: menos biográfico²⁶ e mais voltado aos aspectos que levam a uma leitura profunda da obra de um artista. Por isso, apesar de estudar e traduzir as *cartas* de Mansfield, prefiro contornar sua escrita epistolar a partir das implicações relativas a esse gênero textual, em sua escrita, ao invés de me alongar sobre uma leitura da carta que ressalte o conteúdo da sua correspondência.

É verdade que não há como escapar desse pequeno “contorno biográfico”. Quando penso na vida de Mansfield, me interesso sobretudo pelos capítulos que reverberam em sua escrita, que ressoam na sua literatura. A começar pela língua – um traço marcante na vida de alguém que esteve, o tempo todo, cercada pela palavra, pela escrita e pela publicação. Mansfield nasceu na Nova Zelândia em 1888, depois viveu na Inglaterra, na Suíça, viajou diversas vezes e por longos períodos para a Alemanha; estudou e tornou-se tradutora de russo – até, finalmente, terminar sua vida no sul da França, tentando tratar uma tuberculose que a levou a uma morte precoce, com apenas 34 anos. O que chamo de “língua”, na verdade, é uma experiência entre diversos territórios, culturas, sotaques, contrastes; Mansfield, apesar de ser lida e estudada como uma escritora modernista de língua inglesa, esteve sempre, de

²⁶ Ver nota 12.

alguma maneira, escrevendo a partir de uma escuta estrangeira. Seja como imigrante, como tradutora, como viajante ou como enferma em um país distante, essa convivência de Mansfield com tantos lugares e idiomas (incluindo, é claro, o idioma nativo Maori falado na Nova Zelândia) parece ter contribuído para que ela desenvolvesse um ouvido e um gesto de escrita muito particulares, do ponto de vista da linguagem, pois neles ressoa um estranhamento plurilinguístico e inovador, típico da linguagem poética.

Sylvia Molloy, ao discorrer sobre a escrita entre-línguas, retoma uma frase de Valery Larbaud que lança luz sobre essa relação entre a escrita e o bilinguismo, ou entre a poesia e o estranhamento. Uma das recomendações literárias de Valery seria “donner un air étrange à c’est qu’on écrit”²⁷ (Larbaud in Molloy, 2018). Esse “étrange” encosta ali na fronteira entre línguas – quando o estranhamento se dá via equívocos e incompreensões decorrentes de intradução –, mas também ali no efeito poético de um texto literário.

Para além dessa questão da língua, gosto de lembrar, quando leio Mansfield, de sua relação com a música. Em suas cartas, lemos sobre um envolvimento intenso com a música, sobre o desejo de tornar-se violoncelista profissional e de ser reconhecida pelo talento com esse instrumento que a jovem Katherine estuda e adora. É um desejo interrompido, censurado pelo seu pai, que corta as asas do sonho de violoncelo e impede que a jovem evolua, como instrumentista, a ponto de viver de música. Segundo Mansfield, a escrita é a opção possível frente a esse impedimento de sua carreira musical. Isso é dito diversas vezes pela autora, mas pode ser lido enfaticamente em uma carta a Sylvia Pane, de 24 de junho de 1906.

Father is greatly opposed to my wish to be a professional ‘cellist or to take up the ‘cello to any great extent – so my hope for musical career is absolutely gone. It was a fearful disappointment – I could not tell you what I have felt like – and do now when I think of it –

²⁷ **Tradução.** Dar um ar estranho àquilo que se escreve.

but I suppose it is no earthly use warring with the Inevitable – so in the future I shall give *all* my time to writing. (Mansfield, 2016, p. 14)²⁸

Isso nos dá pistas interessantes para a leitura de seus contos, já que, em sua literatura, a questão da sonoridade está sempre muito marcada. Para Mansfield, a questão da técnica era um ponto central a ser considerado na hora de escrever, e o ritmo aparece quase sempre muito marcado, como se a preocupação com o som estivesse ali, o tempo todo, seja na ficção ou na carta.

Mansfield escreveu sobretudo contos. Sua obra é dividida em cinco livros: *In a German Pension* (1911), *Bliss* (1920) e *The Garden Party* (1922), *The Dove's Nest* (1923) e *Something Childish but Very Natural* (1924). Dentre seus temas mais abordados, lemos sobre mulheres que são convocadas a lidar com seu desejo de uma maneira um tanto quanto desafiadora para a época²⁹. Também lemos sobre abusos, injustiças, e uma espécie muito particular de melancolia derivada da desigualdade de gênero. Esse recorte, voltado para questões progressistas e para reflexões também à frente de seu tempo – em especial no que diz respeito à posição, aos desejos e às tormentas de uma mulher entre o final do século XIX e o começo do século XX –, reflete-se também na escrita modernista de Mansfield, isto é, uma prosa rápida, sem muita orientação ao leitor e marcada por uma sintaxe inusitada, entrecortada, que expressa o tempo inteiro uma linha narrativa emaranhada, desordenada.

O exemplo clássico da sintaxe entrecortada de Mansfield aparece logo no início do conto “Bliss”, um dos mais famosos da

²⁸ **Tradução.** Papai é extremamente contra meu desejo de ser uma violoncelista profissional ou de levar o violoncelo a um alcance maior – então minha esperança de ter uma carreira musical se foi completamente. Uma decepção terrível – não consigo te dizer como me senti – e como me sinto agora quando penso nisso – mas eu suponho que não há razão nessa terra para lutar contra o Inevitável – então no futuro vou dedicar *todo* o meu tempo à escrita.

²⁹ Ver, por exemplo, “Bliss”, “The tiredness of Rosabel”, “The little governess”, “Taking the veil”.

autora, quando Bertha Young se vê invadida por uma sensação assustadoramente complexa (como a própria palavra *bliss* é complexa!) e dúbia, entre o prazer definitivo e a aflição mais aguda – na noite em que decide preparar um jantar para seu marido e amigos. Ao falar sobre esse “bliss”, Mansfield parece rodopiar entre a sensação física, a tentativa de descrição racional e as imagens do entorno.

Oh, is there no way you can express it without being ‘drunk and disorderly’? How idiotic civilization is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?

‘No, that about the fiddle is not quite what I mean’, she thought, running up the steps and feeling in her bag for the key – she’s forgotten it as usual – and rattling the letter box. It’s not what I mean, because – Thank you, Mary’ – she went into the hall. ‘Is Nurse back?’ (Mansfield, 2013, p. 145)³⁰.

Apesar dos estilos literários distintos, Mansfield escreveu no mesmo cenário político e cultural de Virginia Woolf. As duas autoras se corresponderam e se frequentaram – ora de forma amigável, ora a partir de um certo ciúme literário – e viveram uma experiência de escrita, ou melhor, uma experiência relativamente parecida de olhar para a literatura (Curtis, 2007). Nos diários de Virginia, ela escreve sobre esse ciúme literário e diz que Mansfield era a única escritora que ela verdadeiramente invejava. Entre as duas, então, havia uma amizade contornada por um certo clima de competição profissional.

³⁰ Tradução de Ana Cristina Cesar em “O conto Bliss anotado” (1980). Não há como explicar isso sem soar “bêbado e desordeiro”? Que idiota que é a civilização! Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro? “Não, isso de violino, não é bem o que eu quero dizer”, pensou Bertha correndo escada acima e catando na bolsa a chave - que ela esquecera, como sempre - e sacudindo a caixa do correio. “Não é bem isso, porque - obrigada, Mary”, disse entrando no vestibulo, “a babá já voltou?”.

La fascination que Virginia éprouvait malgré elle pour cette femme énigmatique, souffreteuse et bisexuelle ne fait aucun doute à la lecture de son journal et de ses lettres. Phénomène inhabituel, sa jalousie n'était pas d'ordre personnel mais professionnel. Katherine Mansfield stimula l'esprit de compétition de sa rivale, qui désirait la supplanter sur la scène littéraire. (Curtis, 2007, p. 19)³¹

Ambas as mulheres eram casadas com seus editores, sofriam de questões de saúde, lutavam para escrever contra a corrente conservadora da educação que tiveram e eram, sobretudo, escritoras profissionais – tinham, na escrita, muito mais do que uma ambição ou uma atividade paralela às suas vidas; escreviam com seriedade e trabalhavam exaustivamente seus textos.

Mansfield lida e traduzida no Brasil

Todos os seus livros de contos foram traduzidos e publicados no Brasil, em momentos diversos e por diversos tradutores – Érico Veríssimo, Julieta Cupertino e Ana Cristina Cesar são os nomes mais comumente associados à tradução de Mansfield para o português brasileiro. O primeiro livro de Katherine Mansfield publicado aqui é posto em circulação na década de 1940, quando Érico Veríssimo traduz *Felicidade* (*Bliss*, no original), pela Livraria do Globo.

Um dos elos que liga Mansfield ao Brasil é, sem dúvida, o encantamento que a autora neozelandesa exerceu sobre as duas mulheres, talvez dentre as mais importantes da literatura brasileira, cada uma à sua maneira: Clarice Lispector e Ana Cristina Cesar. Mais de uma vez, Clarice falou sobre a identificação que tinha pela autora neozelandesa, desde muito jovem, quando vivenciou pela

³¹ **Tradução.** O fascínio que Virgínia sentia por essa mulher enigmática, fisicamente frágil e bissexual fica claro na leitura de seu diário e de suas cartas. Não era de costume, mas neste caso seu ciúme não era pessoal, era profissional. Katherine Mansfield estimulou o espírito competitivo de sua rival, que queria vencê-la no cenário literário.

primeira vez um encantamento pelas “frases diferentes” e pela linguagem particularmente trabalhada de Mansfield.

Aos quinze anos, com o primeiro dinheiro ganho com o meu trabalho, entrei ativa porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folhee quase todos os livros dos balcões, linha 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 admiração, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield. (Lispector, 1992, p. 491)

Além da literatura de Mansfield, Clarice se encanta também pela sua escrita epistolar, como podemos ler em carta escrita a Lúcio Cardoso, em 1944:

[...] sobretudo encontrei as Cartas de K. Mansfield. Não pode haver uma vida maior que a dela e eu não sei o que fazer simplesmente. Que coisa absolutamente extraordinária que ela é. Passei alguns dias aérea. (Lispector, 1944, apud Gotlib, 2013, p. 221).

Se, por um lado, podemos dizer que Katherine Mansfield afetou Clarice-leitora, por outro, a autora neozelandesa entra na vida Ana Cristina Cesar pela via da leitura, da tradução e da escrita. Em 1981, Ana C. ganha o título de *Master of Arts* pela Universidade de Essex ao defender uma dissertação que consistia na tradução do conto “Bliss”, de Mansfield, para o português brasileiro. Sua tradução foi muito bem avaliada, tendo sido, inclusive, a primeira a traduzir a palavra “bliss” por “êxtase” (diferente de “felicidade”, como em todas as traduções anteriores).

Como tradutora de Mansfield, Ana Cristina Cesar absorve um tanto do estilo da escritora que traduz; é possível ver, em sua literatura, acenos à prosa de Mansfield, referências mais ou menos explícitas e citações literais à autora neozelandesa, o que evidencia

a complexidade e a continuidade do processo de tradução literária. “KM acaba de morrer” (Cesar, 2012, p. 256), “Me vi num trem atravessando a Escócia e lendo um livro de KM” (Cesar, 2012, p. 221). De alguma maneira, é como se Ana C. se correspondesse com Mansfield em sua obra, como se não tivesse terminado de traduzi-la³². Além de traduzi-la, Ana C. é mesmo impactada pela escrita de Mansfield a ponto de seus poemas revelarem uma proximidade e uma conversa com os textos de KM. Um dos exemplos disso é o poema (sem título) de Ana Cristina Cesar, onde lemos três imagens simples, e lembramos imediatamente do início do conto “Bliss”, onde essas imagens aparecem, em prosa, de maneira explícita:

Correr em vez de caminhar Ou apenas ficar quieta e simplesmente rir-rir – à toa O que se pode fazer [...] Atenção, o bliss que te amassa a cabeça é moeda falsa (ver moral instrutiva do conto de KM com o mesmo nome). Reler o livro com seriedade. (CESAR, 2012, p. 224, grifo meu)	Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at – nothing – at nothing simply. What can you do if you are thirty, and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! (MANSFIELD in CESAR 1999, p. 297, grifo meu)³³.
--	---

³² Sobre os efeitos da tradução de Katherine Mansfield na poesia de Ana Cristina Cesar, ver RIAUDEL, Michel. “Métamorphoses d’un conte: de “Bliss” à Luvas de pelica”. Revista da ANPOLL, nº5, p. 163-181. jul./dez., 1998.

³³ **Tradução de Ana Cristina Cesar em “O conto Bliss anotado” (1980).** Apesar dos seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de dança subindo e descendo da calçada, sair rolando um aro pela rua, jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar, ou apenas ficar quieta e simplesmente rir - rir - à-toa. O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase - absoluto êxtase!

No poema destacado acima, lemos não apenas esse movimento que desloca a palavra entre a tradução e a poesia, mas também um aspecto que caracteriza a tradução – sobretudo de poesia: a interpretação. Quando Ana Cristina Cesar nos adverte sobre os perigos da ambiguidade do *bliss*, ela assume a postura de quem, depois de ter lido o conto, toma uma posição em relação à moral do conto. “Não usar a palavra bliss em vão” é uma lição dada por quem não apenas conhece essa palavra, mas por quem parece ter convivido com ela.

E não seria essa, talvez, a maior prova de um bom exercício de tradução? *Conviver* com o texto traduzido. Estar com ele, vivê-lo em suas complexidades. E, depois disso, aceitar que não há tradução que não afete o tradutor. Ana Cristina Cesar parece ter uma convivência especial com a palavra “bliss”. Sim, é verdade que a tradução desse conto foi seu trabalho de mestrado, o que evidencia essa suposição. Mas, além disso, vemos um trabalho acadêmico que se desdobra para a poesia; isso é possível porque quem lê a palavra “bliss” é, ao mesmo tempo, Ana Cristina Cesar poeta, mestranda, leitora, tradutora, mulher.

De uma maneira geral, a tradução de “Bliss” que compõe a dissertação de mestrado de Ana Cristina Cesar³⁴ é a principal inspiração para o procedimento de tradução das cartas de Mansfield proposta nesta pesquisa. No caso da tradução de Ana C., trata-se de um trabalho acompanhado de um ensaio sobre a tradução da ficção em prosa de Mansfield, no qual as escolhas tradutórias substancialmente complexas são justificadas em notas de rodapé.

Me interessa, principalmente, incorporar a maneira como Ana C. parece conviver com o texto que traduz – deslocando de maneira muito atenta o olhar e a escuta para diversos ângulos do texto como a sintaxe, a interpretação, a eufonia e as idiossincrasias, mas mantendo, ainda assim, um tom pessoal e particular de uma

³⁴ CESAR, Ana Cristina. “O conto Bliss anotado”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

tradução que se afirma eventualmente subjetiva: “ao redigir essas oitenta notas, não pude evitar algumas exclamações subjetivas (impróprias de um tradutor). Espero que o leitor atento e culto releve o fato” (Cesar, 1999, p. 290)³⁵.

A escrita epistolar de Katherine Mansfield

*Taken as a whole, these letters are not merely an addition to Mansfield's work; they arguably offer some of her very best writing, quite simply because, freed from the constraints of censorship and the economic bidding of the literary marketplace, the blank page of writing paper was a far freer, more liberating, more spontaneous space than the manuscript examined or commissioned by editors*³⁶.

Claire Davison

Como vimos, o estabelecimento do texto para uma publicação de cartas é uma tarefa longa e complexa. No caso de Katherine Mansfield, dois motivos tornam esse recorte especialmente desafiador: 1. a extensão de sua escrita epistolar: Mansfield escreveu uma quantidade absurda de cartas, a uma quantidade igualmente absurda de destinatários; sua correspondência, portanto, alcança uma extensão muito acima da média de cartas trocadas por escritores no começo do século XX e 2. a autora fez declarações ambíguas sobre seu desejo em relação à publicação de

³⁵ Discordo, entretanto, de que as afirmações subjetivas sejam “impróprias de um tradutor”. Pelo contrário, a justificativa de certas escolhas, como “amor à eufonia” – “às vezes, opto por uma expressão menos precisa, por *amor à eufonia*” (Cesar, 1999, p. 288, grifo meu) – não seriam exatamente um tipo de apreensão muito particular, individual? O que poderia ser mais subjetivo do que o *amor à eufonia*? Isso será discutido detalhadamente no capítulo **A tradução da carta**.

³⁶ **Tradução.** Tomadas como um todo, essas cartas não são apenas uma adição ao trabalho de Mansfield; eles provavelmente oferecem alguns de seus melhores escritos, simplesmente porque, livre das restrições da censura e da licitação econômica do mercado literário, a página em branco do papel para escrever era um espaço muito mais livre, libertador e espontâneo do que o manuscrito examinado ou encomendado por editores.

suas cartas³⁷. Sobre o desafio editorial de publicar carta e, ainda, sobre a escrita epistolar de Mansfield, Claire Davidson e Gerri Kimber afirmam:

Every 'complete', 'new', 'thoroughly updated' edition of a writer's correspondence represents a unique editorial challenge, the paradoxes and contradictions of which are largely hidden from view by the time the reader starts to browse through the orderly, neatly laid out published volumes. The very act of reading an author's letters, peering over their shoulder and eavesdropping on the intimacies of everyday life, always entails a sense of intrusion, almost a breach of trust. Those picture postcards, those scribbled notes, those carefully drafted exchanges are intended for someone else to respond to, part of a network of exchanges and negotiations to which we no longer have access. 'Burn my letters!', Katherine Mansfield sometimes urged her correspondents"³⁸ (Davison; Kimber, 2022, p. 17).

De qualquer maneira, suas cartas estão aqui, publicadas e republicadas em diversas edições no mundo inteiro. A princípio, esta pesquisa debruçou-se sobre um recorte pré-estabelecido por Vicent O'Sullivan (Mansfield, 2006) de cartas em que a autora falou, explicita ou implicitamente, sobre a sua escrita. Entretanto, em muitos momentos foi necessário buscar testemunhos diferentes, em outras edições, o que me levou, ainda que indiretamente, a uma avaliação comparativa entre várias edições de suas cartas.

³⁷ Como vimos em **1.3.4 Caso KM: aonde a história nos leva**.

³⁸ **Tradução.** Toda edição 'completa', 'nova', 'totalmente atualizada' da correspondência de um escritor representa um desafio editorial único, cujos paradoxos e contradições são em grande parte ocultos quando o leitor começa a folhear o livro todo elaborado e organizado dos volumes publicados. O próprio ato de ler as cartas de um autor, espiar por cima do ombro e escutar as intimidades da vida cotidiana, sempre envolve uma sensação de intrusão, quase uma quebra de confiança. Esses postais ilustrados, essas notas rabiscadas, essas trocas cuidadosamente elaboradas são destinadas a outra pessoa responder, fazem parte de uma rede de trocas e negociações à qual não temos mais acesso. 'Queimem minhas cartas!', Katherine Mansfield às vezes exortava seus correspondentes.

John Middleton Murry, seu marido e editor, afirmou que as cartas de Katherine Mansfield eram “essenciais para um verdadeiro entendimento de seu trabalho” (Murry IN Jones, 2011, posição 2868 do e-book). Não acho que seja essa a questão: a escrita epistolar como uma espécie de apoio à leitura de uma obra literária me soa como um esforço interpretativo um pouco exagerado; algo que remete ao *outro* da literatura, como afirmou Diaz (2016). Considero, entretanto, que seu estilo, sim, pode ser lido nas cartas de maneira bastante explícita. Uma das questões mais interessantes sobre a escrita epistolar de Katherine Mansfield é, na verdade, observar como sua técnica e sua linguagem aparecem; observar como a escrita epistolar, endereçada a um outro específico, pode fazer eco à escrita literária.

Concordo com Claire Davison e Gerri Kimber (2022): a escrita epistolar de Mansfield ganha ainda outra dimensão quando pensamos em sua condição de saúde, no fim de sua vida, que a obrigou a passar longos períodos sozinha, sem muita interação com ninguém, e distante de seus amigos e amores.

When ill health kept Mansfield confined to the often squalid realities of impersonal, foreign, occasionally fumigated, cheap hotel rooms, letters became the realm of self-reinvention, where she could escape from the confines of a bed or even a medical corset (Davison; Kimber, 2022, p. 19)³⁹

Quando lembramos que Katherine sofreu de um quadro grave de tuberculose que a levou a longos períodos de isolamento, é preciso ter em mente que essa doença representou, para além de um conjunto de sintomas terríveis, uma interpretação cultural carregada de sentidos simbólicos importantes. De alguma maneira,

³⁹ **Tradução.** Quando problemas de saúde mantiveram Mansfield confinada à realidade muitas vezes sórdida de quartos de hotel baratos, impessoais, estrangeiros, ocasionalmente fumigados, as cartas se tornaram o reino da auto-reinvenção, onde ela poderia escapar dos limites de uma cama ou mesmo de um espaltilho médico.

é possível pensar que as doenças revelam fatores históricos importantes – e os doentes são parte desse cenário histórico. A partir da metade do século XX, a tuberculose foi diversas vezes comparada a AIDS por pesquisadores da área da saúde, um tanto pelo caráter patológico – ambas doenças transmissíveis e incuráveis –, mas sobretudo pela ideia moralmente estabelecida pelo senso comum de que elas seriam “um castigo divino, adequadas à defesa da moral e dos bons costumes” (Nascimento, 2005, p. 14).

De uma maneira geral, pode-se dizer que a tuberculose se desenvolveu em indivíduos “já debilitados por condições de vida e trabalho precárias” (Nascimento, 2005, p. 14). Tratava-se, em todo o caso, de uma questão de deficiência de imunidade que levava ao agravamento da infecção e, portanto, às complicações dos sintomas. Apesar da visão romântica da doença – que associava os sintomas da tísica a sentimentos conturbados, um excesso de intensidade e de sensibilidade –, o que se tinha como senso comum era também a imagem de que os doentes da tuberculose eram pessoas um tanto à margem, que adoeciam por terem, mesmo antes de serem infectados, uma saúde sistematicamente precária. De acordo com Dilene Nascimento, “em relação à tuberculose e a aids, certamente, os doentes partilham o estigma sombrio, socialmente construído, para ambas as doenças” (p.131).

Nesse sentido, acredito que a tuberculose não possa ser lida apenas como um infortúnio que afeta a condição de *saúde física* de Mansfield. Segundo Kathleen Jones, uma das biógrafas de Katherine, foram diversas as vezes em que ela teve de se retirar de hotéis, hospedagens e abrigos em que esteve durante viagens porque sua tosse constante denunciava que ela poderia estar infectada.

But before Ida can unpack Katherine’s suitcase, the hotel manager apologetically asks John to remove her. Under Italian regulations, tuberculosis is a notifiable disease and there are complaints from other guests about Katherine’s cough and the risk of infection. The

manager tactfully offers a small villa in the hills above Ospedaletti, a small town with ‘nothing but a laundry, a flower market and wine shop’. There is no running water, but the landlord promises that it will be fixed. Katherine takes the house for the winter and suffers the humiliation of having to pay for the fumigation of her hotel room. (Jones, 2011, posição 6566 do e-book)⁴⁰

Não se pode negar que o isolamento de Mansfield – e também seu constante deslocamento entre cidades e países – contribuiu para a explícita ferocidade de sua correspondência. No total, sabe-se que sua escrita epistolar é duas vezes maior do que sua escrita publicada como literatura (Davison, p. 15). De acordo com Claire Davison e Gerri Kimber, a “epistolaridade” de Katherine Mansfield foi levada a diversos níveis: não apenas ela escreveu e se comunicou de maneira excessiva – para não dizer *doente* – e muito entregue, mas ela também se envolvia com o universo da carta, com a tradução de cartas (de Dostoievski e Tchekov) e dividia sua rotina de trabalho entre essas duas atividades: escrever cartas e escrever contos.

E o que lemos, afinal, em suas cartas? Nas cartas aqui selecionadas, recuperei um recorte pré-estabelecido por Vicent O’Sullivan (2006) de vinte cartas nas quais Mansfield fala sobre a escrita. Nessas cartas, entendo que ao “falar sobre a escrita”, Mansfield comenta seus próprios textos e discorre sobre a arte de escrever, sobre como ela escreve, sobre a situação de uma mulher escrita naquele contexto, sobre o que a escrita desperta nela e sobre as possíveis associações entre escrita e pintura.

⁴⁰ **Tradução.** Mas antes que Ida pudesse desfazer as malas de Katherine, o gerente do hotel pede a John que ela se retire, desculpando-se. De acordo com os regulamentos italianos, a tuberculose é uma doença de notificação obrigatória e há reclamações de outros hóspedes sobre a tosse de Katherine e o risco de infecção. O gerente oferece gentilmente uma pequena vila nas colinas acima de Ospedaletti, uma pequena cidade com “nada além de uma lavanderia, um mercado de flores e uma loja de vinhos”. Não há água corrente, mas o proprietário promete que será consertada. Katherine fica com a casa para passar o inverno e sofre a humilhação de ter que pagar pela fumigação de seu quarto de hotel.

No começo da leitura de suas cartas, topamos com a confissão de que o desejo principal da jovem Katherine era, na verdade, se tornar uma violoncelista profissional. Essa informação, exposta já na primeira carta, dá dicas interessantes sobre o que seria, para a autora, a dimensão do som para a sua experiência com a literatura. Na sequência, encontramos reflexões bastante profundas sobre o aspecto sonoro *na sua escrita*. Mansfield faz declarações bastante explícitas sobre a sua preocupação com a cadência, o som, o ritmo, a rima e a pontuação de cada frase⁴¹. Para ela, a arte da escrita seria sempre elevada se a leitura fosse feita em voz alta – o que torna, diga-se de passagem, especialmente difícil a tradução de seus textos, dado que a lembrança do som em voz alta é algo que deve aparecer também na nova língua.

Diversas vezes, Mansfield comenta o efeito da escrita sobre o corpo; ela descreve de maneira bastante real o arrebatamento da escrita, o que se dá quando ela está começando a escrever um conto, ou quando ela constrói uma personagem, ou mesmo quando ela não pode escrever⁴². Nesse sentido, a carta revela o outro gesto da escrita; não aquele que cria o conto, mas o gesto oculto e pessoal por trás da literatura. Essas passagens são especialmente interessantes porque soam como pedaços de um diário da escrita. Mansfield expressa de maneira bastante clara esse arrebatamento – e como a escrita, apesar de ser uma tarefa cotidiana e profissional em sua vida, não deixa de ser uma fonte de encantamento, surpresa, aflição e desejo.

Mansfield também evoca – ora discreta, ora explicitamente – questões que envolvem mulher e literatura⁴³. Em alguns casos, ela questiona as possibilidades de futuro para uma mulher que deseja escrever; em outros, fala sobre os possíveis traços femininos na sua escrita. A mulher não é um tema propriamente dito aqui, no recorte pré-estabelecido por Vincent O’Sullivan; ainda assim, é

⁴¹ Ver cartas 1, 2, 4 e 13.

⁴² Ver cartas 7, 8, 9, 12, 14, 17, 18, 19.

⁴³ Ver cartas 1, 6 e 13.

interessante observar de que maneira o tema *mulher* acompanha, indiretamente, o tema *escrita*.

Um dos temas mais inesperadamente presentes nas cartas aqui selecionadas é a relação entre escrita e pintura⁴⁴. Mansfield faz analogias entre essas duas expressões, descreve quadros que viu e faz referências a obras e artistas de sua época para ilustrar seus sentimentos em relação à literatura. Nesse sentido, a leitura de sua correspondência nos leva a alcançar ramos diferentes da arte – o que dá boas dicas, também, sobre o processo de construção do aspecto espacial de seus contos.

Seus próprios contos aparecem, também, como um dos temas contemplados na seleção que toca a escrita. Mansfield não apenas discute com seus destinatários aspectos formais e narrativos de suas histórias (desde a pontuação até a construção de personagens), como também ilustra de que maneira a inspiração ou o ponto de partida para a escrita aparece⁴⁵. Nesse sentido, algumas das cartas são verdadeiros mapas de sua composição, nas quais ela descreve os saltos do processo da escrita e as hesitações que acompanham esse caminho.

Ao longo da leitura de sua correspondência, há ainda um outro aspecto que aparece o tempo inteiro rondando as observações sobre a escrita – Mansfield toca em reflexões diversas sobre a vida, reflexões de tom ora melancólico, ora entusiasmado, enfim, reflexões de caráter íntimo e filosófico⁴⁶. Essas aparições emergem sutilmente, às vezes pela intrusão repentina de uma frase marcante: “o que fazer se estamos tão isolados – se não há vida real – se tudo o que não é escrever e ler ‘parece’ ser uma perda de tempo?”⁴⁷. Outras vezes são sentenças com cara de ensinamento: “acho que o maior medo é ficar apavorado. O Amor Perfeito afasta nosso Medo. Quando eu olho para trás todos os meus erros foram

⁴⁴ Ver cartas 5, 8, 13, 14 e 17.

⁴⁵ Ver cartas 5, 10, 12, 13, 18, 19.

⁴⁶ Ver cartas 3, 6, 7, 11, 15 e 16.

⁴⁷ Carta 6.

porque eu tinha medo. Foi por que eu tive que olhar para a morte? Nada mais poderia me curar?”⁴⁸. Esse espasmo entre a escrita a vida é um dos aspectos mais delicados e emocionantes que encontramos na leitura de suas cartas; Mansfield não apenas comenta a escrita, ela desenrola o fio da escrita até conseguir enxergar o que há, ali, de questões sobre a vida.

Acho importante destacar mais um último aspecto. No momento de sua produção literária, Katherine esteve bastante ligada àquilo que ela chama de “literary society”. Nem sempre essa convivência com escritores de sua época foi tranquila; muitas vezes lemos sobre uma grande indisposição em relação a tal grupo, uma preguiça, uma espécie de desprezo. Ela também esteve muito distante fisicamente, por motivos já demonstrados aqui. De qualquer maneira, Mansfield também escreve sobre esse ciclo literário em suas cartas que falam sobre a escrita⁴⁹. É um tema importante, um assunto que traz uma contextualização do momento histórico não apenas de Katherine, mas da *escrita* de língua inglesa no começo do século XX. Mansfield comenta sobre autores já bastante conhecidos (como Virginia Woolf e D. H. Lawrence), mas também nos introduz a alguns nomes bastante distantes do cânone, como por exemplo a escritora sul-africana Olive Schreiner, feminista importante do século XIX e muito admirada por Katherine Mansfield, pouquíssimo lida hoje em dia. Assim, ao falar sobre a escrita, Katherine também produz uma espécie de cartografia dos nomes que apareciam como parte desse universo literário – e como consequência de suas reflexões sobre a escrita e linguagem, ela nos expõe suas impressões sobre o grupo e um tanto do retrato literário de sua época.

⁴⁸ Carta 11.

⁴⁹ Ver cartas 10, 11 16 e 20.

CAPÍTULO 5

Tradução comentada das cartas de Katherine Mansfield

Rondar uma pequena palavra e segui-la como uma “passante”

Jacques Derrida

Aqui, neste último capítulo, disserto principalmente sobre as cartas traduzidas, em específico sobre as teorias da tradução que circundam minha prática e escolhas de tradução que considero mais importantes de serem destacadas, bem como a justificativa de certas escolhas em oposição a escolhas da tradução anterior. Desejo, por meio deste encerramento do texto teórico, adentrar as complexidades da tradução do texto de Katherine Mansfield – que é, desde a sua prosa, um tipo de texto particularmente desafiador – e, ainda, adicionar a essa dificuldade a lembrança de que, por se tratar de cartas, o desafio se duplica.

Interessa, para além da mobilização de conceitos cruciais para as teorias da tradução que permeiam a minha pesquisa – como o “intraduzível” (Campos, 1998), a “diversão” (Flores, 2008), a “tradução como ato” (Esteves, 2014) e a “tradução relevante” (Derrida, 2001) –, pensar de que maneira aquilo que Ana Cristina Cesar denominou “a presença literária de um autor” (1999, p. 287) pode servir como uma orientação valiosa no caso desta tradução. Retomo, aqui a importância de se registrar os apontamentos de Ana Cristina Cesar sobre a tradução do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield – e também seus apontamentos sobre tradução e tradução comentada. Trata-se de um estudo valiosíssimo para o campo da tradução e suas orientações serviram, muitas vezes, de motor para esta pesquisa.

Além disso, busco demonstrar de que maneira uma tradução comentada pode funcionar como um mapeamento das questões cruciais de tradução de um texto – neste caso, de cartas – e como

esse exercício da anotação pode nos levar a uma leitura ampla e complexa do texto a ser traduzido. Há dois tipos de comentários: primeiro, comentários gerais sobre a tradução, que serão expostos aqui como parte do texto introdutório e, segundo, notas de rodapé que localizam problemas específicos ao longo do texto traduzido. De alguma maneira, as notas de rodapé indicam onde exatamente se encontram os problemas que busco discutir nos primeiros comentários.

Comentário geral sobre a tradução das cartas de Mansfield

Primeiro de tudo, é preciso lembrar que os comentários e as notas de rodapé desta tradução se detiveram sobretudo nas questões de *escrita* das cartas. Apenas quando senti uma necessidade absoluta, incluí notas biográficas ou contextuais que poderiam servir para uma leitura mais completa da tradução. De qualquer maneira, seguindo aquilo que foi dito ao longo deste prefácio introdutório, não me detive excessivamente nas questões pessoais, biográficas e íntimas de Katherine Mansfield que poderiam ser exploradas pela leitura de suas cartas; pelo contrário, tentei ao máximo traduzir o que há de brilhante, delicado e ousado em sua escrita, sem deixar que os aspectos de sua vida ofuscassem o seu trabalho com as palavras.

De alguma maneira, concordo com Derrida em relação ao estatuto incondicionalmente tenso da nota de rodapé: “[a nota do tradutor] sempre, mesmo no melhor dos casos, o caso da maior relevância, confessa a impotência ou a derrota da tradução” (Derrida, 2001, p. 22). Se é preciso inserir a nota, é claro, algo precisou ser justificado, desenhado – e isso quer dizer que a tradução, ela mesma, não deu conta de atravessar o problema sem topar com um percalço. O percalço, podemos arriscar, é muitas vezes o intraduzível, algum tipo mais evidente ou mais sutil de intraduzível. Neste momento, é preciso lembrar que “se não houvesse intraduzíveis, rigorosamente não seria necessário haver tradutores” (Cassin, 2018, p. 154), e aceitamos, enfim, as notas como

uma parte importante do processo de tradução que, ainda bem, pode fracassar e produzir boas sacadas e boas reflexões a partir desse fracasso.

Além disso, considero – no caso de uma dissertação no campo dos estudos de tradução – que as notas de rodapé (e os comentários introdutórios) compõem uma parte importante do trabalho de pesquisa de tradução comentada. Ana Cristina Cesar diz que as notas acompanham a mão e a mente do tradutor (Cesar, 1980). No caso de uma pesquisa, isso pode funcionar como um registro de como se deu o trabalho de lidar com problemas maiores no momento de traduzir. Essa exposição não apenas identifica os problemas ao longo do texto, mas também revela de que maneira o gesto da tradutora se inclina em direção às possíveis soluções. Como resultado, as notas funcionam muito bem como diário de tradução – expõem o que chama a atenção na leitura do texto original, qual a natureza dos percalços e quais são as estratégias para desenvolver traduções que, antes de resolver, possam ao menos ressoar os problemas do original. Em “A tradução comentada em contexto acadêmico”, Zavaglia, Renard e Janczur discutem a importância desse tipo de tradução e, ainda, reforçam o caráter processual da anotação:

Do mesmo modo, a forma de uma tradução comentada seria aquela em que o tradutor apresenta o contexto da obra e do autor, justifica sua importância – o que determina frequentemente a sua função –, fundamenta seus procedimentos tradutórios, selecionando alguns trechos mais significativos e, com base nesses exemplos, discute as estratégias de tradução utilizadas. Mais que isso, a função da tradução comentada seria, primeiramente, pedagógica, pela qual o estudante, ao registrar um processo primordialmente analítico, questiona constantemente suas próprias decisões, mergulha no texto original enquanto leitor-tradutor [...] (Zavaglia; Renard; Janczur, 2015, p. 349).

De acordo com Gérard Genette, “a nota pode aparecer em qualquer momento da vida do texto, conquanto que *uma edição lhe*

ofereça a ocasião” (Genette, 2009, p. 283, grifo meu). Isso quer dizer, de uma maneira geral, que a edição cria a ocasião da nota; a nota não aparece *a priori*, em qualquer tipo de texto, sem uma contextualização. Nesse sentido, acredito que uma pesquisa acadêmica é um tipo de “edição” que recebe muito calorosamente as notas – é a edição da investigação, da produção, da dúvida e da tentativa. No texto acadêmico, o olhar passeia pela página, por livros diversos, por revistas, entrevistas, referências, traduções – é o movimento do olhar que deseja passear também para o fim e para o começo da página, para a interação entre o dentro e o fora do texto que a nota convoca. A nota estabelece uma conversa entre o percurso da pesquisa e a produção final, como as imagens dos bastidores de um trabalho, por isso ela é propícia ao contexto de uma produção acadêmica, em que o desejo é, entre outros, compartilhar o trajeto.

A anotação – duas escolas e a escolha entre elas

Em “O discurso de escolta: as notas e seus problemas”, Colette Becker⁵⁰ disserta sobre os problemas e as complexidades que permeiam a anotação da correspondência de Zola. Seu ensaio apresenta, para além das questões específicas das cartas do autor, toda uma dimensão preciosa sobre a anotação em cartas de uma maneira geral. É verdade que cada correspondência apresenta problemas metodológicos específicos; assim como a tradução só pode ser teorizada a partir de seu objetivo (Berman, 2007), o trabalho com as cartas deve pressupor, primeiro, quais são as características e os problemas especiais dessa correspondência e, depois, qual é a finalidade almejada por trás da publicação de tal correspondência. Por isso, a autora defende, parece impossível fazer “uma teoria da anotação”. (Becker, 2013, p. 145, grifo meu).

⁵⁰ Professora emérita de literatura do século XIX na Universidade Paris-Ouest Nanterre. É especialista em Émile Zola e trabalhou na edição de grande parte de sua correspondência.

Segundo Becker, há basicamente dois tipos de notas: descritivas e explicativas. As primeiras referem-se sobretudo às informações materiais da carta, como o tipo do papel, rasuras, filigrana, rasgos etc. Não há muita discussão em torno desse tipo de nota; de maneira geral, não há muito o que teorizar sobre como anotar as descrições materiais. No caso desta pesquisa, não me detive sobre esse tipo de anotação porque não foi possível ter acesso aos manuscritos das cartas de Mansfield.

As notas explicativas, por outro lado, apresentam diversos problemas e polêmicas. São as notas que buscam esclarecer o texto, trazer informações adicionais e extratextuais. Colette afirma que há duas escolas no universo dos estudos epistolares: a primeira acredita que as notas explicativas são secundárias e que se deve, na verdade, deixar o texto das cartas em evidência e reduzir as notas à mínima aparição possível; a segunda escola defende a importância das notas, destacando-as como não apenas úteis, mas necessárias para a leitura de uma correspondência.

Aqui, nesta pesquisa, as notas explicativas foram a princípio deixadas de lado, pois pretendia me deter nos aspectos da linguagem de Mansfield; em outras palavras, comecei o trabalho mais inclinada à primeira escola. Entretanto, como se trata aqui de um trabalho duplo: tradução e crítica epistolar, não foi possível ignorar que o estudo das cartas dependia, sim, de um cuidado especial voltado para esse tipo de nota – especialmente por se tratar de cartas do começo do século XX, cheias de referências pouco familiares aos leitores que pretendo alcançar. Do meu ponto de vista, o perigo continua sendo a *explicação encobrir a escrita* – e isso será, sim, definido pelo gesto da tradutora e pesquisadora e, posteriormente, pelo gesto de quem edita. Entretanto, é verdade que as notas explicativas, em alguns contextos, começaram a fazer falta. Trata-se, então de buscar um ponto de equilíbrio entre uma dose de informação extratextual e uma tradução que dê a devida ênfase à escrita de Mansfield.

É preciso destacar que, nesta pesquisa que abraça dois campos de estudo diferentes, faço o uso de dois tipos de notas: *notas de*

tradução e notas explicativas, que destaquei em cores distintas no pé das páginas – notas de tradução em preto, notas explicativas em cinza. As primeiras são aquelas que destacam aspectos linguísticos das cartas de Mansfield, bem como justificam escolhas tradutórias e revelam, no pé da página, o gesto da tradutora. As segundas são as notas que buscam não deixar o leitor completamente alheio ao conteúdo daquilo que ali se enunciava – sem fazer com que ele, invasivo, se perca num excesso de informação biográfica.

Para Colette Becker, os principais problemas que acompanham as notas explicativas são: 1. a ideia que o pesquisador faz do público ao qual se dirige e 2. a ideia que o pesquisador tem sobre o texto e sobre como deveria ser lido. Definir esses dois tópicos requer muita responsabilidade. Nesse sentido, ela destaca a importância do pesquisador e afirma: “sua interpretação dessa obra é sempre determinante” (p. 147). Aqui, a subjetividade do pesquisador ganha algum espaço. Para entender, então, a questão do dilema da nota explicativa, é preciso antes retomar o estatuto da carta e do leitor da correspondência⁵¹.

Ainda que defenda francamente a segunda escola, Colette Becker não deixa de mencionar a preocupação principal, no caso de uma edição comentada de uma correspondência: até onde ir efetivamente? “O perigo é esmagar o texto sob a informação e a interpretação” e “fazer, em suma, uma edição de notas, não de cartas” (p. 148). Essa discussão não está distante, creio, da polêmica de posição de um tradutor, quando decide também interferir num texto por meio de notas, explicações, comentários ou até escolhas tradutórias que aproximam ou distanciam o leitor do texto. De alguma maneira, o volume das notas coloca o pesquisador no texto de maneira mais ou menos presente; o mesmo acontece com o tradutor. Schleimarcher afirma que ao tradutor são dadas duas

⁵¹ No caso desta pesquisa, o estatuto da carta foi amplamente debatido no primeiro capítulo. Em relação ao leitor, tenho em mente, a princípio, o leitor que busca nessas páginas ampliar a discussão sobre tradução, tensões entre carta e literatura e ecos da prosa de Mansfield.

opções: “ou o tradutor deixa o autor em paz, tanto quanto possível, e conduz o leitor até ele; ou ele deixa o leitor em paz, tanto quanto possível, e leva o autor até ele” (Schleimarcher apud Lefevere, 1997, p. 74). Com as cartas é parecido:

Pode-se deixar ao leitor desinformado a tarefa de se instruir. Mas será que ele o fará? Terá condições de fazê-lo? Não seria transformar a leitura de correspondência em uma corrida de obstáculos? (Becker, 2007, p.150).

Por fim, Becker advoga a favor de breves notas explicativas, que serviriam como um pequeno primeiro passo para que o leitor, posteriormente faça, ele mesmo a pesquisa que considerar necessária. Seriam então, “indicações ou sugestões de pesquisa” (p. 151). Dessa maneira, busca-se reduzir o risco de sufocar o leitor em notas excessivamente explicativas ou muito longas. É um bom princípio – o fundamental, creio, é ter a dimensão da complexidade dessa discussão ao anotar cartas (ou traduções!).

Assim, tal como a concebo, a anotação é um enorme trabalho de formiga, amiúde ingrato, quando não desesperador, nunca encerrado, sempre problemático, utópico e, para alguns, petulante em suas ambições de abarcar a totalidade ou reconstruir um objeto literário. Mas, no final, cabe ao leitor julgar, leitor que nunca é obrigado a obedecer à chamada de nota, ao chamado da nota (Becker, 2007, p. 155)

Principais percalços da tradução

Entre desafio, questão, dificuldade e todo o campo semântico do “problema”, escolho a palavra “percalço” pela ambiguidade bem-vinda que ela carrega. Um percalço é, ao mesmo tempo, um obstáculo, um impedimento e, também, um ganho fortuito, algo que se obtém sem muito planejamento. De acordo com o dicionário etimológico da Lexicon, um percalço é, ao mesmo tempo, “lucro” e “transtorno”. Assim como o tropeço, que atrapalha, mas pode levar

a um lugar curiosamente interessante, os percalços tradutórios são, muitas vezes, uma espécie de trampolim que pode levar a uma escolha sagaz, criativa, inesperada.

No caso desta tradução, considero que os percalços tradutórios são, principalmente, aqueles que envolvem o tom, o ritmo, o som, as expressões idiomáticas e as regências. Dissertarei mais detalhadamente sobre cada uma dessas categorias. Mas, antes, vale lembrar aqui o quanto a técnica era um aspecto fundamental na escrita de Katherine Mansfield. Ela não apenas traz essa palavra em suas cartas, mas também fala sobre isso em seus diários. Ana Cristina Cesar, tradutora de Mansfield, retoma em sua dissertação um trecho do diário de Mansfield no qual lemos:

Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em algo completo – se é que me entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho [...] escolhi não apenas o comprimento de cada frase, mas até mesmo o som de cada frase. Escolhi a cadência de cada parágrafo, até conseguir que eles ficassem inteiramente ajustados às frases, criados para elas naquele exato dia e momento. Depois leio o que escrevi em voz alta – inúmeras vezes –, como alguém que estivesse repassando uma peça musical, tentando chegar cada vez mais perto da expressão perfeita, até lograr alcançá-la por completo (Mansfield, 1996 apud Cesar, 1999[1981], p. 325.)

Ao mesmo tempo, chama a atenção o fato de a técnica, tão cara para a escrita literária de Mansfield, aparecer de maneira tão evidente também em suas cartas – onde, supostamente, a autora está livre das amarras e das pressões editoriais e poderia, se quisesse, escrever de maneira mais fluida e menos literária. Como vimos no primeiro capítulo deste texto, a questão da carta e do literário está muito mais intimamente ligada do que poderíamos supor a partir de uma leitura inocente. Por isso, as questões que aparecem como percalços na tradução das cartas de Mansfield são,

também, muito parecidas com as questões que aparecem quando traduzimos seus contos⁵².

Há uma diferenciação crucial entre seus textos em prosa e suas cartas: a inclinação à oralidade. Digo “inclinação”, é claro, porque se trata, na verdade, de um objeto escrito. Entretanto, como vimos também no primeiro capítulo, a carta vacila entre a expressão oral e a expressão escrita. Esse pêndulo leva ora a uma construção excepcionalmente trabalhada e sintaticamente muito formal, ora a gestos de uma fala corriqueira e apressada. Esses gestos não são apenas expressões coloquiais, informalidades, pequenas interjeições. Muitas vezes, lemos um muito característico de uma fala próxima e íntima – expressões como: “write me, will you?” – “let'em” – “praps longer”. A casualidade aparece na carta através dessa fala que lembra a oralidade. Em vários momentos – destacados nas notas de tradução – o aspecto oral presente na escrita epistolar precisa ser lembrado para que a tradução não force uma frase excessivamente formal e elaborada, e deixe espaço para um pouco desse gesto íntimo e delicado de uma conversa entre duas pessoas ausentes.

Em relação ao *tom*, é preciso antes declarar o quão difícil é definir essa categoria. O tom pode ser aquilo que ressoa, o que se escuta de uma voz, por exemplo – o grau de elevação de uma voz ou de um instrumento. Pode também ser o que lembra o gesto da fala, a entonação. Mansfield, na segunda carta aqui traduzida, fala longamente sobre o tom; para ela, parece ser algo próximo da voz, do tom da voz, da entonação. Aqui, ao elaborar um comentário sobre a dificuldade de traduzir o tom das cartas de Mansfield, também penso na dimensão da voz – não a voz aguda ou grave ou alta ou baixa, mas a voz que ressoa irritação (um tom agressivo), alegria (um tom alegre), melancolia (um tom melancólico). No caso

⁵²Ana Cristina Cesar, ao traduzir e comentar a tradução do conto “Bliss” em sua dissertação de mestrado, separa as notas de rodapé nas seguintes categorias: problemas gerais de interpretação, problemas de sintaxe, idiossincrasias estilísticas e dicção e tom, dando ênfase a essa última categoria.

da escrita epistolar de Mansfield, considero especialmente difícil a tradução do tom irritado, arisco e impaciente que aparece em muitos momentos da correspondência. Muitas vezes, nesse caso, a redução sintática aparece como uma boa solução, transformando frases longas em traduções mais curtas, secas, diretas. É uma solução sintática para um problema não exatamente sintático, mas sinto que funciona. É o caso das notas 40 e 50, entre outras.

Tanto em sua escrita epistolar como em sua prosa ficcional, uma das principais marcas da escrita de Katherine Mansfield é, sem dúvidas, o *ritmo*. Muitas vezes a marcação do ritmo se dá por meio do uso constante de travessões (–) ao longo das frases, mas às vezes aparece também pela repetição de palavras ou de estruturas sintáticas. Sinto que, em alguns casos, a consciência desse movimento ritmado de Mansfield ajuda na tradução se tivermos um pouco de liberdade e leveza; se não parece possível manter o ritmo de uma certa frase (porque soa estranho em português ou porque a frase naturalmente perde o ritmo no português), muitas vezes levei a repetição e o ritmo para alguma frase ao redor, antes ou depois, quando senti que ali era mais importante manter o ritmo, mesmo que um pouco deslocado. Isso pode ser visto nas notas (52 e 63, entre outras).

Definitivamente, a categoria mais difícil de percalços tradutórios é a do *som*. Aqui, destaco sobretudo o uso excessivo e muito elegante de rimas, aliterações e assonâncias nas cartas que traduzi. Em muitas de suas cartas há pelo menos uma frase em que Mansfield associa as palavras de maneira extremamente musical. Em alguns casos é muito explícito, em outro é preciso uma segunda leitura para captar o som, como se fosse um barulho de fundo. Esse problema foi marcado especialmente nas notas 43, 46, 59 e 65, entre outras). O aspecto sonoro de sua correspondência chamou muito a minha atenção sobretudo nas primeiras dez cartas; depois, me dei conta de que a questão do som parecia um pouco mais distante, não tão explicitamente marcada. Essa variação se dá, acredito, pela diferença no conteúdo das cartas – parece que as cartas mais sonoramente rebuscadas são aquelas em que Mansfield descreve

cenar de maneira atenta, lenta, trabalhada. Como se fossem, mesmo, cenar de um conto. É o caso das cartas 2, 3, 7, 8 e 9. Nas cartas em que Mansfield debate seus textos, ou fala sobre a sociedade literária, lemos uma prosa muito mais tensa e apressada, que não se demora em construções sonoras elegantes.

Há ainda uma outra categoria de percalços tradutórios: as *expressões idiomáticas*. São muitas – mais do que encontro, de modo geral, na leitura de sua literatura propriamente dita. É claro, o aceno à oralidade pode contribuir para expressões mais informais, pequenas gírias, ditados. No caso das cartas aqui traduzidas, o desafio foi lidar com essas expressões de tal maneira que a imagem não fosse brutalmente alterada. Apesar de o *som* ser, para mim, um dos aspectos principais da escrita epistolar de Mansfield, no caso das expressões idiomáticas, quase nunca o som pareceu ser um aspecto relevante. É o caso, então, de ressaltar a imagem ali construída. Algumas das expressões mais desafiadoras acompanham as notas 48, 49 e 60. A princípio, me parecia muito importante traduzir um ditado por outro ditado já consolidado, seguindo essa simetria que me parecia sempre a saída perfeita. Entretanto, algumas vezes não encontrei algo que me satisfizesse, então mantive a tradução literal, palavra por palavra, apostando naquilo que Berman denominou “consciência-de-provérbio”.

Servir-se da equivalência é atentar contra a falância da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. Traduzir não é buscar equivalências. Ademais, querer substituí-las significa ignorar que existe em nós uma *consciência-de-provérbio* que perceberá imediatamente no novo provérbio, o irmão de um provérbio local. (Berman, 2017, p. 60)

Foi o caso, por exemplo, da expressão “there is no earthly use warring with the Inevitable”, que me parecia um provérbio. Decidi deixá-lo existir em português da mesma maneira: não há razão nesta terra para lutar contra o Inevitável. É a tentativa de fazer

nascer esse “irmão de um provérbio local”, que faz surtir no leitor um efeito similar àquele efeito da frase em inglês.

Em muitos casos, o uso bastante particular das *regências* torna difícil precisar se Mansfield faz uso de uma expressão já consolidada no inglês ou se é ela mesma quem cria uma expressão completamente nova. Essa dificuldade pode ser investigada mais profundamente a partir do uso das preposições – diversas vezes, Mansfield parece escolher uma combinação entre verbo e preposição bastante original. É o caso, por exemplo, das expressões “to heap out”, “plumming their feathers”, “lament for”, etc. Nesses casos em que a construção de uma regência particular ou de um *phrasal verb* pareceu especialmente autoral, criativa e inusitada, recorri ao COCA⁵³, uma plataforma de *corpus* composta por um material extenso do inglês contemporâneo. Minha busca se dava, em geral, a partir de um dois *collocates* posteriores ao verbo principal, a fim de investigar se o uso de Mansfield já havia sido de fato registrado ou se, na verdade, tratava-se de uma de suas invenções regenciais.

Rondar uma palavra até a presença – estratégias da tradução

Para pensar sobre uma metodologia que circule esta pesquisa, gostaria de lembrar mais uma vez aquilo que Antoine Berman elucida em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007). Depois de elencar as diversas “tendências deformadoras” – momento em que Berman se propõe a analisar as possíveis falhas que comprometem uma tradução – o autor nos afirma, em contrapartida, que “é somente delimitando o *objetivo do traduzir* que as “receitas” antideformadoras podem fazer sentido, a partir da definição de princípios reguladores *mas não metodológicos*. (p. 63)”. Ou seja, ainda que Berman desenhe uma proposição analítica bastante detalhada e completa (incluindo deformações como a racionalização, a clarificação o empobrecimento qualitativo e

⁵³ <https://www.english-corpora.org/coca/>

quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos etc.), é preciso ter em mente que nada disso se confirma de maneira metodológica porque a tradução depende, antes de tudo, de um “objetivo de traduzir”.

Dessa maneira, sinto que o que tradicionalmente se chama “metodologia”, aqui – nesta pesquisa que se propõe a pensar não apenas a tradução, mas a tradutologia – pode se desdobrar em *estratégias gerais de tradução*, referências que guiam de certa forma a construção de um método que é, sempre, particular e singular. Pensar um “método” para o exercício da tradução seria, para Berman, uma maneira de reduzir a tradução a um processo de comunicação:

A tradução só dependeria de uma metodologia se ela fosse apenas um processo de comunicação, de transmissão de “mensagens” de uma língua de partida (dita língua fonte) a uma língua de chegada (dita língua alvo). (Berman, 2007, p. 64)

Partindo dessa perspectiva, posso afirmar que a *estratégia geral de tradução* partiu daquilo que Derrida comenta em “A tradução relevante” (2001) – a ideia de que é preciso rondar uma palavra, persegui-la como uma passante, antes de traduzi-la. A tradução se deu de maneira extremamente lenta, muito diferente do ritmo de escrita do texto teórico. Primeiro, li todas as cartas diversas vezes, buscando talvez uma espécie de consonância geral no *tom* de Mansfield – só para descobrir, depois, onde é que esse tom variava, se exaltava, se apaziguava. Depois, li muitas vezes as cartas em voz alta, em busca da apreensão do *ritmo* e do *som*, atenta para que a musicalidade da escrita de Mansfield não escapasse ao meu ouvido tradutor. Traduzi primeiro aquilo que pareceu se transpor de maneira mais ou menos natural para o português, o que era, podemos dizer, a estrutura primeira da tradução. Deixei para uma segunda tradução diversas expressões, palavras, sequências rítmicas e referências que não consegui resolver de uma vez só. Ali, nesses percalços diversos, demorei muito tempo – e considero que

alguns ainda podem ser melhorados. Como traduzir, por exemplo, a sonoridade escancarada das frases: “a faint far-away flag”, e “suddenly a silence so tremendous that the very wind seemed to cease”? Ou, então, como traduzir a imagem de uma mulher que “nurse” o próprio texto? Foi preciso demorar mesmo, rondar ou rodopiar em volta da musicalidade e da construção imagética dessa escrita epistolar que, agora se vê claramente, brinca de poesia.

Essa proposta de rondar uma palavra me levou, muitas vezes, a consultar a plataforma COCA (Corpus of Contemporary American English), como comentei ao mencionar a dificuldade de traduzir algumas regências empregadas por Mansfield. Gostaria de demonstrar mais detalhadamente como se deu esse tipo de consulta. No caso da expressão “to heap out”, encontrada na carta 3 (she heaps out arms and trasures), tive muita dificuldade de entender se o verbo “to heap” tradicionalmente poderia vir acompanhado da preposição “out” (como no caso de um *phrasal verb*) ou se, no caso, se tratava de uma escolha particular de Mansfield que inventava ali uma nova regência.

Primeiro (figura 6), eu pesquisava a palavra com um ou dois *collocates* posteriores, para ver se aparecia algo que me desse uma dica sobre aquela construção em particular. Depois, avaliava na lista do COCA (que mostra os 100 registros mais numerosos de *collocates* naquela posição) se aquela regência usada por Mansfield já havia sido registrada no *corpus* (figura 7).

Figura 6: busca de palavra na plataforma COCA.

List Chart Word Browse **Collocates** Compare KWIC -

heap Word/phrase [POS]?

* Collocates [POS]

+ 4 3 2 1 0 0 1 2 3 4 +

WAIT... Reset

Fonte: <https://www.english-corpora.org/coca/>

Figura 7: lista de *collocates* posteriores ao verbo “heap”, por ordem de ocorrência.

HELP			FREQ
1	OF		1581
2	PRaise		35
3	UPON		23
4	SCORN		20
5	CORRUPTION		18
6	LEACHING		16
7	BESIDE		12
8	SIZE		11
9	BLAME		10
10	0		10
11	ABUSE		9
12	LEACH		7
13	2011		7
14	UNTO		7
15	DERISION		4
16	COALS		4
17	GUILT		4
18	SHAME		4
19	BELOW		4
20	SNAPSHOTS		3
41	LAYOUT		2
42	CONTEMPT		2
43	MANIPULATION		2
44	INSULT		2
45	AMONGST		2
46	AMID		2
47	VARIABLE		2
48	LOAD		2
49	RID		2
50	WEALTH		2
51	AMMOUNTS		1
52	ALLOCATOR		1
53	NEAR-BY		1
54	COWRIES		1
55	FIREWATER		1
56	TUHI		1
57	REBUKES		1
58	FETCHES		1
59	WHIZZED		1
60	DENGRATION		1
21	ALLOCATED		3
22	EXPLOITATION		3
23	BURNING		3
24	BENEATH		3
25	OFFERS		3
26	MEMORY		3
27	MISCHIEFS		2
28	TUPLES		2
29	OPPROBRIUM		2
30	INVECTIVE		2
31	PAPI		2
32	FENG		2
33	PRaises		2
34	FRAGMENTATION		2
35	LAIVIS		2
36	DISGRACE		2
37	STUFFING		2
38	JUDGEMENT		2
39	ALLOCATION		2
40	BLESSINGS		2
60	DENGRATION		1
61	INTERVALS		1
62	RENNANCED		1
63	TRUCKLOADS		1
64	FORTHWITH		1
65	DECAYED		1
66	WEIMAR		1
67	VENOMOUS		1
68	THICKENS		1
69	UNABASHED		1
70	DISHONOR		1
71	PLATTERS		1
72	MUTTERS		1
73	VITRIOL		1
74	COUSCOUS		1
75	TUGS		1
76	COPIOUS		1
77	INVUENDO		1
78	UGLINESS		1
79	ACCOLADES		1
80	CORINNE		1
81	PICKUPS		1
82	HEAVED		1
83	PREPARATORY		1
84	CLOSURES		1
85	CEASES		1
86	HALUNTS		1
87	OVERFLOW		1
88	METADATA		1
89	DOMESTICALLY		1
90	ABSURDITY		1
91	ASAP		1
92	FLARED		1
93	CHAINED		1
94	GATHERS		1
95	EXPLOITS		1
96	VETS		1
97	SARCASTIC		1
98	CROSS-COUNTRY		1
99	RIDICULE		1
100	COLLAPSES		1

Fonte: <http://www.english-corpora.org/coca/>

Nesse caso particular, eu percebi que 1. não havia o registro da construção “heap out” no *corpus* e 2. poucos eram os casos de uma preposição como *collocate* posterior à *heap*, o que me dá a sugestão

de que poderia se tratar aqui, sim, de uma invenção linguística de Mansfield, ou uma liberdade de associação sintática bastante literária⁵⁴. Esse tipo de constatação me fez abrir os olhos a um aspecto importante da escrita de Mansfield; para mim, a dimensão da *invenção* apareceu como um fator relevante e muito desafiador de se traduzir.

Por fim, acredito que o ritmo lento da tradução e a escolha por rondar os percalços com atenção e profundidade faz ressoar aquilo que Ana Cristina Cesar descreve como a tarefa primeira do tradutor: “na qualidade de tradutora – alguém que busca absorver e reproduzir em outra língua a *presença literária de um autor*” (CESAR, 1980, p. 287, grifo meu). A presença literária sempre me pareceu uma expressão valiosa, um pouco enigmática, mas altamente sagaz. Essa presença, creio, é algo que se percebe a partir de muitos ângulos: não apenas a sintaxe, não apenas o som, não apenas as metáforas, não apenas a biografia. A presença é, para mim, uma apreensão total – ou a mais próxima possível de um “total” impossível – daquilo que faz a voz de um autor ou de uma autora: exatamente como aquele momento em que, lendo uma frase deslocada de um texto, dizemos, confiantes “isso é Guimarães, isso é Ana C., isso é Drummond!”.

A noção de presença literária de um autor indica que o trabalho do tradutor não deve ser apenas excessivamente linguístico, exageradamente textual – é preciso, também, um grau de sensibilidade e de escuta que permita uma identificação do estilo e da voz daquele que se traduz. Assim, não se trata de seguir a rigor um método fixo e fechado; antes, apostei no estudo mais amplo possível do meu objeto, com base no meu objetivo, para criar as estratégias específicas desta tradução. Para traduzir essas vinte

⁵⁴ Esse tipo de consulta à plataforma COCA foi sempre feito paralelamente a consultas em dicionários que traziam as possíveis modulações de verbos+preposição, sobretudo: Collins Dictionary (<https://www.collinsdictionary.com/>), Cambridge Dictionary (<https://dictionary.cambridge.org/pt/>) e Merriam-Webster (<https://www.merriam-webster.com/>). Além do dicionário físico Oxford Advanced Learner's Dictionary.

cartas, eu li mais de duzentas outras, e todos os contos de Mansfield a que tive acesso. Essa leitura ampla conduz a uma sensibilidade especial que acompanha a tradução epistolar – essa identificação vem devagar – é preciso estudar, sim, mas é preciso também conviver.

CAPÍTULO 6

As cartas traduzidas

Carta 1 – para Sylvia Pane⁵⁵ (Londres, 24/06/1906)

Minha vida passou por uma grande transformação desde a última vez que te vi. Papai⁵⁶ é extremamente contra meu desejo de ser uma violoncelista profissional ou de levar o violoncelo a um alcance maior – então minha esperança de ter uma carreira musical se foi completamente. Uma decepção terrível ⁵⁷– não consigo te dizer como me senti – e como me sinto agora quando penso nisso – mas suponho que não há razão nessa terra para lutar contra o Inevitável – então no futuro vou dedicar <i>todo</i> o meu tempo à escrita. Há ótimas oportunidades para uma garota na Nova Zelândia – tanto tempo e silêncio – e temos um pequeno e perfeito “chalé à beira mar” onde	A great change has come into my life since I saw you last. Father is greatly opposed to my wish to be a professional ‘cellist or to take up the ‘cello to any great extent – so my hope for musical career is absolutely gone. It was a fearful disappointment – I could not tell you what I have felt like – and do now when I think of it – but I suppose it is no earthly use warring with the Inevitable – so in the future I shall give <i>all</i> my time to writing. There are great opportunities for a girl in New Zealand – she has so much time and quiet – and we have an ideal little “cottage by the sea” where I mean to spend a good deal of my time. Do you <i>love</i> solitude as I do
--	--

⁵⁵ Sylvia Pane era prima de Mansfield – elas frequentaram o colégio juntas em Londres.

⁵⁶ **Father.** Neste caso, para a tradução, considero um aspecto biográfico: Sylvia Pane, destinatária desta carta, era prima de Mansfield. Assim, escolho o termo “papai”, que é mais íntimo, familiar e menos formal do que “pai” ou “meu pai”, tendo em vista que se trata de uma correspondência destinada a alguém do círculo familiar, no qual a linguagem permite inclinações desse tipo. Além disso, parece ser o caso em que a carta faz ressoar o tom de oralidade de uma conversa entre primas.

⁵⁷ **It was a fearful disappointment.** Aqui, me parece sensato outra vez suprimir o verbo “ser” e optar por uma frase mais curta e objetiva, “uma decepção terrível”, que expressa o descontentamento desse desabafo entrecortado. Além disso, evitamos a repetição da palavra “foi”, que aparece um pouco antes na frase anterior.

pretendo passar boa parte do meu tempo. Você também *ama* a solidude como eu amo? – especialmente quando estou nesse *writing mood* – e você vai estar – também. Escreva, quero dizer, no Futuro. Tenho certeza de que você seria muito bem-sucedida.

Desejo tanto que todas as mulheres tenham um futuro *definido* – você não? A ideia de sentar-se e esperar por um marido é absolutamente revoltante – e realmente é a atitude de muitas garotas. Sabe que não li nenhum dos livros que você mencionou. Não é chocante? – mas – Sylvia – sabe aquela lojinha, “Harold Brown”, na Wimpole Street – peguei uma pequena coleção de poemas de Louis Vintras, *The Silver Net* – e gostei demais de alguns. A atmosfera é tão *intensa*. Ele me parece algo que agora não tem um único representante – um tipo de escola literária impressionista. Não pense que eu os aprovo – mas eles me interessam – Dowson – Sherard – School. Na verdade, você me fez rir quando me contou sobre o desejo de criar seu destino – Ah, quantas vezes não senti exatamente a mesma coisa. Eu só desejo o poder sobre as circunstâncias -- & sempre senti que poderia fazer tanta coisa tão melhor – & dar tanto prazer – aber -----

Estou gostando dessa vida de Hotel. Tem uma certa sensação de irresponsabilidade que é fascinante. Você não gostaria de provar *todos* os tipos de vida – uma só vida é tão

– especially if I am in a writing mood – and will you do so – too. Write, I mean, in the Future. I feel sure that you would be splendidly successful.

I am so keen upon all women having a *definite* future – are not you? The idea of sitting still and waiting for a husband is absolutely revolting – and it really is the attitude of a great many girls. Do you know I have read none of the books that you mentioned. Is not that shocking – but – Sylvia – you know that little “Harold Brown” shop in Wimpole Shop [for Street] – I picked up small collection of poems entitled “The Silver Net” by Louis Vintras – and I liked some of them immensely. The atmosphere is so *intense*. He seems to me which now has not a single representative – a kind of impressionist literature school. Don’t think that I even approve of them – but they interest me – Dowson – Sherard – School. It rather made me smile to read of you wishing you could create your fate – O, how many times I have felt just the same. I just long for power over circumstances – & always feel as though I could do such a great deal more good than is done – & give such a lot of pleasure – aber -----

I am enjoying this Hotel life. There is a kind of feeling of irresponsibility about it that is fascinating. Would you not like to try *all* sorts of lives – one is so very small – but that is the

pequena demais – mas essa é a satisfação da escrita – poder impressionar tanta gente – Au revoir – querida amiga, Sua amiga, K.	satisfaction of writing – one can impressionate so many people – Au revoir – dear friend, Your friend, K.
--	---

Carta 2 – para Garnet Trowell⁵⁸ (Londres, 02/11/1908)

Tenho uma ambição estranha – tenho já há anos – e agora, de repente, aqui está revivida – de uma maneira diferente – e aparece ansiosa batendo à minha porta – Escrever⁵⁹ – e recitar o que eu escrevo – de uma maneira muito elegante – você sabe. Você sabe exatamente o que quero dizer. Revolucionar e reviver a arte da eloquência – levá-la ao seu próprio patamar – Nada me ofende tanto quanto o declamador convencional – rígido – artificial – constrangido⁶⁰ – mas tem um outro lado – o lado da arte. Um palco escuro – uma imensa – alta cadeira de carvalho – flores – uma luz fraca – uma mesa baixa cheia de livros curiosos – e usar um vestido simples e maravilhosamente colorido. Sabe? Então estudar os efeitos do <i>tom</i> na voz – jamais confiar no gesto⁶¹ – ainda que o gesto seja uma outra arte e deva ser irrevogavelmente ligado ao tom – e expressar na voz e no rosto e na atmosfera tudo o que se diz. O <i>tom</i> será meu segredo – cada palavra uma variação de tom – me lembro uma vez	I have a strange ambition – I’ve had it for years – and now, suddenly here it is revived – in a different way – and coming hammering at my door – It is to write – and to recite what I write – in a very fine way – you know what I mean. You know exactly what I mean. Revolutionise and revive the art of elocution – take it to its proper plane – Nothing offends me so much as the conventional reciter – stiff – affected – awkward – but there is another side to it – the side of <i>art</i>. A darkened stage – a great – high back oak chair – flowers – shaded lights – a low table filled with curious books – and to wear a simple, beautifully coloured dress. You see what I mean. Then to study <i>tone</i> effects in the voice – never rely on gesture – though gesture is another art and should be linked irrevocably with it – and express in the voice and face and atmosphere all that you say. <i>Tone</i> should be my secret – each word a variety of tone – I remember once hearing a Danish woman with a
--	--

⁵⁸ Garnet Trowell (1889-1947) era o filho do professor de violoncelo de Katherine Mansfield. Eles mantiveram uma relação afetiva em 1908.

⁵⁹**It is to write.** Este é o primeiro de muitos casos de redução sintática. A prosa de Mansfield é curta, objetiva, arisca – e suas cartas seguem o mesmo tom. Retirei muitas vezes os pronomes pessoais (necessários no inglês, mas dispensáveis no português) para manter a rapidez de seu ritmo.

⁶⁰**Stiff – affected – awkward.** Escolhi “artificial” e “constrangido” para manter uma pequena aliteração do “rt” ou “tr” – retomando de maneira análoga a aliteração no original é “ff”.

⁶¹**Never rely.** Aqui, escolho “jamais confiar no gesto”, porque jamais e gesto têm uma sonoridade que me lembra a repetição de “never rely”, e evito o cacófono “nuncaconfiar”.

de escutar uma mulher dinamarquesa com um violinista em um recital no Elion Hall, mas era convencional & não nesses termos – ainda assim era elegante – Bom, eu gostaria de fazer isso – e isso está em minhas mãos porque eu sei que possuo o poder de envolver as pessoas⁶². Gostaria de ser uma Maud Allen⁶³ dessa arte – o que você acha? Me escreva sobre isso – sim? Sabe – eu poderia então escrever só aquilo que sinto que me cai bem – e poderia popularizar meu trabalho – e sinto também que há uma grande abertura para algo sensacional e novo nesta direção –	violinist at the Eolian Hall give a recital but it was conventional & not on these lines – Even then it was fine – Well, I should like to do this – and this is in my power because I know I possess the power of holding people. I would like to be the Maud Allen of this Art – what do you think. Write me about this – will you? You see – I could then write just what I felt would suit me – and could popularize my work – and also I feel there’s a big opening for something sensational and new in this direction —
---	--

⁶²**Power of holding people.** Escolho “envolver” porque essa palavra abarca tanto a ideia de interessar/persuadir, quanto a noção física de abraçar, ter nos braços – assim como “hold”. Ex: hold someone’s attention, hold you in my arms.

⁶³ Maud Allen (1873-1956) foi uma dançarina e coreógrafa que executou o que chamou de “configurações de humor musicalmente impressionistas”. Nascida em Toronto (Canadá) e criada em São Francisco (EUA), Allan estudava piano na Alemanha quando abandonou o instrumento para desenvolver seu jeito muito pessoal de se movimentar – uma forma de arte que não associava diretamente à dança.

Carta 3 – para Garnet Trowell (Davenport, 08/11/1908)

Desde que te escrevi ontem – parece que aconteceu tanta coisa – é sempre assim ----- Ontem à tarde vi o lançamento de um navio de guerra imenso – uma das visões mais esplêndidas, impressionantes, creio. Havia milhares de pessoas – dos muito chiques aos trabalhadores mais pobres e suas esposas – todos juntos ali – e o navio estava preso por suportes e vigas de ferro. Ele pairava acima de todos. Numa plataforma coberta por bandeiras – Mrs. Asquith⁶⁴ – uma enorme seleção do mundo naval – era um dia radiante, mas um vento violento corria para todos os lados⁶⁵. A multidão estava em silêncio, enquanto o coral & os marinheiros cantavam um hino. Sabe, esse efeito dramático – mexeu comigo. Visões estranhas das vitórias e derrotas – morte – tempestades – as vozes pareciam gritar pelos ventos. E todos os que construíram o navio – os homens brutos que se empenharam nele – estavam de pé em silêncio ali no deque, esperando o momento chegar – e o tempo todo ouvíamos dentro do navio uma batida – terrível – estavam quebrando os suportes, mas me parecia quase simbólico, como se o grande coração da criatura estivesse	Since writing to you yesterday – a great deal seems to have happened – that is always the case ----- Yesterday afternoon I saw the launching of a great battle-ship – one of the most splendid, impressive sights possible, I think. There were thousands of people – from the ultra smart to the poorest workmen and their wives – all gathered together – And the ship was held in place by iron girders and supports. She towered above everybody. On a flag enveloped platform – Mrs. Asquith – a very large selection of the Naval world – and was a brilliant day, but a fierce wind rushed down and about. The crowd was silent, while the choir & sailors sang a hymn. You see the dramatic effect – it caught me. Strange visions of the victories and defeats – death – storms – their voices seemed crying in the wind. And all the builders of the ships – the rough men who had toiled at her – stood silently on her deck, waiting for the moment to come ----- And all the time we hear inside the ship a terrible – knocking – they were breaking down the supports, but it seemed to me almost symbolical as tho’ the great heart of the creature pulsated – And
--	--

⁶⁴ Margot Asquith, esposa do primeiro-ministro Herbert Asquith.

⁶⁵ **A fierce wind rushed down and about.** Essa frase é especialmente difícil de traduzir mantendo o efeito sonoro, pois carrega uma aliteração bastante marcada nas oclusivas (/t/ e /d/), além de ter um ritmo acentuado pelas tônicas (todas na primeira sílaba). A solução foi apostar na repetição do /v/ e na rima /en/, em “**vento violento**”, além de marcar as oclusivas pelo uso da expressão “**todos os lados**”. Não é o mesmo efeito sonoro, mas uma aproximação análoga.

pulsando – e subitamente um silêncio tão absoluto que mesmo o vento pareceu cessar⁶⁶ – depois um som brusco, rompante, e todo o grande volume do navio deslizava na prancha inclinada em direção ao sol – e o céu era todo ouro – em direção ao mar – que esperava por ele. A multidão vibrava, gritava – os homens a bordo – seus rostos fortes – seus cabelos ao vento – vibravam de volta – à minha frente uma senhora e uma menina – a pequena senhora, seu tio avô esteve no <i>Fighting Temeraire</i>⁶⁷ – tremia & balançava e chorava – mas a menina – seu rosto corado erguido – ria, e era como se eu lesse em seu corpo tenso e jovem uma antecipação, realização – <i>comprends tu?</i>	suddenly a silence so tremendous that the very wind seemed to cease – then a sharp, wrenching sound, and all the great bulk of her swept down its inclined plank into the sun – and the sky was full of gold – into the sea – which waited for her. The crowd cheered, screamed – the men on board, their rough faces – their windblown hair – cheered back – In front of me and old woman and a young girl – the little old woman, whose grand uncle had been in the fighting <i>Temeraire</i> – trembled & shook and cried – but the girl – her flushed face lifted – was laughing, and I seemed to read in her tense, young body, anticipation, realization – <i>comprends tu?...</i>
Ah, Garnet, por que é que amamos tanto as fortes emoções? Porque elas nos dão um senso tão agudo de <i>Vida</i>, eu acho – uma crença violenta em nossa Existência. Uma coisa que não suporto é a mediocridade – gosto sempre de agarrar a Vida com minhas mãos⁶⁸, para intensificar as tais	Oh, Garnet, why is it we so love the strong emotions? I think because they give us such a keen sense of <i>Life</i> – a violent belief in our Existence. One thing I cannot bear is the mediocre – I like always to have a great grip of Life, so that I intensify the so-called small things – so that

⁶⁶ **Suddenly a silence so tremendous that the very wind seemed to cease.** Aqui, a escolha por algumas palavras (como “absoluto” para “tremendous” e “mesmo” para “very”) privilegiou a repetição do “s”, que compõe uma aliteração importante para essa frase, retomando o som do vento.

⁶⁷ **Temeraire**, famoso navio de batalha francês do período das Guerras Napoleônicas, posteriormente capturado pelos ingleses e incorporado à marinha (Royal Navy). **The Fighting Temeraire** é uma das muitas pinturas sobre as quais Mansfield fala em suas cartas. Trata-se de uma obra de J.W. Turner, finalizada em 1839. A imagem pode ser vista aqui: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire>

⁶⁸ **To have a great grip of life.** A palavra “grip” é especialmente difícil de traduzir, ainda mais nesse contexto em que Katherine usa, referindo-se à intensidade das fortes emoções da vida. “To grip” significa “agarrar algo com as mãos” ou

pequenas coisas – e tudo passa a ser verdadeiramente significativo. No inverno – resguardar um jardim silencioso – eu gosto antes de sentir aquela solidão, a simplicidade da aridez – e <i>depois</i> sempre – gosto de poder ver a flores irrompendo seu caminho na terra escura. O que mata a Arte é a atitude superficial, sempre. Dê à vida um pouco de atenção, um pouco de entusiasmo – e “todo mundo sai ganhando” ela diz, & enche os braços de tesouros⁶⁹. Por quê? Com o Amor é igual? Quanto mais você me dá, mais eu sinto que você enriquece minha natureza para que eu te dê mais.	truly everything is significant. In Winter – to look out over a silent garden – I like first, to get that sense of loneliness, so [<i>for?</i> That] simplicity of barrenness – and <i>then</i> always – I like to be able to see the flowers pushing their way up through the brown earth. It is the superficial attitude which kills Art, always. Give life a little attention, a little enthusiasm – and “Fair exchange is no robbery”, she says, & heaps out arms with treasures. Why, is it the same with Love. The more you give me, the more I feel that you enrich my nature so I can give you more.
---	---

“agarrar algo com firmeza”. No universo do tênis, por exemplo, “grip” é o nome do material que envolve o cabo da raquete, e é um objeto responsável por garantir a aderência da mão à raquete. Ao mesmo tempo, “come to grips with something” pode significar “começar a entender algo difícil, lidar com algo difícil”, no sentido de assumir o controle de uma situação complicada. Escolhi transmitir a noção física e material de “have a grip” com o uso de “mãos”, que também carrega a ideia de controle, como por exemplo ao dizer “isso está em minhas mãos”.

⁶⁹ **Heaps out arms with treasures.** Uma das características principais da prosa de Mansfield, eu diria, é o uso completamente inusitado das preposições. É claro que o inglês permite uma regência muito mais complexa do que a do português, se pensarmos por exemplo no uso dos phrasal verbs (verbo + preposição). Entretanto, Mansfield parece fazer essa combinação de modo a criar neologismos curiosos, como é o caso de “heap out”, expressão que não aparece dicionarizada e nem aparece no corpus (<https://www.english-corpora.org/coca/>) utilizado como base de dados linguísticos de apoio para a tradução.

Figura 8: The Fighting Temeraire, de J. W. Turner



Fonte: National Gallery – site⁷⁰.

⁷⁰ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire>

Carta 4 – para John Middleton Murry⁷¹ (Cholesbury, 19/05/1913)

Querido Jack, Cuidei do epílogo para nada⁷². Toda vez que pego nele escuto “nada além de seis páginas!”, <i>não consigo</i> cortar nada. Que eu saiba, não há palavra alguma sobrando: cada linha conta⁷³. Não estou “enrolando”, entende, mas esse negócio por acaso se encaixou em exatamente seis páginas e meia – não dá para cortar sem fazer uma bagunça em algum lugar. Sou uma grande defensora da forma em trabalhos desse estilo. Odeio o tipo de licença que os ingleses se dão – se dispersam e tombam e voltam atrás. Me sinto tão minuciosa como tivesse escrito com ácido. Tudo isso vai parecer, imagino, nada convincente e um exagero. Posso apenas expressar minha sincera aflição (que sinto de verdade) e te enviar o epílogo de volta. Se você & Wilfred se sentirem mais qualificados para o trabalho – ah, façam, de qualquer maneira – Mas eu prefiro que ele nem apareça, se for para	Dear Jack, I’ve nursed the epilogue to no purpose. Every time I pick it up and hear “you’ll keep it to six”, I <i>can’t</i> cut it. To my knowledge there aren’t any superfluous words: I mean every line of it. I don’t “just ramble on” you know, but this thing happened to just fit in 6 ½ pages – you can’t cut it without making an ugly mess somewhere. I’m a powerful stickler for form in this style of work. I hate the sort of licence that English people give themselves – to spread over and flop and roll about. I feel as fastidious as though I wrote with acid. All of which will seem, I suppose unconvincing and exaggeration. I can only express my sincerest distress (which I do truly feel) and send you the epilogue back. If you & Wilfred feel more qualified for the job – oh, do by all means – But I’d rather it wasn’t there at all than sitting in the Blue Review with a broken nose and one ear as though it had jumped into an editorial dog fight. It’s a queer day, with flickers of
---	---

⁷¹ John Middleton Murry (1989-1957) foi o marido e editor de Katherine Mansfield.

⁷² **I’ve nursed the epilogue to no purpose.** Aqui, a expressão “to nurse” é extremamente difícil de traduzir – trata-se de uma das muitas vezes em que Mansfield escolhe uma palavra de sentidos múltiplos, que traz uma ambiguidade à expressão. “To nurse” pode ser tanto “cuidar”, “zelar”, “assistir”, mas também pode significar “ruminar”, como em “to nurse an ambition/a grievance/ a grudge” e, ainda, “segurar algo cuidadosamente perto de seu corpo”, como em “she sat nursing a cup of coffee”.

⁷³ **I mean every line of it.** Não foi possível manter a aliteração e o ritmo acelerado presentes na frase anterior “I can’t cut it”, então escolhi trazer o efeito sonoro aqui, um pouco adiante, com a repetição das oclusivas em “cada linha conta”.

aparecer na Blue Review⁷⁴ com um nariz quebrado e só uma orelha, como se tivesse saltado no meio de uma briga editorial de cachorro grande. É um dia estranho, lampejos no céu. O epílogo me estressou até não poder mais – e ainda consigo ouvir – de um lado para o outro – a ressaca desse trovão.	sun. The epilogue has worried me no end – and I can still hear – tossing about – the aftermath of that thunder.
---	--

⁷⁴ Mansfield colaborava frequentemente com seus contos na Blue Review, revista editada por Murry naquele momento.

Carta 5 – para John Middleton Murry (Paris, 25/03/1915)

Tive um ótimo dia ontem. As Musas desceram em círculo como os anjos no céu de Natividade de Botticelli⁷⁵ – ou então pareceu desacreditar meu pequeno Tig⁷⁶ e eu corri para o abraço do meu primeiro romance⁷⁷. Terminei um calhamaço enorme mas vou copiar num papel delicado para você. Imagino que você vai me achar uma doida quando ler – mas – me diz o que você acha – sim? É um negócio estranho. É a primavera que me faz escrever assim. Ontem dei uma boa mergulhada nisso e depois eu fechei a lojinha e saí para uma longa caminhada pelo pátio da estação – bem longe. Estava escurecendo quando comecei – mas escuro quanto voltei para casa⁷⁸. As luzes foram embora enquanto eu andava – & os barcos	I had a great day yesterday. The Muses descended in a ring like the angels on the Botticelli Navity roof – or so it seemed to “humble” little Tig and I fell into the open arms of my first novel. I have finished a huge chunk but I shall have to copy it on thin paper for you. I expect you will think I am a dotty when you read it – but – tell me what you think – won’t you? It’s queer stuff. It’s the spring makes me write like this. Yesterday I had a fair wallow in it and then I shut up shop & went for a long walk long the quai – very far. It was dusk when I started – but dark when I got home. The lights came out as I walked -- & the boats danced by. Leaning over the bridge I suddenly discovered that one of those boats was exactly what I
---	--

⁷⁵ Para falar sobre a inspiração e sobre as musas, Katherine Mansfield se refere à seguinte imagem de Botticelli: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-mystic-nativity>.

⁷⁶ Tig: um dos muitos nomes que Katherine usa para referir a seu marido e editor, John M. Murry.

⁷⁷ **I fell into the open arms of my first novel.** Aqui, optei pela expressão “correr para o abraço”, que contém ao mesmo tempo o tom de acolhimento e paixão de “fall into the open arms” e, ainda, mantém o aspecto físico e corporal (braço – abraço).

⁷⁸ **It was dusk when I started – but dark when I got home.** Na tradução feita pela editora Revan, lemos: “era crepúsculo, quando saí, mas já caíra a noite quando voltei”. Tanto a escolha vocabular (“crepúsculo” / “caíra a noite”) quanto a supressão do traço tornam essa tradução bastante prosaica, em comparação à frase de Mansfield, que é quase como um verso. Escolhi traduzir “dusk” por “escurecendo” e “dark” por “escuro” a fim de criar um efeito rítmico que ressoasse o original (a repetição das consoantes e o corte feito pelo traço), ainda que “escurecendo” não seja uma escolha tão precisa para traduzir o termo “dusk”. No final, o resultado garante o ritmo, que muitas vezes ganha do sentido aqui, em alguns trechos em que Mansfield parece escrever com os ouvidos.

balançavam. Estava apoiada na ponte quando de repente descobri que um daqueles barcos era exatamente como eu queria que fosse o meu romance – não grande, meio ‘grotesco’ no formato quer dizer talvez pesado – com pessoas principalmente negras e vistas de um jeito estranho à medida que se movem na luz glacial e sombreada e eu quero luzes brilhantes e cintilantes e o som da água. (Isso, meu amigo, como forma de exaltar). Mas eu <i>acho</i> que o romance vai ser bom. É claro que não é algo que possa ser chamado de sério – mas eu não posso ser agora nesse momento do ano & sempre senti que seria maravilhoso escrever um romance de primavera.	want my novel to be – Not big, almost ‘grotesque’ in shape I mean perhaps heavy – with people rather dark and seen strangely as they move in the sharp light and shadow and I want bright shivering lights in it and the sound of water. (This, my friend, by way of uplift). But I <i>think</i> the novel will be alright. Of course it is not what you could call serious – but then I can’t be just at this time of year & I’ve always felt a spring novel would be lovely to write.
---	--

Figura 9: Natività mística, de Sandro Botticelli



Fonte: National Gallery – site⁷⁹.

⁷⁹ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-mystic-nativity>

Carta 6 – para John Middleton Murry (Paris, 07/05/1915)

O que fazer⁸⁰ se estamos tão isolados – se não há vida real – se tudo o que não é escrever e ler “parece” ser uma perda de tempo?	Whose fault is it that we are so isolated – that we have no real life – that everything apart from writing and reading is “felt” to be a waste of time.
Caminhava⁸¹ hoje quando cheguei a um jardim atrás de Notre Dame. As árvores com suas flores brancas e rosas eram tão maravilhosas que me senti num banco. No meio do jardim havia um gramado e uma pia de mármore. Pardais tomando banho na pia transformaram-na numa fonte e pombas andavam sobre a o gramado aveludado fazendo de suas penas uma linda plumagem⁸². Todos os bancos e cadeiras estavam ocupados por uma mãe ou uma babá ou um avô e bebezinhos cambaleantes com suas espadas e baldinhos faziam montanhas de lama ou enchiam seus baldinhos com flores de castanheiras	I walked on today and came to a garden behind Notre Dame. The pink and white flowering trees were so lovely that I sat down on a bench. In the middle of the garden there was a grass plot and a marble basin. Sparrows taking their baths turned to the basin into a fountain and pigeons walked through the velvety grass pluming their feathers. Every bench and every chair was occupied by a mother or a nurse or a grandfather and little staggering babies with spades and buckets made mud pies or filled their buckets with fallen chestnut flowers or threw their grandfathers caps on the forbidden

⁸⁰ **Whose fault is it.** Escolho "o que fazer" em vez da tradução literal "de quem é a culpa" porque sinto que essa é uma formulação que soa mais natural em português. Além disso, a pergunta "o que fazer" ressoa muito bem o tom inquieto e indignado de Mansfield, que lemos na maioria das cartas aqui traduzidas.

⁸¹ **Walk on.** Essa expressão me chama a atenção; pelo que entendo (confirmado por alguns dicionários), "to walk on" significa não apenas "caminhar", mas algo como "seguir caminhando". Escolhi, então, o imperfeito (caminhava) porque dá a ideia de uma ação em processo (sem cair numa tradução pelo gerúndio, que pode ficar pesada).

⁸² **Plumming their feathers.** Depois de uma pesquisa, entendo que pluma é um "conjunto de penas", ou penas adornadas. Nesse sentido, acho que "fazendo suas penas uma linda plumagem" seja uma boa opção, já que dá a ideia de que elas estavam juntas, molhadas, numa unidade; e ainda escapo do ridículo de usar "emplumando". Acrescento o adjetivo "lindas" para remeter à ideia do adorno, ressaltando a diferença – não muito evidente em português – entre "pena" e "pluma".

caídas no chão ou jogavam o chapéu do vovô no gramado proibido. Então chegou uma babá chinesa carregando dois bebês. Ah, ela era uma gracinha com sua calça verde e túnica preta, um pequeno turbante preso na cabeça. Ela se sentou com sua costura e falava como uma maritaca o tempo inteiro, piscando para as crianças e passando a agulha de costura pelo turbante. Mas depois de assistir aquilo por muito tempo eu me dei conta de que estava no meio de um sonho. Por que eu não tenho uma “casa” de verdade, uma vida de verdade – por que não tenho uma babá chinesa de calça verde e dois bebês que correm para mim e agarram meus joelhos? – Eu não sou uma menina – eu sou uma mulher. Eu *quero* coisas. Será que algum dia?⁸³ Escrever a manhã inteira e depois almoçar bem rápido e escrever de novo à tarde & jantar e *um* cigarro e depois ficar sozinha de novo até a hora de dormir – e todo esse amor e esse prazer que lutam para dar vazão – e toda essa vida secando, feito leite, num seio velho. Ah, eu quero vida – quero amigos e pessoas e uma casa. Quero dar e gastar (sem contar os investimentos no P.O.⁸⁴, querida).

grass plot. And then there came a Chinese nurse caring 2 babies. Oh, she was a funny little thing in her green trousers and black tunic, a small turban clamped to her head. She at down with her darning and she kept up a long bird like chatter all the time, blinking at the children and running the darning needle through her turban. But after I had watched a long time I realized I was in the middle of a dream. Why haven't I got a real “home”, a real life – Why haven't I got a Chinese nurse with green trousers and two babies who rush at me and clasp my knees – I'm not a girl – I'm a woman. I *want* things. Shall I ever have them? To write all the morning and then to get lunch over quickly and to write again in the afternoon & have supper and *one* cigarette together and then to be alone again until bed-time – and all this love and joy that fights for outlet – and all this life drying up, like milk, in an old breast. Oh, I want life – I want friends and people and a house. I want to give and to spend (the P.O. saving bank apart, darling).

⁸³ **Shall I ever have them?** Considero, aqui, o uso de “shall” como uma forma de evocar a previsão, a intenção. Nesse sentido, acredito que “será” funciona bem como uma expressão que traz também a noção de previsão e futuro. Reduzi a frase – será que algum dia? – para evitar uma construção excessivamente formal em português – será que algum dia as terei? – porque o original me parece mais rápido, mais cotidiano. Além disso, a frase cortada insinua um tom de mistério que combina com a previsão, a dúvida e as intenções de futuro.

⁸⁴ Post Office.

Carta 7 – para Bertrand Russel⁸⁵ (Londres, 17/12/1916)

Eu quis te escrever imediatamente depois que você foi embora na sexta-feira à noite para dizer o quanto me sentia mal por ter sido tão fria e inútil a ponto de não afastar nem um pouquinho a nuvem negra do seu cansaço⁸⁶. Passei um bom tempo sentada em frente à lareira depois que você foi embora pensando que o seu adeus tinha sido um tanto quanto definitivo – era mesmo? Não me expliquei como gostaria – deixei tanto sem dizer que talvez você tenha entendido tudo errado. É verdade que meu desejo é trazer tudo o que eu vejo e sinto a uma harmonia com aquela ‘visão’ rara da vida sobre a qual falamos, e se eu não conseguir, será como se minha vida fosse um erro no fim e, meu de Deus, tenho a certeza absoluta de que ainda não vejo como fazer isso – não sei nem ao menos <i>como</i> viver de fato. Mas também é verdade	I meant to write to you immediately after you left me on Friday night to say how sorry I was to have been such a cold comfort and so unless to lift even ever so little the cloud of your fatigue. For a long time I sat before the fire after you had gone feeling that your goodbye had been quite final – was it? And I did not explain myself as I wished to – I left unsaid so much that perhaps you were misled. It’s true that my desire is to bring all that I see and feel into harmony with that rare ‘vision’ of life which we spoke, and that if I do not achieve this I shall feel that my life has been a fault at last, and it’s my God terribly true that I don’t see the means yet – I don’t at least know definitely <i>how</i> to live. But it’s equally true that life never bores me. It is such strange delight to observe people and to try to understand them, to walk over the mountains
--	--

⁸⁵ Bertrand Russel (1872-1910) foi um influente matemático, filósofo e ativista, além de ser uma voz influente na política britânica. Ele tinha uma enorme admiração por Katherine Mansfield.

⁸⁶ **Lift even ever so little the cloud of your fatigue.** Aqui, a expressão “cloud of your fatigue” me parece ressoar o significado de “cloud” como “algo que faz sentir angústia ou ansiedade” (cf. Oxford Advanced Learners Dictionary). Nesse sentido, acredito que “nuvem negra”, diferentemente de “nuvem”, traz o peso de uma imagem carregada do sentimento de exaustão, tristeza, angústia. Me questionei, é claro, se neste caso estaria fazendo o uso de uma expressão racista, que deveria ser atualizada, obviamente, na tradução. Entretanto, acredito que o caráter material da “nuvem negra” (a nuvem escura que traz a tempestade, que vira o tempo, que alaga cidades), é suficientemente ilustrativa; assim, desconsidero que a questão racial esteja posta por trás da expressão, de maneira metafórica (como é o caso de outras expressões, como “a coisa tá preta”, “serviço de preto” etc).

que a vida nunca me deixa entediar⁸⁷. É um prazer tão estranho: observar as pessoas e tentar entendê-las, andar por montanhas e vales deste mundo, e campos e estradas e deslocar-se sobre rios e oceanos, chegar bem tarde em cidades desconhecidas ou aparecer nos pequenos portos bem na hora do amanhecer cor-de-rosa quando está frio e um vento sopra forte em algum lugar no alto, empurrar as portas pesadas dos pequenos cafés e observar os padrões que as pessoas fazem entre mesas e garrafas e copos, ver as mulheres quando estão desatentas e depois fazer com que falem, e cheirar flores e folhas e frutas e a grama – tudo isso – e tudo isso é nada – ainda tem muito mais. Quando estou dominada por um dos punhos do desespero só vejo cinzas – e tão insuportavelmente amargo que sinto como se nunca pudesse ser doce outra vez – mas é – arejar-se entre essas coisas, buscar alguém, explorar alguém e depois se separar e se descolar desse alguém – e escrever – depois que o tumulto acalmar um pouco ----- No fim você vai me achar muito vaga & me desprezar como uma mulher meio ruim da cabeça... Mas – Boa noite Katherine.	and into the valleys of the world, and fields and road and to move on rivers and seas, to arrive late at night in strange cities or to come into little harbours just at pink dawn when it's cold with a high wind blowing somewhere up in the air, to push through the heavy door into little cafés and to watch the pattern people make among tables & bottles and glasses, to watch women when they are off their guard, and to het them to talk then, to smell flowers and leaves and fruit and grass – all this – and all this is nothing – for there is so much more. When I am overcome by one of the fits of despair all this is ashes – and so intolerably bitter that I feel it never can be sweet gain – But it is – to air oneself among these things, to seek them, to explore them and then to go apart and detach oneself from them – and to write – after the ferment has quite subsided ----- After all you'll cry me very vague & dismiss me perhaps as a woman with an ill regulated mind.. But – Goodnight Katherine.
---	---

⁸⁷ **But it is equally true that life never bores me.** Considero particularmente difícil a tradução do verbo “to bore”. Escolho uma modulação um pouco diferente, “a vida nunca me deixa entediar”, ao invés de “a vida nunca me entedia” porque não aprovo esteticamente a sonoridade de “entedia”, além de não ser uma conjugação muito frequente em português. Além disso, acho que “**a vida não me deixa**” entediar confere à vida uma posição de agente, de instância ativa, em movimento, que ilustra muito bem a imagem que Mansfield cria nesta carta, como se a vida – elemento agitado, perturbado, real – interrompesse a possibilidade de tédio.

Carta 8 – para Dorothy Brett⁸⁸ (Londres, 11/10/1917)

Faz um frio cortante – consigo ver o sol voando no céu como uma bandeira levitando lá longe⁸⁹. Minha boneca japonesa pôs botas de inverno e o estúdio tem cheiro de marmelo. Tenho que escrever o dia inteiro com meu pé na beira da lareira – e ah, que desgraça! Como é triste pensar que estarei aquecida na frente e fria nas costas de agora até junho. Me parece tão absolutamente perfeito que você esteja pintando natureza morta agora. O que fazer, frente a esse maravilhoso desarranjo de frutas redondas e brilhantes, a não ser juntá-las e brincar com elas – e *tornar-se* elas, digamos. Quando passo pelas vendinhas de maçã não consigo não parar e encarar até sentir que eu, eu mesma, estou virando uma maçã também – e que a qualquer momento posso produzir uma maçã, milagrosamente, de dentro do meu próprio ser como o mágico que tira um coelho de sua cartola⁹⁰.

It is a cold sharp day – I can see the sun flying in the sky like a faint far-away flag – my Japanese doll has gone into boots for the winter and the studio smells of quinces. I have to write all day with my feet in the fringe of the fire – and Oh Alas! It is sad to think that I shall be warm in front and cold behind from now until next June. It seems to me so extraordinarily right that you should be painting Still Lives just now. What can one do, faced with this wonderful tumble of round bright fruits, but gather them and play with them – and *become them*, as it were. When I pass the apple stalls I cannot help stopping and starrng until I feel that I, myself, am changing into an apple too – and that at any moment I may produce an apple, miraculously, out of my own being like the conjuror produces the egg. When you paint apples do you feel that your breasts and your knees

⁸⁸ Dorothy Brett (1883-1977) era estudante de Artes quando Katherine a conheceu. Ela se tornou uma artista renomada e manteve uma amizade com Katherine até o fim de sua vida.

⁸⁹ **Faint far-away flag.** Para manter a aliteração, optei pela sequência “bandeira levitando lá longe”. A princípio me incomodou a palavra “bandeira”, que cogitei trocar por “flâmula”, para apostar ainda mais na repetição. Mas depois me dei conta de que no original também há uma pausa à repetição (**away**), então mantive uma palavra fora da aliteração também na frase em português. É claro que mudança da repetição de “f” (que soa como um sopro) para a repetição de “l” (que soa como o som de água corrente) causa uma mudança sensorial – que, no caso, achei interessante, pois ambas se associam à imagem do frio – do vento cortante ou da água corrente.

⁹⁰ **Like the conjurer produces the egg.** Literalmente, lemos: “como um ilusionista produz um ovo”. Uma pesquisa sobre essa expressão me levou à seguinte imagem (<https://www.thehistoryofart.org/hieronimus-bosch/conjuror/>), uma tela na qual

Quando você pinta maçãs você sente que seus peitos e seus joelhos se tornam maçãs também? Ou você acha que isso é o maior absurdo? Eu não acho. Tenho *certeza* de que não é. Quando eu escrevo sobre patos eu juro que sou um pato branco de olho redondo, flutuando sobre um lago com bordas amarelas e disparando de repente até o outro pato de olho redondo, que flutua de cabeça para baixo à minha frente. Na verdade todo esse processo de me tornar um pato (o que Lawrence⁹¹ chamaria, talvez, de “consumação do pato ou da maçã”), é tão arrebatador que mal posso respirar, só de pensar nisso. Ainda que a maioria das pessoas só consiga chegar até aí, é apenas o “prelúdio”⁹². Então chega o momento em que você é *mais* pato, *mais* maçã, *mais* Natasha do que esses objetos poderiam ser, então você *cria* esses objetos do zero. Mas é por isso que eu acredito na técnica, também (você me perguntou se eu acreditava). Sim, simplesmente

become apples, too? Or do you think this is the greatest nonsense. I don't. I am *sure* it is not. When I write about ducks I swear that I am a white duck with round eye, floating in a pond fringed with yellow bobs and taking an occasional dart at the other duck with the round eye, which floats upside down beneath me. In fact this whole process of becoming the duck (what Lawrence would, perhaps, call this “consummation with the duck or the apple”) is so thrilling that I can hardly breathe, only to think about it. For although that is as far as most people can get, it is really only the “prelude”. There follows the moment when you are *more* duck, *more* apple or *more* Natasha than any of these objects could possibly be, and so you *create* them anew. *** But that is why I believe in technique, too (you asked me if I did). I do, just because I don't see how art is going to make that divine *spring* into the bounding outlines of things if it hasn't passed

um mágico parece impressionar uma pequena audiência com a manipulação de objetos à sua frente. Não soube precisar o quanto a frase de Mansfield estaria diretamente relacionada à tela, mas o descobrimento dessa imagem me levou, por associação, à imagem de um mágico que *produz*, também, algo do nada, quando como tira o coelho de sua cartola.

⁹¹ D.H Lawrence (1885-1930), romancista e poeta, amigo de Katherine Mansfield e Dorothy Brett.

⁹² “Prelude” é o título de um conto de Mansfield publicado pela primeira vez em 1918 pela Hogarth Press, editora de Virginia e Leonard Woolf. Aqui, a autora parece jogar com o sentido do título do conto (prelúdio, o início, o prefácio) e a sensação que apenas se anuncia a partir das imagens que ela descreve anteriormente, como se dissesse: “isso é apenas o começo”. Entendo, aqui, que manter o título do conto – ainda que “prelúdio” soe um pouco bizarro nesse contexto – é uma maneira de referenciar a expressão ao conto de Mansfield, como parece ter sido sua intenção.

porque não vejo como a arte pode dar aquele <i>salto</i> divino para dentro da barreira que contorna as coisas, se não passou pelo processo de tentar <i>se tornar</i> essas coisas antes de recriá-las. *** Lancei meu queridinho aos Lobos⁹³ e eles o comeram e me serviram de volta tantos elogios num prato tão dourado que não pude deixar de me sentir grata. Não achei mesmo que eles fossem gostar, e ainda estou chocada com isso. Qual é o formato? Você me pergunta. Ah, Brett, é tão difícil dizer. Até onde eu sei, é mais ou menos minha própria invenção. E como eu criei esse formato? Isso é tudo o que eu posso dizer sobre isso tudo⁹⁴. Sabe, que a verdade seja dita – eu tenho uma paixão perfeita pela ilha onde nasci. *** Bom, lá de manhã bem cedo eu sempre me lembro de sentir que essa	through the process of trying to <i>become</i> these things before recreating them. *** I threw my darling to the wolves and they ate it and served me up so much praise in such a golden bowl that I couldn't help feeling gratified. I did not think they would like it at all and I am still astounded that they did. What form is it? you ask. Ah, Brett, it's so difficult to say. As far as I know it's more or less my own invention. And how have I shaped it? This is about as much as I can say about it. You know, if the truth were known I have a perfect passion for the island where I was born. *** Well, in the early morning there I always remember feeling that this
---	---

⁹³ **I threw my darling to the Wolves.** Aqui, lemos o intraduzível mais desafiador dentre todas as cartas. O “queridinho” a que Mansfield se refere é seu conto “Prelude” e “Wolves” são a família Woolf – Virginia e Leonard, editores com quem Mansfield virá a publicar “Prelude”. É claro que, a partir desse plural (wolf-wolves), a palavra perde o sentido do substantivo próprio e a frase pode ser lida também como “lancei meu queridinho **aos lobos**” (wolves), que em inglês é uma expressão para rendição, um ato de sacrifício; como se o texto tivesse sido lançado para predadores (os editores?) que irão agora deter o texto, o queridinho, e fazer dele o que bem quiserem. É uma crítica bem pouco sutil, mas bastante sofisticada que Mansfield parece tecer sobre os editores (não especificamente os Woolfs, mas os editores em geral), dado que lemos, em suas cartas, uma repetição de cenas de disputas editoriais. Na sequência, ao descrever que os editores teriam “comido” o texto, ela reforça essa metáfora da relação autor-editor como uma disputa por um objeto, ou como uma dinâmica simplesmente feroz.

⁹⁴ **This is about as much as I can say about it.** Repeti “tudo” para manter o jogo de repetição que, no original, aparece com “about”.

pequena ilha teria mergulhado de volta para o escuro azul do mar durante a noite, apenas para emergir de novo no raiar do dia, toda coberta de lantejoulas coloridas e gotas brilhantes de água– (Ao correr sobre o orvalho na grama era possível sentir que os pés definitivamente provavam o gosto do sal⁹⁵). Tentei agarrar aquele momento – com um pouco do seu lampejo e do seu sabor. E assim como naquelas manhãs a bruma esbranquiçada⁹⁶ levantava e revelava uma beleza descoberta, depois sufocava essa beleza e depois a desvelava outra vez. Tentei afastar essa bruma do meu povo e fazer com que eles fossem vistos e depois escondê-los outra vez... É tão difícil descrever tudo isso e soa talvez superambicioso ou banal. Mas não sinto nada a não ser o intenso desejo de trabalhar os meus assuntos da melhor maneira possível – mas o êxtase indescritível desse universo das artes. Incomparável! E o que mais se pode desejar? Não é o caso de

little island has dipped back into the dark blue sea during the night only to rise again at beam of day, all hung up with bright spangles and glittering drops – (When you ran over the dewy grass you positively felt that your feet tasted the salt). I tried to catch that moment – with something of its sparkle and its flavour. And just as on those mornings white milky mists rise and uncover some beauty, then smother it again and then disclose it. I tried to lift that mist from my people and let them be seen and then to hide them again... It's so difficult to describe all this and it sounds perhaps overambitious and vain. But I don't feel anything but intensely a longing to serve my subject as well as I can – but the unspeakable thrill of this art business. What is there to compare! And what more can one desire. It's not a case of keeping the home fire burning for me. It's a case of keeping the home fire down to a respectable blaze and little enough. If you don't come and see me soon there'll be

⁹⁵ **When you ran over the dewy grass you positively felt that your feet tasted the salt.** Há alguns problemas de tradução nessa frase. O primeiro deles é identificar de quem se trata esse “you”/“your”, que eu considerei, aqui, como um marcador do sujeito indefinido, como no caso de “when **one** ran over the dewy grass”. Dessa maneira, alterei a tradução para dar menos importância a esse “you”, deixando os verbos no infinitivo e remodulando o início da frase para criar um aspecto genérico, não específico. Depois, presto atenção ao uso do verbo “tasted”, em “feet **tasted** the salt”, e escolho, em português, dar ênfase ao aspecto altamente sensorial da imagem descrita por Mansfield, por isso insisto e, além do verbo, adiciono o complemento “provar o *gosto* do sal”. Um pouco depois, Mansfield retomará a dimensão do gosto por meio do uso de “flavour”.

⁹⁶ **Milky mist.** Para manter um efeito de aliteração, optei por “**bruma esbranquiçada**”, deixando de lado, aqui, a imagem do leite, mas trazendo o branco para a cena descrita.

manter a chama de casa queimando fortemente para mim. É o caso de manter a chama de casa baixa até um brilho respeitável e pequeno o suficiente. Se você não vier me visitar em breve não terá nada além de um pequeno monte de cinzas e duas canetas cruzadas sobre ele.	nothing but a little heap of ash and two crossed pens upon it.
--	---

Carta 9 – para John Middleton Murry (Hotel Beau Rivage Bandol, France, 03/02/1918)

Realmente sinto que deveria te enviar ramalhetes e canções – nunca vi um lugar mais adequado, mas para dizer a verdade me sinto tão imersa no que estou escrevendo & ando pelo campo florido⁹⁷ com um segundo caderno de notas no <envelope> enquanto afasto <i>les amandiers</i>⁹⁸. Mas não quero discutir, caso não dê certo...	I really feel I <i>ought</i> to send you some boughs and songs, for never was there a place more suited, but to tell you the truth I am pretty well absorbed in what I am writing & walk the bloody countryside with a 2d <envelope> note book shutting out <i>les amandiers</i>. But I don't want to discuss it in case it don't come off...
Tenho dois “disparos” no jogo da escrita. <i>Um</i> é a alegria – alegria mesmo – aquilo que me fez escrever quando morávamos em Pauline, e aquele tipo de escrita que eu só conseguia produzir naquele exato estado de espírito em um tipo de êxtase perfeitamente <i>em paz</i>. Então alguma coisa delicada e agradável parece se abrir aos meus olhos, como uma flor que não conhece a geada nem o sopro frio – sabendo muito bem que tudo é quente e terno e “estável”. E <i>isso</i> eu tento, sempre tão humildemente, expressar.	I've two “kick offs” in the writing game. <i>One</i> is joy – real joy – the thing that made me write when we lived at Pauline, and that sort of writing I could only do in just that state of being in some perfectly blissful way <i>at peace</i>. Then something delicate and lovely seems to open before my eyes, like a flower without thought of a frost or a cold breath – knowing that all about it is warm and tender and “steady”. And <i>that</i> I try, ever so humbly to express.
O outro “disparo” é aquele meu velho tradicional, e (se eu não conhecesse o	The other “kick off” is my old original one, and (had I not known love) it

⁹⁷ **Blooming countryside.** A edição que uso como meu testemunho (*Katherine Mansfield's Selected Stories*, da Editora Norton) apresenta a expressão “walk the **bloody** countryside”. É claro, a incoerência entre a agressividade de “bloody” e a doçura da cena descrita por Mansfield me fez questionar o uso dessa expressão. A pesquisa em outros testemunhos (*The Collected Letters of Katherine Mansfield*, vol 2), bem como o cotejo com outras traduções (*Diários e Cartas*, 1996; *Cartas de Katherine Mansfield*, 1944 – edição portuguesa), me fez encontrar a palavra “blooming”, ao invés de “bloody”. Aqui, temos mais um exemplo de percalço que faz com que a pesquisa em outros testemunhos seja necessária.

⁹⁸ **Les amandiers.** “As amendoeiras” em francês.

amor) teria sido o único. Não o ódio, nem a destruição (ambos são desprezíveis como motivações reais), mas uma noção <i>extremamente</i> profunda de desesperança – tudo fadado ao desastre – quase intencionalmente, estupidamente – como a amendoeira e “pas de nougat pour le Noël⁹⁹” – É isso! Assim que peguei um papel para fazer um cigarro senti exatamente – <i>um grito contra a corrupção</i> que é <i>absolutamente</i> certo. Não um protesto – um <i>grito</i>, e digo corrupção no sentido mais amplo da palavra – é claro – Estou agora completamente atirada bem no fundo mar deste segundo estado. Talvez eu não consiga “fazer a travessia” – talvez eu precise desacelerar & segurar o fôlego um pouco mais que o tempo de um aceno. Mas devo dizer que o barco parece estar navegando na profundidade das águas como se farejasse um porto – (não, querido, é melhor eu dizer “abrigo” ou você vai pensar que estou correndo para um bar¹⁰⁰). Depois do almoço. Meu Boge Acabei de ler sua nota de terça, escrita após <i>outro</i> ataque¹⁰¹. Você parece terrivelmente cansado, querido, e	would have been my all. Not hate or destruction (both are beneath contempt as real motives) but an <i>extremely</i> deep sense of hopelessness – of everything doomed to disaster – almost wilfully, stupidly – like the almond tree and “pas de nougat pour le Noël” – There! As I took out a cigarette paper I got it exactly – <i>a cry against corruption</i> that is <i>absolutely</i> the nail on the head. Not a protest – a <i>cry</i>, and I mean corruption in the widest sense of the word – of course – I am at present fully launched, right out in the deep sea with this second state. I may not be able to “make my passage” – I may have to put back & have breath for so little more than a hail. But I must say the boat feels to be driving along the deep water as though it smelt port – (no darling, better say “harbour” or you’ll think I am rushing into a public house). After lunch. My Boge I have just read your Tuesday note, written after another raid³⁰. You
---	--

⁹⁹ **Pas de nougat pour le Noël.** A expressão é retirada de um poema de Jean-Henri Fabre, poeta, músico e naturalista francês. No caso, o poema fala sobre um futuro escasso em que as amendoeiras estarão sem frutos e, por isso, no Natal não haverá torrão – doce típico francês feito de amêndoas. (L’amandier sera sans amandes ; le Noël, sans nougat).

¹⁰⁰ **Port – harbour – public house.** Aqui, Mansfield faz uma piada com a polissemia de “port” (porto/vinho do porto), por isso a referência ao bar.

¹⁰¹ Ataque aéreo alemão nos arredores de Londres na noite de 29 de janeiro de 1918.

terrivelmente desencantado. Você está trabalhando demais... é de lastimar.

Sim eu concordo com você – dane-se a guerra. É uma questão de cara ou coroa – talvez pegue a todos nós antes de acabar. A não ser nos primeiros dias de calor aqui quando eu realmente parecia ter esquecido; a guerra não sai nunca da minha cabeça & tudo está envenenado por ela. Está aqui dentro de mim o tempo inteiro, me devorando por dentro – estou simplesmente aterrorizada – é a raiz da minha saudade¹⁰² & ansiedade & pânico – eu acho. Foi preciso estar sozinha aqui e incapaz de trabalhar para conseguir *aceitar* isso mesmo mesmo. Acho que nem você ganharia de mim, saiba disso. De alguma maneira você me admira porque estou trabalhando, mas te juro que cada momento longe do meu trabalho é uma MISÉRIA. E o contato humano – mesmo o simples bate papo para passar o tempo te distrai -- & isso eu não tenho aqui, de jeito nenhum. Sinto muita falta. Pássaros e flores e um mar dos sonhos não dão conta disso. Sendo uma bípede – preciso de uma pessoa de duas pernas para *conversar* – você não imagina o quanto eu sinto que ando sozinha como um besouro preso numa espécie de caixinha preta¹⁰³ -----

sound awfully tired, darling and awfully disenchanted. You are overworking... it's to plain.

Yes I agree with you – blow the old war. It is a toss up whether it don't get every one of us before it's done. Except for the first warm days here when I really did seem to almost forget it it's never out of my mind & everything is poisoned by it. It's here in me the whole time, eating me away – and I am simply terrified by it – it's at the root of my homesickness & anxiety & panic – I think. It took being alone here and unable to work to make me fully fully *accept* it. But know I don't think that even you would beat me. I have got the pull of you in a way because I am working but I solemnly assure [you] that every moment away from my work is MISERY. And the human contact – just the pass the time away chat distracts you – & that of course I don't have at all. I miss it very much. Birds and flowers and dreaming seas don't do it. Being a bidep – I must have a two-legged person to *talk* to – You can't imagine how I feel that I walk alone in a sort of black glittering case like a beetle -----

¹⁰² **Homesickness.** Aqui, escolho a tradução de um intraduzível por outro, apostando na analogia entre essas duas imagens (homesickness/saudade) no sentido da falta, da nostalgia, da distância.

¹⁰³ Mansfield faz referência ao seu conto "The Fly" (1922).

Carta 10 – para Dorothy Brett (Londres, 12/05/1918)

Estive com Virginia na quinta-feira. Ela foi muito simpática. É a única do grupo que eu desejo encontrar – ela leva a escrita a sério <i>mesmo e realmente</i> trata a escrita com honestidade e encanto!¹⁰⁴ Não se pode exigir mais. Meu pobre Prelúdio¹⁰⁵ está tentando nascer¹⁰⁶ em sua pequena gaiola e não saiu ainda. Li algumas páginas & mal o reconheci. Tudo parece tão “era uma vez”. Mas tenho recebido alguns avisos e eles dizem que vai estar pronto em junho. E os “intelectuais” não vão detestá-lo? Eles vão achar que é um “New Primer”¹⁰⁷ para pequenos leitores. Eu não ligo.	I saw Virnigia on Thursday. She was very nice. She’s the only one of them that I shall ever see but she <i>does</i> take the writing business seriously and she <i>is</i> honest about it and thrilled by it. One can’t ask more. My poor dear Prelude is still piping away in their little cage and not out yet. I read some pages of it & scarcely knew it again. It all seems so once upon a time. But I am having some notices printed and they say it will be ready by June. And won’t the “Intellectuals” just hate it. They’ll think it’s a New Primer for Infant Readers. Let’em.
---	--

¹⁰⁴ **But she does take the writing business seriously and she is honest about it and thrilled by it.** Essa frase traz uma sequência de ênfases – além das mais evidentes (she *does* take; she *is* honest, thrilled by it), o uso de “but”, neste caso, não diz respeito a uma construção adversativa. Trata-se, também, de um uso literário de “but” que “dá força a uma frase” (<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/but>). Procurei traduzir a ênfase a partir do traço (–), da repetição da palavra “escrita” e da exclamação, porque sinto que em português a tradução de “but” e “thrilled” não apareceria com tanta força.

¹⁰⁵ **Prelude.** Texto de Mansfield que posteriormente será publicado pela Hogarth Press, editora de Virginia e Leonard Woolf, em 1918. Neste momento, Mansfield ainda vive a espera pela publicação. Lemos sobre este tema também na carta 8 aqui traduzida.

¹⁰⁶ **Piping away.** “The pip, or first break in the eggshell by the hatching bird, is the initial phase of hatching. It furnishes the bird with a weakened point at which to begin cutting the shell and complete the hatching process” (The mechanism of piping is birds, 1970 <https://sora.unm.edu/sites/default/files/journals/auk/v087n03/p0458-p0466.pdf>).

¹⁰⁷ **New Primer.** Um “primer” é uma categoria de livro dedicado ao ensino de leitura, como uma cartilha escolar. Além disso, a palavra também pode significar qualquer tipo de material básico sobre um determinado assunto, como um manual para iniciantes. *The New England Primer*, por sua vez, foi uma publicação britânica do século XVII que continha informações sobre a cultura “puritana” e servia como manual de propagação cultural para os povos colonizados, sobretudo para os

Carta 11 - para John Middleton Murry (Vila Isola Bella, França, 18/10/1920)

Devolvo a carta de De la Mare¹⁰⁸. Estou ansiosa para saber sobre o tempo que você passou com ele. É bem estranho; ele me assombra aqui – não um fantasma persistente e substancial, mas como um que compartilha a minha (nossa) alegria no <i>mundo silencioso</i>. Alegria não é bem a palavra: só usei essa porque ela transmite uma permanência – um afastamento – porque nela há um som distante. Sabe, meu amor, nos últimos tempos tenho sentido como se o silêncio tivesse algum significado por trás desses sinais dessas insinuações. Será que quando alguém se entrega não há todo um mundo novo que se abre para recebê-lo? Está tão perto mas ainda assim tenho consciência de que resisto a essa entrega. O que é essa coisa misteriosa que espera – esse gesto que convida¹⁰⁹?	I return De la Mare's letter. I long to hear of your time with him. It's very queer; he haunts me here – not a persistent or substantial ghost but as one who shares my (our) joy in the <i>silent world</i>. Joy is not the word: I only used it because it conveys a stillness – a remoteness – because there is a faraway sound in it. You know, darling, I have felt very often lately as though the silence had some meaning beyond these signs these intimations. Isn't it possible that if one yielded there is a whole world into which one is received? It is so near and yet I am conscious that I hold back from giving myself up to it. What is this something mysterious that waits – that beckons?
--	--

americanos. SMITH, S. James. "The New-England Primer. Encyclopedia Britannica" <https://www.britannica.com/topic/The-New-England-Primer>. Por se tratar de uma referência altamente cultural, decidi deixar como no inglês e trazer a nota, pois acredito que as relações coloniais aparecem na obra de Mansfield de maneira bastante marcante – e isso não me parece algo a ser disfarçado ou ignorado.

¹⁰⁸ Walter De la Mare (1873 – 1956), poeta e contista que Mansfield admirava.

¹⁰⁹ **To beckon**. Essa expressão me parece especialmente importante; ela parece unir, ao mesmo tempo, a noção de "acenar" (como "to wave") e chamar (como "to call"), conferindo a esse convite uma dimensão estritamente gestual. "To beckon" é chamar alguém com as mãos ou com os dedos, por isso fiz a troca do verbo por essa imagem (o gesto que convida), para não perder a lembrança da mão por trás do convite.

E depois o sofrimento – sofrimento de corpo tal como o conheço há três anos. Ele mudou tudo para sempre – até a <i>aparência</i> do mundo não é a mesma – tem algo a mais. <i>Tudo tem sua sombra</i>. Será que é certo resistir a tal sofrimento? Eu sinto que tem sido um imenso privilégio, sabia? Sim, apesar de tudo. Como somos cegos, nós, pequenas criaturas! Amor, só nos apoiamos¹¹⁰ <i>mesmo</i> nos contos de fada. Se saímos para uma jornada – quanto mais maravilhoso o tesouro, maiores serão as tentações e perigos a superar. E se alguém se rebelar e disser que a vida não é boa o suficiente nesses termos, só podemos dizer “<i>é, sim</i>”. Não me leve a mal. Não estou falando sobre “o espinho na carne”¹¹¹, meu	And then suffering – bodily suffering such as I’ve known for three years. It has changed forever everything – even the <i>appearance</i> of the world is not the same – there is something added. <i>Everything has its shadow</i>. Is it right to resist such suffering? Do you know I feel it has been an immense privilege. Yes, in spite of all. How blind we little creatures are! Darling, it’s only the fairy tales we <i>really</i> lie by. If we set out upon a journey the more wonderful the treasure the greater the temptations and perils to be overcome. And if someone rebels and say Life isn’t good enough on those terms one can only say “<i>It is</i>”. Don’t misunderstand me. I don’t mean “thorn in the flesh, my dear” – it’s a
---	---

¹¹⁰ **To lie by.** A expressão “to lie by” é mais um dos casos de idiossincrasias de Katherine Mansfield; o uso dessa expressão não está registrado em nenhum dicionário a que tive acesso, exceto em (“Lie by.” Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lie%20by>). A definição nos leva à imagem de um repouso, de um descanso temporário. Nesse sentido, acredito que Mansfield associava a imagem do “conto de fadas” como uma representação daquilo capaz de fazer o esforço da narrativa da vida descansar, repousar. Por isso, escolho o termo “apoiar” que, creio, se aproxima da ideia de descanso e, também, do aspecto corporal presente, também, no verbo “to lie” (deitar).

¹¹¹ **Thorn in the flesh.** Trata-se de uma referência bíblica (Coríntios 12:7): “E, para que eu não ficasse orgulhoso com a grandeza das revelações, **foi-me posto um espinho na carne**, mensageiro de Satanás, para me esbofetear, a fim de que eu não me exalte (<https://biblia.sbb.org.br/biblia/NAA/2CO.12/2Cor%C3%ADntios-12>). De acordo com a passagem completa, Paulo havia experienciado uma iluminação divina extraordinária, mas depois teria sido afetado por um espinho em sua carne, uma aflição constante; nesse sentido, o espinho talvez apareça aqui como uma analogia ao perigo que acompanha os grandes tesouros, como Katherine descreve um pouco antes da referência bíblica, retomando a noção de proporcionalidade entre os desafios da vida e os prazeres da recompensa. Mansfield, entretanto, traz essa imagem para dizer, justamente, que ela não se refere, em sua reflexão, a essa simples proporcionalidade; para ela, é mais complexo.

amor – é mil vezes mais misterioso. Levei três anos para entender isso – para conseguir enxergar. Não nos entregamos – estamos terrivelmente apavorados. O barquinho entra na terrível baía escura e nosso único grito para fugir – “me devolva para a terra”. Mas é inútil. Ninguém escuta. A figura sombria continua remando. Só se pode sentar em silêncio e destapar os olhos. Acho que o maior erro é <i>ficar apavorado</i>. O Amor Perfeito afasta nosso Medo¹¹². Quando olho para trás todos os meus erros foram porque eu tinha medo... Foi por que eu tive que olhar para a morte? Nada mais poderia me curar? Sabe, é difícil não se perguntar, às vezes... Não, não um Deus pessoal ou uma loucura dessas. Muito mais provavelmente – a escolha desesperada de uma alma... Tenho razão quando penso que você também se deixou levar pelo Medo (de um tipo um tanto diferente). E agora ele saiu de você – e você está inteiro. Sinto que só agora você tem <i>toda</i> a sua força – uma espécie de <i>libertação</i>.	million times more mysterious. It has taken me three years to understand this – to come to see this. We resist – we are terribly frightened. The little boat enters the dark fearful gulf and our only cry to escape – “put me on land again”. But it’s useless. Nobody listens. The shadowy figure rows on. One ought to sit still and uncover ones eyes. I believe the greatest failing of all is to <i>be frightened</i>. Perfect Love casteth our Fear. When I look back on my life all my mistakes have been because I was afraid... Was that why I had to look on death. Would nothing less cure me? You know, one can’t help wondering, sometimes... No, not a personal God or any such nonsense. Much more likely – the soul’s desperate choice... Am I right in thinking that you too have been ridden by Fear (of quite a different kind). And now it’s gone from you – and you are whole. I feel that only now you have <i>all</i> your strength – a kind of <i>release</i>.
--	--

¹¹² **Perfect love casteth out fear.** Outra referência bíblica (João 4:18): “No amor não existe medo; pelo contrário, o perfeito amor lança fora o medo. Porque o medo envolve castigo, e quem teme não é aperfeiçoado no amor.”. <https://biblia.sbb.org.br/biblia/NAA/1JN.4/1Jo%C3%A3o-4>

Carta 12 – para John Middleton Murry (Vila Isola Bella, França, 03/11/1920)

Tenho aqui debaixo de minhas mãos – terminado – um outro conto tão longo quanto <i>The Man Without a Temperament</i> – talvez até maior. Chama-se <i>The Stranger</i>. É um conto “da Nova Zelândia”. Minha depressão acabou, Boge¹¹³, então era só isso. E agora o conto está aqui – graças a Deus – & o fogo queima e é quente e no entanto o vento uiva – deixe ele uivar. Que negócio ESTRANHO é escrever. Não sei. Não consigo acreditar que outras pessoas fiquem tão ridiculamente empolgadas quanto eu fico quando estou trabalhando. Como poderiam? Escritores deveriam viver em árvores. Eu <i>fui</i> esse homem eu <i>fui</i> essa mulher. Fiquei horas de pé no cais de Auckland¹¹⁴. Estive lá fora no riacho esperando para ser atracada. Fui uma cegonha pairando sobre a popa e fui um porteiro de hotel assobiando por entre os dentes. Não é como se eu estivesse sentada e assistisse ao espetáculo. Isso já seria comovente o bastante, Deus sabe. Mas SER o espetáculo naquele momento. Se eu fosse capaz de permanecer eu mesma o tempo inteiro como alguns escritores são – seria um pouco menos exaustivo¹¹⁵. É o caso de uma	Here it is under my hand – finished – another story about as long as <i>The Man Without a Temperament</i> – praps longer. It’s called <i>The Stranger</i>. It’s a “New Zealand” story. My depression has gone, Boge, so it was just this. And now it’s here – thank God – & the fire burns and it’s warm and tho the wind is howling – it can howl. What a QUEER business writing is. I don’t know. I don’t believe other people are ever as foolish excited as I am while I’m working. How could they be? Writers would have to live in trees. I’ve <i>been</i> this man <i>been</i> this woman. I’ve stood for hours on the Auckland Wharf. I’ve been out in the stream waiting to be berthed. I’ve been a seagull hovering at the stern and a hotel porter whistling through his teeth. It isn’t as though one sits and watches spectacle. That would be thrilling enough, God knows. But one IS the spectacle for the time. If one remained oneself all the time like some writers can it would be a bit less exhausting. It’s a lightning change affair, tho. But what does it matter. I’ll keep this story for you to read at Xmas.
---	--

¹¹³ **Boge** é um dos muitos apelidos que Katherine dá a seu marido.

¹¹⁴ Em *The Stranger*, a história se passa no cais de Auckland. Katherine faz uma referência ao ambiente que ela criou nesse conto.

¹¹⁵ **One – oneself**. Katherine Mansfield recorrentemente faz uso do pronome impessoal “one-oneseif” para se referir a um tipo de enunciado genérico, facilmente assimilado em inglês. Em português, esse tipo de construção pode ser

mudança brusca, ainda assim. Mas de que importa? Vou guardar esse conto para você ler no Natal.	
---	--

modulado de algumas maneiras diferente: pela partícula “se” apassivadora, pelo uso de “você”, “nós” ou “eu”. As minhas escolhas variam de acordo com o contexto – neste caso, em que Mansfield está falando explicitamente sobre a sua experiência, optei por manter o “eu” na maioria das vezes, mas intercalado com o infinito (SER), sem sujeito, apostando que a ambiguidade entre uma frase genérica e uma frase pessoal possa aparecer por trás dessa escolha.

Carta 13 – para John Middleton Murry (Villa Isola Bella, França, 23/11/1920)

Sobre a pontuação em <i>The Stranger</i>. Obrigada, Bogey. Não, meu traço¹¹⁶ não é exatamente feminino (quando eu era jovem, sim, com certeza). Mas foi de propósito nessa história. Estava tentando me livrar dos três pontos. Escritores e escritoras abusaram tanto deles que agora eu fujo – <i>mesmo</i> assim preciso deles. A verdade é que – pontuação é um inferno. Se eu tivesse tempo, gostaria de escrever uma carta aberta à A¹¹⁷ sobre esse assunto, ça, que gostaria de conversar com você. Se ao menos houvesse tempo para escrever tudo o que se quer. Parece haver menos e menos tempo... E sobre <i>Poison</i>¹¹⁸. Poderia escrever páginas e páginas sobre ele. Mas vou tentar & condensar o que tenho para dizer. A história é narrada por (evidentemente) um homem experiente, um tanto cínico (não totalmente cínico) <i>contra</i> ele mesmo (mas não completamente) quando ele era absurdamente jovem. Você sabe o quão jovem pela ideia que ele tem do que é uma mulher. Até agora ela tem sido apenas a <i>visão</i>, apenas aquela que passa. Entende? E aqui ele depositou <i>toda</i> a sua paixão nessa Beatrice. É um <i>amor promíscuo</i> não compreendido como tal por ele, perfeitamente	About the punctuation in <i>The Stranger</i>. Thank you, Bogey. No, my dash isn't quite feminine dash (certainly when I was young it was). But it was intentional in that story. I was trying to do away with the tree dots. They have been so abused by female & male writers that I fight shy of them – <i>much</i> tho' I need them. The truth is – punctuation is infernally difficult. If I had time I'd like to write an open letter to the A. on the subject, ça, one that I'd like to talk over with you. If only there was time to write all one wants to write. There seems less & less time... And about <i>Poison</i>. I could write about that for pages. But I'll try & condense what I've got to say. The story is told by (evidently) a worldly, rather cynical (noy wholly cynical) man <i>against</i> himself (but not altogether) when he was so absurdly young. You know how young by his idea of what woman is. She has been up till now only the <i>vision</i>, only she who passes. You realise that? And here he has put <i>all</i> his passion into this Beatrice. It's <i>promiscuous love</i> not understood as such by him, perfectly understood as such by her. But you realise the <i>vie de luxe</i> they are living
---	---

¹¹⁶ **Dash.** Aqui, penso na ambiguidade entre o traço como o “gesto” e o traço como o “travessão” (–) que Mansfield usa amplamente em seus textos.

¹¹⁷ *The Athenaeum*, jornal literário editado por Murry.

¹¹⁸ Conto que Mansfield acabara de escrever, mas que será publicado postumamente em *Something Childish and Other Stories*, 1924.

compreendido como tal por ela. Mas você percebe a *vie de luxe* que eles levam? – a super mesa, doces, licores, lírios, pérolas. E você percebe? Ela espera uma carta de alguém chamando-a para outro lugar? Espera *mesmo*? O que explicaria sua despedida & sua declaração. E quando a carta não chega até sua *banalidade* se revela discretamente – o toque jornalístico¹¹⁹ dessa mulher. Ela não consegue disfarçar seu *chagrin*. Ela se entrega... Ele, é claro, ri dessa situação & ri dela. Lembre-se do que ele disse sobre o “senso de ordem” & sobre o crocodilo. Mas ele também se lamenta por esse ser que secretamente morto teria sido um dia jovem o bastante para de fato querer *se casar* com uma mulher dessas. Mas eu quis que tudo fosse leve – feito de maneira simples e rápida & ainda assim ao longo do texto – sutil – o lamento pelas convicções da juventude¹²⁰. As rápidas confissões que se recebe às vezes de uma luva, de um cigarro ou de um chapéu. Acho que não dei conta disso em *Poison*. E

– the very table, sweets, liqueurs, lilies, pearls. And you realise? She expects a letter from someone calling her away? *Fully* expects it? which accounts for her farewell & her declaration. And when it doesn't come even her *commonness* peeps out – the newspaper touch of such a woman. She can't disguise her *chagrin*. She gives herself away... He of course laughs at it now, & laughs at her. Take what he says about her 'sense of order' & the crocodile. But he also regrets the self who dead privately would have been young enough to have actually wanted to *Marry* such a woman. But I meant it to be light – tossed off, & yet through it – oh – subtly – the lament for youthful belief. There are the rapid confessions one receives sometimes from a glove or a cigarette or a hat. I suppose I haven't brought it off in 'Poison'. It wanted a light, light hand – and then with that newspaper a sudden... let me see *lowering* of it all – just what happens in promiscuous

¹¹⁹ Referência ao enredo do conto em questão. Quando o carteiro chega e não traz carta alguma, a mulher começa a ler o jornal e, de maneira um pouco superficial, critica as notícias e se sente magoada com a tristeza daquilo que lê (notícias sobre envenenamento entre casais).

¹²⁰ **Lament for youthful belief.** A construção “lament for” não foi encontrada nos dicionários, nem no corpus que fundamentou as pesquisas principais desta tradução. Entretanto, talvez esse uso possa ser associado a uma pintura de Herbert Draper, contemporânea ao período em que Mansfield escreve: “Lament for Icarus”. Nesta imagem, vemos o lamento das ninfas por Ícaro, que sofre por sua morte. (<https://joyofmuseums.com/museums/united-kingdom-museums/london-museums/tate-britain/the-lament-for-icarus-by-herbert-james-draper/>). Trata-se de uma pintura premiada e bastante famosa. Com vimos nas cartas 5, 8, 14 e 17, Mansfield parecia tecer com certa frequência esse tipo de analogia entre os textos e a pintura.

queria uma mão leve, leve – e então com aquele jornal de repente um... deixa eu ver, *rebaixamento* disso tudo – exatamente o que acontece no amor promíscuo depois da paixão. Um vislumbre de monotonia. E a história é contada pelo homem que se entrega & esconde seus traços ao mesmo tempo.

love after passion. A glimpse of staleness. And the story is told by the man who gives himself way & hides his traces at the same moment.

Figura 10: Lament for Icarus, de Herbert Draper



Fonte: Joy of Museums – site¹²¹.

¹²¹ <https://joyofmuseums.com/museums/united-kingdom-museums/london-museums/tate-britain/the-lament-for-icarus-by-herbert-james-draper/>

Carta 14 – para Dorothy Brett (Chalet des Sapins, Suíça, 12/09/1921)

O livro de Cézanne, Miss, não devolvo enquanto você não enviar um policial ou um pedido urgente de busca e apreensão. É fascinante & você não imagina como se pode aproveitar um livro como esse no topo de nossas montanhas. É extremamente simpático. Não tenho conhecimento formal algum sobre pintura. Só consigo olhar como escritora, mas me parece coisa séria. É o que se deseja realmente. Um daqueles homens me deixou bem chocada. Ele é o *retrato perfeito* de um homem sobre o qual acabo de escrever – um Jonathan Trout¹²². Uma cópia. Gostaria de poder recortá-lo e colá-lo no meu livro. Terminei meu livro novo. Terminei ontem à noite às 10h30. Larguei a caneta depois de escrever “Graças a Deus”. Eu queria que existisse um Deus, espero muito poder (1) louvá-lo (2) agradecer-lhe. O título é *At the bay*. Esse é o nome da longíssima história que ele conta, uma continuação do *Prelude*. Tem mais ou menos 60 páginas. Vivi tudo aquilo ontem à noite. Meus queridos filhos se sentaram ali jogando baralho¹²³. Vaguei por todos os tipos de lugares – dentro e fora. Espero que seja bom. É o melhor que posso fazer e todo o meu coração e minha alma estão ali – cada milímetro. Meu deus, eu espero que agrade a alguém... É tão estranho

The Cezanne book, Miss, you won't get back until you send a policeman or an urgent request for it. It is fascinating, & you can't think how one enjoys such a book on our mountain tops. He is awfully sympathetic to me. I am absolutely uneducated about painting. I can only look at it as a writer, but it seems to me the real thing. It's what one is aiming at. One of his men gave me quite a shock. He is the *spit* of a man I've just written about – one Jonathan Trout. To the life. I wish I could cut him out & put him in my book. I've finished my new book. Finished last night at 10:30. Laid down the pen after writing 'Thanks be the God'. I wish there was a God, I am longing to (1) praise him (2) thank him. The title is *At the Bay*. That's the name of the very long story in it, a continuation of 'Prelude'. It's about 60 pages. I've been at it all last night. My precious children have sat in here playing cards. I've wandered about all sorts of places – in and out. I hope it is good. It is as good as I can do and all my heart and soul is in it – every single bit. Oh God, I hope it gives pleasure to someone... It is so strange to bring the dead to life again. There's my grandmother, back in her chair with her pink knitting, there stalks my uncle over the grass. I feel as I write

¹²² Personagem, baseado em um tio, que aparece em *At the bay*.

¹²³ Mansfield faz diversas referências às cenas do conto. *At the bay* traz muitas imagens da infância e da família de Mansfield.

trazer os mortos à vida novamente. Ali minha avó, sentada em sua cadeira com seu tricô rosa, ali espiando meu tio na grama. Sinto como se eu escrevesse “vocês não estão mortos, meus queridos. Tudo é lembrado. Eu os reverencio. Eu me dissolvo para que vocês possam viver de novo, através de mim, na sua riqueza e no seu encanto”. Você se sente <i>possuído</i>. E depois a paz onde tudo aconteceu. Tentei fazer com que fosse tão familiar para “você” como é para mim. Sabe as calêndulas? Sabe aquelas poças de água nas pedras? Sabe a ratoeira na janela da lavadeira? E, também, tentar ir profundamente – falar para o “eu” secreto que todos temos – reconhecer. Não posso dizer mais nada sobre isso.	“you are not dead, my darlings. All is remembered. I bow down to you. I efface myself so that you may live again through me in your richness and beauty”. And one feels <i>possessed</i>. And then the peace where it all happens. I have tried to make it as familiar to ‘you’ as it is to me. You know the marigolds? You know those pools in the rocks? You know the mousetrap on the wash house window still? And, too, one tries to go deep – to speak to the secret self we all have – to acknowledge that. I mustn’t say any more about it.
---	---

Carta 15 – para Dorothy Brett (Chales des Sapins, Suíça, 11/11/1921)

Tchekhov¹²⁴ disse mil vezes, ele reclamou, ele implorou, que não tinha nenhum problema. Na verdade ele achava que essa era sua fraqueza como artista, sabe. Ele se preocupava, mas sempre dizia a mesma coisa. Nenhum problema. E, se você para para pensar, qual era o problema de Chaucer ou de Shakespeare? O “problema” é a invenção do século XIX. O artista olha <i>longamente</i> a Vida. Ele diz devagar, “então é isso a vida, não é?”. E ele vai expressar aquilo. Todo o resto ele deixa de lado.	Tchekhov <i>said</i> over and over again, he protested, he begged, that he had no problem. In fact you know he thought it was his weakness as an artist. It worried him but he always said the same. No problem. And, when you come to think of it what was Chaucer’s problem or Shakespeare’s? The ‘problem’ is the invention of the 19th century. The artist takes a <i>long look</i> at Life. He says softly, “So this is what Life is, is it?” And he proceeds to express that. All the rest he leaves.
--	---

¹²⁴ Katherine Mansfield admirava imensamente o escritor russo Anton Chekhov. Há muitos paralelos entre a literatura dele e a dela. Além de leitora, Mansfield também se aventurou na tradução de suas cartas, o que explica esse conhecimento bastante íntimo e pessoal que Mansfield demonstra ao falar sobre Chékhov.

Carta 16 – para William Gerhardi¹²⁵ (Chalet des Sapins, Suíça, 21/11/1921)

Sabe – se puder lhe confessar uma coisa – não serei <i>elegante</i> por muito tempo. Eles vão me descobrir; vão ter nojo; vão se arrepiar de medo. Eu gosto demais das coisas deselegantes – e de pessoas – gosto de me sentar na calçada, & de conversar com aquela senhora que traz marmelo, & de pegar carroças velhas até os piqueniques, e de ouvir o tipo de música que se toca em parques nas tardes quentes & de conversar com capitães de pequenos barcos encardidos¹²⁶, na verdade, com todo o tipo de pessoa em todo o tipo de lugar. Mas que frase fatal para se começar. Ela se prolonga para sempre. De fato, pode-se passar a vida inteira tentando terminá-la. Mas você entende que não sou uma intelectual. Almoços de domingo e conversas bastante confusas sobre sexo e aquele “cansaço” tão essencial e aquela terrível “clareza” que é ainda mais essencial – eu fujo de todas essas coisas. Estou apaixonada pela vida – terrivelmente. Essa confissão é	You know – if I may speak in confidence – I shall not be ‘fashionable’ long. They will find me out; they will be disgusted; they will shiver in dismay. I like such awfully unfashionable things – and people – I like sitting on doorsteps, & talking to the old woman who bring quinces, & going for picnics in a jolting little wagon, and listening to the kind of music they play in public gardens on warm evenings, and talking to captains of shabby little steamers, and in fact, to all kinds of people in all kinds of places. But what a fatal sentence to begin. It goes on for ever. In fact one could spend a whole life finishing it. But you see I am not a high brow. Sunday lunches and very intricate conversations on Sex and that ‘fatigue’ which is so essential and that awful ‘brightness’ which is even more essential – these things I flee from. I’m in love with life – terribly. Such a confession is enough to waft Bliss out of the Union...
---	--

¹²⁵ William Gerhardi (1895-1977) foi um escritor anglo-russo. No momento desta correspondência, Gerhardi era estudante em Oxford.

¹²⁶ **Steamer.** A tradução literal de “steamer” seria “barco a vapor”. Entretanto, preferi dar a ênfase ao estado da embarcação (“shabby” ou “encardido”), porque sinto que a distinção do barco não atualiza, para o leitor, muita coisa. Pelo contrário, poderia dar uma pista falsa de que o barco a vapor, essa categoria, significa algo para a Mansfield – o que não me parece ser o caso. A ênfase no adjetivo, por outro lado, ressalta o caráter da condição da embarcação, que parece ser o mais importante aqui.

suficiente para desviar Bliss ¹²⁷ da Union ¹²⁸	
--	--

¹²⁷ Livro de Katherine Mansfield publicado em 1918.

¹²⁸ A livraria de Oxford Union.

Carta 17 – para Dorothy Brett (Chalet des Sapins, Suíça, 05/12/1921)

Aquele Van Gogh não tinha sido exposto no Goupil¹²⁹ dez anos atrás? Flores amarelas – transbordando um vaso cheio de sol?¹³⁰ Me pergunto se não é o mesmo. Aquela imagem parece ter me revelado algo que eu não tinha percebido antes. Aquilo viveu comigo depois. Ainda vive – esse & outro de um capitão com uma boina¹³¹. Eles me ensinaram alguma coisa sobre escrever, o que era estranho – uma espécie de liberdade – ou melhor, um tapa na cara. Quando se trabalha por horas a fio a visão começa a se estreitar, a aperfeiçoar demais as coisas. E é apenas quando alguma outra coisa irrompe, uma imagem, ou algo visto do lado de fora, que se pode perceber. Faz – literalmente – anos desde a última vez que fui a uma exposição de pinturas. Consigo <i>sentir o cheiro</i> delas enquanto escrevo.	Wasn't that Van Gogh shown at the Goupil ten years ago? Yellow flowers – brimming with sun in a pot? I wonder if it is the same. That picture seemed to reveal something that I hadn't realised before I saw it. It lived with me afterwards. It still does – that & another of a sea captain in a flat cap. They taught me something about writing, which was queer – a kind of freedom – or rather, a shaking free. When one has been working for a long stretch one begins to narrow ones vision a bit, to fine things down too much. And it's only when something else breaks through, a picture, or something seen out of doors that one realizes it. It is – literally – years since I have been to a picture show. I can <i>smell</i> them as I write.
---	--

¹²⁹ **Goupil** é uma dinastia de editores de arte e galeristas internacionais com sede em Paris que atuou de 1827 a 1920. A família publicou principalmente reproduções de pinturas famosas, de museus e expostas nos Salões de Paris.

¹³⁰ **Sunflowers**, de 1889: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031V1962>

¹³¹ **The Lover** (Portrait of Lieutenant Milliet), de 1888: <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-the-lover-portrait-of-lieutenant-milliet-1>

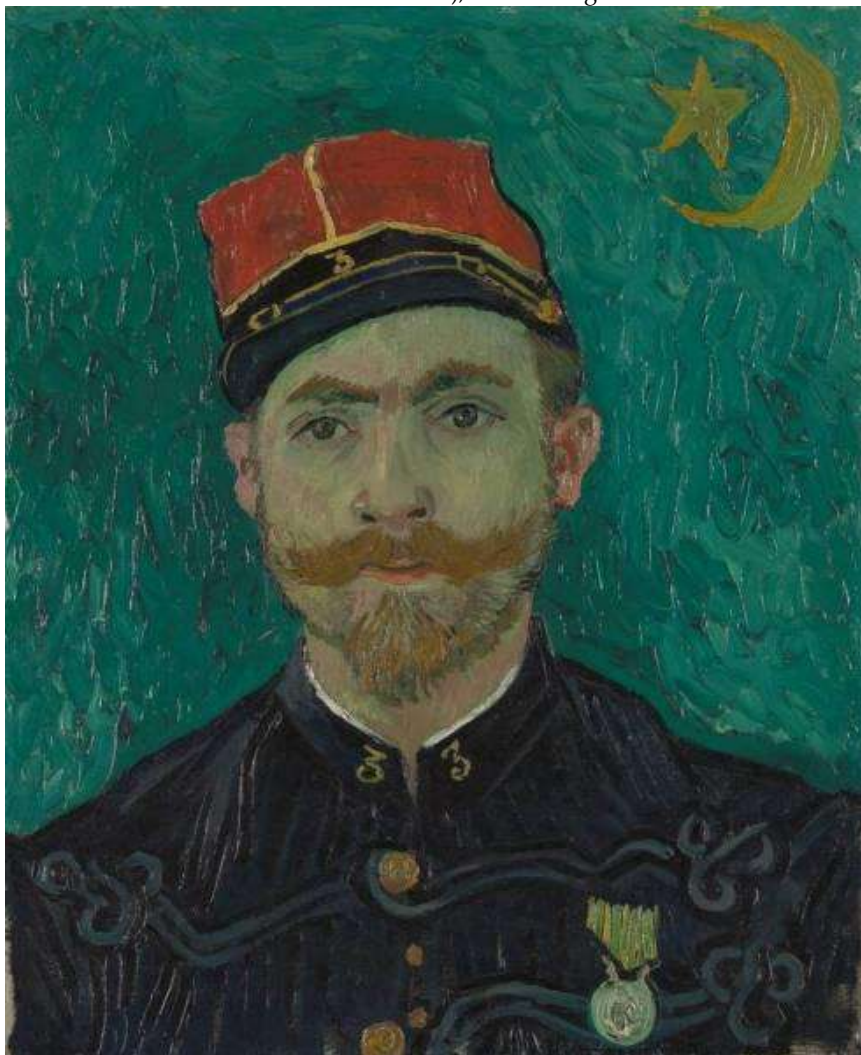
Figura 11: Tournesols (Girassóis), de Van Gogh



Fonte: Van Gogh Museum – site¹³².

¹³² <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031V1962>

Figura 12: De minnaar - portret van luitenant Milliet (The Lover - Portrait of Lieutenant Milliet), de Van Gogh



Fonte: Kroller Muller – site¹³³.

¹³³ <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-the-lover-portrait-of-lieutenant-milliet-1>

Carta 18 – para Dorothy Brett (Paris, 26/02/1922)

Acho que meu conto para você será sobre Canários. Estou completamente fascinada pela gaiola aqui em frente. Eu penso & penso neles – seus sentimentos, seus <i>sonhos</i>, a vida que levavam antes de serem raptados, a diferença entre os dois canários brancos fofinhos que nasceram em cativeiro & seus avós & avós que conhecerem as florestas da América do Sul e viram o imenso mar perfumado... Palavras não alcançam a beleza daquela musiquinha alta e aguda emergindo de cada pedra. Parece que não se pode escapar da Beleza – ela está em todo o lugar.	I think my story for you will be about Canaries. The large cage opposite has fascinated me completely. I think & think about them – their feelings, their <i>dreams</i>, the life they led before they were caught, the difference between the two little pale fluffy ones who were born in captivity & their grandfather & grandfather who knew the South American forests and have seen the immense perfumed sea... Words cannot express the beauty of that high shrill little song rising out of every stones. It seems one cannot escape Beauty – it is everywhere.
Preciso acabar essa carta. Agorinha¹³⁴ terminei um conto curioso chamado <i>The Fly</i> sobre uma mosca que caiu dentro de um pote de tinta e um gerente de banco. Acho que vai sair no <i>The Nation</i>. O problema de escrever é estar sempre inundada¹³⁵ de contos. É preciso escrever ao menos um por dia – mas é tão cansativo. <i>Quando</i> eu estiver bem vou continuar vivendo	I must end this letter. I have just finished a queer story called <i>The Fly</i> about a fly that fell into an ink pot and a Bank Manager. I think it will come out in <i>The Nation</i>. The trouble with writing is that one seethes with stories. One ought to write one a day at least – but it is so tiring. <i>When</i> I am well I shall still live always far away in distant spots where one can work

¹³⁴ **I have just finished.** Para desviar do uso repetido do termo “acabar” (acabar esta carta/acabei de terminar), prefiro o uso da expressão coloquial “agorinha”, que remete ao aspecto temporal de algo terminado naquele instante. A rapidez e a intimidade do discurso da carta permitem, creio, esse tipo de escolha por uma expressão bastante informal.

¹³⁵ **Seethes with.** A expressão “seethes with”, geralmente associada a um espaço, significa estar cheio de pessoas ou animais que se movem dentro de um lugar (como em “the hotel is seething with tourists); ou, também, no caso de líquidos, quer dizer mover-se violenta e rapidamente (como em “the grey ocean seethed beneath them). Ao mesmo tempo, de maneira metafórica, pode significar um tipo de excitação interna exagerada. Assim, “inundada” parece transmitir ao mesmo tempo a ideia do movimento, do líquido e das emoções.

sempre longe em lugares distantes onde se pode trabalhar e observar sem ser perturbada. <i>Nunca</i> mais a comunidade literária ¹³⁶ para mim.	and look undisturbed. No more literary society for me <i>ever</i> .
---	---

¹³⁶ As comunidades literárias eram muito comuns na época de Mansfield – como, por exemplo, o famoso Bloomsbury Group. Ela, apesar de frequentar o ciclo de autores de Virginia e Leonard Woolf e, também, o grupo que se reunia em torno de John M. Murry (seu marido e editor), sempre esteve um tanto à margem de tais comunidades, seja por questões de saúde ou por questões de princípios. Mansfield era, como as cartas revelam, uma outsider – no sentido amplo do termo.

Carta 19 – para William Gerhardt (Paris, 13/03/1922)

Queria muito te dizer – que estranho, que incrível você se sentir dessa maneira em relação a *The Voyage*. Ninguém comentou nada a não ser Middleton Murry. Mas quando escrevi esse pequeno conto eu senti que estava exatamente naquele barco, descendo aquelas escadas, sentindo o cheiro do salão. E quando a comissária veio e disse “estamos bem vazios, talvez balance um pouco” eu não acredito que meu sofá não balançou. E num dado momento eu tinha um pequeno coque de cabelo branco feito seda e uma boina e logo depois eu era Fenella abraçando um guarda-chuva com cabo de cisne¹³⁷. Era tão vívido – terrivelmente vívido – especialmente quando eles se afastavam e escutavam o mar enquanto ele lentamente quebrava na areia. Por quê? Eu não sei. Não era a memória de uma experiência real. Era como estar *possuída*¹³⁸. Depois daquilo, poderia ter permanecido como a avó para sempre se o vento tivesse mudado aquele momento. O que teria sido um pouco constrangedor para Middleton Murry. Mas você não sente isso quando escreve? Acho que sentimos isso o tempo todo, mas às vezes é evidente demais.

I've been wanting to say – how strange, how delightful it is you should feel as you do about *The Voyage*. No one has mentioned it to me but Middleton Murry. But when I wrote that little story I felt that I was on that very boat, going down those stairs, smelling the smell of the saloon. And when the stewardess came in and said, 'We're rather empty, we may pitch a little', I can't believe that my sofa did not pitch. And one moment I had a little bun of silk-white hair and a bonnet and the next I was Fenella hugging the swan neck umbrella. It was so vivid – terribly vivid – especially as they drove away and heard the sea as it slowly turned on the beach. Why – I don't know. It wasn't a memory of a real experience. It was a kind of *possession*. I might have remained the grandma for ever after if the wind had changed that moment. And that would have been a little embarrassing for Middleton Murry. But don't you feel that when you write? I think one always feels it, only sometimes it is a great deal more definite.

¹³⁷ No conto em questão, Fenella segura o guarda-chuva de sua avó, que era precisamente um guarda-chuva com o formato da cabeça de um cisne na extremidade do cabo.

¹³⁸ **It was a kind of possession.** Aqui, a troca do substantivo “posseção” pelo adjetivo “possuída” foi uma escolha que buscou aproximar a frase do que em português é mais comumente dito, no caso de experiências espirituais de incorporação.

Sim, foi isso que tentei transmitir em <i>The Garden Party</i>. A diversidade da vida e como tentamos nos encaixar em tudo. Inclusive a morte. Isso é desconcertante para alguém da idade da Laura¹³⁹. Ela sente que as coisas deveriam ser diferentes. Primeiro uma, depois a outra. Mas a vida não é assim. Não temos essa organização. Laura diz: “Mas essas coisas não deveriam acontecer todas ao mesmo tempo”. E a Vida responde: “Por que não? Como essas coisas são separadas umas das outras?”. E elas <i>de fato</i> acontecem, é inevitável. E me parece haver beleza nessa inevitabilidade.	And yes, that is what I tried to convey in <i>The Garden Party</i>. The diversity of life and how we try to fit in everything. Death included. That is bewildering for a person of Laura’s age. She feels things ought to happen differently. First one and then another. But life isn’t like that. We haven’t the ordering of it. Laura says, ‘But all these things must not happen at once’. And Life answers, ‘Why not? How are they divided from each other’. And they <i>do</i> all happen, it is inevitable. And it seems to me there is beauty in that inevitability.
---	---

¹³⁹ Laura é a personagem principal de *The Garden Party*. Durante os preparativos de uma grande festa em sua casa, a garota toma conhecimento da morte de um vizinho nas redondezas. Tudo acontece ao mesmo tempo – a morte e a festa – o que a deixa bastante afetada.

Carta 20 – para Sarah Gertrude Millin¹⁴⁰ (Paris, ?/03/1922)

Sua carta me faz querer começar a minha com “Sim, escreva de novo. Não deixe essa carta ser a última. Se você estiver interessada em conversar com uma colega escritora, me procure”. Você não imagina como estou feliz de ouvir sobre você, e como estou interessada em saber sobre o seu trabalho.	Your letter makes me want to begin mine with ‘Do write again. Don’t let this be your last letter. If ever you feel inclined for a talk with a fellow-writer summon me’. I cannot tell you how glad I am to hear from you, how interested I am to know about your work.
Agora estou passeando pela terceira página da sua carta. Sim, eu acho “desolador” não conhecer outro escritor ou outra escritora. Às vezes queremos muito conversar sobre a escrita, conversar sobre as coisas, trocar impressões, descobrir como as outras pessoas trabalham – o que elas acham difícil, o que elas realmente desejam expressar – mil coisas desse tipo. Mas tem um outro lado. Vou te contar a minha própria experiência. Eu sou uma “colona”. Nasci na Nova Zelândia, vim para a Europa para “completar a educação” e quando meus pais acharam que essa tarefa extraordinária estava finalizada, voltei para Nova Zelândia. Eu odiei. Me pareceu um pequeno mundinho vazio; eu queria o “meu” tipo de gente e interesses maiores e etc. E depois de muito esforço eu saí mesmo do ninho e vim para Londres, com dezoito anos, para não voltar <i>nunca mais</i>, disse meu coração contrariado. Desde então eu morei na Inglaterra, na França, na Itália, na Baviera. Conheci a	Now I am walking through the third page of your letter. I do think it is ‘desolate’ not to know another writer. One has longing to talk about writing sometimes, to talk things over, to exchange impressions, to find out how other people work – what they find difficult, what they really aim at expressing – countless things like that. But there’s another side to it. Let me tell you my own experience. I am a ‘Colonial’. I was born in New Zealand, I came to Europe to ‘complete education’ and when my parent thought that tremendous task was over I went back to New Zealand. I hated it. It seemed to me a small petty world; I longed for ‘my’ kind of people and larger interests and so on. And after a struggle I did get out of the nest finally and came to London, at eighteen, <i>never</i> to return, said my disgusted heart. Since then I’ve lived in England, France, Italy, Bavaria. I’ve known literary society in plenty. But for the last four-five years I have been ill and have lived either in the S. of

¹⁴⁰ Sarah Gertrude Millin (1889 – 1968), escritora sul africana cujo romance, *The Dark River* (1920), Mansfield resenhou para a revista *Athenaeum* em 1921.

comunidade literária de cabo a rabo. Mas nos últimos quatro-cinco anos estive doente e vivo no sul da França ou num chalé isolado na Suíça – sempre isolado, sempre inacessível – quase sem ver ninguém, por meses sem de fato ver ninguém exceto meu marido e nosso empregado e o gato e “as pessoas que aparecem na surdina¹⁴¹”. Apenas nesses anos eu realmente consegui trabalhar e meus pensamentos e emoções se voltam sempre para a Nova Zelândia – redescobri-la, encontrar beleza ali, revivê-la. É sobre minha Tia Fan que morava no fim da estrada que eu realmente gostaria de escrever, e sobre o homem que vendia passarinhos, e sobre a noite chuvosa no cais e sobre a rua Tarana na primavera. De verdade, tenho certeza de que transplantar¹⁴² um escritor não ajuda em nada – só atrapalha¹⁴³. Colhe-se a superfície brilhante do campo mas não há feixes ofuscando a visão. E tem uma coisa, despedaçada, falsa, <i>perturbada</i> naquela vida literária. É bonito e tonto como uma nova moda. Acho que a única maneira de se viver como um escritor é apoiar-se na	France or in a remote little Chalet in Switzerland – always remote, always cut off, seeing hardly anybody, for month seeing really nobody except my husband and our servant and the cat and ‘the people who come to the back door’. It’s only in those years I’ve really been able to work and always my thoughts and feelings go back to New Zealand – rediscovering it, finding beauty in it, re-living it. It’s about my Aunt Fan who lived up the road I really want to write, and the man who sold goldfinches, and about wet night on the wharf, and Tarana Street in the Spring. Really, I am sure it does a writer no good to be transplanted – it does harm. One reaps the glittering top of the field but there are no sheaves to bind. And there is something, disintegrating, false, <i>agitating</i> in that literary life. It’s pretty and stupid like a fashion. I think the only way to live as a writer is to draw upon one’s real <i>familiar</i> life – to find the treasure in that as Olive Schreiner did. Our secret life, the life we return to over and over again, the ‘do you remember’ life is always the past. And the curious thing is that if
--	--

¹⁴¹ Mansfield provavelmente se refere às visitas sorrateiras que recebia, em um momento de sua doença que não permitia muita interação com outras pessoas.

¹⁴² **To be transplanted.** Por mais que “transplantar” seja um termo bastante esquisito em português para se referir a um deslocamento, considero que o contexto permite essa analogia com o mundo vegetal, dado que Mansfield relembra sua infância rural e retoma aspectos naturais (os pássaros, a colheita, noite chuvosa, primavera). Talvez esse seja um dos casos em que o estranhamento deva ser mantido, ao invés de amenizado.

¹⁴³ **It does no good... it does harm.** Para manter o paralelismo entre as expressões “do no good / do harm”, optei por uma expressão em português que também pode ser associada de maneira paralela: “não ajuda” / “atrapalha”.

verdadeira vida <i>familiar</i> – encontrar o tesouro nisso como Olive Schreiner¹⁴⁴ o fez. A nossa vida secreta, a vida para a qual voltamos de novo e de novo, a vida do “você se lembra?” é sempre o passado. E o curioso é que se descrevermos isso que nos parece tão intensamente pessoal, outras pessoas pegam para elas e entendem como se fosse delas mesmas.	we describe this which seems to us so intensely personal, other people take it to themselves and understand it as if were their own.
Parece que estou criando um dogma? Não é minha intenção. Mas se você soubesse o número de escritores que começaram cheios de promessas e sucumbiram em Londres! Meu marido e eu estamos certos de que nunca mais viveremos em cidades, viveremos sempre “isolados” – ter a nossa própria vida – onde fazer geleias e descobrir um novo pássaro e sentar nas escadas e plantar nossas flores favoritas é – são – tão importantes como um novo livro. Viver na comunidade literária (eu não sei por que é assim, mas é) significa perder a paz de espírito, o tempo livre – o melhor da vida.	Does this sound as though I’m dogmatizing? I don’t mean to be. But if you knew the numbers of writers who have begun full of promise and who have succumbed to London! My husband and I are determined never to live in cities, always to live ‘remote’ – to have our own life – where making jam and discovering a new bird and sitting on the stairs and growing the flowers we like best is – are – just as important as a new book. If one lives in literary society (I don’t know why it is so but it is) it means giving up one’s peace of mind, one’s leisure – the best of life.
Mas estou escrevendo como se implorasse para você tirar as coisas da carroça, como se você estivesse a ponto de partir da África do Sul amanhã. E isso não faz sentido. Mas estou tão feliz por você poder se apoiar na África.	But I’m writing as if to beg you to unpack your trunk, as if you were on the very point of leaving South Africa tomorrow. And that’s absurd. But I am so awfully glad you have Africa to draw upon.

¹⁴⁴ Olive Schreiner (1855-1920) foi uma escritora e governanta nascida na região do Lesoto, na África do Sul. Mansfield parece se referir ao seu livro *The history of an African farm* (1883), que retrata a vida e o cotidiano de famílias rurais. Olive também escreveu sobre as condições das mulheres a partir de uma perspectiva feminista em *Woman and labor* (1911).

Estou escrevendo essa carta de Paris, onde ficamos até maio. Estou tentando um novo tratamento de raio-x que supostamente é muito bom para os pulmões. É o começo da primavera, tempo lindo e gentil, castanheiras em flor, a espinheira florescendo no Jardim de Luxemburgo. Eu não posso sair, a não ser para a clínica uma vez por semana, mas meu marido é um fiel mensageiro. Ele me atualiza sobre tudo, e vai ao Jardim de Luxemburgo todas as tardes. Trabalhamos muito – estamos muito ocupados nós dois – e lemos bastante. E queremos muito voltar ao campo. Se esse tratamento der certo mesmo, em maio partiremos. Mas é difícil escrever em um hotel. Só consigo fazer coisas curtas e pensar longas histórias. Vocês têm anêmonas na África do Sul? Tenho um vaso grande com essas belezinhas aqui no quarto. Queria colocá-las na minha carta, especialmente as azuis e um tipo muito lindo branco perolado – Está tarde – preciso terminar esta carta. Obrigada de novo pela sua. Aperto sua mão com carinho – Katherine Mansfield	I am writing this letter in Paris where we are staying at [<i>i.e</i> till] May. I am trying a new Xray treatment which is supposed to be very good for lungs. It's early spring, weather very lovely and gentle, the chestnut trees in bud, the hawthorn coming into flower in the Luxembourg Gardens. I can't go out, except to the clinic once a week but my husband is a very faithful messenger. He reports on it all for me, and goes to the Luxembourg Gardens every afternoon. We work hard – we are both very busy – and read a great deal. And both of us are longing to be back in the country. If this treatment succeeds at all we'll be gone in May. But it's hard to write in a hotel. I can only do short things and think out long stories. Do you have anemones in South Africa. I have a big bowl of such beauties in this room. I should like to put them into my letter, especially the blue ones and a very lovely pearly white kind – It is late – I must end this letter. Thank you again for yours. I warmly press your hand – Katherine Mansfield
--	--

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução de vinte cartas de Katherine Mansfield para o português, como vimos, se alongou em mil percalços inesperados, contingências bem-vindas e, também, muito mais trabalho do que eu supunha quando decidi traduzi-las. A questão da carta, a questão da biografia, a questão da publicação, a questão da literatura, a questão dos intraduzíveis, a questão das notas – esse aglomerado de questões me recolocava, o tempo inteiro, frente à lembrança de estar inserida numa pesquisa transdisciplinar, mãe de diversos filhos.

A princípio, meu objetivo era traduzir as cartas e esboçar um breve estudo teórico sobre carta e tradução. Agora, tantas páginas depois, vejo que o meu objeto de estudo soube se comunicar – e eu fiz de tudo para escutá-lo propriamente. As cartas de Mansfield me levaram a muitas outras correspondências, sobre as quais me apoiei antes de mergulhar no universo epistolar da autora que escolhi traduzir. Ao longo desse percurso, Brigitte Diaz foi uma grande referência. Seu livro, *O Gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX*, publicado pela Edusp e traduzido por Brigitte Hervot e Sandra Ferreira, me trouxe um panorama amplo sobre os estudos epistolares e contribuiu para que eu pudesse situar a minha pesquisa de maneira mais clara dentro da área dos estudos epistolares – só para depois retirá-la daí, deslocá-la para outros cantos.

É verdade que meu interesse pelo universo epistolar guarda, profundamente, uma espécie de desejo de arquivo – ou uma quedinha pela nostalgia. Nesse sentido, foi muito excitante (embora difícil) acolher os problemas de testemunho, direitos autorais, desejos autorais e histórias por trás da publicação das cartas de Mansfield que apareceram ao longo da pesquisa. Infelizmente, não tive tempo de ter acesso ao manuscrito das cartas

de Katherine Mansfield – e tenho certeza de que esse acesso teria incrementado minha pesquisa, teria feito com que ela se desdobrasse para lugares ainda mais interessantes, sobretudo quando levantei a questão da estética da carta. Mas, é claro, me conformo com o curto tempo de dois anos como justificativa principal para não ter conseguido ir até essas cartas. Apenas nos últimos meses da pesquisa eu tive contato com a fonte que poderia me fornecer algumas imagens. Entretanto, este é o começo de uma investigação que ainda tem tempo de se desenvolver fora da esfera do mestrado, e pretendo ir até as cartas em futuras pesquisas, buscar a materialidade que, suponho, carrega a intenção literária da escrita epistolar.

Do ponto de vista da tradução propriamente, eu imaginava, sim, que as cartas trariam um desafio muito singular. A tentativa de ouvir a voz epistolar de Katherine Mansfield – e como ela se diferenciava da prosa de Mansfield simplesmente – foi um exercício muito difícil e muito lento. Acho que a carta, por estar mais distante do universo editorial, permite um tipo de liberdade prosaica especialmente difícil de se traduzir. É como traduzir uma conversa íntima, cheia de referências – mas ao mesmo tempo é muito diferente, porque é uma voz que escreve, afinal. Isso eu supunha desde que li as cartas pela primeira vez, com 17 anos, e achei aquilo tudo tão bizarro, tão diferente da literatura de Mansfield, ao mesmo tempo tão escancaradamente literário.

Depois de tanto estudo teórico sobre carta e tradução, me esforcei para que a minha própria tradução estivesse à altura daquilo que propus. O maior erro seria, creio, teorizar sobre algo que, no fim, não pudesse alcançar. Mas não se pode evitar esse tipo de risco – é claro que algumas cartas provavelmente estão mais bem traduzidas do que outras, é claro que em alguns momentos eu posso ter encontrado saídas interessantes, enquanto em outros as escolhas podem ter ficado aquém do que eu propunha. Para mim, a tradução nunca poderia ser nada remotamente perto de uma fórmula aplicável, replicável, rígida, de produzir um texto. Para isso há a inteligência artificial – da qual nos aproveitamos, mas, no

fim, é evidente que nosso trabalho consiste em corrigi-la, aprimorá-la com o que há de sensibilidade e de escuta no trabalho de tradução.

Por fim, acho importante destacar que, como leitora, as cartas de Katherine Mansfield me tocaram, e me tocam ainda, de uma maneira muito singular – o que nutre o desejo de traduzir, o desejo de pesquisar e o desejo de fazer a coisa circular. E meu contato com a Mansfield se deu, primeiramente, a partir de uma paixão pela tradutora. Na minha adolescência, vivi o *efeito* Ana Cristina Cesar – a paixão paradoxalmente arrebatadora e eterna pela poeta carioca. Passei anos lendo Ana C., e achava que tinha lido tudo o que eu podia, esgotei a edição da *Poética* (2013), onde ali encontrava toda a sua literatura publicada em vida e postumamente. Foi um delírio. Às vezes, precisava emprestar o livro para algum amigo ou amiga, só para que ele me desse um descanso, para que eu não me perdesse completamente ali.

Anos depois, quando eu achei que já tinha lido tudo mesmo – quando realmente cada poema soava bastante familiar, quando tudo parecia estar incorporado –, decidi ler suas traduções. A edição *Crítica e tradução* (1999), que reúne os textos teóricos de Ana Cristina Cesar, entrou na pilha dos meus livros de cabeceira, passando literalmente por cima de sua poesia, e comecei então a conhecer Ana C. tradutora, seu sotaque de tradutora. O ensaio de maior destaque deste livro é, sem dúvidas, “O conto Bliss anotado” – dissertação de mestrado defendida na Universidade de Essex, com a qual Ana C. adquire o título de *Master of Arts* em 1980. Nesse ensaio, Ana C. traduz e comenta o conto “Bliss”, de Mansfield, à sua maneira. Eu nunca tinha lido uma tradução comentada.

Foi bem chocante. Primeiro porque, para mim, aquilo não era estudo, não era teoria, não era uma leitura obrigatória de uma matéria da faculdade. Era literatura. Eu me lembro que li esse texto num avião, portanto em deslocamento, o que trouxe uma graça, uma curiosidade, algo que se desdobrou no desejo de tradução que ali eu via surgir. Eu saía de Florianópolis, ia para São Paulo, mas logo depois para Buenos Aires. Percorrendo as notas eu sentia que,

pela primeira vez, escutava *outra voz* de Ana C., o que foi fascinante. Ao mesmo tempo, é claro, ecos de sua poesia apareciam, como quando ela falava sobre “as exclamações subjetivas (impróprias de um tradutor)” (CESAR, 1999, p. 290) e pedia para o leitor relevasse essas aparições¹⁴⁵.

Eu nunca tinha ouvido falar de Katherine Mansfield. Já estava na faculdade de Letras, no curso de Inglês, mesmo assim ela ainda não tinha aparecido para mim. Foi a tradutora que me levou até ela. E quando li “Bliss” pela primeira vez, achei que ali tinha algo valioso. Afinal, era Ana C. quem me pegava pela mão e me levava até o conto. Como se a tradutora me dissesse: Talissa, venha ver isso aqui – eu trabalhei nisso aqui para que você pudesse ler, para que vocês pudessem conhecer¹⁴⁶.

“Bliss” mexeu comigo – e comecei a buscar a Mansfield por todos os cantos. No Brasil, achei poucas traduções e não conseguia comprar nenhum de seus livros em inglês; não os encontrava ou, então, eram muito caros. Foi quando pedi à minha mãe, que estava nos Estados Unidos a trabalho, que me trouxesse “qualquer coisa da autora Katherine Mansfield”. Ela me trouxe uma edição especial, da W.W Norton & Company, que continha, no final, vinte cartas de Katherine Mansfield nas quais ela falava sobre sua escrita.

Li alguns de seus contos, gostei de quase tudo. Mas penso que conto não é bem meu gênero favorito, de alguma maneira acabo querendo mais. Acho que Mansfield escreveu contos, de fato, com maestria. É minha contista favorita – ainda assim não consegui me envolver com esse objeto a ponto de querer escrever. Acho que não

¹⁴⁵ As exclamações subjetivas – agora entendo – são todo o corpo de uma tradução. E com o corpo é assim, às vezes queremos mostrá-lo, queremos que ele seja tocado. Outras vezes pedimos reclusão e introspecção. O olho passeia pela página, sobe ao texto, desce às notas. Sobe outra vez. O tradutor – a tradutora – não escapa desse jogo de corpo, de aparecer e desaparecer, mostrar e ocultar, falar e calar.

¹⁴⁶ Frequentemente penso que foi uma boa escolha ter estudado as cartas de Mansfield, e não as cartas de Ana C. (como eu quis um dia). Não sei como seria viver a pesquisa atravessada por uma paixão assim, de leitora. Acho que ainda não estava pronta para esse desafio. Gosto do distanciamento que consigo ter da Mansfield, diferente do delírio de proximidade que tenho com Ana C.

era, de fato, um objeto. Enfim, topei com as cartas por acaso, folheando¹⁴⁷. Foi muito bom não entender nada a princípio – quem eram aqueles destinatários, do que ela estava falando, por que ela escrevia sobre certos temas? E, principalmente: que voz era aquela, tão diferente dos contos, tão *literária* ao mesmo tempo?

A primeira carta que li foi a de 02/11/1908, para Garnet Trowell (carta 2 nesta dissertação), na qual Mansfield trata do seu desejo de trabalhar com o tom, de ler seus contos em voz alta, de praticar uma leitura que seja performática e corpórea. Aquilo me pareceu tão particular, tão íntimo e tão profissional ao mesmo tempo. Ela parecia levar a escrita muito a sério. Foi a carta que me fisgou, demorei para ler as outras. Fiquei dias ali, naquela carta, lendo-a em voz alta para viver e, de alguma forma, honrar aquele pedido da Mansfield. Tentei traduzir a primeira vez, mas não encontrei com quem compartilhar, então postei nas redes sociais a minha primeiríssima tradução e gostei de ver as pessoas reagindo, sentindo – talvez inocentemente – que aquelas palavras chegaram a elas porque eu me empenhei para que elas caminhassem comigo. Eu tinha 17 anos, talvez menos, tive um vislumbre – um êxtase. Um êxtase de tradução. Os primeiros sinais de um desejo que se desdobrou entre desejo de estudar, de escrever, de traduzir e, agora vejo, um desejo forte de *correspondência*.

¹⁴⁷ O livro não indica, na capa, que contém as cartas. E o sumário é longuíssimo, não li por completo. Eu realmente me surpreendi quando li as cartas ali, não entendi nada a princípio.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity: approaches to a form*. Ohio: Ohio University Press 1982.

ANCONA LOPEZ, Talissa. (2023). No limiar entre carta, poesia e tradução: uma leitura de Katherine Mansfield e Ana Cristina Cesar. *Manuscrita: Revista De Crítica Genética*, (48), 180-192. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i48p180-192>

_____, Talissa. “Um violoncelo muito, muito raro”. In: *Êxtase e outros contos*. Rio de Janeiro: Editora Antofágica, 2023.

ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura: correspondência entre Tchêkhov e Górkí*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

BARTHES, Roland. “Escrever a leitura”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BECKER, Colette. “O discurso de escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola)”. In: *Patrimônio e Memória*. São Paulo, v. 9, n.1, p. 144-156, jan-jun, 2013.

BEM, Jeanne. “Le statut littéraire de la lettre”. In: *Les correspondances inédites*. Paris: Economica, 1984.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

- _____, Ana Cristina. *Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- _____, Ana Cristina. [1982] “Excesso inquietante. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____, Ana Cristina. [1977] “O poeta é um fingidor”. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____, Ana Cristina. “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”. [1980] In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____, Ana Cristina. “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”. [1979] In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____, Ana Cristina. “O conto Bliss anotado”. [1980] In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CIXOUS, Hélène. “O riso da medusa”. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- COMPTE-SPONVILLE, André. “Correspondência”. In: *Bom dia, angústia!* São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA., 1999.
- DARIN, Leila. “Tradução literária e discussão estética: criando e recriando felicidade”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 35 n.1, 2015.
- DERRIDA, J. “O que é uma tradução “relevante”?” In: *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277>. Acesso em: 10 maio. 2023.
- _____, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIAZ, Brigitte. *O Gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias: volume um: línguas. Coordenação Barbara Cassin. Organização Fernando Santoro, Luis Buarque – 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

ESTEVES, Lenita. *Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações.* São Paulo: Humanitas, 2014.

FLORES, G. G. A diversão tradutória: uma tradução das elegias de Sexto Propércio. 2008. 151 f. Dissertação (Mestre em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

FLORES, G. Guilherme.; CAPILÉ, André. “Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho”. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais.* Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

GREGORIO, Beatriz. “O conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, e três de suas traduções para o português brasileiro: uma análise feminista”. In: *TL224 Publicações*, Campinas, 2020.

GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice: uma vida que se conta / Nádía Batella Gotlib.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GUIMARÃES, M. R. “Traduzir o outro traduzindo a si próprio: Ana Cristina Cesar e o exercício tradutório”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 24, p. 98-115, 2015.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Ana Cristina Cesar: cristais, heavy metal e tafetá.* In: *Poética.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1976.

JONES, Kathleen. *Katherine Mansfield: the story teller.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. Ebook.

KAUFMANN, Vincent. *L'équivoque épistolaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

KIMBER, Gerri. "Among wolves or When in Rome? Translating Katherine Mansfield". In: *Katherine Mansfield Studies*, vol. 7. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Ines Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVEFERE, A. *Translating literature: the German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Assen: Van Gorcum, 1977.

LISPECTOR, Clarice. "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas". In: *A descoberta do mundo*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

MALLARMÉ, Stephan. *Mallarmé: antologia por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MANSFIELD, Katherine. *Katherine Mansfield's Selected Stories*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2006.

_____, Katherine. *Diários e Cartas*. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

_____, Katherine. *Êxtase e outros contos*. Rio de Janeiro: Editora Antofágica, 2023.

MEREL, Fabianne. « La poésiede circonstance dans la correspondance de Paul Valéry ». In: *Correspondance et poésie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, org. Jean-Marc Hovasse.

MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

MORAES, Marcos Antonio de. *L'épistolaire au-delà de la littérature: les enjeux et les perspectives de l'interdisciplinarité*. In: *Épistolaire*, v. 44, p. 191-196, 2018.

NASCIMENTO, D. R. *As Pestes do século XX: tuberculose e Aids no Brasil, uma história comparada* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005.

PLANTÉ, Christine. Introduction. In: « L'épistolaire, un genre féminin ? » Paris: Honoré Champion Éditeur, 1998.

Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas. Org. Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RIAUDEL, Michel. "Métamorphoses d'un conte: de "Bliss" à *Luvus de pelica*". Revista da ANPOLL, nº5, p. 163-181. jul./dez., 1998.

SANTIAGO, Silviano. "Suas cartas, nossas cartas". In: "Ora (direis) puxar conversa! Ensaio literários". Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SISCAR, Marcos. "A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol, leitora de Baudelaire". In: "Vida poesia tradução". Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

_____, Marcos. [2005] "A cisma da poesia brasileira". In: *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____, Marcos. *Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

The Edinburgh Edition of the Collected Letters of Katherine Mansfield in Four Volumes. Org: Claire Davison and Gerri Kimber. Edinburgh: Edinburgh University Press.

VERAS, Viviane. "Marguerite Duras, Lol V. Stein: escrita e tradução em andamento." *Revista Letras*, [S.l.], v. 95, jun. 2017. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/49166>>. Acesso em: 19 jul. 2021

VON FLOTOW, Luise. "Tradução feminista: contextos, práticas e teorias". *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 41 n. 2 p. 492-511, mai-ago, 2021.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla de Mojana di Cologna.; JANCZUR, Christine. "A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção". *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015.

Neste livro, Talissa Ancona Lopez propõe uma tradução comentada de vinte cartas da escritora Katherine Mansfield. A autora investiga o gênero epistolar e suas ambiguidades, analisa o lugar da tradução de cartas no campo literário, discute os vínculos entre escrita, biografia e arquivo sob uma perspectiva feminista e constrói um comentário detalhado sobre o processo de tradução. A segunda parte do livro apresenta as cartas traduzidas com notas e comentários. A questão, afinal, parece ser o desejo de traduzir não apenas aquilo que se lê sobre uma vida, mas também aquilo que se escuta na escrita epistolar que pode ser, também, uma escrita poética.