

MARIA CLAUDIA BONTEMPI PIZZI

**O GÊNERO CONTO EM *LIVES OF GIRLS AND WOMEN*: O LABIRINTO DE VOZES EM “*HEIRS OF THE LIVING BODY*”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Graças Gomes Villa da Silva.

Bolsa: CAPES/Mestrado.

Araraquara - SP

2007

Pizzi, Maria Claudia Bontempi

O gênero conto em *Lives of Girls and Woman: o labirinto de vozes*  
em “Heirs of living body” / Maria Claudia Bontempi Pizzi – 2007  
186 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual  
Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

**ORIENTADOR: MARIA DAS GRAÇAS GOMES VILLA DA SILVA**

1. Munro, Alice. 2. Contos. 3. Literatura canadense.  
4. Análise do discurso narrativo. I. Título.

MARIA CLAUDIA BONTEMPI PIZZI

**O GÊNERO CONTO EM *LIVES OF GIRLS AND WOMEN*:  
O LABIRINTO DE VOZES EM “*HEIRS OF THE LIVING BODY*”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Graças Gomes Villa da Silva.

Bolsa: CAPES/Mestrado.

Data de aprovação: 27/02/2007

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

**Presidente e Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Graças Gomes Villa da Silva**  
Depto. de Letras Modernas – FCL – UNESP – Araraquara

**Membro Titular: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ramira Maria Siqueira da Silva Pires**  
Depto. de Letras Modernas – FCL – UNESP – Araraquara

**Membro Titular: Prof. Dr. Nelson Viana**  
Depto. de Letras – UFSCar – São Carlos

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras - Araraquara

*Dedico esse trabalho a meus pais, por todas as portas abertas.*

*Á Alice Munro e aos autores que li quando criança e adolescente, por instigarem minha imaginação e me fazerem entender o quão longe um livro poderia me levar.*

*A todas as pessoas sinceras, sensíveis e generosas que passaram pela minha vida, cada uma com sua própria maneira de ser sábia.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus bisavós, que vieram da Itália e Espanha portando apenas a esperança de uma vida melhor e, com trabalho árduo e honesto, construíram as bases para as gerações futuras.

A Angelino Bontempi e meus outros avós, por ensinarem o valor dos estudos aos filhos e netos.

À minha mãe, pela compreensão e por ter me influenciado com seu próprio gosto pela leitura e sede de saber.

Ao meu pai, pelo exemplo de responsabilidade e integridade.

Aos meus irmãos, pelo riso em meio às diferenças.

À minha orientadora, pela oportunidade, pela paciência e por me mostrar o quanto produtivos nos tornamos quando fazemos o que gostamos.

À UNESP/FCLar e à CAPES por me acolherem como aluna e por me oferecerem apoio.

Aos autores cuja bibliografia foi de importância enorme para o meu trabalho.

Às minhas amigas que me acompanham desde o colégio, às amigas sinceras que fiz durante a faculdade e às pessoas que me foram simpáticas sempre que precisei.

Ao Cavaleiro, porque ele existe.

A Deus, porque acreditar nele e em sua força torna a vida mais poética.

*Bobby Sherriff spoke to me wistfully, relieving me of my fork, napkin, and empty plate.*

*“Believe me,” he said, “I wish you luck in your life”.*

*Then he did the only special thing he ever did for me. With those things in his hands, he rose on his toes like a dancer, like a plump ballerina. This action, accompanied by his delicate smile, appeared to be a joke not shared with me so much as displayed for me, and it seemed also to have a concise meaning, a stylized meaning – to be a letter, or a whole word, in an alphabet I did not know.*

*People’s wishes, and their other offerings, were what I took them naturally, a bit distractedly, as if they were never anything more than my due.*

*“Yes,” I said, instead of thank you.*

(MUNRO, 2001, p. 276-277)

Bobby Sherriff falou comigo melancolicamente, retirando meu garfo, guardanapo e prato vazio.

“Acredite,” ele disse, “Eu lhe desejo sorte em sua vida”.

Então ele fez a única coisa especial que chegou a me fazer. Com aquelas coisas nas mãos, ergueu-se na ponta dos pés como uma dançarina, como uma bailarina rechonchuda. Essa ação, acompanhada de seu sorriso delicado, pareceu ser uma brincadeira não tão dividida comigo quanto exibida para mim, e também parecia ter um significado conciso, estilizado – ser uma letra ou uma palavra inteira, em um alfabeto que eu não conhecia.

Os desejos das pessoas e suas outras oferendas, eram o que eu recebia naturalmente, de maneira um pouco distraída, como se nunca fossem nada mais que meu direito.

“Sim,” eu disse, ao invés de obrigada.

(MUNRO, 2001, p. 276-277, tradução nossa)

## RESUMO

PIZZI, Maria Claudia Bontempi. **O gênero conto em *Lives of girls and women*: O labirinto de vozes em “*Heirs of the living body*”**. 2007. 186 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2007.

Alice Munro destaca-se como grande autora de contos que, elaborados de forma renovada, desafiam a classificação do gênero e são caracterizados pelos finais em aberto. É no contraponto entre realismo, modernismo e pós-modernismo que Alice Munro constrói suas narrativas, um momento de transição e concepções renovadas a respeito do trabalho literário que, expresso em sua obra, conjuga os contrastes por meio de técnicas sofisticadas. A obra *Lives of girls and women* (2001), em destaque neste trabalho, é classificada como romance por alguns críticos – e até pela própria autora –, assumindo, por vezes, características de um *Bildungsroman*. No entanto, é constituída por contos, fragmentação que favorece a independência de cada narrativa, mas que não rompe definitivamente com a noção de continuidade, característica do romance. É nessa forma de trabalhar com o conto na obra citada que o projeto em questão se detém, buscando verificar como essa questão se dá dentro da estrutura do livro estudado e seus efeitos de sentido. Também constitui o objetivo do estudo identificar, em meio a essa fragmentação, o labirinto de vozes que, em parte, é responsável pelo efeito de reminiscência.

**PALAVRAS-CHAVE: Alice Munro. Gênero Conto. Literatura Canadense. Memória. Bildungsroman. Fragmentação.**

## ABSTRACT

Alice Munro stands out as a great short-story writer with texts that, elaborated in a new form, defy the genre qualification and are characterized by the open endings. It is in the counterpoint between realism, modernism and post-modernism that Alice Munro builds her narratives, a moment of transition and renewed conceptions related to the literary work that, expressed in her pieces, conjugates the contrasts by sophisticated techniques. The piece *Lives of girls and women* (2001), in prominence in this work, is classified as a novel by some critics – and the writer herself –, having, sometimes, the characteristics of a *Bildungsroman*. However, it is made of short-stories, fragmentation that favours the independence of each narrative, but that does not break definitively the notion of continuity, characteristic of the novel. It is this way of working with the short-story in the cited piece that the project in question studies, trying to verify how this situation happens inside the book structure and its meaning effects. It is also an aim of the study to identify, in the middle of this fragmentation, the maze of voices that, in part, is responsible for the reminiscence effect.

**KEYWORDS:** Alice Munro. Short-Story Genre. Canadian Literature. Memory. *Bildungsroman*. Fragmentation.



## SUMÁRIO

<b>1 Apresentação</b> .....	10
<b>2 Alice Munro: Vida, Obras e Enredos</b> .....	14
<b>3 O Gênero Conto: Fronteiras Maleáveis</b> .....	28
<b>3.1 Um Panorama sobre o Conto: Da Oralidade às Teorias Pontuais de Poe e dos Contemporâneos</b> .....	29
<b>3.2 O Conto no Século XX</b> .....	38
<b>3.3 O Conto no Canadá</b> .....	44
<b>4 O Conto de Alice Munro: Tradição e Transgressão</b> .....	48
<b>4.1 <i>Bildungsroman</i>: A Formação de uma Identidade</b> .....	73
<b>4.2 Memória e Ficção: Releitura e Tradução do Passado</b> .....	80
<b>4.3 A Poética de Munro</b> .....	89
<b>5 <i>Lives of girls and women</i> e o Labirinto de Vozes</b> .....	97
<b>6 Considerações Finais</b> .....	114
<b>Referências</b> .....	118
<b>Bibliografia Complementar</b> .....	123
<b>ANEXOS</b> .....	126
<b>ANEXO A</b> MUNRO, Alice. Heirs of the living body. In: _____. <b>Lives of girls and women</b> . New York: Vintage Books, 2001. ....	127
<b>ANEXO B</b> “ <i>Herdeiros do corpo vivente</i> ”: Tradução comentada do conto de Alice Munro “ <i>Heirs of the living body</i> ”, por Maria Claudia Bontempi Pizzi, com a orientação da Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva. ....	148

## 1 Apresentação

A literatura produzida pela escritora canadense Alice Munro não é amplamente conhecida dos leitores brasileiros. Até o momento, apenas dois de seus livros foram traduzidos para o português, e bem recentemente: *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (Ódio, Amizade, Namoro, Amor, Casamento, publicado em 2004 pela Ed. Globo) e *Runaway* (*Fugitiva*, lançado em 2006 pela Ed. Companhia das Letras). Em 2006, na ocasião do lançamento de *The view from Castle Rock*, Munro, já com 75 anos, deu a entender que esse será seu derradeiro livro.

No Canadá (e em outros países de língua inglesa), Munro faz parte das listas de autores mais bem conceituados, especialmente no que diz respeito ao trabalho com o gênero conto, base de sua produção literária e consagração como artista. Segundo Gonçalves Filho (2006), a escritora americana Cynthia Ozick compara Munro a Tchekhov, especialmente por sua atenção aos detalhes e por sua abrangente e aprofundada visão do cotidiano. John Updike, ao tecer comentários sobre a canadense, a considera nada mais nada menos que “vital” (UPDIKE, 1997, p. 5).

Filha de fazendeiros criadores de frango e raposas em Ontário, Alice Munro começou a escrever durante a adolescência e não parou mais. Características marcantes de sua obra são a focalização regional, o retrato das tradições das pequenas cidades canadenses, as narradoras em primeira pessoa, o desvelamento do que parece artificial, os conflitos de jovens ou senhoras perante a sociedade. Seu caprichado trabalho lhe rendeu vários prêmios importantes, não só no meio literário canadense.

O presente trabalho tem como objetivos o estudo da questão do conto como gênero literário e o papel que o mesmo desempenha em *Lives of girls and women*<sup>1</sup> (2001), de Munro. Tal obra é constituída de oito contos. A fragmentação, ao mesmo tempo que mantém a independência de cada narrativa, não descarta a unidade total do livro, fazendo com que ele possa ser considerado um romance, devido à presença de uma personagem comum à todas as histórias: Del Jordan, a narradora e protagonista. Sua infância e adolescência em Jubilee, cidade criada por Alice Munro para reproduzir perfeitamente o contexto social das pequenas cidades interioranas canadenses, é narrada por uma Del já adulta, seguindo lógica cronológica de um conto para outro, o que faz com que os mesmos possam ser interpretados como capítulos de um romance de formação (*Bildungsroman*) que mostra o desenvolvimento físico, intelectual, sentimental e psicológico de Del.

Partindo, então, das memórias de seu cotidiano durante a infância, Del busca uma interpretação de sua família, do ambiente onde foi criada, das relações sociais em uma cidade do interior canadense. Segundo Silva (2003), essas lembranças são afetadas por "condensações e deslocamentos de imagens" produzidos pela própria mente humana, fazendo com que o que é narrado não seja totalmente fiel ao que realmente aconteceu. O resgate do original se torna, na verdade, impossível, já que todos enxergam o mundo e o analisam a sua maneira, uma maneira sempre mutável, pois todo indivíduo muda a cada segundo, guardando suas impressões e lembranças dentro de um arquivo mutável chamado memória, onde as coisas mais insignificantes acabam por revelar-se com força e estranhamento.

---

<sup>1</sup> Durante o texto que se segue, várias obras de autores de língua estrangeira serão citadas. Levando em consideração que nem todas as publicações já foram traduzidas para o português, estabeleceu-se que: os títulos sem tradução conhecida serão reproduzidos em sua língua de origem, os títulos cuja tradução já se tornou popular serão utilizados em português (N.A.).

“*Heirs of the Living Body*”, conto central da análise, funde a história local com a história da família da protagonista, que vive na mesma área desde a sua fundação, permitindo que ecos de outras vozes se meschem à narrativa de Del, um labirinto de vozes que é também responsável pelo efeito de unidade em meio ao fragmentário. Há exemplos de intertextualidades nos contos que criam um ciclo, destacando a literatura como um corpo vivo, algo que se renova a cada dia, revertendo sempre ao que já foi escrito para que algo novo seja criado. Há também, em meio aos elementos intertextuais, paródia e ironia, formas de criticar os valores patriarcais que dominam a sociedade e, por consequência, a literatura, deixando às mulheres papéis secundários e estereotipados.

O projeto em questão debruça-se sobre essa forma inovadora de conto que Munro constrói, gênero maleável que permite tais experimentações. O objetivo é adentrar a poética da autora, tentando identificar as estratégias usadas na elaboração de *Lives of girls and women*.

As seções deste estudo cobrem os seguintes tópicos: a vida, as obras e os enredos de Alice Munro, apresentando a autora com propriedade; o gênero conto em seus primórdios e seu desenrolar até o século XX, finalizando com um histórico do gênero, particularmente na literatura canadense; a contística de Alice Munro, acompanhada de discussões sobre o *Bildungsroman* e a memória, facetas de *Lives of girls and women*; e a retomada de todas as questões nas considerações finais.

Devido ao fato de que é difícil encontrar a maioria das obras de Munro no Brasil até mesmo em inglês, o trabalho traz como anexos o conto “*Heirs of the living Body*” e uma tradução comentada do mesmo, “*Herdeiros do corpo vivo*”, produzida pela autora desta dissertação, com a supervisão e apoio de sua orientadora. A inserção dos textos tem como objetivo proporcionar os leitores –

proficientes ou não em inglês – que vierem a se interessar pelo trabalho de Alice Munro, a oportunidade de acesso a, pelo menos, uma amostra de sua extensa e brilhante obra.

## 2 Alice Munro: Vida, Obras e Enredos

A escritora canadense Alice Munro conquistou uma reputação literária considerável com base em seus contos. Não se trata de uma proeza fácil. Raymond Carver foi o último norte-americano a consegui-la, e Donald Barthelme antes dele, enquanto Eudora Welty, Flannery O'Connor e Katherine Ann Porter ganharam fama numa época em que a ficção curta ainda era um dos principais componentes das revistas populares. (UPDIKE, 1997, p. 5).

Alice Munro destaca-se como grande autora de contos que, elaborados de forma renovada, desafiam a classificação do gênero e se destacam pelos finais em aberto. Cidades ficcionais, como Jubilee, de *Lives of girls and women*, e Hanratty, de *Who do you think you are?* são, algumas vezes, o cenário escolhido, constituindo-se em modelos do oeste canadense.

Apesar do sucesso da escritora, seu lugar no cânone canadense é de difícil definição, visto que o exame da formação desse mesmo cânone está marcado por polêmicas. Tal conflito se dá porque o processo de formação canônica na literatura do Canadá ocorre em período de grande expansão, particularmente no que diz respeito à publicação de textos. No amplo campo da história literária, é também um período de transição e interação entre o modernismo e o pós-modernismo, termos que têm desafiado aqueles que se propõem distingui-los. Um dos complicadores é o “pós” que compõe o termo pós-modernismo, considerado, às vezes, não uma seqüência temporal, mas a imbricação dos dois movimentos.

Ao fazer um levantamento sobre as questões teóricas que sustentam o modernismo e o pós-modernismo, Connor (1996) ressalta que Brian McHale assinala uma alteração na ficção do século XX, segundo a qual, no início desse século, os romances modernistas preocupavam-se particularmente com questões epistemológicas ligadas ao conhecimento e à interpretação, o que acaba por colocar

em destaque ansiedades quanto ao que se pode conhecer, compreender e comunicar sobre o mundo.

Tais preocupações enfatizam a exploração dos limites e das possibilidades da consciência individual, ou ainda as complexas relações entre subjetividades distintas. Inquietação epistemológica que se encontra, por exemplo, no *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce e é substituída na pós-modernidade, segundo McHale, por uma preocupação ontológica, registrando o estabelecimento de novos questionamentos, tais como: “O que é o mundo? Que tipos de mundo existem, como são construídos e como diferem entre si? O que acontece quando tipos distintos de mundo são postos em confronto ou quando fronteiras entre mundos são violadas?.” (CONNOR, 1996, p. 105). Para McHale, as preocupações epistemológicas e ontológicas não são mutuamente exclusivas, há uma mudança de ênfase e os textos literários “[...] passam a ter por base seus próprios mecanismos textuais [...]” e a “[...] subjetividade cede lugar à textualidade.” (CONNOR, 1996, p. 105).

Se, por um lado, conforme destaca Connor (1996), McHale vê as alterações como continuidades, por outro, Linda Hutcheon considera como a forma mais característica de literatura pós-moderna a “metaficção historiográfica”, ou seja, “obras de ficção que refletem conscientemente sobre sua própria condição de ficção, acentuando a figura do autor e o ato de escrever, e até interrompendo violentamente as convenções do romance, mas sem recair na mera auto-absorção técnica” (CONNOR, 1996, p. 106). É, pois, em meio a esses contrastes que a obra de Munro vai sendo construída.

Assim, o processo de formação do cânone no Canadá, segundo Scobie (1991), é intrinsecamente conservador e “[...] *the dominant effect has been to enshrine modernism (or, more precisely, the late modernism of the 1960s and 1970s)*

*as the canonical mainstream of contemporary Canadian literature.*” (SCOBIE, 1991, p. 57-58). O crítico ressalta que os nomes de Margaret Atwood e de Robertson Davies recebem destaque com frequência, a ponto de, dada a quase deificação desses escritores, dar a impressão de que são os únicos escritores canadenses. Contudo, os nomes de “[...] *Alice Munro, Mavis Gallant, and the memory of Margaret Laurence are also occasionally mentioned.*” (SCOBIE, 1991, p. 58).

Para o crítico, a ficção que constitui esse cânone é basicamente realista, embora o realismo seja frequentemente muito sofisticado no que diz respeito ao trabalho com a técnica narrativa. A sofisticação narrativa parece ser a responsável pela tensão espelhada na afirmação de Hutcheon: “[...] *perhaps postmodern is the best way to describe the genre paradoxes of the work of Michael Ondaatje (biography? fiction? poetry?) or Alice Munro (short-story collection? novel?).*” (1990, p. 21).

É exatamente nesse contraponto entre realismo, modernismo e pós-modernismo que Alice Munro constrói suas narrativas, um momento de transição e concepções renovadas a respeito do fazer literário que, expresso em sua obra, conjuga os contrastes por meio de técnicas sofisticadas.

Nascida na cidade de Wingham, em 10 de julho de 1931, a escritora destaca-se, portanto, como uma das maiores contistas da literatura contemporânea canadense. Seus temas mais frequentes sempre foram os dilemas de uma adolescente que começa a enxergar de outra forma a sua família e sua pequena cidade, mas os textos mais recentes remetem aos problemas de meia-idade, mulheres solitárias e velhice.

O trabalho literário de Munro produz uma transformação na forma do conto, que é particularmente notável em coletâneas como *Dance of the happy shades*



(1968), *Something I've been meaning to tell you* (1974), *The moons of Jupiter* (1983) e *Friend of my youth* (1990). Suas histórias normalmente baseiam-se em mulheres que estão tentando entender o sentido de suas vidas públicas e privadas, uma tensão visível no título de *Open secrets* (1994). *Lives of girls and women* (1971) e *Who do you think you are?* (1978, publicado como *The beggar maid: Stories of Flo & Rose* fora do Canadá) examinam as pressões sociais e familiares que as mulheres sofrem durante a vida, tendo como cenário uma pequena cidade de Ontário. *The love of a good woman* (1998) dramatiza os conflitos que o sexo feminino encara quando faz escolhas baseadas em valores morais e sociais e, depois, descobre que o mundo mudou e uma nova atitude perante a vida é exigida (cf. ALICE..., 2003).

John Updike (1997) coloca que a reputação conseguida pela escritora canadense a partir de seus contos não é algo que se obtém facilmente. Segundo ele, Raymond Carver foi o último escritor norte-americano a experimentar tamanho reconhecimento.

Updike classifica ainda de “ambiciosos” os contos de Munro, pois neles se encontram equilibradas, por exemplo, a complexidade da trama e a clareza da linguagem e das imagens. Destaca a caracterização aparentemente autobiográfica dos primeiros contos, nos quais “[...] uma heroína reconhecível emerge do embaralhar das variações ficcionais [...]” e “[...] o realismo doméstico habitual, em seu veio freqüente de testemunho pessoal, impõe um alto padrão de autenticidade.” (UPDIKE, 1997, p. 5).

De acordo com Tausky (2003), foi durante a universidade que a ficcionista começou a levar mais a sério sua produção literária. Conheceu, ainda universitária, o primeiro marido, James Munro, e largou o curso para se casar, mudando-se para Vancouver. Doze anos depois, a família se mudou para Victoria, onde o casal

inaugurou a *Munro's Books*, até hoje uma importante livraria da ilha. Porém, em 1972, o casamento acabou e Alice voltou para Ontário. Quatro anos depois, se casou com Gerald Fremlin e vive hoje com ele em uma fazenda no distrito de Huron.

O ponto forte da ficção de Munro, segundo Tausky (2003), está ligado à extrema sensibilidade de sua focalização regional e ao modo como o narrador se torna o articulador do mundo. A focalização regional tem como cenário a atmosfera rural e semi-rural de Ontário, onde a própria Munro passou a infância. A autora atribui outras razões para a escolha do cenário:

*I don't think of myself as being in any way an interpreter of rural Ontario, where I live. I think there's perhaps an advantage living here of knowing more different sorts of people than you would know in a larger community (where you'd be shut up, mostly, in your own income or educational or professional "class"). The physical setting is perhaps "real" to me, in a way no other is. I love the landscape, not as "scenery" but as something intimately known. Also the weather, the villages and towns, not in their picturesque aspects but in all phases. Human experience though doesn't seem to me to differ, except in fairly superficial ways, no matter what the customs and surroundings. (MUNRO, 2003).*

*Friend of my youth* (1990), *Open secrets* (1994) e *The love of a good woman* (1998) são provas de seu desenvolvimento, de sua evolução como escritora, e espalharam sua fama para além das fronteiras canadenses. No primeiro livro citado, *Friend of my youth*, a autora mostra novamente sua grande habilidade em captar a essência de uma era, de uma situação social ou de uma personalidade sem fugir da simplicidade. Em "*Meneseteung*", conto ambientado em uma pequena cidade de Ontário na virada do século, a personagem principal é uma solteirona que escreve poesia e que vive sob as normas rígidas que controlavam as relações sociais e os relacionamentos naquele tempo. Em *Open secrets*, a maioria das histórias não foge à regra: o cenário é Ontário. As personagens principais são sempre mulheres e, a

partir de seus olhos, Munro examina a cultura e os valores de seu próprio mundo. Já os oito contos de *The love of a good woman* são todos sobre o amor: o que as pessoas fazem para obtê-lo e como elas agem depois de consegui-lo. Há também outras publicações mais recentes da autora, como *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage* (2001), *No love lost* (2003), *Runaway* (2004) e *The view from Castle Rock* (2006) (cf. BRITISH COUNCIL, 2007).

Apesar de, certa vez, Munro ter afirmado que jamais teve a intenção de tornar-se uma contista (começou a escrever contos porque criar três filhos era tão maçante que não havia tempo suficiente para se escrever outra coisa), foi através desse gênero que a autora se tornou conhecida e recebeu inúmeros e merecidos prêmios literários, como o *Governor General's Award* pelas obras *Dance of the happy shades* (1968) e *Who do you think you are?* (1978), o *Canadian Booksellers Association International Book Year Award* pelo livro *Lives of girls and women* (1971), o *The Canada-Australia Literary Prize* (1977) e o *Marian Engel Award* (1986). O livro *The love of a good woman* ganhou uma coleção impressionante de prêmios: o *Giller Prize*, o *Canadian Booksellers Association People's Choice Award*, o *Fiction Book of the Year*, o *Author of the Year Awards* e outros. Em 2004, *Runaway* também foi o vencedor do *Giller Prize* (cf. ALICE MUNRO..., 2004).

A obra *Lives of girls and women* (2001), em destaque neste trabalho, é classificada como romance por alguns críticos – e até pela própria autora –, assumindo, por vezes, características de um *Bildungsroman*. No entanto, é constituída por contos, fragmentação que favorece a independência de cada narrativa, mas que não rompe definitivamente com a noção de continuidade, característica do romance. É nessa forma de trabalhar com o conto na obra citada que o projeto em questão se detém, buscando verificar como essa questão se dá

dentro da estrutura do livro estudado e seus efeitos de sentido. Realmente é perceptível, no ato da leitura, essa ligação, essa continuidade entre uma história e outra, marcada pela presença de personagens em comum e seguindo certa ordem cronológica. Del Jordan, a protagonista, narra fatos ocorridos consigo e com outros membros de sua família, passando da infância à adolescência. Também constitui o objetivo do estudo destacar, em meio a essa fragmentação, o labirinto de vozes que, em parte, é responsável pelo efeito de reminiscência.

A literatura de Munro já foi considerada, realmente, mais uma autobiografia do que ficção propriamente dita. Sobre *Lives of girls and women*, que muito freqüentemente é interpretado como sendo baseado na vida da autora, Munro foi assertiva ao dizer que o livro é autobiográfico na forma, mas não nos fatos. A distinção pode passar despercebida, pois seus narradores, agindo como filtros do passado e do presente, possuem grande perspicácia, trazendo à tona as vozes já citadas. No livro em questão, cada história é organizada com o objetivo de fundir todos os elementos das várias seqüências ficcionais em um único ponto irradiador, ou seja, nas memórias da adolescência da protagonista Del, que as narra já adulta e, portanto, a partir de outra visão de mundo.

As oito narrativas seqüenciais sobre a vida de Del em *Lives of girls and women* estão relacionadas com os temas tradicionais da escrita feminina e com a ficção interiorana canadense. O conto inicial, "*The Flats Road*", é notável por sua evocação do espaço, visto que Del narra seu crescimento em um local isolado com seus pais e seu irmão caçula, Owen. Eles vivem em uma fazenda que não é nem parte da cidade, nem parte do campo. A mãe de Del não é feliz vivendo na periferia e o próprio relacionamento da menina com o ambiente é ambivalente: ela tem afinidades com a natureza, mas sente profundamente a alienação social em que

vive. O personagem principal do conto é Benny, um vizinho e amigo da família de Del. Benny é solitário, um homem do campo com hábitos do campo e que nunca entenderia o mundo urbano. A conexão que o mesmo tem com a cidade é a leitura de um tablóide, cujas histórias fantásticas fazem com que Del se deleite com fantasias a respeito do mundo fora de Jubilee. A partir de um anúncio em um desses jornais, Benny encontra uma esposa, Madeleine. A moça muda-se para o local com sua filha, mas mostra-se antipática, mal humorada e violenta, fazendo com que Benny se torne um homem submisso e sempre preocupado com o bem estar da criança, que era espancada pela mãe. Algum tempo após o matrimônio, a mulher foge para a cidade levando a filha. Benny resolve, então, deixar seu refúgio no campo e aventurar-se pela cidade em busca da esposa, pensando em salvar a menina. Porém, a confusão urbana faz com que Benny sintasse confuso e perdido, desistindo de procurar. O interesse que essa situação inusitada desperta em Del faz com que a observação da relação entre espaço e identidade seja recorrente durante todo o livro.

O conto seguinte, *“Princess Ida”*, tem como foco a mãe de Del, Addie, que vende enciclopédias de porta em porta, o que é um símbolo de seu desejo pelo racional, pela independência e pela liberdade. Addie fala de sua própria infância para a filha, de como sua própria mãe era dominada por um intenso fanatismo religioso e menciona indiretamente o abuso sexual que sofria nas mãos do irmão. Após a morte da mãe, Addie passa a viver em uma pensão, trabalhando em troca da moradia. É nessa pensão que ela conhece Miss Rush, sua professora, que morre ao dar a luz. Também nesse trecho, a família Jordan recebe a visita de seu tio Bill e sua esposa Nile, uma americana muito bonita, mas envolta em uma aura artificial e superficial. Addie espelha todas as suas aspirações frustradas em Del, esperando

que ela seja alguém na vida, que estude e que fuja da realidade daquela cidade interiorana de oportunidades limitadas.

“*Age of faith*” é a exploração das nuances políticas e econômicas da vida religiosa em uma pequena cidade e a visão que Del desenvolve sobre a fé a partir da observação dessa realidade. A jovem, sentindo necessidade de questionar o ateísmo da mãe, começa a freqüentar todas as igrejas da cidade (anglicana, batista, católica), tentando se identificar com uma delas. É também nesse conto que Major, o já velho cão da família, mata uma ovelha. Começa, então, uma discussão sobre o destino do animal, visto que Benny afirma que quando um cachorro sente o gosto do sangue de uma ovelha, nunca mais deixa de atacá-las. E o esperado acontece: Major escapa das correntes e mata outra ovelha. Mesmo com os apelos de Owen, o pai da garota sacrifica o cão.

A narrativa de “*Changes and ceremonies*” tem como fundo as preparações de uma apresentação teatral escolar. O interesse sexual de Del está começando a despertar, e ela se apaixona pelo ator principal da peça, Frank Wales. Na amiga Naomi, encontra a possibilidade de falar sobre sexo explicitamente. O conto também apresenta Miss Farris, a professora de música solteirona que se realizava em cada uma das apresentações das operetas que ela organizava. Corriam boatos de que ela fosse apaixonada por Mr. Boyce, professor inglês que a acompanhava nas produções. Alguns anos depois Miss Farris é encontrada morta, boiando no rio Wawanash.

Em “*Lives of girls and women*”, a mãe de Del usa como exemplo o caso de uma moça da cidade que foi abandonada pelo namorado para alertá-la sobre o perigo de se deixar levar por um homem, o que poderia interferir em suas ambições de ir para a faculdade. Fern Dogherty, que vivia como pensionista na casa de Del, e

seu suposto namorado, Art Chamberlain, recebem destaque na narrativa. Chamberlain brinca de forma erótica com Del, levando-a para o campo e masturbando-se em sua frente. São os primeiros contatos reais de Del com o sexo, mesmo que apenas como expectadora.

Del está convencida de que quer ter uma carreira de sucesso, mas “*Baptizing*” demonstra as dificuldades para se atingir tal meta. O emprego, a gravidez e o casamento da amiga Naomi representam um caminho alternativo: a vida doméstica. Del se envolve com Garnet French, homem problemático e rebelde, e com ele perde a virgindade. O relacionamento acaba quando Del não se reconhece mais, quando percebe que teria que negar a si mesma para poder casar-se com Garnet e viver a realidade dele, uma vida de dona-de-casa em uma fazenda.

“*Epilogue: The photographer*” mostra a concretização do que foi construído durante todo o livro: Del se torna uma escritora. Pretende escrever baseando-se em Jubilee e nos Sherriff, uma família que “[...] *has had its share of Tragedy.*” (MUNRO, 2001, p. 266). O conto revela que ela não consegue finalizar um romance gótico sobre um fotógrafo que chega em Jubilee e amedronta as pessoas com o modo como suas fotos parecem deformá-las. Del sente que sua própria arte transforma Jubilee em uma cidade mais velha, mais escura e mais decadente, mas acredita que aquela é a verdade, aquela era a cidade que se escondia por trás das casas que via quando costumava caminhar por sua antiga cidade. Quando Bobby Sherriff, que volta à cidade depois de uma internação no hospício, a convida para comer um pedaço de bolo em sua casa, Del tem a oportunidade de observar uma das pessoas que lhe servem de inspiração para a criação de uma personagem, e a realidade invade a ficção.

“*Heirs of the living body*”, segundo conto da coletânea e parte central do trabalho em questão, funde a história de Jubilee, cidade fictícia criada por Munro, com a história da família da protagonista, que vive na mesma área desde a sua fundação (e por isso mesmo faz parte da história daquela região). O conto apresenta Mary Agnes, prima de Del que possuía problemas mentais, fazendo com que sua mãe, Moira, fosse protetora ao extremo, tornando-a completamente dependente. Mary Agnes está ao lado de Del quando as duas encontram uma vaca morta à beira do rio e a desafia a tocar o olho esbugalhado do animal. Mas a ênfase recai sobre a história de Elspeth, Grace e Craig, o tio-avô de Del Jordan, retratando sua morte e seu funeral quando ela tem apenas 12 anos de idade. O corpo do tio como centro da narrativa gera discussões sobre as relações de Del com o “corpo” de sua família e com o “corpo” literário, visto que herda do tio seus escritos, ao mesmo tempo em que busca fazer um trabalho literário diferenciado do trabalho dele. Isso torna sua própria literatura um “corpo vivente” que se renova, renasce, cresce a cada geração. Mas Del tem também uma outra herança, pois vive em meio a uma organização patriarcal, em que os feitos dos homens merecem ser lembrados pela árvore genealógica de Craig, enquanto o trabalho das mulheres não recebe valor algum. Enquanto Tio Craig arquiva documentos históricos, procurando construir uma estrutura familiar sólida (que se materializa em sua forte casa de tijolos), Del tenta chamar sua atenção para o que ele ignora, preferindo conhecer as histórias secretas que o lugar gerou durante os anos de existência e que estão presentes em fotos ou em antigas histórias (que também passam, oralmente, de geração em geração).

Em *Lives of girls and women* encontra-se registrada uma tendência característica do trabalho da escritora: o enfoque sobre a história da colonização do oeste do Canadá que se dá de forma inovadora. As histórias retomam aspectos



deixados de lado pela história oficial. O fato de tio Craig atuar como tabelião, registrando nascimentos e casamentos e também sua vida junto às irmãs e a exposição dos conflitos vividos pelas personagens na provinciana Jubilee, propiciam a re-visita ao cenário do oeste canadense e conseqüente consideração das angústias e dificuldades que a história não registra.

Howells (1998) assinala a mistura de gêneros que tal estratégia permite e coloca que *“Heirs of the living body”* (*Lives of girls and women*), *“A wilderness station”* (*Open secrets*) e *“Meneseteung”* (*Friend of my youth*) são subgêneros ligados às narrativas dos pioneiros canadenses, em que os próprios ancestrais de Munro tomaram parte. Isso fica bem claro também em seu último livro publicado, *The view from Castle Rock*: para a elaboração da obra, Munro pincela passagens da história de sua própria família de ascendência escocesa, do século XVIII aos dias de hoje, para criar ficção. Segundo Howells:

*She draws on her Scots. Canadian inheritance of family memories and her father's novel The McGregors: A Novel of an Ontario Pioneer Family (1979), though like Del Jordan in Lives of Girls and Women she prefers to chronicle – or to invent – the untold stories that lie hidden like dark secrets within the body of official history. (HOWELLS, 1998, p. 124-125).*

Em *Lives of girls and women* registra-se também outra característica recorrente na obra da escritora: o trabalho com a memória. Esse recurso é utilizado pela narradora-protagonista, Del Jordan, para revisitar, na fase adulta, sua infância e adolescência. A técnica não é um privilégio dessa coletânea. Encontra-se igualmente em obras como: *“How I met my husband”*, de *Something I've been meaning to tell you*, em que Edie, a protagonista, também narra com propriedade fatos ocorridos em sua juventude; e na obra *Who do you think you are?*, outra coleção de contos que possui personagens em comum e acaba se caracterizando

em uma espécie de romance, de *Bildungsroman*, já que é retratado um período da vida da protagonista Rose (das dez narrativas, as quatro primeiras são sobre a infância da protagonista, Rose, no sudoeste de Ontário. As quatro seguintes, sobre a vida da protagonista como universitária, longe de casa, envolvendo ainda, o relato de seu casamento, separação e primeira tentativa de independência. As duas últimas dão conta da volta de Rose ao oeste de Hanratty, sua cidade natal). A forma como as histórias estão estruturadas na coletânea em questão permite que o tema da natureza ilusória da vida comum, aliado a outro tema – o da qualidade ilusória de nossas percepções – ganhe destaque e propicie o labirinto de vozes, empregado para realçar os diversos pontos de vista, que podem ser aplicados a um mesmo fato, e, concomitantemente, para revelar e registrar a crítica ao mundo patriarcal.

Sobre o emprego da memória a ficcionista afirma:

*Memory is the way we keep telling ourselves our stories – and telling other people a somewhat different version of our stories. We can hardly manage our lives without a powerful ongoing narrative. And underneath all these edited, inspired, self-serving or entertaining stories there is, we suppose, some big bulging awful mysterious entity called THE TRUTH, which our fictional stories are supposed to be poking at and grabbing pieces of. What could be more interesting as a life's occupation? One of the ways we do this, I think, is by trying to look at what memory does (different tricks at different stages of our lives) and at the way people's different memories deal with the same (shared) experience. The more disconcerting the differences are, the more the writer in me feels an odd exhilaration. (MUNRO, 2003).*

Toda a obra de Munro está, pois, notoriamente fundamentada por meio do conto, apresentando facetas do modernismo e do pós-modernismo em meio às convenções do realismo. Entretanto, o tratamento que a escritora dá aos detalhes foge às convenções do realismo do século XIX e acaba revelando “[...] the ‘other side of dailiness’ when people’s lives, as Del Jordan realizes in *Lives of Girls and*

*Women, are not only 'dull and simple', but also 'amazing and unfathomable'.*

(HOWELLS, 1998, p. 19).

### 3 O Gênero Conto: Fronteiras Maleáveis

A definição do conto como gênero revela dificuldades teóricas de toda a sorte, sobretudo porque esse tipo de narrativa parece acompanhar o progresso das técnicas de representação, demonstrando a maleabilidade da forma. Friedman (1989) conclui que uma boa solução para a avaliação teórica desse gênero é partir da definição fixa de que o conto é uma narrativa ficcional curta escrita em prosa e, a partir daí

*[...] we find a range of possibilities regarding the size of the action, the manner or representation and the nature of the end effect. Many different kinds of stories are, therefore, feasible, and we come to our relative judgments in kind by holding the fixed definition constant and seeing what variables and combinations of variables appear as we look at actual stories. In this way we will be able to access the powers and limits of genre. (FRIEDMAN, 1989, p. 30).*

Wright (1989), por sua vez, destaca dois problemas ligados à definição do conto: um histórico, que nasce com a tentativa dos primeiros críticos de diferenciar o conto de qualquer outro tipo de narrativa curta, e um teórico, marcado pela ambigüidade contida no próprio conceito de gênero, cuja definição apresenta obstáculos semelhantes àqueles referentes à definição do conto. Uma forma mais plausível, segundo Wright (1980), é considerar gênero como um agrupamento de características e, dessa forma, por mais fronteiraços e originais que sejam os textos, eles podem ser examinados com facilidade.

A sugestão que o crítico dá para quem deseja examinar a questão do conto como gênero é a de observar o maior número possível de contos, incluindo os trabalhos de Boccaccio, a *Bíblia*, as *Mil e uma noites*, passando por Irving, Poe, Maupassant, Tchékhov, Joyce e Anderson e ainda inserir autores que foram

esquecidos, como é o caso de Katherine Fullerton Gerould e Wilbur Daniel Steele. Henry e Joyce devem também constar do exame, bem como Jorge Luis Borges, Donald Barthelme e Robert Coover.

Neste estudo sobre *Lives of girls and women* não se pretende verificar se a coletânea é composta por contos e nem tentar uma definição para esse tipo de gênero. O objetivo é levantar as características encontradas nos textos que compõem o volume visando realçá-las e assim demonstrar os tipos de técnica e estratégia adotados pela escritora e que dão consistência à poética por ela desenvolvida. A referência ao gênero conto contida no título vincula-se ao fato de Alice Munro ser conhecida como contista e também à possibilidade de se poder considerar que cada uma das narrativas presentes no conjunto pode ser lida como um conto isolado. Nesse sentido, o título “o gênero conto em *Lives of girls and women*” pode ser entendido como “a poética de *Lives of girls and women*”.

O meio encontrado para a apresentação dessas características é, em primeiro lugar, a exibição da trajetória teórica relativa ao conto, adotando como percurso a direção sugerida por Wright, e, em segundo lugar, a exposição das características da coletânea de Alice Munro, acompanhada de análise, contraposta a outros trabalhos da autora como forma de ilustração.

### **3.1 Um Panorama sobre o Conto: Da Oralidade às Teorias Pontuais de Poe e dos Contemporâneos**

Em seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica porque o conhecimento científico necessário para o entendimento dos fenômenos da vida natural ou humana ainda não havia se desenvolvido para que os mesmos pudessem

ser explicados objetivamente, fazendo com que o pensamento “mágico” reinasse no lugar da lógica que hoje conhecemos tão bem. Aos poucos, porém, o leque das manifestações literárias abriu-se, novas modalidades de narrativas foram surgindo, diferenciando-se dos contos populares por apresentarem, de acordo com sua época, uma nova maneira de narrar.

Os estudos bakhtinianos sobre os gêneros do discurso demonstram que quando se faz uso da língua para comunicação, de forma oral ou por escrito, recorre-se a algum gênero de discurso. Segundo Bakhtin (1997), tais gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados, mas bastante diversos, já que são inúmeras as potencialidades das formas de discurso (atos de fala) que a língua configura nos diversos campos sociais. Os gêneros de discurso englobam, entre outras coisas, o diálogo cotidiano, a carta, documentos oficiais, textos científicos e todas as formas literárias.

Há gêneros mais formais e outros mais maleáveis, em que a liberdade criativa é maior. Estes últimos refletem o modo como estão configuradas as relações sociais e as posições entre o enunciatador e o enunciatário, a exemplo do que acontece nas relações familiares e de intimidade. O conto, por ser gênero discursivo literário, seria, então, um texto no qual este espírito criativo supostamente se realizaria com mais precisão.

Bakhtin (1997) lembra também que a língua é o elemento unificador entre todos os gêneros. Estes são divididos em tipos primários (simples) e secundários (complexos). O gênero primário é entendido como aquele constituído em um contexto de uma comunicação verbal espontânea, como o diálogo, a carta, o diário. Já o gênero secundário apresenta-se num contexto mais complexo de comunicação.

Adequa-se, então, a natureza do discurso primário para compor enunciados mais elaborados como o conto, o romance e assim por diante.

O gênero conto, inicialmente, fazia realmente parte da literatura oral, com origem nas narrativas folclóricas orais ou em mitos e lendas (a mitologia grega, por exemplo, foi uma fonte infindável para o desenvolvimento do conto a partir da oralidade e tais narrativas imaginárias e fantásticas formaram a essência comum do folclore da maioria dos países ocidentais).

O conto nasceu, portanto, naquela tênue luz bruxuleante que as chamas esparramam preguiçosamente em volta das fogueiras, onde a maioria dos povos que formaram a civilização humana costumava sentar-se para dividir fatos fantásticos, singulares e/ou com um objetivo didático. Tais narrativas foram passadas oralmente de geração em geração, acompanhando o homem em sua evolução social e cultural. Devido à sua essência popular, o conto não possuía propriamente um autor, entendido como um ser humano determinado, ainda que desconhecido. Na realidade, tal narrativa constituía uma criação coletiva, dado que cada “contador” lhe introduzia inevitavelmente pequenas alterações.

Em sua origem, os três tipos de conto mais comuns eram: sagas, lendas ou contos populares. Quando um conto é baseado em um grande evento histórico ou na trajetória de uma família, ele é geralmente chamado de saga. Segundo Jolles (1976), a forma de linguagem da saga apresenta os indivíduos e os objetos como herdeiros e heranças: “Esses objetos são o domínio do clã, o tesouro familiar, a espada do pai; esses indivíduos são os heróis do clã, seus parentes e aliados [...]” (JOLLES, 1976, p. 82). *Lives of girls and women* pode ser lido como uma saga, a saga da família de Del Jordan, sendo ela a receptora, a herdeira de toda a história

familiar e, mais que isso, de todo o corpo vivente que é a literatura, já que se torna escritora durante a narrativa.

Uma lenda, por sua vez, é uma história fictícia associada a uma pessoa ou a um local histórico que proporciona exemplos de virtudes e figuras honradas de um grupo ou uma nação. Durante a Idade Média, a lenda cristã tinha suas características facilmente delineadas, visto que se tratava de relatos que reuniam “[...] histórias e depoimentos sobre a vida e os atos dos santos.” (JOLLES, 1976, p. 30).

Por fim, os contos folclóricos ou populares são usualmente narrativas simples de aventura que podem conter uma moral ou uma observação sobre a vida, mas que têm também como propósito o entretenimento. Nessa forma literária, se mesclam duas tendências contrastantes da natureza humana: a atração pelo maravilhoso e, ao mesmo tempo, o amor pela verdade e pelo natural. Isso é marcado pelo fato de que o conto opõe-se à realidade do universo, ao satisfazer as exigências da moral ingênua, exigências essas que raramente têm lugar no cruel mundo real. “Por uma parte, [a disposição mental do conto] toma e compreende o universo como uma realidade [...] que não corresponde à ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua.” (JOLLES, 1976, p. 200). Para o estudioso, por fim, as características primárias do conto são: universalidade, generalidade, mobilidade e fluidez.

Por outro lado, é bom ter consciência de que os contos populares de hoje são diferentes daqueles que, durante séculos, foram transmitidos oralmente de pai para filho, de avô para neto, de tutor para pupilo. Em primeiro lugar, porque o seu registro por escrito implicou necessariamente alguma re-elaboração. Em segundo lugar, porque no ato de narração oral o código lingüístico era acompanhado por outros



códigos, variáveis de contador para contador e irreproduzíveis na escrita (a entonação, a ênfase, os movimentos corporais, a mímica).

Segundo o panorama traçado por Gotlib (1999), os primeiros contos escritos foram provavelmente aqueles que os egípcios registraram há cerca de 6000 anos. Na Grécia Antiga, a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero se destacam e na literatura Hindu há o *Pantchatantra*. Depois de Cristo, a *Bíblia* constitui uma grande fonte de exemplos de contos populares, já que o velho e o novo testamento trazem muitas histórias com a estrutura do conto, como as parábolas. As *Mil e uma noites* aparecem na Pérsia no século X da era cristã.

Por volta do século XIV, o conto entra em uma nova fase, quando registram-se as primeiras preocupações estéticas. Na literatura medieval europeia de origem popular, o conto adquire um ar mais realista, se tornando, ao mesmo tempo, didático e picaresco. Giovanni Boccaccio (1313-1375) escreve o *Decamerão*, que se tornou um clássico e lançou as bases do conto tal como o conhecemos hoje, além de ter influenciado autores como Shakespeare, Molière, Chaucer, Perrault, La Fontaine, entre outros. A obra de Boccaccio deu origem à novela renascentista italiana. Tal forma tem como objetivo narrar um fato impressionante de tal modo que se julgue o acontecimento como real e mais importante do que os personagens que o vivem. O gênero conto propriamente dito, por sua vez, salta de um incidente a outro para descrever um acontecimento maior e que se mostra constantemente no plano do maravilhoso ao invés da realidade.

O interesse dos intelectuais pelo conto popular surgiu no século XVII, época em que Charles Perrault publicou uma compilação dos contos folclóricos franceses (*Contos dos Tempos Passados*). No século XIX, o mesmo tipo de trabalho foi desenvolvido pelos irmãos Grimm na Alemanha e Andersen na Dinamarca. Jolles

(1976) afirma que o conto só passou a ser considerado uma forma literária quando os irmãos Grimm deram o nome de *Contos para Crianças e Famílias* a uma coletânea de narrativas e que se tornou usual designar como conto toda produção que se assemelhasse com o que se encontra nos escritos dos Grimm.

Tais contos têm uma estrutura bastante simples e fixa, fruto de sua tradição oral. As personagens são caracterizadas de forma sumária, pendendo sempre para o estereótipo. Há a forte presença do maniqueísmo, da luta marcada do bem contra o mal. O herói, como não poderia deixar de ser, sempre vence o vilão, e “todos vivem felizes para sempre”. O tempo e o espaço não são muito bem demarcados e só são usados de forma superficial porque a narrativa exige, já que fatos têm que ocorrer em algum lugar ou época.

O famoso “Era uma vez...” nos remete para o passado, um passado que não nos parece pertencer a esse mundo, nos transportando para um universo paralelo no qual as coisas parecem muito mais mágicas e tudo se torna possível. São, portanto, todas essas características que concedem aos contos populares um caráter atemporal e universal, visto que poderiam acontecer em qualquer tempo e em qualquer lugar.

O conto ressurgiu com novo fôlego apenas no século XVIII, com o “conto filosófico” de Voltaire e Diderot, para estabelecer-se definitivamente no século XIX, nas mãos de Balzac, Poe e Gogol, entre outros.

Edgar A. Poe (1809-1849) foi um dos mais importantes autores que lidaram com o gênero, porque contribuiu também para a teoria e para a concretização de uma visão do conto como gênero independente, com características marcantes e próprias. Segundo Cortázar (1974), Poe inventou e aperfeiçoou várias das facetas do gênero, sistematizando o conto que acreditava ser ideal.

Na obra de Poe (1974), a ênfase recai fortemente sobre a questão do efeito da leitura e da reação do leitor. Para ele, a narrativa não deve ser muito longa nem muito breve (para não se tornar uma novela ou uma anedota), necessitando de um cálculo minucioso do autor e de um domínio máximo dos materiais narrativos para que possa atingir o seu êxito, ou seja, originar no leitor uma sensação de excitação, de exaltação.

Poe falava de tamanho em termos de tempo de leitura. Para ele o conto ideal ocuparia o leitor entre trinta minutos e duas horas, tornando possível ler o texto todo de uma só vez.

*The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression-for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. (POE, 1974, p. 452).*

Poe reitera que, para que o limite de apenas uma “assentada” seja mantido, é necessário que o texto seja construído com precisão matemática, mantendo-se a brevidade exigida e almejando o efeito pleno do gênero. Duas coisas são, para Poe, pré-requisitos para o sucesso de um conto: complexidade e sugestão (ou seja, um significado implícito e indefinido). Isso implica, basicamente, uma narrativa precisa e bem construída que consiga o efeito desejado em poucas palavras, tendo cada uma de suas partes um papel decisivo para isso. Comparado ao romance, o conto diferencia-se não somente por ser menor, mas também por sua dramaticidade estar condicionada ao relato de uma única situação e de seus personagens serem descritos rapidamente, sem muitos detalhes. O efeito do conto é determinado pela forma de elaboração e pelo desfecho, que deve ser forte e sintetizar toda a tensão dramática do gênero. O clímax, portanto, está no final, enquanto no romance, o

mesmo se dá em algum momento precedente da narrativa. O conto se constrói com força, objetividade e compactação, exercendo seu poder sobre um leitor admirado.

A forma sintética e, mesmo assim, eficiente objetivada por Poe, é atualmente uma das características mais pontuais relacionadas ao gênero conto. É essa concisão, essa brevidade que o diferenciam de forma mais clara de outros gêneros, como o romance. No conto a trama é linear, objetiva, pois o texto deve ser curto e não dispõe de muito tempo para deixar os acontecimentos claros. Se no romance o espaço/tempo é móvel, no conto a linearidade é a sua forma narrativa por excelência. Portanto, no geral, o conto apresenta uma ordem. O conflito traz uma desordem e a solução desse conflito (favorável ou não) faz retornar à ordem (não completamente igual à que se tinha no início, em decorrência do conflito).

Ocorre, então, após Poe, um forte desenvolvimento do gênero em questão, marcado por características da cultura medieval, voltando-se para a pesquisa do popular e folclórico. No final desse século, o conto é cultivado com perfeição por G. Maupassant, A. Tchékhov, O. Henry e pelo brasileiro Machado de Assis.

Os contos de Guy de Maupassant (1850-1893) se diferenciam dos de Poe na visão da crítica porque o autor francês, apesar de também apresentar acontecimentos extraordinários em textos como "O Horla", dá maior ênfase aos elementos cotidianos, como se verificará também nos contos de Alice Munro que, como o escritor francês, trabalha também com influências realistas. Os trabalhos de Munro e o citado conto de Maupassant possuem outra característica semelhante: fazem com que o leitor se confunda ao tentar delimitar o que seria real e o que seria imaginário dentro da narrativa.

Anton Tchékhov (1860-1904), por sua vez, tende a valorizar o procedimento de elaboração dos contos, trabalhando sempre de forma objetiva e procurando o

máximo de veracidade ao narrar, também diferentemente de Poe, a vida cotidiana, o banal, o ordinário. A obra do contista russo ficou conhecida por ter criado novas possibilidades estéticas literárias, possibilidades essas que descreveu em suas correspondências, e não em ensaios como fez Poe.

Apenas aparentemente os escritos do russo realmente narrariam banalidades, visto que, por trás da suposta pasmaceira, tratam de conflitos existenciais, humanos, profundos e nada triviais ou corriqueiros. É assim que o autor russo persegue o mesmo estranhamento alcançado por Poe, pois rompe com imagens desgastadas das situações e objetos que apresenta em seus textos, já que seus contos procuram desvelar o que se esconde por trás do cotidiano, característica que remeterá também à contística de Alice Munro, autora que a partir da memória, de re-interpretações, constrói labirintos de vozes que levam os leitores a viagens metafísicas a partir de fatos do dia-a-dia.

A literatura de Tchékhov difere da de Poe em outro momento: o efeito perseguido pelo norte-americano ocorre no final da narrativa, enquanto na obra do russo, o clímax parece se dar no meio, durante a narrativa.

Será que, em algum momento, Tchékhov se aproxima de Poe? Pontieri (2001) coloca que sim, visto que ambos apresentam grande preocupação formal, buscando também a brevidade como forma mais plena e satisfatória de produção do conto, mesmo que cada um enxergue os resultados de tal concisão de formas diferentes: para Poe, a brevidade se dá devido à exatidão ao se trabalhar com as formas componentes do conto, enquanto para Tchékhov a concisão se dá exatamente porque alguns dos elementos do conto não são deixados à superfície do texto, aparecendo indiretamente.

Poe e Tchékhov foram, então, além de ótimos contistas, idealizadores de teorias importantíssimas para a construção do que hoje são os parâmetros para a identificação de um texto narrativo como conto ou como outro gênero literário.

### **3.2 O Conto no Século XX**

As mudanças de significado e estrutura do conto acompanham a evolução do homem, de seu intelecto e de sua atitude perante a sociedade. Segundo Gotlib (1999), após a Revolução Industrial, a complexidade dos novos tempos enfraquece a sensação de unidade da vida, visto que tudo se fragmenta (valores, pessoas, obras). Isso proporciona uma mudança na essência do enredo, que passa a construir um maior suspense emocional ou intelectual, gerando o conto da atualidade.

O conto clássico se organiza numa cadeia de acontecimentos que centralizam o poder de atração, apresentando, conseqüentemente, ação, personagens, diálogos. Caracteriza-se como narração de um episódio, uma única ação, com começo, meio e fim, concentrado em um mesmo espaço físico, em um tempo reduzido. Destaca-se por sua unidade de tempo e de ação.

O conto contemporâneo, por sua vez, substituiu a estrutura clássica pela construção de um texto curto, com o objetivo de mostrar ao leitor muito mais do que as palavras podem deixar explícito. A ação se reduz, surgem monólogos, há a exploração de um tempo interior, psicológico. Não são mais exigidos os tradicionais desenvolvimento, clímax e desenlace. O que importa, além do que é contado, é a maneira como se conta.

Antonio Candido (1985) define o conto como um “[...] gênero menor, no qual não cabem as aventuras largas do pensamento, embora se possa chegar com ele a certas profundidades que, apresentadas nas suas limitadas dimensões, não raro são mais sugestivas que dentro da estrutura complexa do romance.” (CANDIDO, 1985, p. 182). Segundo o autor, o conto realmente causa um choque no leitor, uma emoção que o toma em um só “golpe”. O contista deve exercer uma relação de domínio frente à narrativa, pois não deve deixar-se enveredar por ela, perdendo assim a unidade de efeito, tão prezada por Poe.

Massaud Moisés (1974) escreve que o conto trabalha sobre um espaço restrito, pendendo para a objetividade absoluta, indo diretamente ao assunto, sem deter-se em pormenores secundários, buscando a provocação de uma única impressão no leitor ao fazer uso de uma unidade de ação e de tom. Espera-se do contista, entre outras coisas, imaginação, observação, experiência e persistência, mas sobretudo o contínuo corte do texto, a fim de alcançar o efeito final, objetivo básico do gênero, expresso simultaneamente no conteúdo e na forma adotada.

Sobre a questão do “relato de uma única situação” postulado por Poe, é interessante citar que Piglia (2001) afirma que, na realidade, todo conto conta duas histórias, sendo que uma está em primeiro plano e a outra se constrói no que pode ser chamado de “bastidores”. O exímio contista deveria ter a habilidade para entrelaçar ambas e, só ao final, pelo elemento surpresa, revelar a história que se construiu abaixo da superfície em que a primeira se desenrola. Tudo o que parecia supérfluo na narrativa direta será elemento imprescindível na armação da indireta. A história visível e a história secreta, segundo ele, recebem diferentes tratamentos no conto clássico e no conto moderno. No primeiro, uma história é contada anunciando a outra; nos contos modernos, as duas histórias aparecem como se fossem uma só.

A surpresa se produz quando essa história escondida se apresenta aos olhos da pessoa que o lê, produzindo um final inesperado, sempre mais carregado de tensão do que no romance ou na novela.

Passos (2001) também escreve que, comparado ao romance, o conto é breve e condensado, possuindo a “unidade de sentido” proposta por Poe e se aproximando da novela ou da crônica (no que se refere à trama mais curta, fatos de tradição coloquial e com um tom cômico). O conto deve causar impacto no leitor, deve carregar uma abrupta suspensão do cotidiano ao transformar de repente um episódio comum em algo maior, obrigando o autor a trabalhar um tipo especial de narrativa breve que encerre questões sobre a condição humana, sociedade, história e cultura. Visto que no modernismo são focalizados os pequenos momentos que, na verdade, resumem uma vida ou a questão do existir, há uma demanda para revelar o que as “verdades” escondem.

No século XX, o conto prova, então, a sua maleabilidade, ganhando novas facetas nas obras de talentosos autores, mas, ao mesmo tempo, não deixando de carregar a essência que o caracteriza como gênero literário distinto: a força dentro da brevidade.

Henry James (1843-1916), por exemplo, foi um mestre inovador do conto moderno, marcando seu estilo com brevidade e economia. Seus contos quase sem enredo mostravam uma delicadeza estilística e uma unidade clássica, “[...] *in the tradition but not the style of pioneering American short-story writers Nathaniel Hawthorne (1804-64) and Edgar Allan Poe (1809-49)*” (CHILDS, 2000, p.84). Muitas de suas obras tratam da arte e sua forma, além da sua relação com a sociedade, o que também ocorre em Alice Munro, que trabalha muitas vezes de forma meta-ficcional. *Os Despojos de Poynton* (1897), de Henry James, distingue-se de muitas



outras obras classificadas como romances, questionando a relação que tal gênero tem com o conto.

Ernest Hemingway (1899-1961) foi largamente influenciado por Tchékhov no que diz respeito ao seu estilo objetivo e econômico, sendo várias de suas afirmações ditas de forma indireta, apresentando metaforicamente, a partir do cotidiano, a sua visão da complexidade humana.

William Faulkner (1897-1962) é menos influenciado pelo realismo de Tchékhov do que pelo romantismo gótico de Poe. O autor, que trabalha bastante o foco e o tempo narrativo, tem como tema recorrente a decadência do sul dos Estados Unidos.

Eudora Welty (1909-2001), autora do conto "*A worn path*" (publicado na coletânea *The wide net and other stories*), considerado por Alice Munro um dos mais perfeitos contos já escritos, também trata da realidade sulista com propriedade, visto que Welty nasceu no Mississipi.

Outros escritores ligados ao modernismo como Katherine Mansfield, Virginia Woolf e James Joyce acrescentam ao conto um aspecto lírico, conciso e inquieto. Isso ocorre porque no modernismo buscava-se a renovação das formas, a ruptura com a linguagem tradicional, a renovação dos meios de expressão.

Woolf (1882-1941) trabalhava o vocabulário com requinte, o aliando às inovações sintáticas e sutilezas narrativas, não privilegiando o encadeamento lógico dos fatos, mas o psicológico de suas personagens, o que pensam, suas memórias, suas sensações. O trabalho da escritora com o chamado fluxo de consciência torna o enredo secundário, um pretexto para que Woolf retratasse a complexidade humana.

Mansfield (1888-1923) foi fortemente influenciada por Tchékhov, compartilhando de sua humanidade e de sua atenção a pequenos detalhes do comportamento humano. A autora dá aos leitores, no começo de suas narrativas, um tipo de orientação, algo que leve o leitor a pensar que alguma coisa ocorreu antes daquele início. A autora faz uso de conjunções, discurso indireto livre, elipses e perguntas retóricas, “[...] *because the reader has to supply the missing thoughts.*” (CHILDS, 2000, p. 88). Como Woolf, Mansfield cria ambigüidade e polissemia, e dessas águas polissêmicas também beberá Munro.

James Joyce (1882-1941), na coletânea de contos *Dubliners*, configura uma análise penetrante da estagnação e paralisia da sociedade de Dublin, na Irlanda. Os contos estão repletos de epifanias, de súbita sensação de realização ou compreensão, de repentina tomada de consciência sobre a “alma” das coisas que nos cercam.

Sendo o conto um gênero maleável, os escritores têm mais liberdade criativa no desenvolvimento de estratégias mais arrojadas, agregando técnicas inovadoras e inusitadas à narrativa. Kafka, Jorge Luís Borges e Julio Cortázar enriquecem o conto com significações mais profundas e dilemas interiores. A escrita de Kafka (1883-1924) é marcada pelo seu tom despegado, imparcial, atenciosa ao menor detalhe, e que abrange os temas da alienação e perseguição. Seus contos são julgados como verdadeiros e realistas, pois os personagens kafkanianos sofrem de conflitos existenciais, como o homem de hoje. No mundo kafkaniano, os personagens não sabem que rumo eles podem seguir, não sabem dos objetivos de sua vida, questionam seriamente a existência e acabam sós, diante de uma situação que não planejaram, pois todos os acontecimentos se virarão contra eles, não lhes oferecendo a oportunidade de tirar vantagem da situação e, muitas vezes, nem

mesmo de sair dela. O texto de Cortázar (1914-1984), por sua vez, sempre foi carregado de poesia e questões sociais. A prosa por vezes poética e muito fantástica é que dá o tom a seus trabalhos. Segundo Cortázar (1974), que estudou aspectos do conto além de produzi-lo com maestria, o gênero exige tensão constante (enquanto o romance tem conflitos alternados). O autor estabelece uma comparação entre o conto e a fotografia (enquanto relaciona o romance com o cinema), pois há em ambos a presença de um recorte do real que abre, quando bem elaborado, uma porta para uma realidade mais ampla. O conto deve apresentar uma tensão, portanto, entre o evento focalizado e toda a imensidão que ele pode encerrar. O conto excepcional, para Cortázar, não é a narrativa que traz o extraordinário anormal, como em Poe, mas é a marca de qualidade literária que torna alguns textos inesquecíveis. Borges (1899-1996) destacou-se por abordar temáticas como filosofia (e seus desdobramentos matemáticos), metafísica, mitologia e teologia. Muitas de suas histórias, devido ao interesse pela estética e pela já citada metafísica, se assemelham à fábulas (em níveis mais complexos) ou ensaios, *à la* Poe.

Um escritor identificado com o pós-modernismo é Raymond Carver (1938-1988) que se aproxima dos temas e estilo de Tchékhov, Kafka e Hemingway. Uma das facetas mais marcantes em seu trabalho é o minimalismo, fator importante para a construção do gênero conto. O autor fez parte de um grupo de autores que, durante as décadas de 1970 e 80, tinham como tema os problemas, as tristezas e as perdas cotidianas de pessoas comuns. Faziam parte do grupo Richard Ford, Tobias Wolff e Ann Beattie.

Na mesma época, Donald Barthelme (1931-1989) escreveu contos excepcionalmente compactos, muitas vezes focalizando apenas um incidente, não

se preocupando em escrever narrativas completas. Como em Joyce, encontram-se em seus contos momentos de epifanias. O autor também evita as estruturas tradicionais para o desenvolvimento do enredo, acumulando fatos que não parecem ser relacionados, o que torna sua literatura fragmentária, como a de Alice Munro.

### 3.3 O Conto no Canadá

No Canadá, nos anos 1960, o conto foi o gênero mais explorado. A literatura propriamente canadense é, de certa forma, bem recente, porque durante o período colonial, os escritos se desenvolveram com forte influência francesa e britânica, como ocorreu também no Brasil em relação a Portugal e França. Os colonizadores levaram sua cultura com eles e tentaram reproduzi-la nas novas terras. Confrontados também com novas paisagens e novas pessoas, os europeus sentiam forte necessidade de descrever e retratar o que estavam presenciando. Portanto, as obras iniciais sobre o Canadá se resumiam a documentários, relatórios de missionários, de viajantes, e retratos naturalistas de paisagens e modo de vida. Um típico exemplo dessa literatura colonial é o trabalho de Susanna Moodie, que descrevia a vida dos pioneiros. Ela veio da Inglaterra para o “*bush*” e em seus diários escreveu, de uma forma não muito imparcial, sobre o que ela entendia desse novo meio de vida.

Porém, apenas no século XIX, os canadenses passaram a trabalhar com o conto em si, gênero que se tornava cada vez mais popular no país vizinho, os Estados Unidos, trabalhado por autores como Poe. Porém, segundo Gadpaille (1988), suas histórias focalizavam temas diferentes das que eram apresentados nas

narrativas do norte-americano (terror, crimes a serem desvendados, etc). No Canadá eram, na verdade, escritos contos de animais ou de *local color* (cor local).

Gadpaille (1988) cita que os contos naturalistas de animais eram, na verdade, histórias que retratavam a vida animal, muito semelhante a um documentário. Já o movimento chamado de *Local Color* derivou-se do Realismo, e tentou preservar um modo de vida distinto que estava sendo ameaçado pela industrialização, pela imigração e pelas mudanças que ocorriam na sociedade. O movimento buscava tratar do cotidiano de forma verossímil e fazia uso de personagens da vida diária. A idéia era, porém, elevar o particular, o diferente. Os escritos desse grupo de autores consistiam em construir um retrato convincente de uma região em particular, mostrando tradições, sotaques e povos locais. A cultura local era, então, o que importava. Mark Twain, por exemplo, usou o conhecimento de sua infância para criar uma imagem de sua região, o sul dos Estados Unidos, em sua literatura. Assim também fizeram Faulkner, Welty e, como representante canadense, a própria Alice Munro, que trabalhou a forte focalização regional em seus textos.

No século XX, entretanto, os canadenses passam a desenvolver o conto de forma mais atenta e consolidadora. Entraram em cena autores como o novelista, poeta e contista Raymond Knister (1899-1932), que desenvolveu textos nos quais evocava temas rurais, muitas vezes retratando Ontário rural (como Alice Munro) durante os anos 1910 e 1920. Ele era adepto do *imagismo*, que favorecia a precisão imagética e uma linguagem clara e afiada na poesia. Os romances e contos de Morley Callaghan (1903-1990), amigo de Knister e também realista como ele, são marcados pela apresentação da vida urbana, até então não muito explorada pelos autores canadenses.

Nos anos 1960 o Canadá finalmente passou a fortificar o seu senso de nação, e não mais de colônia britânica ou “quintal” dos Estados Unidos, e isso se refletiu na literatura, ocasionando um grande e rápido desenvolvimento da ficção produzida no país, como coloca Hutcheon (1989). Desse período Alice Munro participou plenamente, apresentando tanto características realistas quanto experimentalistas.

O grande desenvolvimento do conto no Canadá nos anos 1960 e 1980 é registrado no prefácio da obra *The Penguin book of modern Canadian short stories* (1982), em que Wayne Grady, o prefaciador, sublinha que o período é “*the most prolific and exciting in the history of the Canadian short story – perhaps in all of Canadian literature*” (p. vii). Ressalta que a avalanche de coletâneas de contos individuais foi distinguida em 1960, com a publicação da antologia de Oxford, *Canadian short stories*, organizada por Robert Weaver, e também com a revisão, em 1961, da coletânea de Desmond Pacey, *A book of Canadian stories*, de 1947. Seguiram-se outras obras: *One way ticket* (1961), de Norman Levine; *Hear us O Lord from heaven thy dwelling place* (1961), de Malcolm Lowry; *Flying a red kite* (1962) de Hugh Hood; *The tomorrow-tamer* (1963), de Margaret Laurence e *My heart is broken*, de Mavis Gallant. Grady destaca a diferença entre essas coleções acima citadas e outras três importantes publicações do período – *Stories* (1959), de Morley Callaghan; *Mrs. Golightly and other stories* (1960), de Ethel Wilson e *Best stories* (1963), de Hugh Garner – “*is [...] a new freedom from the traditional restrictions of plot and twist that had characterized the short-stories of the 1940s and ‘50s*”. Wayne Grady ressalta que essa mudança de perspectiva é mostrada por Donald Stephens, na antologia *The sixties*, de George Woodcock, colocando-a como exigência do leitor, que é agora parte da ação, pois o conto não é mais uma forma de entretenimento nas curtas viagens de ônibus ou nas longas viagens de trem pelo

Canadá, é uma experiência intelectual e emocional para o leitor: “*Outward action was now fused with the character’s sensations. Because the focus was now on character portrayal rather than on plot, the short story in Canada rapidly changed.*” (p. viii).

O conto, que muitas vezes mescla-se a outros tipos de formas literárias, como cartas, diários, versos, mostrando-se mutável e maleável, se adapta bem ao homem prático e à correria ensandecida da atualidade, o que lhe garante perenidade.

#### 4 O Conto de Alice Munro: Tradição e Transgressão

Alice Munro não se imagina escrevendo uma novela. Sua justificativa: “Nunca pensei numa forma particular de literatura, mas, ao mesmo tempo, sei que rompo com a disciplina do conto e ignoro as regras de progressão das novelas”. (GONÇALVES FILHO, 2006).

Os contistas Hugh MacLennan, Robertson Davies e Margaret Laurence foram os que iniciaram as grandes inovações na ficção canadense, seguidos por outros escritores importantes, como Margaret Atwood (romancista, poeta e crítica literária), Gabrielle Roy, Anne Hébert, Marie Claire Blais e Alice Munro. Muitos outros se aprofundaram em suas experiências como imigrantes ou membros de minorias em suas obras: Mordecai Richler (judeu), Michael Ondaatje (do Sri Lanka) e Neil Bissoondath (caribenho).

Segundo Hutcheon (1988), vivendo o pós-modernismo e, por conseqüência, um período em que se buscava valorizar as diferenças e a excentricidade (em boa parte devido aos esforços feitos pelo feminismo), Munro e suas contemporâneas tiveram a possibilidade de usar técnicas inovadoras em seus trabalhos, como o desafio às formas e a crítica ideológica, contestando as noções preestabelecidas de autoridade e originalidade.

Um dos meios mais utilizados por Munro para atingir tal objetivo é a intertextualidade. No Modernismo, a intertextualidade é empregada para demonstrar eruditismo ligado à noção de alta literatura, produzida por uma elite intelectual. No trabalho de Munro, ela é aplicada para criticar, revelar e contestar a ideologia que está embutida na forma de educação das mulheres e dos homens. Essa estratégia contém nuances paródicas que aproximam a escritora do pós-modernismo e colocam em destaque a situação feminina, contrapondo-se ao mundo patriarcal.



A intertextualidade é, segundo Hutcheon (1988), uma forma de criticar as noções pós-românticas de único, original e significado fixo. A paródia é uma alternativa contra a marginalização, visto que a mesma é trabalhada literariamente para incorporar o que comenta de maneira irônica. O emprego da intertextualidade pode ser considerado uma busca pela identidade, subvertendo por meio da paródia a tradição construída pela cultura patriarcal dominante.

As intertextualidades em Munro propiciam também um diálogo polifônico e híbrido, um embate de vozes que cruzam o universo de *Lives of girls and women* para colocar em destaque a questão ideológica da construção da imagem da mulher na sociedade e na literatura, ambas dominadas pelo discurso patriarcal.

Em *Lives of girls and women*, por exemplo, o romance de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes*, é citado como o lugar em que Del guarda os textos que escreve. Esse romance, de certa forma, contraria os finais felizes nos quais as mulheres se acomodam, se adaptam ao mundo patriarcal, pois sua heroína foge a essa regra. A hierarquização de classes na Inglaterra, nesse período, não permite que Catherine se una a Heathcliff. Contudo, o casal, por meio da morte, rompe com essa tradição e passa a ser visto como um amoroso par de fantasmas vagando pelas charnecas para registrar que o amor está acima das convenções. É bem verdade que a heroína primeiro cede, casando-se com o marido ideal, e só depois é que consegue que o amado se junte a ela. De certa forma, há transgressão ao mundo patriarcal com a união pós-morte. O fato de os escritos de Del ficarem “guardados” no texto de Emily Brontë parece apontar para essa relação da mulher com a literatura marcada pela cultura patriarcal dominante e o desejo de transgressão, mesmo que velado.

Há vários outros exemplos de intertextualidade nos contos da obra *Lives of girls and women*. Ainda em “*Heirs of the living body*”, há uma menção a *Guerra e paz*, de Tolstói. Del Jordan remete ao autor russo para mostrar que, muito mais tarde, após ter lido sua obra, percebe que as tias Elspeth e Grace comportam-se exatamente como Natasha, a protagonista de Tolstói:

*When I [Del] read, years afterward, about Natasha in War and Peace, and how she ascribed immense importance, although she had no understanding of them, to her husband’s abstract, intellectual pursuits, I had to think of Aunt Elspeth and Auntie Grace. It would have made no difference if Uncle Craig had actually had “abstract, intellectual pursuits” or if he had spent the day sorting henfeathers; they were prepared to believe in what he did. (MUNRO, 2001, p.37).*

Tal inserção parece demonstrar o poder que a cultura exerce. Marcada pela ideologia patriarcal dominante, ela acaba por se tornar elemento propagador desse conjunto de crenças, que pode ser considerado como a relação da imaginação dos indivíduos com suas reais condições de existência. Assim, a ideologia presente nas manifestações culturais ajuda a cristalizar um estereótipo feminino que se perpetua sem muitos questionamentos ou dúvidas ao longo das gerações.

Ao tratar da questão ideológica relacionada ao gênero na Inglaterra vitoriana, Poovey (1988) registra como, ao longo dos séculos, a figura feminina vai sendo construída, no meio trabalhista, médico e literário, por meio de afirmações patriarcais. No conjunto de imagens femininas criadas nesse período destacam-se: a sexualidade, a agressividade e o apetite carnal que aproximam a imagem da mulher daquela de Madalena; o instinto maternal, a ternura, o espírito de sacrifício e a devoção ao meio doméstico que aproximam a imagem feminina ao “anjo do lar”.

*The image of woman that Gaskell sketches here was further idealized by Coventry Patmore in the mid-1860s in the character of*

*Honoria, the “Angel in the House”. “Naturally” self-sacrificing and self-regulating, this domestic deity radiated morality because her “substance” was love, not self-interest and ambition. Claiming that love is woman’s “special crown”, Patmore draws her as the opposite and necessary counterpart to man, whose crown he calls “truth”, a virtue that he characterizes as restless and self-conscious. (POOVEY, 1988, p. 8).*

Poovey busca demonstrar as diversas fases da constituição da imagem feminina afirmando que

*As late as the 1740s, woman was consistently represented as the site of willful sexuality and bodily appetite: whether figured as that part of man responsible for the Fall [women as Eve], as was characteristic of sixteenth – and seventeenth – century texts, or represented as man’s foil, as in eighteenth century texts like Swift’s and Pope’s poems, women were associated with flesh, desire, and unsocialized, hence susceptible, impulses and passions. (...) the eighteenth century witnessed the gradual transformation of this sexualized image of women as willful flesh into the domestic ideal (...). In the process, woman became not some errant part of a man, but his opposite, his moral hope and spiritual guide. (POOVEY, 1988, p. 10).*

Assim, a literatura concorre para o estabelecimento dessa “verdade”. Essa é a crítica que Alice Munro ata à inclusão de *Guerra e paz* em “*Heirs of the living body*”, para ressaltar o comportamento de Elspeth e Grace. Contudo, não deixa de registrar a inconsistência da cristalização alçada ao status de “verdade”, pois registra a crítica velada das tias no riso irônico: “*They respected men’s work beyond anything; they also laughed at it. This was strange; they could believe absolutely in its importance and at the same time convey their judgement that it was, from one point of view, frivolous, nonessential*” (MUNRO, 2001, p. 37). O riso é a forma de contestação, mas, como foram educadas para sempre abdicarem da importância de seu trabalho, as tias deixam sem refutação que a tarefa masculina se destaque. Sabem que correm riscos, oriundos dos preconceitos que marcam as mulheres que se opõem ao estereótipo. Por isso, “[...] any suggestion of stepping over it [men’s work], they

*would meet with such light, amazed, regretfully superior, laughter.*” (MUNRO, 2001, p. 37).

A inserção da obra de Tolstói em “*Heirs of the living body*” recebe, pois, tratamento paródico, o que favorece o desvelamento da crítica que as mulheres, marginalizadas e sem voz, manifestam, registrada no conto pelo riso irônico contestador. É preciso ressaltar que Natasha é uma personagem criada por um homem, um autor canônico, um grande exemplo do discurso masculino dominante na literatura. O emprego paródico assinalado aproxima Alice Munro das estratégias ficcionais próprias do pós-modernismo, pois sem negar os clássicos ou marginalizá-los, a escritora trabalha-os literariamente, incorporando o comentário irônico (o riso das tias), atravessando de um lado para outro a linha que as tias nunca pensaram em ultrapassar por considerarem tão díspares os papéis masculinos e femininos.

Outro aspecto que aproxima *Guerra e paz* de *Lives of girls and women* é o jogo entre história e ficção, presente em Munro, a partir dos personagens Craig e Del. Tendo como pano de fundo um cenário de guerra, com a invasão da Rússia por parte das tropas Napoleônicas, a novela épica de Tolstói apóia-se em episódios ficcionais e históricos sobre aquele país, num momento de profunda convulsão, e surge como uma reflexão sobre a vida humana e a sua frágil existência. Nessa obra, as personagens amam, odeiam e lutam, mas, acima de tudo, anseiam por encontrar o sentido da vida.

Em *Lives of girls and women*, Del tenta refletir sobre a existência, a vida, a morte e sobre a escritura. Craig, o homem, se preocupa em compilar datas, dados históricos, práticos e objetivos de sua família e de sua cidade, escrevendo mais de mil páginas de anotações, o que não fica atrás do volumoso romance do escritor russo, enquanto a sobrinha Del prefere mergulhar em cada um desses fatos

aparentemente de menos importância e emergir em conjecturas, em subjetividade, em profundidade, imaginando como os fatos ocorreram, como as pessoas os sentiram, por quais mudanças passaram, como todo o universo que girava em volta delas foi afetado. *Guerra e paz* seria, pois, a junção entre história e ficção, forma de escritura que Del parece almejar, que não descarta e procura operar, deixando a ficção sempre em destaque como forma de transformação do real e, ao fazê-lo, desvela a vida daqueles que escapam dos heroísmos para enfrentar a banalidade e as angústias da vida.

*E o vento levou* (1936) também encontra eco no corpo de “*Heirs of the living body*”. As tias de Del ressaltam que a obra de Craig tem mais páginas que o romance de Margaret Mitchell:

“*Uncle Craig’s history*”  
 “*Nearly a thousand pages*”  
 “*More pages than Gone with the Wind*”  
 [...]
   
 “*We used to think about giving it to Owen, because he’s the boy –*”  
 “*But you’re the one has the knack for writing compositions.*”  
*It would be a hard job, they said, and it was asking a lot of me, but they thought I would find it easier if I took the manuscript home with me now and kept it, reading it over from time to time, to get the feel of Uncle Craig’s writing.* (MUNRO, 2001, p. 68, grifo da autora).

O *best-seller* de Mitchell narra a história de Scarlett O’Hara que, apaixonada por Ashley Wilkes, o vê casar-se com outra. A partir daí sua vida é marcada por tragédias, por atos de ganância, bondade, valentia e vários casamentos. Determinada a reaver a propriedade da família, casa-se com o noivo da irmã e, já viúva, casa-se com Rhett Butler, um rico do pós-guerra. Scarlett não consegue esquecer o amor por Ashley, o que é de conhecimento de Rhett, que tudo faz para conquistá-la. Quando percebe, finalmente, que ama o esposo, revela-lhe o amor, mas já é tarde demais. Rhett a abandona, dizendo-lhe a célebre frase: “*My dear, I*

*don't give a damn*". Ao longo do romance, a heroína jamais consegue ser feliz, apesar da coragem e determinação demonstradas e, ao final, é punida por sua arrogância e comportamento bem próximos do comportamento masculino, marcado pelo gesto de indiferença de Rhett Butler.

As tias de Del, repetindo o modelo esperado, passam às mãos da protagonista os escritos de Craig, na esperança de que ela imite o estilo do tio: "*He had the gift. He could get everything in and still make it read smooth. [...] Maybe you could learn to copy his way.*" (MUNRO, 2001, p. 68). Enquanto as tias aguardam a repetição do modelo, a sobrinha está preocupada em fazer algo superior ao produzido pelo tio e até, quem sabe, à obra de Margaret Mitchell, pois afirma que " *[...] they were talking to somebody who believed that the only duty of a writer is to produce a masterpiece.*" (MUNRO, 2001, p. 68).

O contraponto provocado por essa afirmação coloca, de um lado, a obra de Craig, um punhado de anotações sobre datas de nascimento, mortes e um ou outro dado mais marcante ocorrido em Jubilee, e de outro, o *best-seller* de Mitchell, cujo cenário também inclui dados históricos, como a Guerra Civil, a derrota do sul americano, a Reconstrução e a libertação dos escravos na América. É obra de autoria feminina, além de ser um produto de massa condenado pelo modernismo, que dá ênfase ao trabalho intelectual mais elaborado, voltado a um público mais sofisticado.

O comentário de Del corresponde a essa expectativa estética e se estabelece como discussão metaficcional, no interior de "*Heirs of the living body*", reveladora das intenções da nova escritora. Porém, ao mesmo tempo, atua como crítica, pois parece demonstrar, com o emprego de "*who believed*" que Del não mais crê nessa necessidade. Desta forma, pode-se afirmar que a obra de Margaret Mitchell registra

um momento histórico importante, dá destaque à vida de uma mulher que, apesar de lutar bravamente, não consegue ser feliz no amor, algo que se aproxima da vida real, e que não precisa ser reconhecida como obra prima para ter valor, posicionamento que se aproxima da contestação presente no pós-modernismo em relação à atitude elitista do modernismo.

Outro tipo de intertextualidade em *“Heirs of the living body”* remete a um artigo de jornal sobre transplantes de órgãos que a mãe de Del afirma ter lido. Esse tipo de inserção traz para o interior do conto questões ligadas ao avanço científico que parece alterar o destino humano. O artigo ressalta a possibilidade da substituição de um órgão lesado por outro mais sadio. A mãe de Del vê nessa perspectiva uma forma de alteração no conceito de morte, que é adiada. O corpo passa a se assemelhar com uma máquina que pode ter suas “peças” substituídas, se constituindo em corpo vivente por meio de partes “herdadas”. Corpo e escritura parecem fundir-se nesse jogo de continuidade: a escritura toma forma literária e, como herança, é legada às novas gerações, formando o corpo literário. Em ambos os corpos está em jogo a questão da busca pela imortalidade.

*Lives of girls and women* vai aos poucos inscrevendo textos de outras épocas, formando elos com vários gêneros. No conto *“Princess Ida”*, o título faz menção ao longo poema narrativo *The princess* (1847), do poeta inglês vitoriano Alfred Tennyson (1809-1892). Com grande prestígio e popularidade na época, o escritor recebe o título de “Poeta do Povo”. No século XX, porém, sua obra não é tão apreciada assim, a ponto do poeta W. H. Auden (1907-1973) considerá-lo “[...] *the ‘stupidest’ of English poets.*” (ABRAMS, 1962, p. 1974). Muitos dos poemas de Tennyson são do tipo “cartas ao editor”, “[...] *with the ephemeral heat and simplicity we expect of such productions.*” (ABRAMS, 1962, p. 1974).

Em “*Princess Ida*”, o título diz respeito à Addie, mãe da protagonista. Senhora ativa, vendedora entusiasmada da Enciclopédia Britânica, Addie esforça-se para diferenciar-se dos provincianos moradores de Jubilee. Escreve com frequência cartas que são publicadas nos jornais de seu condado, Wawanash: “*Others [letters] appeared on a page in the city paper given over to lady correspondents, and for them she used the nom de plume Princess Ida, taken from a character in Tennyson she admired.*” (MUNRO, 2001, p.91).

Além disso, *Princesa Ida* é o título dado a uma opereta de A. Sullivan e W.S. Gilbert encenada em Londres no final do século XIX, baseada no mencionado poema de Tennyson. Addie admira a protagonista que, em um cenário de contos de fada, luta bravamente pela criação de uma faculdade para mulheres. O primeiro instituto britânico de educação superior para mulheres, o Queen’s College, em Londres, foi inaugurado no ano seguinte à publicação do poema. A heroína, a princesa Ida, jura nunca se casar e dedica sua vida à fundação de uma faculdade para mulheres. O príncipe Florian, por sua vez, está determinado a conquistar a princesa Ida e a convencê-la de que seus esforços feministas são fúteis. No final, a princesa cede, fazendo de sua faculdade um hospital e aceitando se casar com o príncipe. A causa das mulheres é a mesma dos homens, como coloca Florian em seu discurso conclusivo, no qual prevê um futuro onde homem e mulher são iguais e as relações entre eles são idílicas (cf. GILBERT..., 2006).

A atitude de Addie parece aproximar-se do comportamento da princesa Ida, pois, aos poucos, renega o marido, preferindo a vida na cidade ao invés da fazenda. Dedicar-se ao feminismo e tem sede de conhecimento. Vê na inteligência da filha uma forma de realização própria, uma forma de quebrar as barreiras daquela pequena cidade e crescer na vida. Muito se desaponta quando Del, pela paixão pelo



namorado, deixa os estudos de lado e não consegue uma bolsa para a faculdade. A aproximação das protagonistas revela o desejo pela construção de um espaço feminino que esbarra na construção predominantemente masculina. O príncipe Florian representa o domínio masculino e o desejo de posse. Nesse contraponto, a feminilidade surge sob a visão hegemônica do discurso masculino em que os papéis das mulheres são dominados pela instituição do casamento, pela maternidade e pela relação que a família e a sociedade impõem. Tais imposições em *Lives of girls and women* são desveladas no comportamento das tias Elspeth e Grace, que não se casam e devotam suas vidas ao irmão, à família.

No conto “*Baptizing*”, outro longo poema de Tennyson, *Mariana*, é revisitado por Del, que registra apenas um único verso: “*He cometh not, she said.*” (MUNRO, 2001, p. 263), como se estivesse “batizando” a dor que sente pelo término de seu relacionamento com Garnet French:

*He did not come on Monday. I waited to see if he would. I combed my hair and waited, classically, behind the curtains in our front room. I did not know what I would do if he came; the ache of wanting to see his truck, his face, swallowed up everything else. (...) I was amazed to think that the person suffering was me, for it was not me at all; I was watching. I said into the mirror a line from Tennyson, from my mother's Complete Tennyson that was a present from her old teacher, Miss Rush. I said it with absolute sincerity, absolute irony. He cometh not, she said. From “Mariana”, one of the silliest poems I had ever read (MUNRO, 2001, p. 263, grifo da autora).*

No poema, Mariana gostaria de estar morta, porque seu amado não mais virá. A atmosfera é de abandono, solidão, e tudo à volta se mostra sombrio e degradado, como demonstra a primeira estrofe do poema:

*With blackest moss the flower plots  
Were thickly crusted, one and all;*

*The rusted nails fell from the knots  
That held the pear to the gable wall.  
The broken sheds looked sad and strange:  
Unlifted was the clinking latch;  
Weeded and worn the ancient thatch  
Upon the lonely moated grange.  
She only said, "My life is dreary,  
He cometh not", she said;  
She said, "I am aweary, aweary,  
I would that I were dead!"*  
(In: ABRAMS, 1962, p. 1976).

A epígrafe de abertura do texto faz menção à Mariana, rejeitada por Ângelo, o governador em exercício de Viena, na peça *Medida por medida*, de William Shakespeare. No poema de Tennyson, Mariana aguarda em uma distante granja o amado que a abandonou. A inserção do texto de Tennyson, aliada ao título de conto de Munro, "*Baptizing*", parece assinalar a dor das mulheres abandonadas. No caso do texto shakespeariano, Mariana está comprometida com Ângelo por meio de um compromisso seríssimo, o *betrothal*, ou seja, um quase casamento, um pré-casamento, enfim, "um compromisso bem mais sério do que o noivado" (HELIODORA, 1997, p. 211). Ângelo, comprometido com Mariana, adia o casamento por falta de dote e, por fim, a repudia, atacando de forma caluniosa a moral da moça.

O poeta Tennyson fez dois poemas inspirados em Mariana, colocando nela tristeza e desespero, enquanto espera na granja pelo retorno do amado. Suas lágrimas caem dia e noite, e ela não consegue mais encontrar prazer em nada na terra ou no céu. Atormentada por vozes do passado, ela é tomada pela tristeza e anseia pela morte.

Quando Del diz que se observa sofrendo e fica surpresa por não se reconhecer naquela figura tão boba quanto Mariana, ela está recorrendo à intertextualidade para se colocar mais uma vez como uma mulher diferente das outras, das que se submetiam à sociedade patriarcal.

Ao mencionar que o poema de Tennyson era um dos mais bobos que ela já havia lido, Del repete, por outros meios, a experiência da protagonista e também o epíteto aplicado por Auden ao trabalho de Tennyson. À semelhança do que foi registrado sobre a obra de Margaret Mitchell, o poema “tolo” de Tennyson serve para aplacar e representar literariamente a dor que Del sente, o que parece ressaltar também o papel que cumprem, ao retratar a experiência humana, as obras consideradas de menor importância pelos intelectuais.

Esse tipo de entrelaçamento é reforçado com a referência feita a *A boa terra*, romance de Pearl S. Buck, publicado em 1931. A autora cresceu na China e era considerada feminista. O tema central do romance é a história de uma família de camponeses chineses em tempos de miséria, fome, inundações e prosperidade. A menção é feita quando Del descreve a fragilidade e delicadeza de Nile, a jovem esposa de seu tio Bill:

*“No far to go,” he said encouragingly, and took her arm, and supported her the rest of the way up the sidewalk and up the steps and across the veranda as if she was a Chinese lady (I had just been reading The Good Earth, from town library) for whom walking is a rare and unnatural activity (MUNRO, 2001, p. 93, grifo da autora).*

Embora o destaque recaia sobre as qualidades da *“Chinese lady for whom walking is a rare and unnatural activity”*, o enlace tem a ver igualmente com a forma como Buck retrata o status, o tratamento dado à mulher e à posição dos homens na sociedade chinesa e na cultura chinesa pré-revolução. Tal tratamento amplia a visão sobre “a vida de meninas e mulheres” que *Lives of girls and women* tenta estabelecer e que se expande para além do Canadá. *A boa terra* mostra o predomínio do ponto de vista masculino sobre o comportamento feminino e sobre a construção da identidade do protagonista. O personagem principal é Wang Lung.

Sua primeira esposa é O-lan, um modelo de esposa, mulher simples e dedicada ao extremo aos trabalhos domésticos a ponto de poder ser considerada uma escrava.

Porém, não é a figura de O-lan que leva Del a caracterizar a tia Nile, mas a imagem de outra personagem do romance de Buck, a amante de Wang Lung, Lotus, símbolo de status e beleza, aliado à preguiça, componentes da imagem da “*femme fatale*” que Lotus representa sob a construção estereotipada pela visão masculina. Quando Del se depara com Nile, nota o quão perfeita e artificial é sua aparência e sente um tipo de admiração pela moça. Mesmo ao perceber o quão fútil e até mesmo ignorante a “tia” é, o destaque se dá pelo que ela havia atingido: o extremo do decoro feminino.

O jogo com as intertextualidades se mantém. Em “*Changes and ceremonies*”, Del destaca na biblioteca de Jubilee os volumes indicados para a leitura, particularmente os que já tinha lido. Agora os vê como velhos e gastos amigos, mas que não deixam de registrar como culturalmente contribuem para a formação da identidade da leitora Del. As obras citadas incluem *The winning of Barbara Worth* (1911) e *The prince of the house of David* (1855). Del os descreve como “[...] *people you saw on the street day after day, year after year, but never knew more than their faces; this could happen even in Jubilee.*” (MUNRO, 2001, p. 130).

A obra *The winning of Barbara Worth*, de H. P. Wright, é um épico sobre o oeste norte-americano, carregado de sentimentalismo e demasiadamente moralístico. Wright, que foi ministro da Igreja dos Discípulos, buscava sempre ensinar a seus leitores uma lição. Nesse romance alegórico, o bom e o mau capitalista são confrontados por meio da competição entre os protagonistas Worth e Greenfield a partir do desejo de provocar, controlar e desenvolver as terras desérticas de King's Basin. Worth, influenciado pelo amor que sua filha Barbara

devota ao deserto, consegue ser justo com seus empregados e acaba se tornando um milionário. Barbara apresenta todas as características do “anjo do lar”. É uma jovem adorável que incorpora a sagacidade do Oeste. Os infelizes de Jefferson, a cidade construída por Worth, recorrem a Barbara, certos de sua bondade e compaixão. Ela, além de coser e cozinhar, também faz os curativos daqueles que necessitam. Barbara monta a cavalo e usa o revólver como homem. Porém o pai, Worth, não deixa que ela saia da esfera doméstica, o que ela acata sem discussão, voltando seu interesse para o amado, Willard Holmes. Embora a moça seja mais experiente que Holmes, o pai a força a perder o controle dos cavalos de sua charrete de forma a permitir que Holmes assuma o controle como convém a um homem. Assim, as qualidades mais admiráveis de Barbara e que atraem os homens, sua independência e seu poder como amazona, são minimizados para que os papéis tradicionais, ligados à função do homem e da mulher na sociedade, sejam reforçados.

Ao tratar da construção ideológica, associada à imagem de Florence Nightingale, Poovey (1988) menciona que a figura social da enfermeira passava sempre pela aproximação com a figura de uma deusa ou de uma mãe adorável, forma de afastá-la da competição com os homens que exerciam a profissão de médico. A descrição de Nightingale mostra exatamente o que interessava ao mundo patriarcal e que é bem próximo do papel exercido por Barbara em *The winning of Barbara Worth*:

*Young (about the age of our Queen), graceful, feminine, rich, and popular, [Nightingale] holds a singularly gentle and persuasive influence over all with whom she comes in contact. Her friends and acquaintances are all classes and persuasions, but her happiest place is at home, in the empire of a very large bane of accomplished relatives, and in the simplest obedience to her admiring parents (POOVEY, 1988, p. 171).*

As outras obras mencionadas no conto não escapam desse controle ideológico ora voltado para o papel dos gêneros, ora revelando questões ideológicas e morais. É o caso de *The prince of the house of David* que, extremamente popular em 1855, acabou sendo obra esgotada em 1910. Foi escrito pelo reverendo Joseph Holt Ingraham. As bibliotecas das grandes e pequenas cidades americanas e escolas dominicais exigiam a leitura dessa obra em que uma jovem judia, Adina, escreve cartas para o pai, um alto sacerdote em Alexandria, narrando eventos que presenciou: o despertar de Lázaro, a crucificação de homens e de Jesus e sua ascensão. Nesse caso, Adina exalta a vida de homens. No material citado por Alice Munro em *Lives of girls and women* há sempre a presença da mulher aliada à do homem, contribuindo para o enaltecimento desse último.

A outra intertextualidade em *Lives of girls and women* é *Kristin Lavransdatter*, nome aplicado a uma trilogia de romances históricos de Sigrid Undset, publicada no início da década de 1920. O ciclo narra a vida de Kristin Lavransdatter, personagem norueguesa fictícia que viveu aproximadamente em 1300. Kristin cresce em Sel, Gudbrandsdalen, e é filha de um respeitado e influente fazendeiro. Passa por conflitos de relacionamento com seus pais e seu marido, Erlend, encontrando conforto em sua fé católica até falecer em paz com seu mundo. Kristin também cede em nome da boa convivência familiar e social, tornando-se subordinada de sua própria fé, que está fortemente ligada ao patriarcado.

A menção à balada “*Do yea ken John Peel*” em “*Changes and ceremonies*” é mais intrincada, porque parece retratar os incidentes ou acidentes ocorridos com a professora de música, Miss Farris. Trata-se de uma canção de caça inglesa que data de meados do século XIX. O herói, John Peel, fazendeiro e caçador de Cumberland,

é cantado em versos pelo amigo John Woodcock Graves, quando ambos estavam no vigor da masculinidade. O autor, ao ouvir uma canção de ninar que estava sendo cantada pela avó de seus filhos para fazê-los dormir, inspira-se a escrever uma homenagem a Peel baseando-se na tradicional melodia:

*Almost in a whisper she [Miss Farris] requested everybody to stand and sing, when Mr. Boyce gave the note:  
D'ye ken John Peel with his coat so gay  
D'ye ken John Peel at the break of the day  
D'ye ken John Peel when he's far far away,  
With his hounds and his horse in the morning? (MUNRO, 2001, p. 136, grifo da autora)*

A canção de ninar é “*Bonnie Annie*” e narra a história de Annie, filha de um mercador, que se apaixona por um capitão da marinha e parte com ele para o mar, talvez grávida. Algo de ruim acontece a bordo e Annie é apontada como a causadora do infortúnio, pois reza a tradição do mar que mulheres não trazem boa sorte para as navegações. Ela pede ao capitão que lance seu corpo ao mar. A má sorte vai embora, todos se salvam e o corpo de Annie é recuperado e enterrado.

Em “*Changes and ceremonies*” o foco do relato recai sobre a professora de música, Miss Farris, solteirona que talvez nutra alguma esperança em relação ao professor Mr. Boyce. Elinor Farris leva uma vida solitária e termina se afogando no rio Wawanash. Del registra seu legado relacionando-a com as operetas anuais que, na companhia do professor solteirão, Boyce, montava com seus alunos: “*She sent those operettas up like bubbles, shaped with quivering, exhausting effort, then almost casually, set free, to fade and fade but hold trapped forever our transformed childish selves, her undefeated, unrequired love.*” (MUNRO, 2001, p. 156).

A relação com a balada tem a ver com a morte de Miss Farris, que se afoga como Annie na canção de ninar, enquanto Mr. Boyce “[...] *managed to get along*

*quite well there, where there were some people like himself.*" (MUNRO, 2001, p. 156). Miss Farris parece ser sacrificada em nome das regras sociais em Jubilee, que não permite liberdade alguma às mulheres, sobretudo às solteiras. Seu destino é funesto, enquanto seu provável amor não correspondido, Mr. Boyce, tem um final feliz. A história de Elinor Farris parece, então, uma retomada do contexto de criação de *"Do yea ken John Peel"*, em que o enredo dos feitos masculinos se sobrepõe ao triste destino da heroína da canção de ninar.

Há outra intertextualidade no conto que também pode ser relacionada ao triste fim de Miss Farris. Trata-se da peça *O Flautista de Hamelin*, na qual o flautista é uma figura mágica, folclórica. Ele encanta os ratos e faz com que eles se afoguem aos milhares em um rio e, depois, quando os habitantes da cidade se recusam a lhe fazer o pagamento, ele enfeitiça as crianças com sua música, as hipnotizando e as levando consigo como fantoches. No cenário do conto de Munro, Del se deixa envolver pela magia da história, pelo papel que Frank Wales representa na opereta e se apaixona por ele. Ela está deixando de ser criança e, de certa forma, parece ser levada pelo flautista para o mundo da adolescência. Neil (1990) comenta o trecho, colocando que é apenas na realidade artificial que circunda a opereta que Del descobre seu amor por Frank Wales, fazendo do ambiente teatral um local onde pode testar suas fantasias sem os perigos oferecidos pelo mundo real:

*We should note that in the everyday world of the classroom, Frank is only an average boy (...). It is only within the exalted, theatrical confines of the operetta, in its enclosed structure and space, with its well-formed story, with laws and procedures, manners and morals all regulated, all directed and supervised, all orchestrated so that there is no mystifying gap between appearance and reality, that Del can safely fall in love with Frank Wales. (NEIL, 1990, p. 75).*



O *Flautista de Hamelin* também remete aos primórdios do conto, ligados à tradição oral. O enredo da peça é extraído da obra dos Irmãos Grimm. A relação que se estabelece retoma a questão da literatura como corpo vivo, cuja compilação de dados é repassada de uma geração para outra e vai formando o grande corpo da literatura mundial.

A professora, Miss Farris, morre afogada no rio próximo à cidade. Del diz que não se sabe ao certo se ela caiu, se foi suicídio, se alguém a jogou nas águas do Wawanash. Miss Farris deixou a casa (pequena e admirada por sua beleza de casa de bonecas, como as casas dos contos de fadas) toda aberta e com as luzes acesas, como se algum tipo de desespero, alguma coisa ou alguém a tivesse arrebatado de súbito, algo mais forte que ela, algo com o mesmo poder hipnotizante da flauta de Hamelin.

No último conto, “*Epilogue: The photographer*”, o romance *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, é citado quando Del caminha ao lado de Jerry Storey, um colega de escola com um futuro bastante promissor devido ao desempenho escolar, e este lhe descreve como serão os futuros bebês que, estimulados por corrente elétrica, serão capazes de compor como Beethoven ou Verdi. Del secretamente mantém o desejo de escrever um romance e, influenciada pelos prognósticos de Jerry Storey, relaciona as previsões do rapaz à criação de Huxley, perguntando-lhe se o que ele lhe descreve se aproxima do que é exposto em *Admirável mundo novo*. A cândida resposta de Jerry Storey – “*I don’t know, I never read fiction.*” (MUNRO, 2001, p. 267) – é bastante desencorajadora, mas a futura escritora não desiste e, para se sentir melhor, agarra-se à idéia do romance, dessa forma “[...] *it seemed to make what he said unimportant even if true.*” (MUNRO, 2001, p. 267).

Esse exemplo de intertextualidade também retoma a questão do corpo vivente, apresentada na discussão sobre transplante de órgãos inserida no conto “*Heirs of the living body*”. O significado de corpo vivente nesse contexto abrange não só o físico, mas também a história, a cultura, a tradição, a escrita, a literatura. O amigo de Del afirma que, da mesma forma que as pessoas se perpetuam através de seus órgãos, os indivíduos poderiam escolher facetas psicológicas, dons, talentos dignos dos gênios da humanidade de acordo com seus desejos.

*Admirável mundo novo* narra um hipotético futuro onde as pessoas são pré-condicionadas biologicamente e condicionadas psicologicamente a viverem em harmonia com as leis e regras sociais, em uma sociedade organizada por castas. A sociedade desse “futuro” criado por Huxley não possui a ética religiosa e valores morais que regem a sociedade atual. As crianças têm educação sexual desde os mais tenros anos da vida. O conceito de família também não existe.

Essa sociedade toda controlada, que vive sob regras sociais rígidas a ponto de dominar até a sexualidade, destoa da realidade existente em Jubilee, contemplada por Jerry Storey e Del: “[...] *it lay before us in a not very complicated pattern of streets named after battles and ladies and monarchs and pioneers.*” (MUNRO, 2001, p. 271). Nesse contexto, sobreposto a batalhas passadas, monarcas e pioneiros, Del deseja recriar uma fábula sombria, mesclando-a ao futuro visualizado por Jerry, “[...] *that would annihilate Jubilee and life in it.*” (MUNRO, 2001, p. 271) e, secretamente, reunir tudo isso em forma de ficção, transformando assim a vida dos habitantes de Jubilee, que jamais poderiam imaginar o risco que corriam sob os olhos de Jerry e Del, quando “[...] *hooting car horns – to mock anybody walking, not riding, on a Sunday afternoon.*” (MUNRO, 1982, p. 271), desconheciam o que o par de adolescentes poderia traçar-lhes.

A interposição de *Admirável mundo novo* no conto atua como elemento metaficcional, pois traz à baila a matéria-prima que Del Jordan poderá incluir no romance que arquiteta. Esse tipo de interferência, aliada à possível discussão metaficcional que a protagonista busca estabelecer, aproxima Alice Munro das características pós-modernas.

Dessa forma, Alice Munro vai construindo com as intertextualidades um legado literário por meio de poemas, canções de ninar, baladas para caçadas, romances históricos que exaltam os feitos dos homens e mostram o papel da mulher como “anjo da casa”, a se sacrificar invariavelmente. Tal ênfase põe igualmente em destaque o papel da cultura no trabalho do inconsciente e na formação de identidades, ao mesmo tempo em que revela a construção ideológica nos discursos. São ressaltados também a relação de Del com a vida em Jubilee e seu relacionamento com sua própria arte como escritora, conforme comenta Neil Besner: “*The stories Del tells in this chapter are about the beginnings of her exploration of love and sexuality, but they are also about the relations, as well as the differences between life and art.*” (BESNER, 1990, p. 69).

A retomada do enredo das obras citadas por Del em “*Changes and ceremonies*” ajuda a desvelar que a feminilidade é uma construção patriarcal, o que demonstra que a subjetividade masculina é fundamentalmente narcisista, visto que retrata constantemente a mulher como auto-reflexo, encapsulando o desejo de domínio e posse.

A re-visita a esses textos permite também a exposição do tratamento e avaliação da diferença feita por Alice Munro em *Lives of girls and women*. A escritora trata a diferença enlaçando-a a relação com a linguagem e com o sujeito da fala.

Essa técnica a aproxima do tratamento literário que Margaret Atwood dá a suas narrativas, conforme destaca Rao (1993):

*Atwood's evaluation of difference is thought also in relation to language and the speaking subject, especially in so far as her female characters are often represented as fictive portraits of the heroine as artist. The writing they produce has different and complex implications: the position of women in language, her role and exclusion from the literary scene, the peculiar relationship she entertains with the act of writing, are some of them. (RAO, 1993, p. 133).*

O fato de Del ser uma escritora em formação propicia a manifestação de sua familiaridade com as palavras, que ganha ênfase nas narrativas que compõem *Lives of girls and women*. Besner registra essa relação em "*Changes and ceremonies*":

*In several ways, the text we read alert us to Del's own familiarity with words: on the way to the library with her friend Naomi, Del sees the letters that announce the LAD ES REST RO M and the PUBL C RE DING ROOM, remarking that because everyone "had learned to read the words without them", the "missing letters were never repeated". (BESNER, 1990, p. 71).*

Para o crítico, a passagem que reproduz as letras que faltam em *PUBLIC READING ROOM* (sala de leitura) pode ser interpretada como texto tomado como lugar comum, que, de tão fácil compreensão, mesmo que lhe faltem letras, não afeta a leitura de ninguém. De fato é intrigante a questão estabelecida com as letras que faltam e que não dificultam o entendimento do leitor. No entanto, há um jogo entre espaço público (a sala de leitura) e espaço de uso exclusivo das mulheres (o banheiro feminino). Parece que, analogicamente, são um mundo à parte, mas, enlaçados ao entendimento que ocorre apesar da falta de letras, conforme destaca Neil, e aos sentidos que as obras, posteriormente destacadas por Del, vão revelar, acabam por apontar para o condicionamento que se espera das mulheres. Assim há,

publicamente uma expectativa sobre a vida que as mulheres levam. Se casadas, devem sempre esperar pelos maridos, obediência registrada na imagem das mulheres que sentam sobre a borda das janelas do banheiro feminino, usando “[...] *their kerchiefs and galoshes, waiting for their husbands to come and get them.*” (MUNRO, 2001, p. 130). Se solteiras, devem obedecer aos pais, noivos ou correr o risco de ter o mesmo destino de Miss Farris ou das outras heroínas dos romances que Del lê na biblioteca.

Essa expectativa e o isolamento são ressaltados na descrição do frontispício dos romances que repetem o enredo de *The winning of Barbara Worth*:

*They would often have a frontispiece showing a pale watercolored lady in some sort of Gainsborough costume, and underneath some such words as these: Lady Dorothy sought seclusion in the rose garden, the better to ponder the import of this mysterious communication (MUNRO, 2001, p. 130-131, grifo da autora).*

Além disso, o enredo dos romances é sempre o mesmo e o destino das mulheres também. Portanto, mesmo que alguns romances da biblioteca não fossem lidos, era possível saber o destino que cabe às mulheres, como as placas em que faltam as letras, cujo sentido jamais se altera.

O que ocorre, portanto, em Munro, como citado por Hutcheon (1988), é que a submissão aos valores artísticos dominantes se dá de forma irônica, ou seja, a partir da paródia, possibilitando a crítica sem que seja necessária a marginalização.

Ainda disserta Hutcheon (1988) que em *Lives of girls and women* Munro parodia também os códigos culturais, como é o caso da perda da virgindade feminina (a marca do sangue). Isso se dá no conto “*Baptizing*”, que retrata o despertar sexual de Del Jordan. O relacionamento com Garnet French, baseado em atração física, é o ponto de partida. Certa noite, quando retornava para casa

com o namorado, Del perde a virgindade recostada contra a parede lateral da construção, sobre um canteiro de flores. No dia seguinte, ao notar uma pequena mancha de sangue no local, ela sente a necessidade de contar a alguém e mente para a mãe:

*I put my hand to my wet leg and it came away dark. Blood. When I saw the blood the glory of the whole episode became clear to me. In the morning I went around to look at the broken peonies, and a little patch of blood, yes, dried blood on the ground. I had to mention it to somebody. I said to my mother, "There's blood on the ground at the side of the house".*

*"Blood?"*

*"I saw a cat there yesterday tearing a bird apart. It was a big striped tom, I don't know where it came from."*

*"Vicious beasts."*

*"You should come and look at it."*

*"What? I've got better things to do."*

(MUNRO, 2001, p. 248-249)

Com esse exemplo, Hutcheon (1988) afirma que, graças ao trabalho de autoras como Alice Munro, Gail Scott, Margaret Laurence e Sylvia Fraser, os leitores têm a possibilidade de sentir como é ser uma mulher crescendo em uma cidadezinha repressiva do Canadá. Esse processo toma como ponto de partida o *Bildungsroman* tradicional, escrito de forma diferente e dando outras ênfases quando o sujeito é feminino:

*In novels like Lives of Girls and Women, The Diviners, and Pandora we can see examples of what feminist critics have described as major reworkings of the 'universals' of the (male) novel of development: 'Novels that depict female apprenticeship and awakening not only alter the development process, but also frequently change its position in the text. The tensions that shape female development may lead to a disjunction between a surface plot, which affirms social conventions, and a submerged plot, which encodes rebellion'. (HUTCHEON, 1988, p. 133, grifo da autora).*

Se, por um lado, Munro subverte o *Bildungsroman*, por outro, ao colocar Del Jordan como futura escritora que tenta formular uma trajetória para o romance que busca criar, ela emprega a metaficção para essa discussão. A metaficção é uma das formas mais características da literatura pós-moderna, uma designação dada às obras de ficção que refletem conscientemente sobre essa condição de ficção, acentuando a figura do autor e o ato de escrever. Del disserta sobre a maneira como o tio escreve, como compila a história familiar e do condado. Além disso, Del mostra o seu enfoque como mulher, os seus interesses literários, a sua forma de escrever. Em “*Epilogue: The photographer*”, que já é metaficcional em seu título, pois é nomeado como epílogo, podendo ser esse o desfecho de seu período de formação (como mulher e como escritora) ou o capítulo final de seu livro, Del Jordan fala de um romance que idealiza sobre a cidade onde cresceu.

*A time came when all the books in the library in the Town Hall were not enough for me, I had to have my own. I saw that the only thing to do with my life was to write a novel. I picked on the Sherriff family to write about; what had happened to them isolated them, splendidly, doomed them to fiction. I changed the family name from Sherriff to Halloway, and the dead father from a storekeeper to a judge. I knew from my reading that in the family of judges, as of great landowners, degeneracy and madness were things to be counted on. The mother I could keep just as she was, just as I used to see her in the days when I went to the Anglican Church, and she was always there, gaunt and superb, with her trumpeting supplications. (MUNRO, 2001, p. 267).*

Com a ajuda do capital cultural adquirido em suas várias leituras, Del decide escrever seu próprio livro, baseando-se na saga de uma família de sua região, uma família cheia de tragédias, como loucura e suicídio. A protagonista se apaixonará por um misterioso fotógrafo que visita a cidade e enlouquecerá, suicidando-se e tendo o mesmo fim das figuras femininas estereotipadas citadas por Del durante os trechos intertextuais.

Ao lado da intertextualidade paródica e da metaficção, nos moldes estabelecidos por Hutcheon (1988), um outro aspecto importante encontrado na obra de Alice Munro é a problematização da história, representada pela consciência de que a história não passa de um artefato narrativo e, por isso, sujeita a ser exposta ou entendida de acordo com uma variedade de pontos de vista. A questão histórica não está em pauta na presente dissertação, mas a variedade de pontos de vista, de interpretações, é nada mais, nada menos que o labirinto de vozes que Munro constrói não pela história, mas pela memória e pelas intertextualidades, registrando histórias de homens e mulheres.

Segundo Linda Hutcheon (1991), seria impossível para o artista contemporâneo deixar de perceber os “discursos” que precedem tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que ele indica sua percepção deste fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa, segundo a estudiosa, ser reconsiderado, e somente pode ser reconsiderado de forma irônica. Munro manifesta-se a esse respeito exatamente ao colocar em pauta os títulos dos romances lidos por Del, dando ao leitor a oportunidade de descortinar outras obras anteriores que mantêm sempre uma relação com o texto da própria Munro.

Para Hutcheon (1991), o pós-modernismo, de forma crítica, confronta o passado e o presente e vice-versa. Não se trata, portanto, de uma nostalgia que arruína o presente, mas da busca da própria “distinção” da obra pós-modernista na repetição e na utilização de todo o passado. Essa característica pós-moderna presente na estrutura de *Lives of girls and women* é construída por meio da memória e da narração em primeira pessoa feita pela própria protagonista. O pós-modernismo coloca em xeque as afirmações e certezas e revisita o passado para reavaliá-lo, vê-lo de forma renovada.



Portanto, a ficção canadense escrita por autoras modernistas e “pós-modernas” realmente operou mudanças no gênero romance e no conto, em suas formas tradicionais tanto quanto em seus temas. A partir da intertextualidade, Hutcheon (1988) coloca que essas autoras lançaram desafios irônicos contra o poder e a dominância da literatura masculina sem, de certa forma, rejeitá-la.

Munro revê a representação feminina nos romances, desvelando como tal construção é ideologicamente marcada. Tais estratégias são as ferramentas para construir seus contos. Na obra analisada, as estratégias adotadas são o emprego do *Bildungsroman* para contar a saga feminina; a memória para reavaliar o passado, alternando certezas e significados; a intertextualidade, que favorece a crítica ao mundo patriarcal e a metaficção, corroborando o enlace da narradora com a escritura.

#### **4.1 *Bildungsroman*: A Formação de uma Identidade**

O termo *Bildungsroman* (romance de formação ou de desenvolvimento) pode ser aplicado a *Lives of girls and women*, porque os contos estão ligados entre si pela presença de uma personagem comum, Del Jordan, fazendo com que as histórias destaquem as fases do desenvolvimento da protagonista, traçando aos olhos do leitor o caminho que Del percorre da infância à adolescência, caracterizando-se como uma espécie de *Bildungsroman* feminino.

O termo alemão *bildung* remete a construir, formar, criar uma imagem, aperfeiçoar-se e também é conhecido como formação ou desenvolvimento. Tais termos implicam que o *Bildungsroman* também é um romance sobre educação, porém não necessariamente no sentido mais restrito da palavra, que envolve um

professor e um aluno, mas no sentido de aprendizado de vida. A vida é uma educadora e o crescer é vivenciar, enfrentar uma série de experiências que ensinam lições. Essas experiências colocam o personagem perante pessoas mais velhas e experientes que passam regras e modelos que ele pode adotar ou rejeitar. Uma das características mais próprias do gênero é o processo de aprendizado que leva o protagonista da infância para a idade adulta.

Vale ressaltar que, apesar do *Bildungsroman* poder ser considerado um gênero ou subgênero narrativo, ele não aparece nas obras literárias isoladamente. O *Bildungsroman* é caracterizado como tal a partir, não de sua estrutura formal, mas dos elementos temáticos da obra, mesmo havendo poucas e amplas características que podem defini-lo.

Há obras que são mais facilmente caracterizadas como *Bildungsroman*, “dependendo de sua maior ou menor semelhança com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*” (MAAS, 2000, p. 24). Tal obra do autor alemão Goethe constitui, pois, o protótipo do romance de formação. O que deve ser considerado, portanto, nas obras seguintes, para classificá-las ou não como romance de formação, é se há no centro da narrativa a história de vida de um protagonista jovem como Meister que, a partir de experiências ruins ou boas, desenvolve-se e harmoniza-se com o mundo, corrigindo idéias erradas e ampliando o seu capital cultural. Além disso, o protagonista deve ter autoconsciência de que sua jornada não é apenas uma aventura, mas uma busca pelo autoconhecimento a partir da saída da casa paterna.

A essência da formação do *Bildungsroman* é: a busca do burguês, que já havia conquistado o poder econômico, pelo capital cultural, pela formação universal que só pertencia aos nobres. Não se representam mais, nos romances dessa fase, “[...] seres de capacidade, força e coragem extraordinárias, mas o jovem que se

inaugura perante a vida, que busca uma profissão, o auto-aperfeiçoamento e seu lugar no mundo.” (MAAS, 2000, p. 23). É o homem comum que é retratado juntamente com as bases da vida e moral burguesas, não mais o de “sangue azul” ou o que descende dos deuses.

Obviamente, com o passar dos anos e com o surgimento de novas facetas e valores sociais, a definição do gênero sofreu algumas alterações, expansões, para que pudesse se adaptar à nova realidade, o que possibilita uma integração do romance de formação ao desenvolvimento dos jovens do século XX, que agora focaliza uma “[...] série de desilusões ou embates sociais com um meio hostil.” (PIRES, 2002, p. 38). Os novos protagonistas tendem à revolta ou ao suicídio por não encontrarem meios de realização no sistema.

O termo possui alguns gêneros similares: o *Entwicklungsroman*, uma história de crescimento geral, que não se baseia apenas no desenvolvimento cultural do indivíduo; o *Erziehungsroman*, que focaliza o treinamento e a educação formal; e o *Kunstlerroman*, que retrata a evolução de um artista. *Lives of girls and women* pode ser considerado também um *Kunstlerroman*, visto que Del Jordan se torna uma escritora e, desde jovem, mostra tendências para tal, citando seu gosto pela leitura, os escritos herdados do tio e os textos que ela mesma escrevia, seu desempenho escolar, os vários livros que vão expandindo sua experiência literária e mudando de tema, tornando-se mais complexos conforme ela cresce.

O *Kunstlerroman* tem como herói um artista e apresenta a oposição entre arte e vida, a marginalização do artista em relação ao mundo que o rodeia. As situações, fatos, eventos que nele são descritos dizem respeito ao desenvolvimento da autoconsciência e de um modo de vida essencialmente estético, e à tensão que tal especificidade provoca no mundo à sua volta.

Qualquer gênero de ficção sobre a vida de um artista só é possível quando, perante o meio social que o cerca, o artista possui um estilo de vida particular, diferente do vivido por outros indivíduos. Há duas saídas para um artista no *Kunstlerroman*. Ou a integração ocorre com sucesso, como no caso do já citado Wilhelm Meister ou, em oposição, a desintegração, como a de Gustav Von Aschenbach, protagonista de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann.

De que maneira, então, o *Bildungsroman* difere do *Kunstlerroman* e dos outros termos citados? De forma geral, é uma história de crescimento pessoal dentro de um contexto social específico. O processo de formação é, ao mesmo tempo, um aprendizado para a vida e uma busca pelo significado da existência em sociedade. O caminho para a maturidade, em alguns textos, é longo e gradual, e os desejos e necessidades do protagonista estão sempre em guerra com a sociedade e suas regras. Em algumas situações, o espírito e os valores da ordem social se tornam parte do indivíduo, que está então, adaptado, à vida em comunidade.

É retratado no *Bildungsroman* um período de formação caracterizado por acontecimentos que não possuem uma estrutura ou não seguem uma seqüência totalmente lógica. Os elementos unificadores da narrativa são a personagem principal e suas atitudes perante as situações que experimenta, suas transformações emocionais e de caráter e sua consolidação como pessoa a partir da maturidade. Tudo se constrói perante a interação entre o interior do indivíduo e o mundo exterior.

Há no romance de formação “a imagem pré-estabelecida do herói” (BAKHTIN, 2000, p. 238). Toda a dinâmica do romance flui a partir da movimentação do herói no espaço e na hierarquia social, fazendo com que ele ganhe ou perca status de uma hora para outra, tendo como missão a reintegração ao seu meio de origem ou o merecimento de uma posição de mais respeito. “O herói ora se aproxima, ora se

afasta de seu objetivo – da noiva, da vitória, da riqueza, etc.” (BAKHTIN, 2000, p. 238). Nota-se mais uma vez a tendência para a caracterização do romance de formação como um gênero literário protagonizado sempre por um personagem masculino, dono e senhor do relato e em busca do seu destino e suas realizações.

Pinto (1990) cita que outros autores já afirmaram que o *Bildungsroman* “[...] retrata, afinal, o processo durante o qual se aprende a ser ‘homem’, ou seja, apresenta-se o desenvolvimento de uma personagem masculina” (PINTO, 1990, p. 11). Porém, a pesquisadora também coloca que existem romances que narram a trajetória de mulheres que se transformam emocionalmente ou psicologicamente, o que seria o *Bildungsroman* feminino e que se diferencia do protótipo original de Goethe:

Dois dos modelos narrativos registrados por Pratt referem-se especificamente ao desenvolvimento emocional, psicológico e intelectual da personagem feminina: o “romance de desenvolvimento”, ou “Bildungsroman” propriamente dito e o “romance de renascimento e transformação” (PINTO, 1990, p. 15).

O aprendizado feminino também é retratado na literatura. Porém, ele difere totalmente do masculino e sempre acaba em fracasso. Tais obras mostram as mulheres sendo preparadas para o casamento e a maternidade e somente para isso, não possuindo a chance de ter contato com o mundo exterior como os homens, e, se tentassem, eram discriminadas pela sociedade.

Assim, enquanto o herói do “Bildungsroman” passa por um processo no qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em posição marginal (PINTO, 1990, p.13).

Portanto, a idéia da existência de um romance de formação feminino é aceita, colocando-se em pauta principalmente seu caráter de releitura de determinados temas recorrentes na literatura de autoria masculina e que vão ser reinterpretados de outra maneira pelas autoras mulheres, como é o caso das obras citadas em *Lives of girls and women*.

No *Bildungsroman* tradicional, o romance se constrói ao redor do protagonista masculino que é representado como quem domina a esfera pública, o mundo e a própria existência. O espaço da mulher, portanto, se torna bem limitado: a vida doméstica. Enquanto os homens dominam as ruas e todo o mundo exterior, as mulheres têm como reino apenas o lar. A representação dessa estrutura social e política nos tradicionais romances de formação, em que os homens deverão realizar conquistas e processos de independência e autonomia, tem determinado que, em função de sua posição secundária e subalterna, nos romances de formação femininos, as tentativas de realização das protagonistas tenham sido muitas vezes frustradas ou fracassadas. Exemplos clássicos aqui seriam *Madame Bovary* (*Madame Bovary*, de Flaubert), *Luíza* (*O primo Basílio*, de Eça de Queiroz) e *Anna Karenina* (*Anna Karenina*, de Tolstói). Mesmo quando cumprem todos os passos para a realização de um processo de independência ou autonomia, em que temas como a orfandade, a ida para um internato, ou a busca de cidades grandes são recorrentes, essas personagens, com frequência, no final do relato, morrem, suicidam-se ou enlouquecem.

Um exemplo mais específico de um *Bildungsroman* feminino é *O despertar*, de Kate Chopin. A personagem principal, Edna Pontellier, vive a angústia de se ver presa a um casamento sem amor e, por conta disso, não pode viver a paixão que sente por outro homem. Outras duas personagens do mesmo romance exemplificam

extremos da relação da mulher com o meio social: Mademoiselle Reisz é uma pianista que, pela liberdade, nunca se casou e se tornou uma mulher marginalizada e desprezada pela sociedade; Madame Ratignolle, por outro lado, é a imagem da mulher ideal para a época, submissa ao marido e dedicada aos filhos. Edna, confusa por não conseguir ser como Ratignolle e fraca demais para viver a mesma situação de Reisz, se joga no mar.

O desenvolvimento da protagonista do *Bildungsroman* feminino é iniciado na vida adulta, a partir do momento em que a mulher já está casada, teve filhos e percebe que tal modo de vida não é o suficiente para fazê-la sentir-se feliz, realizada.

[...] o *Bildungsroman* retrataria o período de formação da personagem que começa na infância ou na adolescência, enquanto a protagonista do “romance de renascimento e transformação” seria uma mulher mais velha [...] em busca da auto-realização. (PINTO, 1990, p. 15).

Outra diferença reside na questão de que no romance de formação se busca a interação social, enquanto no romance de renascimento ou transformação a procura por interação se dá no plano espiritual. Portanto, pode-se concluir que no primeiro tipo de romance a mulher tem pouquíssimas chances de ser bem sucedida, visto que a integração com a sociedade exige que a mulher negue a si mesma. Já no segundo tipo de obra, a mulher ainda pode atingir o sucesso e a satisfação pessoal, renascendo espiritualmente.

Em Munro, o *Bildungsroman* se transforma, não só porque é feminino, mas porque é construído dentro de contos, e não mais em um romance, e porque há o tratamento feito por meio de reminiscências: o adulto volta os olhos para a infância e, com isso, expõe a saga familiar e seu processo de crescimento, enveredando por labirintos de vozes e re-elaborações de memórias.

Em “*Heirs of the living body*”, Del encara as primeiras experiências com a morte, começando a questionar o que é um corpo, o que é morrer e o que é viver. Há a mudança de identidade, ela muda seus pontos de vista, deixando a inocente infância para trás, tentando entender a verdade do mundo onde está vivendo. Desenvolve também, em meio a isso, suas características como escritora, sua própria maneira de produzir literatura, de interpretar a vida e sua trajetória não está marcada pelo fracasso, morte, suicídio ou loucura, como registram os romances de formação femininos tradicionais.

#### 4. 2 Memória e Ficção: Releitura e Tradução do Passado

Quem conta um conto, aumenta um ponto.  
(Ditado popular)

*Sometimes I get the start of a story from a memory, an anecdote, but that gets lost and is usually unrecognizable in the final story. Suppose you have – in memory – a young woman stepping off a train in an outfit so elegant her family is compelled to take her down a peg (as happened to me once), and it somehow becomes a wife who’s been recovering from a mental breakdown, met by her husband and his mother and the mother’s nurse whom the husband doesn’t yet know he’s in love with. How did that happen? I don’t know (MUNRO, 2003).*

A memória, definida da maneira mais simples como um processo mental que armazena informações no cérebro, ajuda na aparente estruturação do *Bildungsroman* na obra de Alice Munro, colaborando, pois, para a ampliação das fronteiras do gênero conto, renovando as regras estabelecidas por Poe.

De modo geral, as memórias são menos claras e detalhadas que as percepções, mas, ocasionalmente, uma imagem memorizada pode ser descrita de forma pormenorizada. Del Jordan, em “*Heirs of the living body*”, descreve alguns



fatos ocorridos no passado com extrema precisão, como a vaca que encontra morta perto do riacho:

*[...] the cow had died with with its neck stretched out, as if reaching for water, but it was lying the wrong way for that – and I tapped the face. I was shy about touching the face. I was shy about looking at its eye [...]* (MUNRO, 1982, p. 44)

Ou o rosto do tio após seu falecimento:

*He did not look asleep; he did not look anything like he looked when I went into the Office to wake him up on a Sunday afternoon. [...] He himself was wiped out; this face was like a delicate mask of skin, varnished, and laid over the real face – or over nothing at all, ready to crack when you poked a finger into it.* (MUNRO, 1982, p. 58).

No conto “*The Flats Road*” há outro exemplo. Ao ouvir o relato do tio Benny sobre sua ida à cidade grande, a própria Del descreve o que seria o sentimento de um leitor ao se deparar com algo muito detalhadamente narrado. Como Del transporta os leitores para seu mundo, tio Benny a fez se sentir no mundo dele:

*He described to us each turn he had taken and each person he had asked for directions, he reported what each of them had said and what he had thought then, the alternatives he had considered, why he had in each case decided to do what he did. He remembered everything. A map of the journey was burnt into his mind. And as he talked a different landscape (...) all this seemed to grow up around us created by his monotonous, meticulously remembering voice, and we could see it, we could see how it was to be lost there, how it was just not possible to find anything, or go on looking.* (MUNRO, 2001, p. 30).

Mas como funciona a memória, característica que Munro molda com tanta propriedade aos seus contos? Para exemplificar seu funcionamento, Freud (1980a) usa um pequeno invento que havia sido lançado no mercado, um brinquedo em sua época. O “bloco mágico”, que se resume a uma prancha de cera com uma borda de

papel. Sobre essa prancha há uma folha fina e transparente que têm duas camadas: a superior é de celulose e a inferior é de um papel encerado. Para utilizar a invenção, escreve-se na folha de celulose usando um estilete. A escrita pressiona o papel encerado sobre a prancha de cera castanho-escura. Dessa maneira, as letras e/ou desenhos são visíveis como escrita preta na superfície de celulose. Quando é necessário apagar o que foi escrito, basta levantar a folha dupla da prancha de cera. A camada de celulose se torna uma forma de proteção do papel encerado, um protetor contra estímulos que poderiam danificá-lo permanentemente. Tudo o que é escrito pode ser apagado e a folha pode receber outras letras e outros desenhos, mas fica registrado na prancha de celulose.

O brinquedo pode ser comparado ao aparelho perceptual, também formado por duas camadas: um escudo contra estímulos que tem como objetivo diminuir a intensidade das experiências, percepções e sensações que estão sendo absorvidas, e de uma outra camada que recebe esses estímulos que foram, de certa forma, já “filtrados”. Essa superfície que recebe os estímulos não forma traços permanentes, pois os efeitos da memória são produzidos em sistemas contíguos. A prancha de cera do bloco mágico corresponderia ao inconsciente, que está “atrás” do pré-consciente. O tornar-se visível e o apagamento da escrita no bloco mágico correspondem à alternância do surgimento e do apagamento da percepção na consciência.

Se imaginarmos uma das mãos escrevendo sobre a superfície do Bloco Mágico, enquanto a outra eleva periodicamente sua folha de cobertura da prancha de cera, teremos uma representação concreta do modo pelo qual tentei representar o funcionamento do aparelho perceptual da mente. (FREUD, 1980, p. 290).

Freud (1980) atribui, então, ao aparelho perceptivo a capacidade receptiva ilimitada, registrando traços mnêmicos permanentes, mas alteráveis. Há um sistema que recebe percepções, mas não as retém de forma permanente. Os traços permanentes são, porém, preservados em sistemas mnêmicos que agem por trás do perceptual. Freud considera o trabalho do aparelho psíquico (ou seja, a própria memória) como texto, “[...] texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são sempre já transcrições. Estampas originárias, tudo começa pela reprodução.” (DERRIDA, 1995, p. 200).

Assim, Derrida, refazendo a trajetória dos estudos freudianos sobre a concepção do trabalho do aparelho psíquico, destaca como revolucionário no conceito de memória desenvolvido por Freud o fato desta corresponder a “[...] um certo estar-no-mundo do psiquismo” (DERRIDA, 1995, p. 223). Por isso, o conceito aplicado à memória, neste trabalho, corresponde a esse “texto em parte alguma presente”, a “um certo estar-no-mundo do psiquismo”, que se manifesta na medida em que a protagonista, Del, constrói seu discurso e vai montando a sua história e a história de sua família. Ao fazê-lo, vai de forma fragmentada expondo seus anseios, desejos e decepções que ajudam a formar o seu retrato, contribuindo para a exposição do tipo de vida levada por meninas e mulheres na provinciana Jubilee.

Segundo Menezes (1995a), a memória é um dos suportes essenciais da identidade de cada indivíduo, já que o processo de identificação é um processo de construção de imagem. A autora coloca que o problema da memória e seus mecanismos surge com Platão, que usa uma analogia muito parecida com o que, no futuro, seria o bloco mágico de Freud: um bloco de cera onde são gravadas lembranças, sendo que “[...] a memória não é museológica, mas seletiva.” (MENEZES, 1995b, p. 133). Parte-se do princípio, então, de que a memória e tudo o

que ela encerra dependem da imaginação, que está, tanto para Platão quanto para Freud, ligada ao desejo.

Braga (2000), citando Halbwachs, considera que a memória individual só existe a partir da memória coletiva, como cada um dos indivíduos se insere em uma sociedade, uma cultura, na história geral. A memória, construída a partir das impressões, das vivências, das relações sociais e familiares de cada ser humano, depende muito das palavras das pessoas que cercam o indivíduo, da leitura e das obras de arte. A memória para Halbwachs, segundo Braga (2000), depende sempre da linguagem e dos significados que são construídos dentro de uma sociedade.

Tomando como modelo o ato de escrever, o aparelho perceptivo pode, como diz Freud (1980a), ser considerado uma máquina de escritura que, por meio de recordações, da repetição, permite a elaboração dos fatos *a posteriori*, revelando narrativas com efeitos inesperados.

A memória e a literatura são parceiras recorrentes em vários textos: na poesia épica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na biografia ou autobiografia, no trabalho de interpretação, leitura, tradução, no lembrar e narrar. Os “primeiros” narradores foram os homens e mulheres em volta das primeiras fogueiras, Sheherazade que, com sua poderosa memória, astúcia e dom, mantinha sua irmã e o sultão sempre cativos. E assim as histórias foram passadas e repassadas, contadas e recontadas, produzidas e reproduzidas a partir da necessidade humana de comunicação, de compreensão. Esses fragmentos de memória e os sujeitos que as retiveram contribuíram para a expansão e renovação dessas narrativas, que foram se construindo e reconstruindo no corpo literário.

Menezes (1995c) cita Homero (a *Odisséia*, mais precisamente), remontando a uma civilização na qual a escrita ainda era privilégio de poucos, em que o poeta

tinha um papel fundamental: narrar o passado, contar a história e, assim, passar adiante a cultura de seu povo. Nessa era remota, os poetas eram chamados de aedos e tinham como missão “presentificar” o passado de forma a torná-lo atemporal, causando emoções atuais. O aedo era a memória ambulante de seu povo.

Assim, o registro da memória é fragmentário, marcado por experiências individuais e comunitárias, que não tem como objetivo o resgate integral e puro do passado, mas uma “apresentação” construída a partir do presente.

As lembranças em Alice Munro surgem fragmentadas, alteradas por novas percepções de mundo, pelo tempo e por inúmeras outras experiências que contribuíram para a formação da narradora, Del Jordan.

A forma fragmentada da apresentação dos contos, sua forma híbrida que mistura gêneros e mantém certa relação com a maneira pela qual a memória funciona, propicia o jogo das histórias interligadas formando um todo, constituindo-se no procedimento literário denominado “*frame story*”, ou seja, narrativa encaixada. Embora empregado contemporaneamente por Alice Munro em *Lives of girls and women*, essa técnica tem longa tradição.

Na narrativa clássica sânscrita de tradição Purânica (antiga), o texto *Shuka Saptai* (*Setenta contos do papagaio*), escrito por volta do século XII, reúne contos cujo narrador é um papagaio. A ave tem como tarefa distrair a jovem Prabhavati, evitando, assim, que ela busque por um amante na ausência do esposo. A narrativa se completa em setenta noites, mesclando prosa e poesia, formando, com essa mistura de gêneros, uma narrativa híbrida. Segundo Paniker (2003), várias narrativas em sânscrito, tais como *Kathāsaritsāgara* (*Oceano de histórias*), *Pāncatantra*, *Brhatkathā* (*Grande história*), *Bhāgavata* são narrativas encaixadas,

cujas estórias de cada coleção mantêm entre si a coerência, formando um todo. Essa tradição liga-se à arte islâmica, à cultura árabe da qual Sheherazade faz parte.

Wajnberg (1997) descreve a “fala desatada” da narradora na busca de enredar a quem ouve:

É a narradora quem nos conduz pelas labirínticas histórias das *Mil e Uma Noites*, cujo enredo maior se engatilha no conto-moldura. O sultão Shahriar descobrira a infidelidade da amada sultana com seu negro escravo, mandando matá-los imediatamente (WAJNBERG, 1997, p. 11-12).

É a partir desse núcleo que entra em cena Sheherazade – a culta filha do vizir – que decide se casar com o sultão. Sua irmã caçula, Duniyazade, será junto com o sultão Shahriar a sua audiência. Dessa forma,

Algumas pressões já se delineiam neste conto-moldura que afivela o maço de histórias. Ao abrir e fechar a imensa coleção, a história de Sheherazade envolve todo o universo narrativo, encerrando-se as *Noites* no final do conto moldura. (...) A idéia em jogo é a de que mesmo numa narrativa fracionada como esta, há sempre um certo centro de atração, um eixo maior que diz respeito à enunciação do discurso. É a hábil voz de Sheherazade que se ergue e se cala, a que instaura o discurso das *Noites*. Qualquer enunciação possível quanto ao livro teria de passar pela narradora, na medida em que a obra se constitui pela própria cadeia significante de Sheherazade (WAJNBERG, 1997, p. 12).

Del Jordan, narradora de *Lives of girls and women*, une-se a essa tradição, conduzindo a narrativa, expondo desejos, deslindando, tal qual Sheherazade, “o fascinante segredo de sua face escrita” e “o emblema que recai sobre a face paradigmática do narrador” conforme destaca Wajnberg (1997, p.13).

É nessa articulação com estratégia secular que *Lives of girls and women* se desenvolve em histórias entrelaçadas repetindo a velha tradição, conforme destaca Wajnberg em relação às *Mil e uma noites*:

Semelhante à obra hindu *Kalila e Dimna*, as *Noites* apresentam este característico entrelaçamento de histórias que se enredam e se complicam e nascem umas das outras, apesar da clara diferença entre o universo da fábula para o primeiro e dos contos para as *Noites* (WAJNBERG, 1997, p. 62).

Como a impetuosa Sheherazade, Del Jordan possui uma memória notável e um grande talento para contar histórias, aplicando a elas recursos estilísticos e retóricos, elementos que as tornam mais interessantes, mais encantadoras, mais concretas, envoltas na bruma, na névoa característica da ficção, tornando-as próximas e distantes da realidade, ao mesmo tempo.

As estratégias retóricas aplicadas aos contos de *Lives of girls and women* incluem comparações, impressões, paradoxos ou oxímoros. As comparações são freqüentes e provocam a imaginação: “*Aunt Moira’s voice, telling things at leisure, would spread out over the day, over the yard, like black oil.*” (MUNRO, 2001, p. 47); “*Black flies were crawling and clustering on its [the dead cow] brown-and- white hide, sparkling where the sun caught them like beaded embroidery.*” (Idem, p. 50); “*But men were walking on the hay stubble, all in dark suits like tall crows.*” (Idem, p. 58); “*Aunt Moira, draped in black like a massive, public pillar.*” (Idem, p. 59); “*The house was full of people, pressed together, melted together like blunt old crayons, warm, acquiescent, singing.*” (Idem, p. 64); etc.

Há vários paradoxos e oxímoros, como em: “[...] *a delicate predatory face.*” (MUNRO, 2001, p. 4); “[...] *this cold, masked, imperfectly hidden jubilation.*” (Idem, p. 54); “*And my mother could not help, could never help, being thrilled and tender, recalling this.*” (Idem, p. 87); “[...] *strange splendid things.*” (Idem, p. 110); “[...] *terrible tender revenge.*” (Idem, p. 145); etc.

Ao lembrar e narrar, Del usa comparações com elementos comuns, cotidianos (pilares, corvos, mármore, sabão, óleo, sons e odores fortemente característicos, etc.), que deixam ao leitor pistas, referências ligadas ao tipo de sensações que as memórias trouxeram ou poderiam trazer, abrindo espaço para que o leitor possa imaginar ou até mesmo sentir-se na mesma situação da narradora. Contudo, às vezes tais exemplos também levam a sensações e impressões paradoxais, que não condizem com a cena narrada. Quando fala das moscas que se amontoavam sobre a vaca morta em *“Heirs of the living body”*, por exemplo, Del faz com que algo que deveria causar asco ganhe brilho e delicadeza como um bordado de contas. Isso porque a personagem, naquele instante, vive sentimentos paradoxais, via a vaca morta como algum tipo de revelação, algo sagrado e, ao mesmo tempo, que pedia algum tipo de violação, que a hipnotiza como hipnotizaria o brilho das contas trabalhadas. As memórias visuais se mesclam às intelectuais, à imaginação, à curiosidade, à metafísica.

Os oxímoros também deixam no texto impressões incertas, imagens que parecem ser o que não são, forma de expor o ponto de vista de alguém que viveu aquela situação há anos e, agora com mais maturidade, se debruça sobre o passado de forma interpretativa, fazendo com que tudo se torne ambíguo, mas também esclarecendo intenções, ações, revelando as personalidades de pessoas que fizeram parte de seu passado e, que com o tempo, Del aprendeu a estudar, reler, visitar, rememorar.

Munro lança, portanto, mão da memória para reconstruir situações vividas por suas personagens no passado, mostrando aos leitores suas atitudes de um ponto de vista mais maduro, mostrando que o período de aprendizado narrado influenciou realmente o caráter da narradora, mas ao fazê-lo, desvela novos sentidos e abre



espaço para revelações renovadas, complicando a noção de um sentido único. *Lives of girls and women* serve de ilustração de como a autora aplica os mecanismos narrativos para a construção da polifonia e para a fragmentação, e o conto assim trabalhado revela flexibilidade, constituindo-se no que parece um “romance”, uma pseudo-unidade que é, na verdade, múltipla, multifacetada e infinita.

### 4.3 A Poética de Munro

Alice Munro apresenta, então, várias facetas que demonstram a flexibilidade do gênero conto. Em *Lives of girls and women*, constrói uma ficção sobre pessoas comuns, escrita em linguagem comum. Porém, a estrutura em grande parte é espacial ao invés de linear. Segundo Gadpaille (1988), Alice Munro não vê as narrativas como estradas que levam o leitor a algum lugar, mas como uma casa que ele deve conhecer e ficar por algum tempo. O desenrolar digressivo, cheio de idas e vindas, prende o interesse de quem lê.

Os leitores se deparam dentro dessas “casas” com narradoras (na esmagadora maioria das vezes). As narradoras de Munro, devido à sua relação direta com o que é contado, são forçadas a buscar as suas próprias respostas, suas próprias pistas largadas em algum canto do texto, revelando tudo o que há por trás das lembranças selecionadas pela narradora. Em *Lives of girls and women*, Del demonstra grande conhecimento de seu material e de sua platéia (leitores), mas não parece capaz de evitar os falsos detalhes, sempre ultrapassando a fronteira entre o fato e o imaginário, caracterizando mais uma vez a questão da memória e da formação do labirinto de vozes em Munro.

A identificação do leitor com o que é narrado é marcante. A autora consegue isso em boa parte devido à grande atenção dada aos detalhes, como se nota em Tchékhov também. Isso faz com que o leitor se sinta submerso na atmosfera das cenas muito mais intimamente do que o que seria possível com um narrador em terceira pessoa.

Além disso, remetendo à metaficção contida em *Lives of girls and women*, a narradora brinda os leitores com considerações metalingüísticas sobre vida e arte, examinando o processo técnico e as implicações éticas de transformar as vidas comuns em material artístico. Isso ocorre principalmente no último dos contos da coletânea, "*Epilogue: The photographer*", quando Del apresenta a idéia de escrever um romance, uma saga, baseando-se na trajetória de uma problemática família de Jubilee, marcada por vícios, loucura e suicídio, os Sherriff. Del os escolhe, tomando o cuidado de mudar o sobrenome e alguns detalhes biográficos, porque "[...] *what had happened to them isolated them, splendidly, doomed them to fiction.*" (MUNRO, 2001, p.266).

No entanto Munro não é, segundo Gadpaille (1988), uma das autoras "pós-modernas" que enxergam a metaficção como a última saída para as pessoas cansadas da realidade. Seus textos realmente tratam de questões que envolvem arte e realidade, não descartando conteúdo e significado, mas partindo da vida em sua forma mais simples. Algumas vezes, todavia, Munro lança uma cena caótica em meio ao ordinário, como é possível observar em *Lives of girls and women*, em que o sempre tranqüilo cão Major, depois de velho, se torna um matador de ovelhas e é sacrificado ("*Age of faith*"); em que Mary Agnes, molestada por garotos de sua cidade é largada nua em um local afastado ("*Heirs of the living body*"); como Miss Rush, professora de Addie, que morre ao dar a luz e é velada junto ao

seu bebê, branco e imóvel como uma boneca de cera (*“Princess Ida”*). Esses e outros momentos sugerem que uma desordem ou outra atua na libertação da imaginação e transporta a mente para mundos alternativos, marcados, por vezes, pelo grotesco.

Da mesma maneira, o trabalho de Munro lida com conflitos de gerações registrados na discórdia que marca o relacionamento de Del com a mãe, por vezes complicado por algum outro membro da família, como as tias Elspeth e Grace, que não se dão bem com a esposa do sobrinho. Com a intenção de acessar o passado de seus personagens e criar múltiplas perspectivas, ou o que pode ser chamado de labirinto de vozes, em torno dos eventos familiares, Munro usa a essência histórica e emocional de objetos, documentos e, principalmente, fotografias. No conto *“Heirs of the living body”*, Del examina fotografias de seus tios quando jovens, da antiga casa da família. A partir de todos esses laços familiares entre passado e presente, cria-se, nas narrativas de Munro, um forte senso de conexão que é adicionado, por exemplo, à presença de uma personagem em comum entre uma história e outra.

Esse método autobiográfico é embasado na memória e na retrospectiva, dando às histórias contadas um ar de autenticidade maior. Essa técnica de memória é obviamente usada por Munro para enfatizar o elemento de reconhecimento na história, visto que o leitor se vê cara a cara com experiências que lhe causam compreensão e simpatia. Porém, além disso, ela procura mostrar as diferentes facetas da verdade, que pode ser vista sob várias perspectivas, o que abre espaço para sentidos outros, ressaltando o trabalho da escritura em todos os níveis. Desse modo, temos no texto uma mudança freqüente na escala temporal (passado/presente), fazendo com que a perspectiva desse tempo duplo contraste

com a inocência do narrador no tempo narrado e sua experiência e sabedoria no momento em que recolhe suas memórias. Em *Lives of girls and women* esse vai e vem temporal é freqüente, pois a narradora é uma mulher já adulta que conta situações de sua infância e adolescência, trazendo para as experiências interpretações que talvez não fosse capaz de fazer na época em que ocorreram pela primeira vez.

Howells (1998) discute a descoberta de Del sobre como o mundo em que ela vive e pensa conhecer tão bem pode ser diferente quando analisado por outra pessoa, por outro ponto de vista. Essa questão em que mundos alternativos representam a mesma realidade é freqüente na obra de Alice Munro, que explora incansavelmente as diversas maneiras de enxergar e entender a realidade, evitando uma visão única, totalitária, solitária.

Ao apresentar as perspectivas de vários personagens, Munro enfatiza as inúmeras interpretações de mundo que podem surgir a partir do momento em que o indivíduo passa a sentir necessidade de explicar e conhecer o universo ao seu redor. Por isso, as histórias de Munro são abertas, os parágrafos finais nunca são, então, o ponto final. Os contos ligam diferentes percepções da realidade, desde a simplicidade do cotidiano familiar até mundos imaginários, fazendo com que o leitor se complique ao tentar delimitar o que é real e o que não é. Munro mostra, através de sua ficção, como a memória lida com os significados construídos a partir de nossas experiências mais ou menos importantes. Então, as percepções que a personagem Del apresenta são compostas de lances, de flashes de lembranças reinterpretadas pela memória durante o processo de recordar.

Howells (1998) destaca no trabalho de Munro o emprego de paradoxos e narrativas irônicas para apreender e controlar a realidade através da atenção aos

detalhes superficiais enquanto viola indiretamente tudo o que é familiar. O familiar surge de forma “estranhada” pois, conforme Freud (1980b), o seu sentido é ampliado, o comum passa a ser visto de forma inédita e ganha facetas renovadas, pois se aprofunda e se mostra misterioso, tomando formas inesperadas que levam à revelação, à uma forma epifânica *à la* James Joyce. Ao escrever sobre Del Jordan, por exemplo, Munro combina boatos com poesia e história, ampliando as fronteiras do gênero conto, mostrando a relação entre memória e imaginação, apresentando uma reelaboração do passado que manipula pontos de vista a partir de técnicas narrativas retrospectivas e voyeurismo para expor as combinações paradoxais – o paradoxo é a figura mais utilizada por Munro, ao lado do oxímoro – entre poder e fraqueza, segredo e exposição.

As incertezas da percepção e do entendimento se tornam um subtexto enigmático que se esconde nas aparentes certezas fixas do texto. Devido à mediação da memória, há uma incongruência entre a experiência em si e a narrativa que a deve retratar, fazendo com que as histórias tenham, como coloca Somacarrera (1996), uma textura de “fofoca”, na qual nenhuma afirmação é completamente confiável. Os recursos lingüísticos usados por Munro em *Lives of girls and women* procuram criar uma atmosfera paradoxal: ao mesmo tempo que tudo soa distorcido pela protagonista-narradora, não há como negar que os eventos carregam uma certa essência de realidade – realidade essa que está ligada com o que é caótico, desordenado – , graças ao método autobiográfico que a autora emprega nesta e em outras obras.

Munro trabalha, segundo Somacarrera (1996), com um tipo de poética da incerteza ou retórica da desconfiança, já que emprega a memória e seus efeitos. Para instaurar esse tipo de atmosfera, a autora faz uso de “[...] *grammatical devices*,

*amongst which are included modal auxiliaries, modal adverbs, evaluative adjectives and adverbs, generic sentences and verbs of knowledge, prediction and evaluation.*" (SOMACARRERA, 1996, p. 81). Munro também faz uso de verbos modais para codificar boatos ou fofocas. A combinação de diferentes tipos de modais coloca em questão o clima opressivo de uma cidade pequena, onde todos devem seguir um duro código social.

Osachoff (1983) aponta que uma das características mais distintivas de Munro é a forma como ela desenvolve suas narrativas em primeira pessoa, usando as vozes de modos diferentes e fazendo com que a atitude autobiográfica do narrador freqüentemente influencie a voz da estória. O labirinto de vozes está, então, sempre presente em *Lives of girls and women*, sendo que em "*Heirs of the living body*" ele se manifesta por meio das tias, que enxergam o mundo de forma irônica e submissa ao mesmo tempo, preenchendo suas vidas com serviços domésticos, brincadeiras e comentários afiados sobre a vida dos outros; do tio, que é muito objetivo em tudo o que faz, não se preocupando com os detalhes por trás das datas, mas com as datas em si; da mãe, que não se conforma com sua condição de mulher, que é contra a religião, mas que se dedica aos conhecimentos gerais com dedicação de beata; da prima, que faz com que Del fique face a face com a morte.

Para Del, suas características como escritora levam-na a tentar capturar as imagens exatas e as vozes do passado mas, ao mesmo tempo, a explorar a vida dos outros. Escrever sobre eles envolve o texto em mentiras inevitáveis pois tratam-se de interpretações, de observações. Exatamente por se tratarem de interpretações, ao mesmo tempo e paradoxalmente, carregam uma essência de realidade ou verdade. A polifonia, ou seja, esse jogo de vozes freqüente em *Lives of girls and*

*women*, está presente na literatura produzida por Munro, visto que suas histórias costumam lidar com mais de uma visão, interpretação de um fato, fazendo com que a Verdade Absoluta seja vista como inexistente ou inalcançável.

Osachoff (1983) também relata que a necessidade de se contar uma história é latente e, dependendo do tema ou razão para que essa história seja escrita, ela pode ser vista como memória, confissão ou meditação. Ao ressaltar as características de cada um desses três tipos de narrativa, Osachoff mostra que *Lives of girls and women* atua como um livro de memórias, pois Del, já adulta, “relê” seu passado e, influenciada pela passagem do tempo, pelo seu amadurecimento, o reinterpreta:

*A memoir is usually a story about childhood told by an adult who looks back on some memorable or traumatic event in the past. The point of view of a child or an adolescent is changed by the passage of time, and that changed person, the narrator, is sometimes evident in the present. (OSACHOFF, 1983, p. 64).*

Munro busca em seus contos e, particularmente, em *Lives of girls and women*, o reconhecimento de realidades desconhecidas, o misterioso que se esconde no comum e os paradoxos provenientes do psicológico humano. Há sempre, portanto, a sensação de que as impressões não podem ser entendidas e que qualquer padrão de significado nas ações humanas pode ser apenas parcial, temporário e ilusório.

A escritora, como Maupassant e Tchékhev, retrata o cotidiano, o ordinário, já que, ao plantar em sua narrativa o elemento inesperado, decodifica o comum, lhe dá novas e maiores significações, tornando as fronteiras do conto maleáveis.

Alice Munro transgride a partir do momento em que retrata várias realidades ao mesmo tempo, negando que exista uma verdade única, dando aos leitores o poder de escolha da “verdade” que mais lhe agrada ou que considera mais

“correta”. Também, inova quando dá aos seus contos, exatamente devido à polifonia, o caráter fragmentário, deixando de lado a linearidade, a narrativa una, contínua, defendida por Poe. Nota-se em Munro, portanto, muito mais de Tchekhov que, da mesma forma, escondia a complexidade sob o véu do trivial.



## 5 *Lives of girls and women* e o Labirinto de Vozes

*From the beginning of *Lives of Girls and Women* one has the feeling that Alice Munro has entered fully into her kingdom. In the first place incidental circumstances from some of the most powerful of the stories in *Dance of the Happy Shades* again make their appearance: the dog Major (from “Walker Brothers Cowboy”) – it is significant that he first appeared in “At the Other Place” – the raising of foxes, and the younger brother so different from the young girl narrator (from “Boys and Girls” and “Walker Brothers Cowboy”), Jubilee itself (from “The Peace of Utrecht”), and the mother, ill or difficult, between whom and the narrator there are strains. (MARTIN, 1989b, p.58).*

*Del Jordan's growth, besides being an examination of contrasting options available to women, is an exploration of the realities of evil, death, religion, sex, and art. In this process, a series of self-contained, often mutually exclusive worlds, both communal and individual, are played against each other and against Del's uncertain sense of "real life". [...] In the end none has ultimate authority; each is clearly presented as one reality in the context of others. (HOY, 2007).*

O elo em *Lives of girls and women* é a voz de Del Jordan, que conduz os oito contos da coletânea, fazendo com que as histórias destaquem as fases do desenvolvimento da protagonista. Não há qualquer elemento textual que sinalize a transição de um “capítulo” para o outro, o que fortalece a visão de tais textos como contos independentes, mas que mantêm uma coerência quando lidos em seqüência devido à personagem comum e à ordem cronológica.

Jubilee é a cidade fictícia criada por Munro para o desenvolvimento de seu texto. Munro não é a primeira a explorar a criação de um local fictício para cenário de narrativas. Em *The golden apples* (1949), Eudora Welty cria a pequena cidade fictícia de Morgana, como Munro cria Jubilee e Hanratty (em *The beggar maid*). Os contos de Welty também apresentam, como em *Lives of girls and women*, um fio condutor (o espaço e os personagens se repetem de um conto a outro) que faz com que seja visto como um romance. Mas antes mesmo de Welty e Munro, Margaret

Laurence, Faulkner e Thomas Hardy, que Munro chega a citar em alguns de seus contos, já o faziam, como coloca Neil Besner (2006) em uma interpretação do último romance de Margaret Laurence, *The Diviners*, de 1974:

*The Diviners* é a história metaficcional de uma mulher, Morag Gunn, nascida, como Laurence, no oeste do país, na província de Manitoba, cuja capital é Winnipeg. Morag se torna uma escritora com uma vida semelhante à de Margaret Laurence, mas tem, também, uma vida ficcional, imaginada, inventada. Morag Gunn, mas não Margaret Laurence, perde os pais cedo, e passa por várias relações significativas: uma, com um homem Métis, Jules Tonnere, do mesmo lugar dela, Manawaka. Métis significa uma mistura de origens, comum no Canadá, especialmente no oeste do país, entre escoceses, franceses, e nativos. Jules Tonnere, descendente dessas origens, ensina a Morag uma perspectiva muito particular da história do país e da região de ambos. Manawaka, o local onde Laurence situa todos os romances canadenses dela (as primeiras ficções de Laurence são situadas na África) é um local que funciona como, por exemplo, o *Yoknapatawpha County* de Faulkner, ou o *Wessex County* de Thomas Hardy. (BESNER, 2006, p. 4)

A canadense Margaret Laurence (1926-1987) criou, então, como cenário de algumas de suas histórias, a cidade fictícia de Manawaka, representação da costa oeste do Canadá. Há um conjunto chamado “Ciclo de Manawaka” onde são incluídos os romances *The stone angel* (1961), *A jest of God* (1969) e *A bird in the house* (1970) que é, como as obras das outras autoras citadas, exatamente uma série de histórias interligadas por uma personagem em comum, Vanessa MacLeod, que usa a memória para narrar histórias de sua família escocesa. Em tais romances, a partir de três gerações de mulheres, cujas vidas evocam a história do oeste do Canadá, desvela-se o desejo por independência que afeta e modifica as normas sociais. Neil Besner (1990) escreve que *Lives of girls and women* é frequentemente comparado com *A bird in the house*, mesmo que a história seja narrada de forma diversa:

*The Canadian work with which Munro's book is most often compared is Margaret Laurence's highly regarded book of linked stories A Bird in the House (1970), which in somewhat different ways traces the growth of another first-person narrator, Vanessa MacLeod. (BESNER, 1990, p.14)*

Em *Lives of girls and women*, os personagens secundários aparecem mais ou menos em cada “capítulo”, de acordo com sua importância naquele momento da vida da protagonista. As tias Elspeth e Grace, tio Craig, tio Benny e o pai de Del aparecem de forma mais freqüente nos primeiros textos, nos contos que tratam da infância e pré-adolescência da protagonista, em que tais presenças são centrais. Depois, quando ela se muda para a cidade de Jubilee, perdendo o contato com o campo gradualmente e, por conseqüência, afastando-se dos elementos de seus primeiros anos, sua realidade passa a ser outra, a convivência com a mãe se torna muito mais complexa e aprofundada, bem como a preocupação com a vida social e escolar, com a melhor amiga, Naomi, os primeiros namorados, etc.

As personagens focalizadas de maneira mais detalhada em cada conto representam as várias influências, as várias vozes, os ecos que circundam a formação pessoal de meninas e mulheres inseridas em uma família e/ou em um meio social.

Del está se formando como mulher e como artista e desse processo faz parte a aceitação e o questionamento dos modelos. A amiga Naomi representa, como Madame Ratignolle em *O despertar* de Kate Chopin, um modelo de mulher que aceita sua posição em uma sociedade patriarcal como a da época sem maiores problemas e até com certo orgulho, preparando seu enxoval, aprendendo a bordar, buscando um casamento e deixando os estudos de lado. Del não é assim, não se sente parte desse mundo, mas inveja a amiga por ter a certeza dos objetivos para o futuro.

Miss Farris, a professora de música, é perfeitamente comparável com Mademoiselle Reisz no que diz respeito à dedicação à música, à abdicação de outros caminhos em favor da paixão pela arte. Miss Farris vive em função das operetas que organiza, a ponto de sua essência e existência parecerem real e totalmente limitadas aos períodos de preparação e apresentação dos musicais escolares. Ainda cabe uma ligação de Miss Farris à própria protagonista de *O despertar*, Edna Pontellier, visto que as duas acabam suas vidas afogadas no mar ou no rio Wawanash. Del também não quer isso para sua vida, quer ser uma escritora realizada, mas não pretende que sua existência se concretize apenas dentro de sua escrita.

A mãe e as tias, com personalidades e opiniões tão opostas e, ao mesmo tempo, tão relacionadas, visto que colocam como secundárias as necessidades físicas femininas, como parte da família, são modelos de conduta de extrema importância na formação pessoal de Del. Elspeth e Grace recusam o casamento, optando, pois, pelo refúgio em um mundo paralelo, artificial, separado da realidade. Dedicam-se a afazeres domésticos como Craig se dedica aos seus recortes de jornal, à história da região, à árvore genealógica da família e Ada, mãe de Del, à construção de seu capital cultural:

*The veranda was where they [Aunt Elspeth and Auntie Grace] sat in the afternoons, having completed morning marathons of floor scrubbing, cucumber hoeing, potato digging, bean and tomato picking, canning, pickling, washing, starching, sprinkling, ironing, waxing, baking. They were not idle sitting there; their laps were full of work – cherries to be stoned, peas to be shelled, apples to be cored. (MUNRO, 2001, p. 38).*

O mundo das duas senhoras é um mundo só delas, no qual os homens são vistos de forma irônica, mas uma ironia velada que se mostra plenamente apenas

nos momentos de descontração entre as duas. Elas cumprem o “ritual” que se espera das mulheres solteiras, irmãs e tias. Cuidam do lar exemplarmente, deixando a glória e a importância para Craig. Essa passividade e maneira de olhar para o mundo apenas como expectadoras, é surpreendentemente quebrada de forma metafórica quando Elspeth e Del se deparam com um animal selvagem nas redondezas do pasto, revelando um espaço em que o erótico parece dominar o momento na figura de um veado que dança e volteia:

*Their cows had heavy, clinking bells hung on their necks. Once Aunt Elspeth and I followed the sporadic, lazy sound of these bells to the edge of the bush and there we saw a deer, standing still, among the stumps and heavy ferns. Aunt Elspeth did not say a word, but held her stick out like a monarch ordering me to be still, and we got to look at it for a moment before it saw us, and leapt up so that its body seemed to turn a half-circle in the air, as a dancer would, and bounded away, its rump heaving, into the deep bush. It was a hot and perfectly still evening, light lying in bands on the tree trunks, gold as the skin of apricots. (MUNRO, 2001, p. 41).*

O veado, ao notar que é observado, lança de tal forma o corpo que parece virar em semicírculo no ar, como faria um dançarino, saltando para longe, com a traseira levantada, penetrando na mata cerrada. Elspeth parece paralisada, segurando o cajado em riste, como se fosse uma vara de condão no controle desse momento mágico e de adoração.

Se as tias parecem conformadas com essa paralisia, a mãe de Del busca escapar desse domínio. A fuga, o “exílio” voluntário, a construção de uma realidade alternativa, em que os problemas impostos pela sociedade patriarcal se tornam opacos, mas vibrantes, não se encaixa à enérgica personalidade de Ada. Prefere mudar o mundo à sua volta, abrir os olhos das pessoas que a cercam através de comentários secos, constrangedores, voluntariosos, feministas, avançados para a maioria das pessoas. Ao invés de se abrigar em seu próprio mundo, convivendo com

a realidade sufocante como se não fizesse diferença alguma, Ada escolhe a independência. Ao se comparar, intertextualmente, com a protagonista do poema *The princess*, de Tennyson, quando decide escolher um pseudônimo, a mãe de Del demonstra que se identifica com a luta pela educação das mulheres, pela emancipação cultural. Na demanda pela independência, Ada abre mão de seu corpo e de suas necessidades sensuais. Tenta ser diferente do que lhe é traçado pelo mundo dos homens e, por isso, nunca poderia ser uma mulher completa naquela época, teria sempre que optar entre a liberdade e a feminilidade.

A filha, contudo, volta-se para outra trajetória. Tem medo de transformar-se na própria mãe. Sabe que a mãe espelha nela muitas de suas próprias aspirações. Isso faz com que a menina tente, de alguma forma, se rebelar contra esse relacionamento e contra suas semelhanças (gosto pela leitura, tendência ao questionamento), desatando qualquer nó que poderia prendê-la ao mesmo destino de sua genitora. Por isso, Del se deixa levar pelo relacionamento com o jovem Garnet French, mesmo sentindo o abismo que existia entre a personalidade dele e a dela. Ao lado dele, Del não precisava das palavras, não precisava pensar e poderia fingir ser outra pessoa, negar a si mesma. Podia despojar-se de sua capacidade intelectual latente. Estar com Garnet e compartilhar apenas de uma forte atração física era, pois, uma fuga do que todos esperavam dela. Del menciona que, em Jubilee, a demonstração de que alguém sabe algo ligado à intelectualidade é motivo para humilhação, chacotas. Del quer escapar disso e também do destino das tias e do de sua amiga Naomi.

Como consequência, Del fracassa e vence ao mesmo tempo, pois, ao não conseguir a bolsa de estudos para a faculdade, mina todas as expectativas de sua mãe. Mas isso não a deixa feliz e, de repente, Del desperta para o mundo

novamente, saindo do transe em que deliberadamente se colocara durante os momentos com Garnet. A jovem percebe que não se reconhecia mais em si mesma. Olha-se no espelho e fica face a face com um rosto que mostra sofrimento pelo final do namoro, mas não é ela que sofre. Del não sente, ela apenas observa. Entende, enfim, que casar-se com Garnet seria uma vida inteira de negações, como as existências das tias e da mãe.

O que realmente a fascina é o som das palavras. Enquanto Del cresce, desenvolve também seu interesse pela linguagem. Assim, ao mesmo tempo em que se torna cada vez mais capaz de escrever, usa também a imaginação para tentar descrever os tipos de sensações que cada palavra, cada som ou cada pré-significado lhe traz. Vários trechos de *Lives of girls and women* ilustram essa fascinação. Em “*Heirs of the living body*” expressões como “*birth canal*” despertam em Del a imagem de um retilíneo rio de sangue (“[...] *straight-banked river of blood.*” (MUNRO, 2001, p. 45)). O ataque do coração que levou tio Craig à morte recebe conotação sonora “[...] *like an explosion, like fireworks going off.*” (MUNRO, 2001, p. 53). O quarto que tia Elspeth considera um túmulo (“*tomb*”) ganha outra conotação pela habilidade de Del em juntar o som ao de útero (“*womb*”), ressaltando valores metafóricos que dão ao quarto propriedades que parecem fazer referência ao tipo de vida levada pelos tios solteirões, particularmente as tias que nada geraram e para quem resta o túmulo, refletindo o destino do tio Craig:

*She [Aunt Elspeth] would stand in the doorway and sniff boldly and say, "What a place! The air is here's just like a tomb!". I loved the sound of that word when I first heard her say it. I did not know exactly what it was, or had got it mixed up with womb. (MUNRO, 2001, p. 61).*

É possível destacar inúmeros exemplos desse tipo nos contos da coleção, o que parece ressaltar a capacidade criativa de Del em relação ao emprego das palavras. Assim, em “*The Flats Road*”, areia movediça (“*quicksand*”) é contraposta a azougue ou mercúrio (“*quicksilver*”):

*He [Uncle Benny] said there was a quicksand hole in there that would take down a two-ton truck like a bite of breakfast. (In my mind I saw it shining with a dry-liquid roll – I had it mixed up with quicksilver.)* (MUNRO, 2001, p. 4).

Em “*Princess Ida*”, a mesa de operação, aos olhos da menina Del, ganha valores inusitados para o contexto:

*Her mother died. She went away for an operation but she had large lumps in both breasts and she died, my mother always said, on the table. On the operating table. When I was younger I used to imagine her stretched out dead on an ordinary table among the teacups and ketchup and jam* (MUNRO, 2001, p. 86, grifo da autora).

O trabalho de Alice Munro com esses jogos de palavras enfatiza a questão da escritura e seus contextos inusitados propiciadores da ambigüidade de sentidos necessários à exposição do “*the other side of dailiness*” que Del já parece registrar em tenra idade, quando ainda não domina os jogos metafóricos.

As narrativas sobre a vida de Del estão relacionadas também com os temas tradicionais da escrita feminina e com a ficção interiorana canadense. O próprio “*Heirs of the living body*”, por exemplo, funde a história local com a história da família da protagonista, que vive na mesma área desde a sua fundação (e por isso mesmo faz parte da história daquela região). Há também a posição de Del como herdeira de tradições familiares, da cultura e literatura de sua época.



O conto também narra o funeral de Craig, quando Del tem apenas 12 anos de idade. O corpo do tio como centro da narrativa gera discussões sobre as relações de Del com o “corpo” de sua família e com o “corpo” literário, visto que herda do tio seus escritos, ao mesmo tempo em que busca fazer um trabalho literário diferenciado do trabalho de pesquisa histórica dele. Um indício dessa busca pela diferença é o fato de guardar seus escritos dentro de um volume de *O morro dos ventos uivantes*. Isso torna sua própria literatura um “corpo vivente” que se renova, renasce, cresce a cada geração.

Outra herança que não pode ser negada é o fato de viver em meio a uma organização patriarcal, na qual os feitos dos homens merecem ser lembrados, como revela a árvore genealógica de Craig, enquanto o trabalho das mulheres não recebe valor algum. Enquanto Tio Craig arquiva documentos históricos, procurando construir uma estrutura familiar sólida, que se materializa em sua forte casa de tijolos, Del tenta chamar sua atenção para o que ele ignora, preferindo conhecer as histórias secretas que o lugar gerou durante os anos de existência e que estão presentes em fotos ou em antigas histórias que também são repassadas oralmente. Devido ao seu papel de talentosa observadora, Del presta atenção nas experiências de Craig, Elspeth e Grace, que são transformadas em histórias, em lendas, em contos e tenta extrair delas as respostas que objetiva. As duas personagens, Craig e Del, tinham maneiras diferentes de encarar o passado, a história. Em uma passagem do conto, os dois observam uma fotografia antiga dos primeiros antepassados da família Jordan a fixarem raízes naquela região do Canadá. Ao descrever a foto, a menina presta atenção nas vestimentas, nas expressões faciais, enquanto o tio leva em consideração as datas.

*Several men in shirtsleeves, with droopy moustaches and fierce but somehow helpless expressions, stood around a horse and a wagon. I made the mistake of asking Uncle Craig if he was in the picture. "I thought you knew how to read", he said, and pointed out the date scrawled under the wagon wheels: June 10, 1860. "My father wasn't even a grown man at that time. [...] He wasn't married till 1875. I was born in 1882. Does that answer your question?" He was displeased with me not on account of any vanity about his age, but because of my inaccurate notions of time and history. (MUNRO, 2001, p. 34, grifo da autora).*

Em outro momento do conto, Del Jordan está interessada na origem do nome de sua vizinhança. Ela sabe que a mesma recebeu o nome de um rapaz que morreu por ali no passado, atingido por uma árvore. Mas ela quer saber mais, quer ver o local. Seu tio, ao contrário, não dá importância para isso, não tem a menor curiosidade. De forma analógica, Del age como o ficcionista, pois o que lhe interessa é o drama humano. Os feitos oficiais interessam ao historiador, que parece aproximar-se do interesse de tio Craig:

*Uncle Craig gave out information; some that I was interested in, some that I wasn't. I wanted to hear about how Jenkin's Bend was named, after a young man killed by a falling tree just a little way up the road; he had been in this country less than a month (...)  
 "Where was he killed?"  
 "Up the road, not a quarter of a mile."  
 "Can I go there and see where?"  
 "There's nothing marked. That's not the sort of thing they put up a marker for."  
 Uncle Craig looked at me with disapproval; he was not moved to curiosity. [...] The other kind of information he gave me had to do with the political history of Wawanash Country, allegiances of families, how people were related, what had happened in elections. (MUNRO, 1982, p. 30).*

Quando não estava trabalhando, Craig se engajava em dois projetos: um livro sobre a história do condado de Wawanash e uma árvore da família, começando em 1670, quando seus ancestrais ainda estavam na Irlanda. Para ele, o que importava era a vida diária, e não os fatos extraordinários:

*Nobody in our family had done anything remarkable (...). He did not ask for anybody in the family to have done anything more interesting, or scandalous, than to marry a Roman Catholic (the woman's religion noted in red ink below her name); indeed, it would have thrown his whole record off balance if anybody had. It was not the individual names that were important, but the whole solid, intricate structure of lives supporting us from the past. It was the same with the history of the county (...). Uncle Craig's files and drawers were full of newspaper clippings, letters, containing the descriptions of the weather, an account of a runaway horse, lists of those present at funerals, a great accumulation of the most ordinary facts. (MUNRO, 1982, p. 31).*

Já Del prefere observar as mulheres e garotas que fazem parte daquela estrutura social machista – como Tia Elspeth, Titia Grace, Tia Moira e sua filha Mary Agnes e a própria mãe da protagonista – e que, com maneiras diversas de pensar e agir, tornam a história da família menos sólida e mais complexa, em que mundos secretos coexistem. Ao se deparar com o que o tio ou as tias contam sobre o passado, com fotos ou objetos antigos e até com a carcaça de uma vaca à beira do rio e com o corpo do tio morto, Del entra em um universo paralelo, cercado tudo de imaginação, tentando descobrir detalhes que não ficaram gravados na história familiar, reconstituir os últimos momentos de vida da vaca e do tio, enxergar a partir de um objeto quem teria sido seu antigo dono.

Del logo recebe a herança do tio: a história inacabada da região. É a herdeira de Craig, mas não precisa e não quer ser igual a ele, preferindo a sua maneira de ver o mundo através das facetas das mulheres. Howells (1998) afirma que como cronista feminina, Del escreve as histórias de mulheres que o tio omitia, enquanto como romancista ela mostra maneiras pelas quais a escritura realista pode ser trabalhada para que inclua momentos de intensa subjetividade e percepção, mostrando o que se esconde nas sombras da vida diária.

Esse jogo entre história e ficção é muito freqüente em Munro. É uma forma diferenciada de escrever a história usando evidência documental que não permite uma reconstrução narrativa visível, pois está além da organização dos próprios documentos, como enfatiza Howells (1998).

Martin (1989a) destaca que a arte de Munro é composta de estereótipos e, ao mesmo tempo, de uma complexa contraposição entre verdades opostas. A autora possui a habilidade de passar ao leitor cenas que parecem simples, mas que possuem um significado profundo, sem ferrar seu livro de sentimentalismo ou melodrama. Em "*Heirs of the living body*" várias passagens podem exemplificar essa característica, como a contemplação de um animal morto e da face sem vida de seu tio, quando Del se vê frente a frente com a morte e disserta sobre ela.

Ao analisar "*Heirs of the living body*", Martin (1989a) mostra que Del e sua família são herdeiras das mesmas tradições, da mesma história. Entretanto, é irônico que tia Elspeth e titia Grace – nomes que são colocados como fora de moda pelo autor – personifiquem modelos e tradições que, para a menina Del, separada da realidade das tias apenas por uma ou duas gerações, já não pareçam tão interessantes de serem seguidos.

A questão da cidade e do urbano está envolvida, no caso, com a caracterização de Addie. Como o marido, ela foi criada no campo, mas tenta negar tal origem na esperança de se adaptar totalmente à cidade, enquanto o parceiro não se esforça para romper os laços com suas raízes (em certo ponto da vida conjugal, Addie e Del se mudam de vez para a cidade, enquanto o marido e o filho ficam na propriedade rural). A mãe de Del pretende se identificar totalmente com a cultura, decência e refinamento que a cidade representa para ela. O resultado disso é que logo Addie se torna uma pessoa pretensiosa e arrogante aos olhos do povo de

Jubilee, que quer que ela se enquadre no estereótipo aprovado para o comportamento de uma mãe de família e dona de casa.

Mas, talvez a maior ironia seja a caracterização de tio Craig, que está tão empenhado em sua função de transmissor das tradições familiares que devota sua vida à compilação de dados para registrar a história de Wawanash. Na sua posição privilegiada perante uma sociedade patriarcal, tudo o que é importante é a posição que ele e sua família exercem no Condado. A partir de recortes de jornal, ele pretende escrever a história da região e, a partir de datas de nascimento e morte, ele quer reconstituir a árvore genealógica da família, sem se preocupar com o que cada indivíduo fez ou representou, se voltando para a coletividade. É como se as relações individuais fossem totalmente secundárias, visto que tudo levava ao fortalecimento de uma estrutura maior: a família. Aqui, os ideais dos clássicos se fazem presentes, pois há o favorecimento do coletivo. Craig entende que cada membro da família sacrificou qualquer noção de individualidade perante o triunfo do grupo em um novo continente.

Del, por sua vez, representa a contemporaneidade, visto que dá valor ao individual. O que chama sua atenção não são nomes e datas, mas acontecimentos curiosos, trajetórias, erros e acertos. Por isso, o que ela escreve tende sempre a aprofundar os fatos de forma criativa e curiosa, questionando motivos e imaginando respostas. Del Jordan repensa o passado de forma a torná-lo inconcluso, isto é, deixá-lo sempre aberto a novas interpretações, dependendo da direção do olhar de quem o analisa.

A memória, sendo assim tão subjetiva e fragmentada, favorece a formação do labirinto de vozes na obra de Munro, abrindo caminho para as diferentes percepções e interpretações de cada experiência, fazendo com que o leitor enverede por

caminhos que nem mesmo sabe onde levam, cercado de uma atmosfera que gira entre o concreto e o não concreto, o real e o imaginário, visto que o momento original não pode ser resgatado sem qualquer tipo de influência, de distorção, amplificação ou, paradoxalmente, síntese. Esse retorno ao passado pode ser relacionado de forma crítica com a ligação que se estabelece entre Del e sua história familiar e, ao mesmo tempo, com a história canadense, porque sua família vive naquela região desde sua fundação, crescendo juntamente com o país, vivenciando a história do mesmo, colaborando para a formação dessa história. Del escuta as histórias de seus parentes mais velhos, mas se deixa enveredar por elas, querendo aprofundar-se, usando a imaginação para recriar aquele passado de acordo com seus interesses, tendo sempre maior curiosidade pelo que se escondia sob os fatos históricos, as sensações, os sentimentos, sob as idéias que seus antepassados carregavam. Em *“Heirs of the living body”*, ao analisar a fotografia em que era retratada a construção de madeira que precedeu a forte casa de tijolos do tio, Del se vê transportada para outro local, outro país. A foto seria a representação material do passado, de uma lembrança, mas Del, sempre imaginativa (como é típico de artistas), distorce a imagem estática, criando outro universo:

*[...] a framed photograph of a log house which had stood on the site of this large and handsome, ordinary brick one. That picture seemed to have been in another country, where everything was much lower, muddier, darker than here. Smudgy bush, with a great many black pointed evergreens, came up close around the buildings, and the road in the foreground was made of logs. (MUNRO, 1982, p. 28).*

Apesar de Del não dar valor aos papéis do tio por considerar que o dever de um escritor é escrever uma obra-prima, e que isso só se consegue a partir da verdadeira arte, o trabalho histórico de Craig é admirado por ela, quando mais madura:

*Uncle Craig's files and drawers were full of newspapers clippings, letters, containing descriptions of weather, an account of a runaway horse, lists of those presents at funerals, a great accumulation of the most ordinary facts, which it was his business to get in order. [...] He would not leave anything out.*

*It did not occur to me then that one day I would be so greedy about Jubilee. Voracious and misguided as Uncle Craig out at Jenkin's Bend, writing his story, I would want to write things down. I would try to make lists. A list of all the stores and businesses going up and down the main street and who owned them, a list of family names (...). Names of the streets and pattern they lay in (MUNRO, 2001, p. 37 e p. 276).*

Eis o Corpo Vivente, eis a saga de uma família, a herança passada de um para outro, a valorização dos antecessores. Del, que não enxerga outro futuro para si mesma quando percebe que todos os livros da biblioteca não a satisfazem mais, passa a escrever seu próprio livro, cujo cenário é uma cidade baseada em Jubilee, contando a história de uma família também a partir de pessoas reais, a conturbada família Sherriff. Del tenta fazer com que tudo seja englobado pelo mundo ficcional, mudando algumas características e nomes, mas apesar de acreditar poder superar os problemas quanto ao que fazer com a realidade em sua ficção, o encontro com Bobby, um dos Sherriff, quando o mesmo deixa o hospício, faz com que ela se dê conta da impossibilidade da sua tarefa: o mundo não-ficcional é introduzido na criação de Del quando se depara com um de seus personagens. A realidade ainda está ali, concreta, deixando a ficção um pouco menos maleável. Del não acredita mais que pode manter seu livro afastado do mundo real e Marion Sherriff, a suicida que inspirou sua heroína, passa a lhe tomar os pensamentos, lhe intrigar, lhe despertar curiosidade no lugar de Caroline, a personagem em si.

A partir de outra personagem que a intriga – Mary Agnes, a dependente filha de Moira –, Del se vê encarando os mistérios da morte: primeiro, a própria existência

de Mary Agnes, que quase morreu ao nascer, depois a vaca morta e o corpo do tio durante o velório. Ao se deparar com a vaca morta, Del sente mais próximos os mistérios da vida e da morte. A vaca se torna algo de extrema importância para ela, pois é nesse momento que Del começa a entender que não é somente a herdeira de um corpo humano vivente, da história e da tradição que a humanidade construiu, mas de todas as formas de vida.

Martin (1989a) ressalta a presença de contrastes e oposições, afirma que a narradora possui a consciência das diferenças que existem entre as pretensões e idéias de sua mãe e as de seu pai, entre a vida no campo e na cidade, e a poética que destaca é constituída pela reconciliação dos opostos:

*What I have tried to illustrate is a group of related aspects of Alice Munro's art: like Blake's and James Joyce's, it deals with oppositions, contraries, tensions, inconsistencies, and then sometimes failures, but more often resolutions, implied or achieved; in literary terms the oppositions produce ironies and paradoxes, but also sometimes moments of vision in which the oppositions are reconciled or are seen as parallel, at least in the imagination. (MARTIN, 1989a, p.13).*

De acordo com Martin (1989a), "*Heirs of the living body*" não é apenas a história de uma garota brilhante, mas de uma menina que está se tornando uma artista, adquirindo perspectivas sobre história, pré-história, universo e eternidade. Portanto, Tio Craig é uma personagem vital para o desenvolvimento do tema em questão. As idéias de Del a respeito do trabalho do tio (antes desdenhosas) mudam conforme ela desenvolve as características necessárias para se tornar uma escritora. Quando chega ao epílogo do livro, o leitor rememora o percurso de Del, sua formação pessoal e artística, pois ali ela se coloca realmente como a escritora que se tornou.



Os capítulos da coletânea, que podem ser lidos como contos autônomos sem qualquer problema, demonstram a eficiente técnica narrativa de Munro que faz com que a unidade se dê na multiplicidade. O labirinto de vozes, então, está instaurado na narrativa, dando ao mundo de Del vários outros mundos afluentes, como o mundo das tias, do tio, da mãe, da prima.

Em *Lives of girls and women*, cada conto mostra, gradativamente, o crescimento físico e psicológico de Del Jordan que, mesmo vivendo confinada a uma pequena cidade do interior (diferente das andanças de alguns protagonistas de romances de formação), tem ali a oportunidade de conviver com pessoas diversas e situações estranhas. Jubilee é, na verdade, um microcosmo que oferece desafios e mostra realidades a uma menina que vive os dilemas de uma geração de mulheres que está se tornando mais livre e independente, mas que ainda é reprimida pelos valores culturais e sociais de uma sociedade patriarcal. Del cresce, tornando-se uma mulher e, acima de tudo, uma escritora, que pode passar sua experiência de vida a partir de seus textos.

## 6 Considerações Finais

Já nas derradeiras linhas do presente texto, é importante realizar um apanhado do que foi citado, comentado e analisado durante todo o percurso percorrido. Para isso, ter-se-á como foco, a partir deste momento, nada mais nada menos que o título do trabalho em questão, visto que é ali que toda a essência da pesquisa, como não poderia deixar de ser, se resume: *O Gênero conto em Lives of girls and women: o labirinto de vozes em "Heirs of the living body"*.

Um panorama do gênero conto foi traçado para que suas longínquas origens, mais antigas até que as primeiras civilizações, fossem traçadas aos olhos do leitor e para que sua trajetória fosse compreendida. Foram mencionados os mais importantes autores, as obras mais antigas que servem como exemplo de seu desenvolvimento. Depois, falou-se de Poe e de sua definição do que seria um conto, algo que poderia ser lido de uma vez, o que garantia sua força e unidade de sentido. Tchékhev, exímio contista, também acreditava que as narrativas deveriam ser breves, mas trabalhava de forma diferente: de maneira sutil e até mesmo lírica, o autor explorava o cotidiano em seus textos, aprofundando-se psicologicamente em seus personagens. Por isso Alice Munro é comparada a ele, pelo desvelamento do que parece comum à primeira vista.

A maleabilidade do conto é secular, pois o gênero sempre foi se integrando ao modo de vida de cada povo, de cada época. Para Poe, porém, por pouco poderia se perder, na arte desse gênero narrativo, o efeito desejado. Contudo, ao longo do tempo o gênero vai tomando outras características, rompendo com qualquer fronteira, se tornando móvel, flexível, maleável. É com esse conto que não cabe em

si mesmo que Alice Munro trabalha, mostrando que, sem sombra de dúvidas, tem enorme talento para produzir esse tipo de narrativas.

Como foi apresentado logo no início, o estudo não tem como objetivo definir o livro de Munro, *Lives of girls and women*, como uma coletânea de contos ou como um romance, mais especificamente um *Bildungsroman*. A meta é, na verdade, identificar que estratégias adotadas por Munro contribuem para que ela estabeleça uma poética própria e singular a partir de sua forma de ligar as narrativas.

Para que se atingisse o objetivado, foi necessário traçar as características pontuais da obra de Munro, reveladoras de sua poética, cujo ponto principal é, na maioria das vezes, a história de “*girls and women*”, de meninas e mulheres. Meninas e mulheres essas que se vêem diante de exigências e castrações sociais das quais muitas vezes é difícil conseguir se libertar.

Foram identificadas algumas características marcantes que possibilitam a fragmentação e a unidade ao mesmo tempo. A paródia e a intertextualidade são dois desses fatores, pois ao recorrer a outros textos, Munro torna seu livro parte de um todo, do “corpo vivo” literário. Sua obra pode se expandir a cada exemplo intertextual e tornar-se muito maior do que materialmente é, pois engloba seus antecessores e os que vieram ainda antes deles, *ad infinitum*. A escritora, a partir das intertextualidades, acaba por instaurar uma crítica “velada” à literatura dominada pelo universo masculino, aos estereótipos femininos registrados por esses livros. Ao mesmo tempo em que une seus escritos a outros, Munro os faz diferentes e, dessa forma, dilata os limites do conto, que vai reunir-se a outros gêneros, como é o caso do *Bildungsroman* e as outras intertextualidades presentes em *Lives of girls and women*. A paródia consiste na representação de uma protagonista feminina contestando o retrato feminino estereotipado por figuras masculinas.

A retrospectiva com tom autobiográfico é o que dá o discreto gosto de romance de formação a *Lives of girls and women*. A protagonista é uma mulher madura lidando com fatos de sua juventude, usando a memória como um velho, desmazelado e empoeirado diário que quer ler novamente.

Como a memória não é cumulativa, mas seletiva, alguns fatos foram perdidos, alguns estão um pouco distorcidos e outros, que podem ser muito importantes ou os mais banais, estão muito bem preservados. Porém, todos eles estão marcados de alguma forma pelos olhos, pela visão da personagem que os viveu, a protagonista e narradora, que deixa para os leitores nenhuma pista do que realmente aconteceu.

Somacarrera (1996) discorre sobre o tipo de poética da incerteza ou retórica da desconfiança que Munro constrói a partir do uso memória em seus textos. Verbos modais, adjetivos, advérbios e outros recursos gramaticais, juntamente com os paradoxos e os oxímoros, contribuem para essa visão enevoada, incerta do mundo e para a representação dessa confusão nos sentimentos e atitudes humanas, muitas vezes mais complexas do que parecem. Munro acresce poder à vida quotidiana, mergulhando para chegar além da superfície, do meramente visual, do óbvio.

Del é obrigada a escolher e a transitar entre o mundo real e um mundo paralelo, um mundo que, para ela, se realiza nas sombras de tudo que é concreto e superficialmente simples. O livro e a própria protagonista "*investigate the nature of reality*", como coloca Hoy (2007). A autora também comenta que o título originalmente pensado para a obra de Munro era simplesmente *Real Life*. O universo particular de Del recebe sempre a influência dos universos das pessoas que a circundam, e vários submundos se descortinam aos seus olhos: quando lê os jornais bizarros de Benny; quando passa um período das férias na casa das tias, observando toda a diversidade de afazeres domésticos, escutando as histórias de

“antigamente”; ao pensar no trabalho histórico do tio, tão sem sentido para ela quando menina; ao visitar os diferentes centros religiosos de Jubilee, ao ouvir tia Moira falando do vandalismo de Porterfield, cidade maior que Jubilee; quando vai à fazenda de Garnet French conhecer sua família de pessoas simples e sem estudo, que não esperavam nada da vida a não ser levar a vida de sempre.

As convivências familiar e social, portanto, provêm experiências boas e ruins, conhecimento intelectual e popular que se mesclam ao “eu” interior de Del, e é aí, a partir de sua memória individual, parte de uma memória coletiva, que se dá o “labirinto de vozes” que compõe o subtítulo deste texto.

*Lives of girls and women* é, superficialmente, a história de uma garota canadense crescendo em uma pequena cidade em meados do século XX. Mas qualquer leitor mais atencioso reparará que há muito mais do que isso entre aquelas linhas: há o mundo. Munro descortina e se aprofunda em uma história simples em forma de autobiografia, viajando no espaço e no tempo a partir das intertextualidades, criticando discretamente por meio da paródia, elaborando realidades paralelas a partir da memória. E tudo isso graças ao infundável labirinto de vozes que existe para Del Jordan, para Munro, para todos nós.

## Referências

ABRAMS, M. H. et al (Ed.). **The Norton anthology of English literature**. 3rd edition. New York: W.W. Norton & Company, 1962.

ALICE Munro bibliography. Disponível em:  
<<http://members.aol.com/MunroAlice/biblio.html>>. Acesso em: 12 set. 2003.

ALICE MUNRO page. Disponível em: <<http://members.aol.com/MunroAlice/>>. Acesso em: 08 fev. 2004.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. São Paulo: Hucitec e INESP, 1968.

\_\_\_\_\_. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoievski. In: \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 101-180.

\_\_\_\_\_. BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BESNER, N. K. **Introducing Alice Munro's Lives of Girls and Women**. Toronto: ECW Press, 1990.

BESNER, N. K. A figura da mulher na literatura canadense contemporânea e algumas raízes do pós-colonialismo no Canadá. In: **Anais do VIII Congresso Internacional da ABECAN**, ago. 2005, Gramado, 2006. p. 1-9, CD-ROM.

BRAGA, E. S. **A constituição da memória**: uma perspectiva histórico-cultural. Ijuí: Ed. Ijuí, 2000.

BRITISH COUNCIL. **Arts: Contemporary Writers: Alice Munro**. Disponível em:  
<<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth03D29L044112635689>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CHILDS, P. Genres, art and film. In: \_\_\_\_\_. **Modernism**. London: Routledge, 2000.

CONNOR, S. **Cultura pós-moderna**: Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. **Valise de cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 147-163.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FREUD, S. Nota sobre o bloco mágico. In: SALOMÃO, J. (Org.). **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, Imago, 1980a.

\_\_\_\_\_. O "estranho". In: SALOMÃO, J. (Org.). **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, Imago, 1980b.

FRIEDMAN, N. Recent short-story theories: Problems in definition. In: LOHAFER, S.; CLAREY, J.E. (Ed.). **Short story theory at a crossroad**. London: Louisiana State University Press, 1989. p.13-31.

GADPAILLE, M. **The Canadian short-story**. Toronto: Oxford University Press, 1988.

GILBERT and Sullivan Archive. **Princess Ida**. Disponível em: <[http://diamond.boisestate.edu/gas/princess\\_ida/html/index.html](http://diamond.boisestate.edu/gas/princess_ida/html/index.html)>. Acesso em: 10 nov. 2006.

GRADY, W. (Ed.). **The Penguin book of modern Canadian short-stories**: Margaret Atwood, Mavis Gallant, W.P. Kinsella, Margaret Laurence, Brian Moore, Alice Munro and fourteen others. England: Penguin Books, 1982.

GONÇALVES FILHO, A. **Alice Munro completa 75 anos e vai parar de escrever**. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arteelazer/letras/noticias/2006/jul/10/79.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2006.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1999.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNART/Cultura Inglesa, 1997.

HOWELLS, C. A. Secrets and discoveries: Lives of Girls and Women. In: \_\_\_\_\_. **Alice Munro**. New York: Manchester University Press, 1998. p.31-50.

HOY, H. “**Dull, simple, amazing, and unfathomable**”: Paradox and double vision in Alice Munro’s fiction. In: Studies in Canadian Literature. Disponível em: [http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol5\\_1/&filename=hoy.htm](http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol5_1/&filename=hoy.htm). Acesso em: 10 dez. 2006.

HUTCHEON, L. **The Canadian postmodern**: A study of contemporary English-Canadian fiction. Toronto: Oxford University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. The Canadian postmodern. In: DAVIDSON, A.E. (Ed.). **Studies on Canadian literature**: Introductory and critical essays. New York: The Modern Language Association of America, 1990. p. 18-33.

JOLLES, A. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

MAAS, W.P. **O cânone mínimo**: O Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

MARTIN, W. R. The strange and the familiar. In: \_\_\_\_\_. **Alice Munro**: Paradox and parallel. Edmonton, Alberta, Canada: The University of Alberta Press, 1989a. p.01-13.

\_\_\_\_\_. Lives of Girls and Women, 1971. In: \_\_\_\_\_. **Alice Munro**: Paradox and Parallel. Edmonton, Alberta, Canada: The University of Alberta Press, 1989b. p.58-76.

MENEZES, A. B. Xerazade ou do poder da palavra. In: GAZOLLA, A. L. A. (Org.). **GT: A Mulher na Literatura no II Encontro Nacional da ANPOLL**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

\_\_\_\_\_. *Blade Runners* somos todos nós. In: \_\_\_\_\_. **Do poder da palavra**: Ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995a. p. 125-130.



\_\_\_\_\_. Memória e ficção I: Aristóteles, Freud e a memória. In: \_\_\_\_\_. **Do poder da palavra**: Ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995b. p. 131-141.

\_\_\_\_\_. Memória e ficção II: Memória: matéria de mimese. In: **Do poder da palavra**: Ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995c. p. 143-160.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUNRO, A. **Lives of girls and women**. London: Penguin Books, 1982.

\_\_\_\_\_. **Lives of girls and women**. New York: Vintage Books, 2001.

\_\_\_\_\_. **A conversation with Alice Munro**. Entrevista disponível em: <<http://www.randomhouse.com/vintage/read/secrets/munro.html>>. Acesso em: 07 set. 2003.

NEW, W. H. Tense/Present/Narrative: Reflections on English-language short fiction in Canada. In: DAVIDSON, A. E. (Ed.). **Studies on Canadian literature**: Introductory and critical essays. New York: The Modern Language Association of America, 1990. p. 35-53.

OSACHOFF, M. G. "Treacheries of the heart": Memoir, confession, and meditation in the stories of Alice Munro. In: MACKENDRICH, L. K. **Probable fictions**: Alice Munro's narrative acts. Downsview, Ontario: ECW, 1983. p. 61-82.

PANIKER, K. A. **Indian narratology**. New Delhi: Sterling Publishers, 2003.

PASSOS, C. R. P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: RABELLO, I. D.; HOSNNE, A. S.; BOSI, V.; CAMPOS, C. A. C. (Org.). **Ficções**: leitores e leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. v. 8, p. 71-94.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 dez. 2001. Caderno Mais!, p. 24.

PINTO, C.F. **Bildungsroman feminino**: Quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRES, R. M. S. S. O Romance de formação. In: \_\_\_\_\_. **As metamorfoses de rede**: O romance de desenvolvimento feminino em Margaret Drabble. 2002. p 37-41. Tese (Doutorado em Letras)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2002.

POE, E. A. The philosophy of composition. In: BRADLEY, S. et alii (Ed.). **The American tradition in literature**. 4<sup>th</sup> edition, USA: Grosset & Dunlap, 1974. p. 450-460.

PONTIERI, R. Formas históricas do conto: Poe e Tchékhev. In: RABELLO, I. D.; HOSNNE, A. S.; BOSI, V.; CAMPOS, C. A. C. (Org.). **Ficções**: leitores e leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 91-111.

POOVEY, M. **Uneven developments**: The ideological work of gender in Mid-Victorian England. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

RAO, E. Introduction. In: \_\_\_\_\_. **Strategies for identity**: The fiction of Margaret Atwood. Peter Lang: New York, 1994.

SCOBIE, S. Leonard Cohen, Phyllis Webb, and the end(s) of modernism. In: LECKER, R. (Ed.). **Canadian canons: essays in literary value**. Toronto: University of Toronto Press, 1991. p. 56-70.

SILVA, M. G. G. V. Literatura Canadense: *Heirs of the Living Body*: uma história familiar, um contraponto entre vida e morte. In: TOMITCH, L; ABRAHÃO, M. H.; DAGHLIAN, C.; RISTOFF, D. (Org.). **Literaturas de língua inglesa**: Visões e revisões. São José do Rio Preto, São Paulo: Editora Insular, 2005. v.1, p. 197-203.

SOMACARRERA, P. Exploring the impenetrability of narrative: A study of linguistic modality in Alice Munro's early fiction. In: **SCL/ELC- Studies in Canadian Literature**. New Brunswick: University of New Brunswick, 1996, v.21, no. 1, p. 79-91.

TAUSKY, T. E. Alice Munro biocritical essay. In: **Canadian literary archives**. Disponível em: <<http://www.ucalgary.ca/library/SpecColl/munrobioc.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2003.

TAUSKY, T.E. “What happened to Marion?”: Art and Reality in Lives of Girls and Women. In: **Studies in Canadian Literature**. Disponível em: <[http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol11\\_1/&filename=Tausky.htm](http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol11_1/&filename=Tausky.htm)>. Acesso em: 12 jan. 2007.

UPDIKE, J. As surpresas de Alice Munro. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jun. 1997. Caderno Mais!, p. 5.

WAJNBERG, D. **Jardim de arabescos**: Uma leitura das Mil e Uma Noites. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1997.

WRIGHT, A. M. On defining the short story: The genre question. In: LOHAFFER, S.; CLAREY, J.E. (Ed.). **Short story theory at a crossroad**. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1989. p. 46-53.

### **Bibliografia Complementar**

AMIGONI, D. **The English novel and prose narrative**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**: Pesquisas semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1

BONHEIM, H. **The narrative modes**: Techniques of the short story. Cambridge: D.S. Brewer, 1986.

CARRINGTON, I. P. **Controlling the uncontrollable**: The fiction of Alice Munro. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1989.

CONLIN, J. **Consciousness and memory in fiction**. Disponível em: <<http://mywebpage.netscape.com/starrynightrev/0604jc.html>>. Acesso em: 28 dez 2004

COOKE, J. **The influence of painting on five Canadian writers**: Alice Munro, Hugh Hood, Timothy Findley, Margaret Atwood, and Michael Ondaatje. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 1996.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: **Poétique**: Revista de teoria e análise literárias - Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 51-76.

DUPLESSIS, R. B. **Writing beyond the ending**: Narrative strategies of the twentieth-century women writers. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

GODARD, B. "Heirs of the Living Body": Alice Munro and the question of a female aesthetic. In: MILLER, J. (Ed.). **The art of Alice Munro**: Saying the unsayable. Ontario, Canada: University of Waterloo Press, 1984. p. 44-71.

HANSON, C. **Short stories & short fictions 1880-1980**. London: MacMillan, 1985.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

KEEGAN, A. **Alice Munro: The short answer**. Disponível em: <[http://www.eclectica.org/v2n5/keegan\\_munro.html](http://www.eclectica.org/v2n5/keegan_munro.html)>. Acesso em: 04 jan. 2005.

LIMA, H. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. v. 2.

LOHAFER, S. **Reading for storyness**: Preclosure theory, empirical poetics, and culture in the short story. USA: The Johns Hopkins University Press, 2003.

LOHAFER, S; CLAREY, J. E. (Ed.). **Short story theory at a crossroads**. London: Louisiana State University Press, 1989.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

MAY, C. **Short story theories**. Ohio: Ohio University Press, 1976.

\_\_\_\_\_. **The short-story**: The reality of artifice. New York: Routledge, 2002.

MELLOR, B. et alii. **Reading fictions**: Applying literary theory to short stories. USA: NCTE Chalkface Series, 2000.

MILLER, J. (Ed.). **The art of Alice Munro**: Saying the unsayable. Ontario, Canada: University of Waterloo Press, 1984.

NOONAN, G. The structure of style in Alice Munro's fiction. In: MACKENDRICK, L. K. (Ed.). **Probable fictions**: Alice Munro's narrative acts. Downsview, Ontario: ECW Press, 1983. p. 163-180.

ORANGE, J. Alice Munro and a maze of time. In: MACKENDRICK, L. K. (Ed.). **Probable fictions**: Alice Munro's narrative acts. Downsview, Ontario: ECW Press, 1983. p. 83-98.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

PROPP, V. **Morfologie du conte**. Paris: Seuil, 1970.

REID, I. **The short story**. London: Methuen, 1986.

ROMIRES, A. Introduction. In: \_\_\_\_\_. **The home plot**: Women, writing & domestic ritual. The University of Massachusetts Press: Amherst, 1992.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **História, memória, literatura**: O testemunho na era das catástrofes. Campinas, São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003. p. 59-89.

HADER, S. **The Bildungsroman Genre**. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/genre/hader1.html>>. Acesso em: 02 jan. 2005.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WAUGH, P. Literary self-consciousness: developments. In: \_\_\_\_\_. **Metafiction**: The theory and practise of self-conscious fiction. New York: Routledge, 1988.

ANEXOS

**ANEXO A** MUNRO, Alice. Heirs of the living body. In: \_\_\_\_\_. **Lives of girls and women**. New York: Vintage Books, 2001

OBS: Neste trecho da cópia impressa entregue à biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara) foi anexada uma cópia do conto cuja bibliografia está acima especificada. Tal anexo corresponde às páginas 128 a 147 da publicação.

**ANEXO B** “*Herdeiros do corpo vivente*”: Tradução comentada do conto de Alice Munro “*Heirs of the living body*”, por Maria Claudia Bontempi Pizzi, com orientação da Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva.



## Herdeiros do Corpo Vivente<sup>1</sup>

A casa, na Curva<sup>2</sup> do Jenkin, ostentava esse nome pintado em uma tabuleta – coisas do Tio Craig - pendurada na varanda da frente, entre uma insígnia vermelha e a bandeira do Reino Unido. Ela lembrava um posto de recrutamento ou um lugar de travessia na fronteira<sup>3</sup>. Fora uma agência de correios e ainda se assemelhava a um lugar oficial, semipúblico, porque Tio Craig era o escrevente do cartório do Município de Fairmile, e as pessoas recorriam a ele para obterem suas certidões de matrimônio e outros tipos de petições; o Conselho Municipal se reunia em seu pequeno gabinete, ou escritório, mobiliado com arquivos, um sofá preto de couro, uma enorme mesa com o tampo dobrável<sup>4</sup>, outras bandeiras, um quadro dos "Pais

---

<sup>1</sup> Não foi fácil chegar a um resultado no que diz respeito à tradução do título. Foi cogitada a alternativa "*Herdeiros da Vida*", por soar melhor em português, mas há uma forte ligação entre o título e o conto em si, e esse aspecto seria prejudicado: *Heirs of the Living Body* é o nome de um artigo que uma das personagens comenta sobre o transplante de órgãos, uma novidade na época. Os órgãos vitais humanos não mais morreriam, pois, ao serem transportados de um cadáver para uma pessoa viva, continuariam cumprindo suas funções originais.

Por fim, a opção recaiu sobre a expressão "corpo vivente", o que gerou outra sugestão de tradução para o título: "*Herdeiros de um Corpo Vivente*". Há, porém, a presença do artigo definido "the" no texto de partida, o que possibilita duas leituras:

- a) O "corpo vivente" como sendo o corpo humano, que se mantém por meio dos freqüentes transplantes.
- b) O "corpo vivente" como sendo a literatura, o corpo literário ao qual pertencem as escrituras. No conto, a protagonista e seu tio são escritores. O tio quer narrar a história de seu condado e a sobrinha quer escrever um romance, guardando seus escritos dentro de um volume de outra obra literária (*O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brönte), o que parece ressaltar a constante ligação com os precursores, reforçando a ausência da originalidade pura. Os textos passam de geração a geração, e a protagonista recebe de herança os escritos do tio, que se diferenciam da obra que pretende escrever, mas que não deixam de ser o registro da necessidade da escrita e dos conhecimentos deixados como herança às novas gerações.

Para manter a possibilidade dessas duas interpretações e preservar a riqueza do texto de partida, o artigo definido foi mantido, gerando, finalmente, "*Herdeiros do Corpo Vivente*" (N.T.).

<sup>2</sup> "Jenkin's Bend"/ "Curva do Jenkin" – Duas alternativas foram estabelecidas para esse ponto do conto: poderia se traduzir "bend" por curva ou por esquina. Como "esquina" parece remeter à "rua", a um ambiente mais urbano, o termo "curva" foi a escolha final, visto que o local em questão ficava em uma estrada, na zona rural (N.T.).

<sup>3</sup> "...a crossing point on the border"/ "...um lugar de travessia na fronteira" – Tal ponto foi primeiramente traduzido como "um local de intersecção na fronteira", mas tentou-se solucionar o aspecto artificial do trecho usando "uma encruzilhada na fronteira". Porém, a segunda escolha poderia remeter ao sentido que "encruzilhada" adquire na crença popular brasileira (local de prática de rituais como a macumba, por exemplo), que não tem ligação alguma com o conto, o que fez com que a escolha final fosse "um lugar de travessia na fronteira" (N.T.).

<sup>4</sup> "roll-top desk"/ "mesa com o tampo dobrável" – Encontrar um termo em português para o tipo de mesa em questão, ou seja, uma mesa com um tampo que pode ser enrolado, foi problemático. A primeira opção foi "mesa com tampo rolante" (ou "deslizante"), mas tal escolha ainda soava artificial. O resultado final foi "mesa com o tampo dobrável", buscando sempre o máximo de naturalidade possível (N.T.).

da Confederação"<sup>5</sup> e outro do rei, da rainha e das princesinhas, todos em seus requintados trajes de coroação. Havia também uma fotografia emoldurada de uma cabana de madeira, que um dia ocupara o lugar da bela, grande e singela casa de tijolos. Aquela foto parecia ser de um outro país, onde tudo era muito mais humilde<sup>6</sup>, lamacento e escuro que agora. Os borrões pareciam corresponder a mato enlameado coberto de sempre-vivas de pontas pretas, que chegavam até bem perto da construção, e a estrada, destacada em primeiro plano, era feita de troncos.

"O que eles chamavam de estrada canelada"<sup>7</sup> me ensinava Tio Craig.

Vários homens sem paletó<sup>8</sup>, com bigodes curvos e expressões ferozes, mas que não deixavam de mostrar certo desamparo, estavam em pé em volta de um cavalo e um carroção<sup>9</sup>. Cometi o erro de perguntar ao Tio Craig se ele aparecia na foto.

"Pensei que você soubesse ler," disse ele, apontando a data rabiscada abaixo das rodas do carroção: *10 de junho de 1860*. "Nessa época, meu pai ainda nem era um homem feito"<sup>10</sup>. Lá está ele atrás da cabeça do cavalo. Ele ainda não era casado em 1875. Eu nasci em 1882. Isso responde a sua pergunta?"

Não foi por vaidade sobre sua idade que ele ficou desapontado comigo, mas por causa das minhas equivocadas noções de tempo e história. "Na época em que nasci," continuou ele severamente, "todo esse mato que você vê na foto já tinha desaparecido. Essa estrada não existia mais. O que havia aqui era uma estrada de cascalho".

---

<sup>5</sup> Os 36 parlamentares que discutiram e criaram a Constituição Federal canadense de 1867 são chamados de Pais da Confederação. Alguns dos nomes mais importantes são John A. Macdonald, George-Étienne Cartier, Thomas D'Arcy McGee, Charles Tupper e George Brown. A imagem que os canadenses têm dos Pais da Confederação é derivada do quadro *The Fathers of Confederation*, pintado pelo artista Robert Harris em 1884, que retrata a conferência de Quebec de 1867 (N.T.).

<sup>6</sup> Neste trecho, "lower" foi traduzido, na primeira versão, como "humilhante", mas "humilde" encaixa-se melhor no contexto, visto que se descreve o ambiente precário em que os antepassados da protagonista viveram, antes da construção da casa atual onde moravam suas tias e tio (N.T.).

<sup>7</sup> "...corduroy road"/ "...estrada canelada" – Houve dificuldade para traduzir tal trecho, visto que "corduroy" se trata de belbutina, um tipo de veludo com listas salientes. No inglês americano, o termo também pode designar uma estrada feita de toras de madeira. A escolha foi "canelada" para manter a relação com as saliências que os troncos formavam e que faziam lembrar o tecido citado (N.T.).

<sup>8</sup> "Several men in shirtsleeves"/ "Vários homens sem paletó" - Em inglês, a expressão "shirtsleeves" é usada quando a pessoa está usando apenas camisa, sem paletó. A mesma poderia também ser traduzida para "em mangas de camisa" (N.T.).

<sup>9</sup> "...stood around a horse and a wagon."/ "estavam em pé em volta de um cavalo e um carroção." – Na língua inglesa, a palavra "wagon" é usada para designar uma longa carroça coberta com lona, usada para o transporte de pessoas (uma carruagem mais rudimentar). Em português, o termo que mais se aproxima dessa descrição é "carroção" (N.T.).

<sup>10</sup> "...a grown man"/ "...um homem feito" - A expressão "homem crescido", mais fiel ao original, não soa tão natural quanto "homem feito", em português (N.T.).

Ele era cego de um olho<sup>11</sup> que tinha sido operado, mas permaneceu escuro e embaçado; a pálpebra caída tinha um aspecto ameaçador. Seu rosto era quadrangular e flácido, o corpo, robusto<sup>12</sup>. Havia outra fotografia, não nesse quarto, mas no da frente cruzando o corredor, que o mostrava estendido em um pequeno tapete à frente de onde seus velhos pais estavam sentados – um adolescente loiro, robusto e presunçoso, com a cabeça apoiada no cotovelo. Titia Grace e Tia Elspeth, as irmãs mais novas, com franjas frisadas e vestidinhos de marinheiro<sup>13</sup>, estavam sentadas sobre almofadas, uma ao lado da cabeça de Tio Craig e a outra a seus pés. Meu próprio avô, o pai do meu pai, que morreu de gripe espanhola em 1918, estava em pé atrás das cadeiras dos pais, ladeado de um lado por Tia Moira (então magra!), que morava em Porterfield, e do outro por Tia Helen, que havia se casado com um viúvo, viajado pelo mundo e vivia agora, rica, na Columbia Britânica. "Olha o seu Tio Craig!" Tia Elspeth e Titia Grace diziam, tirando o pó da foto. "Ele não parece satisfeito, heim, como um gato que lambeu todo o creme?". Elas falavam como se ele ainda fosse aquele garoto, estirado ali em divertida insolência, para que elas o mimassem e dele se rissem.

Tio Craig fazia<sup>14</sup> revelações; em algumas eu estava interessada, em outras não. Queria saber como a Curva do Jenkin recebera aquele nome, que estava relacionado a um jovem morto por uma árvore que caiu a alguns metros dali, na estrada; ele estava no país há menos de um mês. O avô do Tio Craig, meu tataravô, construiu sua casa ali, inaugurando a agência de correio, dando início ao que ele esperava ser um dia uma importante cidade, e nomeou a curva com o nome do rapaz, afinal, por que mais o tal rapaz, um solteirão, poderia ser lembrado?

"Onde ele caiu morto?".

---

<sup>11</sup> "One of his eyes was blind..." / " Ele era cego de um olho" - No uso comum do português, "um de seus olhos era cego", tradução mais literal, não soa bem, apesar de fazer sentido ao leitor (N.T.).

<sup>12</sup> "His face was square and sagging, his body stout." / "Seu rosto era quadrangular e flácido, o corpo, robusto" - Aqui, como em muitos outros pontos do texto traduzido, a disposição das vírgulas foi mudada para melhor atender à estrutura do português (N.T.).

<sup>13</sup> "sailor dresses" / "vestidinhos de marinheiro" - Como neste trecho a autora descrevia as roupas de duas meninas, o diminutivo cai melhor (N.T.).

<sup>14</sup> O "Past Simple" é empregado no inglês para expressar uma ação encerrada no passado, ou uma atividade que ocorreu regularmente no passado. Portanto, para manter essa noção de constância, costume, regularidade, é traduzido no Pretérito Imperfeito do Indicativo, que em português dá essa idéia de frequência, repetição, duração. A partir da leitura do texto, pode-se entender que o tio da personagem é muito ligado à história do condado, tendo como objetivo escrever um livro com todas as notícias que fazia questão de arquivar, sendo elas importantes ou banais. Contar casos, relatar fatos era um de seus prazeres na vida. Por isso, chega-se à conclusão de que era um hábito seu fazer revelações, tornar público muito do que presenciou, levando ao Imperfeito no texto de chegada. "Tio Craig fez revelações" soa como um ato único e completo, enquanto "Tio Craig fazia revelações" mostra que a ação repetia-se (N.T.).

"Lá no alto da estrada, a menos de 400 metros".

"Posso ir ver onde?".

"Não há nada marcando o local. Não é o tipo de coisa que se deixa marcado".

Tio Craig olhava para mim com desaprovação; ele não era de se deixar levar pela curiosidade. Ele freqüentemente me achava leviana e estúpida, mas eu não ligava muito; havia algo mais abrangente e impessoal em seu julgamento que me fazia sentir independente. Ele próprio, de modo algum, ficava magoado ou se sentia diminuído pela minha inadequação, apesar de mostrá-la a mim. Essa era a grande diferença entre desapontá-lo ou desapontar alguém como minha mãe, ou até minhas tias. O egocentrismo masculino<sup>15</sup> permitia que eu me sentisse sossegada em estar com ele.

Um outro tipo de informação que me dava tinha a ver com a história política do Condado de Wawanash, com as alianças entre as famílias, os parentescos das pessoas, e o que acontecia nas eleições. Ele foi a primeira pessoa que conheci que realmente acreditava na universalidade dos eventos públicos e da política, sem questionar se fazia parte dessas coisas. Embora meus pais sempre escutassem os noticiários e se sentissem desencorajados ou aliviados pelo que ouviam (na maioria das vezes eles ficavam desencorajados, porque a guerra estava começando), eu tinha a sensação de que, tanto para eles como para mim, tudo o que acontecia no mundo estava fora do nosso controle, era irreal e, ao mesmo tempo, desastroso. Tio Craig não se assustava tanto assim. Ele simplesmente via que havia uma simples ligação entre ele próprio, controlando as questões do município, normalmente difíceis, e o primeiro ministro em Ottawa, lidando com os problemas do país. E tinha uma visão otimista da guerra: uma enorme erupção na vida política cotidiana que teria que queimar por si mesma; ele estava, na verdade, mais interessado em como a guerra afetaria as eleições, que danos a ordem de recrutamento causaria ao Partido Liberal, do que em seu desdobramento. Entretanto, como era um patriota; içava a bandeira e vendia os Bônus da Vitória<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> A tradução anterior de "masculine self-centeredness" foi "mundo da masculinidade", porém, a escolha final recaiu sobre "egocentrismo masculino", retendo a idéia original, em que a protagonista comenta como o tio (e os homens em geral) encara o mundo e as pessoas à sua volta, conseguindo sempre manter um ar de inatingível segurança (N.T.).

<sup>16</sup> "Victory Bonds" eram certificados vendidos pelo governo canadense durante a Segunda Guerra Mundial. Nove bônus foram lançados entre 1941 e 1945. Os cidadãos, movidos pelo patriotismo que a guerra despertou e pela intensa propaganda promovida pelo governo, compravam os bônus na esperança de ajudar nas necessidades do país durante o conflito. A arrecadação chegou a 12 bilhões de dólares (N.T.).

Quando não estava resolvendo os negócios do município, ele estava engajado em dois projetos – a história do Condado de Wawanash e a preparação de uma árvore genealógica, que começava em 1670, na Irlanda. Ninguém da nossa família tinha feito algo notável. Tinham se casado com outros protestantes irlandeses e formado grandes famílias. Alguns nem mesmo se casaram. Algumas crianças morreram cedo. Quatro pessoas de nossa família morreram queimadas em um incêndio. Um homem perdeu duas esposas durante o trabalho de parto. Outro se casou com uma católica<sup>17</sup>. Os que vieram para o Canadá, seguiram o mesmo caminho, freqüentemente se casando com presbiterianos escoceses. Para Tio Craig parecia necessário descobrir os nomes de todas essas pessoas, suas ligações, e as três datas mais importantes – nascimento, casamento e morte, ou as de nascimento e morte, quando era só isso o que tinha acontecido com eles. Normalmente esses dados, obtidos com grande esforço e por meio de uma quantidade estupenda de correspondências internacionais (ele não se esqueceu do ramo da família que tinha ido para a Austrália), eram registrados ali, em ordem, em sua própria caligrafia grande e caprichada. Ele não esperava que alguém da família tivesse feito algo mais interessante, ou escandaloso, do que casar com uma católica (a religião da mulher era anotada em tinta vermelha abaixo de seu nome); entretanto, toda a sua pesquisa teria a sua organização afetada se alguém tivesse se destacado. Não eram os nomes individuais que eram importantes, mas toda a estrutura sólida e complexa das vidas que nos sustentavam desde o passado<sup>18</sup>.

O mesmo ocorria com a história do Condado, que havia sido inaugurado, formado, desenvolvido, entrando em lento declínio no presente, revelando apenas desastres modestos - o incêndio em Tupperton, as regulares enchentes do Rio Wawanash, alguns invernos terríveis e uns poucos assassinatos, nada misteriosos. O condado havia gerado apenas três pessoas importantes - um juiz da Suprema Corte, um arqueólogo que tinha escavado vilas indígenas próximas à Baía

---

<sup>17</sup> "Roman Catholic"/ "católica" - Não é comum o uso em português de "católica romana", mas como o Canadá recebeu a influência da Inglaterra, que se desligou da Roma papista e criou o Anglicanismo, há a necessidade de fazer tal distinção no texto original (N.T.).

<sup>18</sup> Há nessa passagem a noção de grupo familiar se revelando como um corpo sólido e único, idéia que também se relaciona com o título do conto, com a definição de "corpo vivente" já exposta na primeira nota (N.T.).

Georgian<sup>19</sup> e escrito um livro sobre elas, e uma mulher, cujos poemas costumavam ser publicados em jornais em todo o Canadá e os Estados Unidos. Mas não eram os famosos o que importava, mas a vida cotidiana. As pastas e gavetas do tio Craig estavam repletas de recortes de jornal, cartas contendo descrições do clima, o valor de um cavalo fugitivo, listas das pessoas presentes em funerais, um grande acúmulo de fatos bem banais, os quais Tio Craig tinha que colocar em ordem. Tudo tinha que ser inserido em sua história, a fim de torná-la a história completa do Condado de Wawanash. Ele não deixava nada de fora. Foi por isso que, quando morreu, só tinha arquivado até o ano de 1909.

Anos depois, quando li sobre Natasha em *Guerra e Paz* e sobre como ela atribuía uma importância imensa, apesar de não entendê-los, aos objetivos abstratos e intelectuais do marido, pensei em Tia Elspeth e em Titia Grace. Não teria feito a menor diferença se Tio Craig tivesse realmente "objetivos abstratos e intelectuais", ou se tivesse passado o dia separando penas de galinha; elas estavam prontas para dar crédito ao que o irmão fazia. Ele tinha uma máquina de escrever preta e velha, com bordas metálicas em volta das teclas e com todas as hastes dos tipos longas e pretas expostas. Quando Tio Craig começava a lenta, sonora e hesitante, mas autoritária datilografia, elas baixavam as vozes, e bastava o ruído de uma panela para que fizessem caras absurdas de repreensão uma para a outra. *Craig está trabalhando!* Não me deixavam ir até a varanda por medo de que eu passasse em frente à janela dele e o perturbasse. Respeitavam o trabalho dos homens acima de qualquer coisa; mas também riam disso. Era estranho; acreditavam piamente na sua importância e, ao mesmo tempo, em seus julgamentos demonstravam que isso era, por um lado, frívolo e sem sentido. E jamais, jamais se intrometiam nessa tarefa; entre o trabalho masculino e o feminino havia uma linha divisória muito clara e tênue, e qualquer passo para fora dela, qualquer sugestão para ultrapassá-la, era recebida por elas com uma leve gargalhada de espanto, culposamente superior.

---

<sup>19</sup> A Baía Georgian pertence ao lago Huron, no Canadá. O Huron é o segundo maior dos cinco Grandes Lagos do centro da América do Norte. Localizado na fronteira entre os Estados Unidos e o Canadá, o lago Huron é cercado ao norte e ao leste por Ontário (Canadá) e ao oeste por Michigan (EUA). A área do lago em questão, incluindo as baías Georgian e Saginaw, é de 59.600 km<sup>2</sup>, dos quais 36.001 km<sup>2</sup> fazem parte do Canadá. Os principais portos do Huron são: Midland, Collingwood, Goderich e Sarnia em Ontário e Port Huron, Bay City, Alpena, Rogers City e Cheboygan em Michigan. Os Huron, tribos de americanos nativos, habitavam áreas ao leste do lago e viviam da agricultura e da pesca. Os pioneiros franceses chegaram no início do século XVII. O primeiro povoado foi fundado em 1638, por missionários jesuítas, na baía Georgian (N.T.).

Às tardes, elas se sentavam na varanda, após terem completado as maratonas matinais de esfregar o chão, cultivar pepinos, plantar batatas, colher feijão e tomate, preparar conservas, colocar os picles no molho de vinagre, lavar, engomar, polvilhar, passar, encerar, assar. Mas não ficavam ali preguiçosamente sentadas; seus colos estavam cheios de trabalho – cerejas para serem descaroçadas, ervilhas para serem descascadas, maçãs que precisavam ter o centro retirado. Suas mãos e as velhas e escuras facas de poda com cabo de madeira moviam-se com extraordinária, quase vingativa velocidade. Dois ou três carros repletos de pessoas do município passavam pela estrada a cada hora, e normalmente diminuía a velocidade e acenavam. Tia Elspeth e Titia Grace gritavam à moda do campo o convite hospitaleiro; "Dêem uma paradinha. Saiam um pouco dessa estrada empoeirada!" e as pessoas no carro gritavam de volta, "A gente pararia se tivesse tempo! Quando é que vocês vêm vê a gente<sup>20</sup>?".

Tia Elspeth e Titia Grace contavam histórias. Parecia que elas não as contavam para mim, para me entreter, mas como se elas tivessem que contá-las de qualquer forma, por puro prazer, até mesmo se estivessem sozinhas.

"Oh, você se lembra daquele empregado que o Pai teve, o estrangeiro, aquele que tinha o temperamento de um, desculpe a má palavra, verdadeiro demônio? Grace, o que ele era mesmo, não era alemão?".

"Ele era austríaco. Apareceu aí na estrada procurando por emprego e o Pai o contratou. A Mãe nunca superou o medo dele, ela não confiava em estrangeiros".

"Bem, não é de surpreender".

"Ela o fez dormir no celeiro".

"Ele estava sempre gritando e xingando em austríaco, você se lembra quando nós saltamos sobre os repolhos que ele plantou? A torrente de blasfêmias estrangeiras era de gelar o sangue".

"Até que resolvi que iria lhe dar uma lição".

"O que ele estava queimando aquela vez, ele estava lá no pomar queimando um monte de galhos –".

"Lagartas".

---

<sup>20</sup> "When you going to come and see us?/" "Quando é que vocês vêm vê a gente?" - Para passar ao leitor uma linguagem coloquial, retratando os moradores do campo, a estrutura correta - "When are you coming to see us?" - foi descartada, cedendo lugar a "When you going to come and see us?". Portanto, procurando manter na tradução a mesma idéia de coloquialidade, optou-se por "Quando é que vocês vêm vê a gente?" (N.T.).

"Isso mesmo, ele estava queimando as lagartas e você se enfiou em um avental do Craig e uma camisa, se recheou de travesseiros, escondeu o cabelo em um dos chapéus de feltro do Pai, sujou as mãos e o rosto para se parecer com um negro –".

"E eu peguei a faca de açougueiro, aquela faca longa e afiada que ainda temos –".

"E foi se esgueirando pelo pomar, se escondeu atrás das árvores, e o Craig e eu espiando todo o tempo da janela no andar de cima –".

"A Mãe e o Pai não estavam".

"Não, não, eles tinham ido à cidade! Eles tinham ido a Jubilee de charrete".

"Eu cheguei até mais ou menos uns 4 metros e meio dele, escorreguei de trás de um tronco de árvore e – Oh meus santos, não é que ele soltou um grito? Ele gritou e foi como um raio para o celeiro. Era um completo covarde, completo!".

"Então você entrou em casa, tirou aquelas roupas e se esfregou toda para ficar limpa antes que o Pai e a Mãe voltassem da cidade. Mais tarde, lá estávamos nós, todos sentados em volta da mesa do jantar, esperando por ele. Secretamente esperávamos que ele tivesse fugido".

"Eu não. Eu não esperava. Eu queria ver o efeito".

"Ele entrou tão pálido quanto um lençol e tão obscuro quanto Satã, se sentou sem dizer uma palavra. E nós esperando que ele pelo menos mencionasse que havia um negro doido solto pelo condado. Mas ele nunca o fez".

"Não queria mostrar o covarde que foi, não!".

Elas gargalhavam até as frutas caírem de seus colos.

"Não era sempre eu, eu não era a única a inventar tramóias! Foi você quem pensou em amarrar latas sobre porta da frente quando eu saí para um baile! Não vamos nos esquecer disso".

"Você saiu com o Maitland Kerr. (Pobre Maitland, já morreu.) Você foi para um baile em Jericho –".

"Que Jericho! Foi um baile na "Stone School!".

"Tudo bem, seja o que for, você o estava trazendo até o hall para dizer boa noite. Oh, você estava querendo fazê-lo entrar de forma sorrateira, quietos como um par de cordeiros –".

"E as latas caíram de uma só vez –".



"Soou exatamente como se uma avalanche tivesse acontecido. O Pai pulou da cama e agarrou a espingarda. Lembra da espingarda no quarto deles, sempre atrás da porta? Que confusão! E eu embaixo das cobertas com o travesseiro enfiado na boca para que ninguém pudesse me escutar gargalhando!"

Elas ainda não tinham desistido de pregar peças. Titia Grace e eu entramos no quarto onde Tia Elspeth estava tirando uma soneca, estirada de costas, roncando regaladamente. Levantamos o acolchoado com enorme cuidado e amarramos seus tornozelos com uma fita vermelha. Certa vez, em uma tarde de domingo, quando Tio Craig dormia no sofá de couro em seu escritório, fui acordá-lo e avisar que havia um jovem casal lá fora que queria uma certidão de casamento. Ele se levantou amuado, foi para a cozinha dos fundos, se lavou na pia, molhou e penteou os cabelos, colocou a gravata, colete e casaco – pois jamais dava uma certidão de casamento sem estar usando as roupas apropriadas – e se encaminhou para a porta da frente. Lá estava uma velha toda curvada em saia longa xadrez, usando um xale sobre a cabeça, apoiada em uma bengala, e um idoso também curvado, vestindo terno lustroso e um velho chapéu de feltro. Tio Craig, ainda bêbado de sono, disse hesitantemente, "Bom, como vão vocês? –" antes de desatar a rir em fúria divertida<sup>21</sup>, "Elsbeth! Grace! Suas endiabradas!"

Na hora da ordenha elas amarravam lenços nos cabelos, com as pontas caindo livremente como se fossem pequenas asas e vestiam todo o tipo de roupa remendada, feita de retalhos, e iam perambulando pelos atalhos das vacas, pegando uma vara em algum lugar ao longo do caminho. Suas vacas tinham sinos tilintantes e pesados pendurados em seus pescoços. Certa vez, Tia Elspeth e eu seguimos o preguiçoso e esporádico som desses sinos até a entrada do bosque e lá vimos um cervo, parado, no meio das toras e pesadas samambaias. Tia Elspeth não disse uma palavra, mas empunhou sua vara como se fosse um monarca, ordenando que eu ficasse parada. Pudemos olhar para o cervo por um momento antes que ele nos visse e pulasse, formando um semicírculo com seu corpo no ar, como um dançarino, e fugisse balançando as ancas, penetrando na mata cerrada.

A tarde estava quente e perfeitamente estática, a luz derramando os raios sobre os troncos das árvores, dourados como a pele dos damascos. "Costumava-se

---

<sup>21</sup> "jovial fury"/ "fúria divertida" – Na primeira versão do texto traduzido, a escolha foi "fúria jovial", mas como o trecho possui um aspecto cômico, visto que um dos personagens descobre que foi vítima de uma brincadeira, "fúria divertida" foi a opção final (N.T.).

vê-los regularmente", Tia Elspeth disse. "Quando éramos jovens, oh, costumávamos vê-los quando estávamos a caminho da escola. Mas agora não. Esse é o primeiro que vejo após tantos anos".

No estábulo, elas me ensinavam como ordenhar, o que não é tão fácil quanto parece. Elas se revezavam esguichando leite na boca de um gato de celeiro que se levantava sobre as patas traseiras, mantendo-se a pouco mais de trinta centímetros de distância. Era um gato listrado, com aparência suja, chamado Robber. Tio Craig descia, ainda vestindo a camisa engomada, com as mangas arregaçadas, o colete luzente com caneta e lápis presos no bolso. Ele comandava o separador de nata. Tia Elspeth e Titia Grace gostavam de cantar enquanto ordenhavam. Cantavam: "Meet me in St. Louis, Louie, meet me at the Fair!", "I've got sixpence, jolly jolly sixpence" e "She'll be comin' around the mountain when she comes—" <sup>22</sup>. Ao mesmo tempo, cantavam canções diferentes, cada uma tentando superar <sup>23</sup> a outra, e reclamavam "Eu não sei de onde essa mulher tirou a idéia de que pode cantar!". A hora da ordenha as deixava ousadas e exultantes. Titia Grace, que tinha medo de entrar na despensa da casa, porque lá poderia ter um morcego, corria pelo curral batendo no lombo das vacas de chifres longos, tocando-as para fora do portão, de volta às pastagens. Tia Elspeth levantava as latas de nata com facilidade, com um movimento forte, quase desdenhoso, como se fosse um rapaz.

Todavia essas eram as mesmas mulheres que na casa da minha mãe se tornavam amuadas, rabugentas e dissimuladas, suscetíveis de se sentirem ofendidas. Longe dos ouvidos de minha mãe, eram capazes de me dizer: "Essa é a escova que você usa em seus cabelos? Oh, nós pensamos que fosse do cachorro!" ou "É com aquilo que você enxuga a louça?". Elas se curvavam sobre as panelas, raspando, raspando todo e qualquer resíduo negro que havia se acumulado desde a última vez que tinham nos visitado. Normalmente recebiam com risos de espanto o que minha mãe tinha a dizer; a franqueza de mamãe, sua indignação, as paralisava

---

<sup>22</sup> Em alguns pontos do conto, nos deparamos com canções que precisamos traduzir. Decidimos deixá-las em inglês no texto e colocar as possíveis traduções em notas, para preservar a noção cultural e a musicalidade que elas passam ao leitor. A tradução respectiva é: "Me encontre em St. Louis, Louie, me encontre na Quermesse"; "Tenho seis centavos, que bom, que bom, seis centavos" (é válido colocar que "pence" não corresponde a centavos, mas o termo em português foi usado para que se mantenha o sentido de uma pequena quantia de dinheiro) e "Ela virá pela montanha, quando vier" (N.T.).

<sup>23</sup> Traduzindo literalmente, "to drown" seria "afogar, afundar", o que não ficaria natural nessa frase, sendo substituído pelo termo "superar", já que as duas personagens competiam para ver quem cantava mais alto (N.T.).

por um instante, e apenas piscavam para ela rápido e desamparadamente, como se estivessem encarando uma luz cruel.

Por mais amável que mamãe quisesse ser, tudo o que dizia soava errado. Tia Elspeth tocava piano de ouvido; ela sentava e tocava as poucas obras que sabia – "My Bonny Lies over the Ocean" e "Road to the Isles"<sup>24</sup>. Minha mãe se ofereceu para ensiná-la a ler partituras.

"Então você poderá tocar coisas realmente boas".

Tia Elspeth recusou com uma risada artificial e delicada, como se alguém tivesse se oferecido para ensiná-la a jogar sinuca. Foi para fora, achou um canteiro abandonado e ajoelhando-se na lama, sob o sol escaldante do meio-dia, começou a arrancar as ervas daninhas. "Eu não me importo mais com esse canteiro. Já desisti dele," gritou minha mãe da porta da cozinha, precipitadamente, em tom de aconselhamento. "Não há nada plantado nele além dessa velha London Pride"<sup>25</sup>, e de qualquer jeito eu vou arrancá-la logo!". Tia Elspeth continuou retirando as ervas daninhas como se nunca a tivesse escutado. Mamãe fez uma cara exasperada e finalmente desdenhosa, sentou-se de vez em sua cadeira de lona, recostou-se, fechou os olhos e permaneceu sem fazer nada, sorrindo raivosamente, por mais ou menos dez minutos. Mamãe seguia regras rígidas. Tia Elspeth e Titia Grace trombavam em volta dela, fugindo, desaparecendo e voltando, inatingíveis, mostrando vozes doces e indestrutíveis. Ela as empurrava para fora de seu caminho como se fossem teias de aranha. Eu sabia que isso não se faz.

De volta ao lar, na Curva do Jenkin – me levando com elas para a longa visita de verão – ficavam aliviadas, inchadas como se tivessem sido colocadas em água. Eu podia ver como a mudança ocorria. Com alguma pontinha de deslealdade, eu trocava o mundo de mamãe, com as sérias questões estoicas, com o serviço doméstico que jamais findava e era de certo modo desprezado, com as pelotas no purê de batatas e com as idéias fora de lugar, pelo mundo delas em que o trabalho era recoberto de alegria, de intrincada formalidade. Havia toda uma linguagem nova a ser aprendida na casa delas. As conversas tinham muitos níveis, nada podia ser dito diretamente, toda brincadeira devia ser uma astúcia virada às avessas. A

---

<sup>24</sup> "Meu querido mora do lado de lá do oceano" e "Caminho para as Ilhas" (N.T.). Tais canções são populares e tradicionais, o que as torna bastante conhecidas (N.T.).

<sup>25</sup> "London Pride" (Orgulho de Londres), termo antigo já substituído por "Sweet William" (Doce William), é o nome popular para *Saxifraga umbrosa*, uma planta forte e perene, nativa das terras altas da Grã-Bretanha (N.T.).

desaprovação de minha mãe era aberta e evidente, como tempo fechado; a delas vinha atordoantemente como pequenos cortes de navalha, em meio à gentileza. Elas tinham o demolidor dom irlandês de zombaria, enfeitando tudo com respeito.

A filha da família da fazenda ao lado tinha se casado com um advogado, um homem da cidade, do qual a família era muito orgulhosa. Eles o trouxeram para ser apresentado. Tia Elspeth e Titia Grace fizeram assados, poliram a prataria e colocaram à mesa os pratos pintados à mão e as pequenas facas de cabo perolado. Serviram bolos, biscoitos amanteigados, pão de nozes e tortinhas. O rapaz era um guloso ou, talvez, completamente desorientado, e devorava tudo por causa do nervosismo. Pegava bolos inteiros que se esfarelavam quando ele os levava à boca; o glacê maculava seu bigode. Durante o jantar, Titia Grace, sem dizer uma palavra, começou a imitar o jeito de comer do rapaz, exagerando gradualmente, fazendo barulhos gorgolejantes ou agarrando coisas imaginárias em seu prato. "Oh, o *advogado!*" proclamou elegantemente Tia Elspeth, e reclinando-se, perguntou: "Você sempre – se interessou – pela *vida no campo?*". Depois da estupenda cortesia delas para com ele, eu senti isso como uma sufocante frieza; um aviso. *E não é que ele achava que era mesmo importante!* Essa foi a sentença final, dita com suavidade. *Ele acha que é importante. E não é que eles acham que são importantes.* E as pretensões eram apontadas em todos os lugares.

Não que fossem contra o talento. Elas admitiam isso na própria família, na nossa família. Mas parecia que o melhor a fazer era manter isso mais ou menos em segredo. A ambição era o que as assustava, porque ser ambicioso significava cortejar o fracasso e se arriscar a fazer papel de bobo. A pior coisa, concluí, aquilo que de pior poderia acontecer nessa vida, era ter pessoas rindo de você.

"Seu Tio Craig," me disse Tia Elspeth, "seu Tio Craig é um dos homens mais espertos, o mais amado e o mais respeitado do Condado de Wawanash. Ele poderia ter sido eleito para a legislatura. E ter estado no gabinete se quisesse".

"O Tio Craig não foi eleito?".

"Não seja boba, ele nunca se candidatou. Jamais colocaria seu nome em jogo. Preferiu não se candidatar".

Eis a sugestão misteriosa e nova para mim, segundo a qual escolher não fazer as coisas acabava ao final demonstrando mais sabedoria e respeito próprio do que escolher fazê-las. Minhas tias gostavam de ver as pessoas renunciando a coisas que lhes eram oferecidas, casamentos, posições, oportunidades, dinheiro.

Minha prima Ruth McQueen, que morava em Tupperton, e tinha ganho uma bolsa para ir para a faculdade porque era muito inteligente, acabou pensando bem e preferiu desistir e ficar em casa.

"Ela preferiu não aceitar".

Por que agir assim era uma coisa tão admirável? Tal qual certas harmonias sutis de música ou cor, as belezas da negação estavam acima de mim. Porém eu, assim como minha mãe, não estava preparada para negar que elas estavam ali.

"Está é com medo de colocar a cabeça para fora da sua própria toca", foi o que minha mãe disse sobre Ruth McQueen.

Tia Moira era casada com Tio Bob Oliphant. Eles moravam em Porterfield e tinham uma filha, Mary Agnes, nascida muitos anos depois de seu casamento. Às vezes, à tarde, durante o verão, Tia Moira dirigia cerca de 20 quilômetros de Porterfield até a Curva do Jenkin, para fazer uma visita, trazendo Mary Agnes com ela. Tia Moira sabia dirigir. Tia Elspeth e Titia Grace achavam que isso demonstrava muita coragem da parte dela (minha mãe estava aprendendo a dirigir e elas achavam isso temeroso e desnecessário). Elas ficavam observando o carro fora de moda e de teto quadrado cruzar a ponte e subir a estrada que vinha do rio. Iam cumprimentá-la com gritos encorajadores de boas-vindas e de admiração, como se ela tivesse acabado de encontrar o caminho através do Saara, ao invés das quentes e empoeiradas estradas de Porterfield.

Aquela malícia<sup>26</sup> que pairava sob as cortesias que tinham para com o resto do mundo desaparecia completamente nas atenções que davam uma para a outra, para o irmão e a irmã. Entre eles havia apenas ternura e orgulho, extensivos a Mary Agnes Oliphant. Eu não conseguia deixar de pensar que elas preferiam ela à mim. Claro, eu era bem-vinda e apreciada, mas era contaminada por outras influências e por metade da minha hereditariedade. Minha educação estava crivada de heresias que nunca poderiam ser todas consertadas. Mary Agnes, me parecia, era recebida com confiança e afeição mais pura e contagiante.

Na Curva do Jenkin jamais seria mencionado que havia qualquer problema com Mary Agnes. E, na verdade, não havia muito problema; ela era quase como as

---

<sup>26</sup> "nimble malice"/ "malícia" – Inicialmente, a tradução para tal expressão foi "malícia habilidosa", devido à palavra "nimble", que sugere rapidez e agilidade. Mas "malícia astuta" foi a opção seguinte, se encaixando melhor no contexto. Porém, como a malícia já carrega consigo a astúcia, evitou-se o pleonasma colocando apenas "malícia" (N.T.).

outras pessoas. Só que você jamais poderia imaginá-la indo às compras ou a qualquer lugar sozinha; ela tinha sempre que estar com a mãe. Não era retardada, e nem era parecida com Irene Pollox e Frankie Hall da Rua Flats. Certamente não era tão retardada assim para ser deixada o dia todo sentada no carrossel da Feira de Kinsmen como eles eram – até mesmo se a prevenida Tia Moira a deixasse fazer tal espetáculo de si própria, Mary Agnes não faria isso. A pele dela parecia acinzentada, como se houvesse uma fina folha de vidro manchada sobre ela, ou um papel levemente oleoso.

"Ela foi privada de oxigênio", minha mãe dizia, dando algumas justificativas como sempre em explicações. "Ela foi privada de oxigênio quando já estava no canal de nascimento. Tio Bob Oliphant juntou as pernas de Tia Moira quando estavam a caminho do hospital porque o médico tinha lhes dito que ela poderia sofrer uma hemorragia".

Eu não queria mais ouvir isso. Em primeiro lugar eu me esquivava da implicação de que aquilo era algo que poderia acontecer com qualquer um, que eu mesma poderia ter me tornado retardada, tudo por falta de alguma coisa nominável, mensurável e comum como oxigênio. E a expressão canal de nascimento<sup>27</sup> me fazia pensar em um rio contínuo de sangue. Pensei em Tio Bob Oliphant segurando as pernas pesadas, crivadas de veias de Tia Moira, enquanto ela arfava e tentava dar à luz; jamais pude vê-lo sem pensar nisso. Sempre que nós o visitávamos, ele estava sentado perto do rádio, fumando seu cachimbo, ouvindo *Boston Blackie*<sup>28</sup> ou *Police Patrol*<sup>29</sup>, pneus derrapando e revólveres disparando enquanto ele balançava severamente a cabeça careca em formato de noz. Será que estava com o cachimbo na boca enquanto segurava as pernas de Tia Moira? Será que concordava metodicamente com o sofrimento dela assim como fazia quando ouvia o Boston Blackie?

Talvez por causa dessa história, me parecia que a melancolia que se propagava de Tia Moira tinha um odor ginecológico, como o das ataduras felpudas e ásperas em suas pernas. Ela era uma mulher que agora eu reconheceria como uma provável candidata a sofrer de veias varicosas, de hemorróidas, de útero caído, de

---

<sup>27</sup> "birth canal"/ "canal de nascimento" – O termo foi traduzido literalmente para não prejudicar a imagem que a autora constrói ao relacionar o "canal de nascimento" com "um rio contínuo de sangue" (N.T.).

<sup>28</sup> "Boston Blackie" – Programa de rádio transmitido de 1944 a 1950 na América do Norte (N.T.).

<sup>29</sup> "Police Patrol" – Também um antigo programa de rádio norte-americano (N.T.).

cistos nos ovários, inflamações, derrames, inchações, de pedras em vários lugares e como uma dessas náufragas sobreviventes da vida feminina, pesadas, com movimentos cautelosos e histórias para contar. Ela se sentava na varanda, na cadeira de balanço feita de vime, vestindo, mesmo com clima quente, um vestido escuro e majestoso, com várias saias e enfeitado de contas, um chapéu grande como um turbante e meias cor de terra que às vezes ela enrolava, para deixar as ataduras "respirarem". Realmente, nada podia ser dito em defesa do casamento, caso você a comparasse às irmãs, que ainda podiam saltar com rapidez, que cheiravam frescas e saudáveis, e que ocasionalmente, sob protesto, mencionavam as medidas de suas cinturas. Até para levantar, sentar ou mover-se na cadeira de balanço, Tia Moira soltava gemidos involuntários e eloqüentes como ruídos de digestão ou gases.

Ela falava sobre Porterfield. Não era uma cidade como Jubilee, em que vigorava a lei seca. Tinha dois bares, um em frente ao outro na rua principal, um em cada hotel. Algumas vezes, nas noites de sábado ou nas manhãs de domingo aconteciam brigas terríveis na rua. A casa de Tia Moira ficava a apenas meio quarteirão da rua principal e junto da calçada. Por trás das janelas frontais escurecidas, ela já tinha visto homens gritando como selvagens, um carro em alta velocidade rodopiar para os lados e colidir com o posto telefônico, fincando o volante no coração do motorista. Tinha visto também dois homens arrastando uma garota que, por estar bêbada, não conseguia ficar de pé, enquanto urinava na rua e nas roupas. Tia Moira já tinha limpado o vômito de bêbados da sua cerca pintada. Nada disso ia além do que ela esperava. E não eram só os bêbados das noites de sábado, mas vendeiros, vizinhos e garotos de entregas que xingavam, eram rudes e cometiam ultrajes. A voz de Tia Moira, narrando tudo, vagorosamente escorria pelo dia, pelo quintal, como óleo negro, e Tia Elspeth e Titia Grace mostravam-se compadecidas.

"Bem, não, você não tem que agüentar isso!".

"Nós nem imaginamos o quanto somos felizes aqui".

E elas corriam, entravam e saíam com xícaras de chá, copos de limonada, biscoitos de polvilho frescos e amanteigados, bolo Martha Washington<sup>30</sup>, fatias de bolo inglês, pequenos confeitos de frutas cristalizadas passadas no coco, deliciosos para se mordiscar.

Mary Agnes sentava-se sorrindo para ouvir. E sorria para mim. Não era um sorriso ingênuo, mas o de uma pessoa que arbitrariamente, até com certa arrogância, estendia à uma criança toda a sociabilidade que não podia, por medo ou hábito, ser estendida a mais ninguém. Seu cabelo preto e curto revelava as espinhas em seu pescoço fino cor de azeitona. Ela também usava óculos. Tia Moira a vestia como a colegial que Agnes nunca foi. Saias de prega xadrez, soltas na cintura, blusas brancas de mangas compridas, muito largas e cuidadosamente passadas. Ela não usava maquiagem, nem pó para tingir os suaves pelos escuros nos cantos da boca. Falava comigo em tons prepotentes, irritantes e incertos como alguém que não está apenas provocando, mas *imitando* provocações, imitando o jeito das pessoas impacientes e joviais que ouvia, talvez os donos de armazém, falando com crianças.

"Para que você faz isso?". Ela se aproximou e me pegou olhando pelas pequenas vidraças coloridas da porta da frente. Colocou o olho na vermelha.

"O quintal está em chamas!" ela disse, mas riu de mim como se eu o tivesse dito.

Outras vezes, se escondia no corredor escuro, pulava e me agarrava por trás, tapando meus olhos com as mãos. "Adivinha quem é, adivinha quem é!". Ela me apertava e me fazia cócegas até eu gritar. Suas mãos eram quentes e secas, seus abraços ferozes. Eu revidava da forma mais feroz possível, mas não conseguia xingá-la como faria com qualquer um na escola, não conseguia cuspir nela e nem puxar seus cabelos, por causa de sua idade – ela era nominalmente uma adulta – e sua condição de protegida. Então eu a achava uma valentona e dizia – mas não na Curva do Jenkin – que eu a odiava. Ao mesmo tempo, eu era curiosa e não me sentia de todo descontente, descobrindo que eu podia ser tão importante, de um modo que nem eu conseguia entender, para alguém que não tinha a menor

---

<sup>30</sup> Martha Dandridge Washington (1731-1802) se casou em 1759 com George Washington (1732-1799), que viria a ser o primeiro presidente dos Estados Unidos, eleito por unanimidade em 1789. O bolo citado no conto, que leva seu nome e era uma de suas receitas favoritas, há muitas décadas faz parte da culinária tradicional norte-americana. Os ingredientes especiais são frutas, noz-moscada, vinho e conhaque (N.T.).



importância para mim. Ela me fazia rolar pelo carpete do corredor, fazendo cócegas ferozmente em minha barriga, como se eu fosse um cachorro, e a cada vez, eu ficava tão dominada pelo assombro quanto pelo seu imprevisível esforço e suas injustificadas cócegas. Ficava pasma da mesma forma que as pessoas provavelmente ficam quando são capturadas e seqüestradas, e se dão conta de que no estranho mundo de seus raptos, elas têm um valor absolutamente incoerente para com tudo o que sabem sobre elas mesmas.

Eu também sabia algo que tinha ocorrido com Mary Agnes. Minha mãe me contou. Anos atrás, quando ela estava no jardim da frente de sua casa em Porterfield, enquanto Tia Moira lavava roupas no porão, alguns garotos apareceram, cinco garotos. Eles a persuadiram a ir dar um passeio e a levaram para o local em que se fazia exposições, tiraram toda sua roupa e a deixaram jogada na lama fria. Ela apanhou bronquite e quase morreu. Por isso, agora, ela tinha que usar roupa de baixo pesada até no verão.

Eu supunha que a degradação – porque minha mãe me contou essa história para me alertar para o fato de que alguma degradação poderia acontecer comigo caso eu fosse persuadida a sair com garotos – consistia, unicamente, em ela ter tido todas as roupas arrancadas, em ela ter que ficar nua. Ter que ficar nua, pensar em ficar nua, golpeava-me vergonhosamente a boca do estômago. Toda vez em que eu pensava no médico abaixando as minhas calcinhas e espetando a agulha em minhas nádegas por causa da varíola, eu me sentia insuportavelmente ultrajada, furiosa, quase que profundamente humilhada. Eu pensava no corpo de Mary Agnes caído, exposto no espaço de exposições, suas nádegas salientes cheias de espinhas – essa, de fato, me parecia ser a parte do corpo de alguém mais vergonhosa e impotente para ser vista – e eu pensava que se aquilo tivesse acontecido comigo, se eu tivesse sido vista daquele jeito, jamais poderia continuar vivendo.

"Del, você e Mary Agnes precisam dar uma volta".

"Vocês têm que vasculhar em volta do celeiro para ver se conseguem achar o Robber".

Eu me levantei obedientemente, e ao fazer a curva da varanda, bati com uma vara na treliça, em triste selvageria. Eu não queria ir com Mary Agnes. Queria ficar para comer e escutar mais sobre Porterfield, aquela cidade sombria e depravada,

cheia de pessoas indignas de confiança e formadores de quadrilha. Ouvi Mary Agnes vindo atrás de mim, com sua corrida pesada e cambaleante.

"Mary Agnes, fique longe do sol o máximo que você puder. Nada de nadar no rio. Você pode apanhar uma gripe em qualquer estação do ano!".

Fomos descendo a estrada, seguindo a margem do rio. Sob o calor dos campos secos e sem grama, dos leitos rachados dos pequenos riachos, das estradas brancas e empoeiradas, o rio Wawanash mostrava um lado fresco e sombreado. A sombra vinha das folhas do salgueiro, que deixavam passar a luz do sol como se fosse em uma peneira. Ao longo das margens, o barro mostrava-se seco, mas não a ponto de formar poeira; parecia cobertura de bolo, delicadamente com crostas na superfície, mas úmido e fresco embaixo, adorável para se caminhar sobre ele. Tirei meus sapatos e caminhei descalça. Mary Agnes gritou, "Eu vou contar tudo!".

"Conte o que você quiser". Eu sussurrantemente a chamei de *traidora*.

As vacas tinham descido o rio e deixado os cascos impressos na lama. As patas também ficaram impressas, lindamente arredondadas, parecendo, ao secar, com artesanato, como se fossem tampas de argila feitas à mão. Em ambos os lados, ao longo da beira da água, havia espalhados carpetes de folhas de lírio, e aqui e ali um lírio aquático amarelo parecia tão pálido, tranqüilo e desejável, que eu tive que enfiar meu vestido dentro da calcinha e vadear entre as raízes tenras, na lama preta que escoava lentamente por entre meus dedos dos pés turvando a água, assoreando as folhas e as pétalas de lírio.

"Você vai se afogar, você vai se afogar", gritou Mary Agnes, em aflita excitação, apesar da água estar só um pouco acima dos meus joelhos. Trazidas para a margem, as flores pareciam vulgares, grosseiras e começavam a morrer imediatamente. Caminhei esquecida delas, amassando as pétalas com o meu punho.

Nos deparamos com uma vaca morta, caída com as patas posteriores na água. Moscas pretas rastejavam e se aglomeravam sobre o pêlo marrom e branco e brilhavam como pérolas em um bordado quando o sol as atingia. Peguei um galho e cutuquei o pêlo. As moscas levantavam, circulavam, caíam de novo. Eu podia ver que o couro da vaca lembrava um mapa. O marrom podia ser o oceano, o branco os continentes flutuantes. Com o galho, tracei suas estranhas formas, suas costas curvadas, tentando manter a ponta do galho exatamente entre o branco e o marrom.

Então, guiei a vara até o pescoço, seguindo a corda tensa do músculo – a vaca tinha morrido com o pescoço esticado, como se tentando alcançar a água, mas estava caída do lado oposto – e cutuquei-lhe a cara. Me senti um tanto tímida ao tocar-lhe a cara. Senti timidez também ao olhar em seus olhos.

O olho estava arregalado, escuro, uma suave protuberância cega que resplendia como o brilho da seda espelhando um raio avermelhado, um reflexo de luz. Uma laranja incrustada em uma meia de seda preta. As moscas aninhavam-se em um canto, agrupadas magnificamente, como em um broche iridescente. Senti um enorme desejo de espetar o olho com meu galho, para ver se explodiria, se tremeria e se romperia como gelatina, mostrando ser inteiramente feito da mesma composição, ou se a pele sobre a superfície furaria e soltaria todo tipo de pútrida imundice a fluir pela cara. Tracei o galho em volta de todo o olho, e o afastei – mas não consegui, não podia cutucá-lo.

Mary Agnes não se aproximou. "Deixa isso aí", ela me avisou. "Essa velha vaca morta. Está suja. Você vai se sujar".

"Vaca mo-o-or-ta", eu disse, expandindo a palavra saborosamente. "Vaca mo-o-or-ta, vaca mo-or-ta".

"Venha já aqui", Mary Agnes ordenou, mas eu achei que ela estava com medo de chegar mais para perto.

Porque a vaca estava morta, pedia violação. Eu queria espetá-la, esmagá-la, urinar nela, fazer qualquer coisa para puni-la, para mostrar o desprezo que tinha por ela estar morta. Bater nela, quebrá-la, cuspir nela, rasgá-la, jogá-la para longe! Mas ela ainda tinha poder, caída com um mapa estranho e vislumbrante em suas costas, o pescoço esticado, o olho sereno. Jamais tinha olhado para uma vaca viva e pensado sobre o que pensei naquele momento: Por que a vaca deve existir? Por que as manchas brancas tinham que ter exatamente a forma que tinham, e nunca mais, uma outra vaca ou criatura, teria a mesma conformação? Traçando o contorno de um continente novamente, afundando o galho, tentando traçar a linha definitiva, prestei atenção em seu formato do mesmo modo que algumas vezes eu prestava atenção ao formato dos verdadeiros continentes ou ilhas em mapas de verdade, como se o formato fosse em si mesmo uma revelação que extrapolava as palavras, e que eu seria capaz de entender o seu sentido, se eu tentasse o suficiente, e tivesse tempo.

"Duvido que você a toque", eu disse, zombeteira, para Mary Agnes. "Toque a vaca morta".

Mary Agnes se aproximou lentamente e, para a minha surpresa, ela se abaixou, resmungando, olhando para o olho como se soubesse que eu tinha estado divagando sobre ele, e pousou ali a mão – ela colocou *a palma da mão* – sobre ele, sobre o olho. Ela o fez seriamente, de forma acanhada, mas tranqüilamente, o que não era de seu feitio. Mas assim feito, levantou, colocou a mão diante de seu rosto, com a palma voltada para mim, os dedos separados, o que tornava a mão escura, enorme, maior que todo o rosto dela. E riu de mim.

"Você teria medo de me deixar te tocar agora", ela disse, e eu tinha, mas me afastei dela da forma mais insolente que pude.

Na época, freqüentemente parecia que ninguém mais, além de mim, sabia o que de fato tinha ocorrido, ou que pessoa ela era. Por exemplo, as pessoas diziam "pobre Mary Agnes" ou sugeriam isso diminuindo o tom, um tom suave e protetor de voz, como se ela não possuísse segredos, nem um lugar só dela, mas isso não era verdade.

"Seu Tio Craig morreu ontem à noite".

A voz de minha mãe, dizendo isso, era quase acanhada.

Eu estava tomando o meu café da manhã secretamente favorito – flocos com melado – sentada ao sol, na laje de cimento que havia do lado de fora da porta. Fazia dois dias que eu tinha voltado da Curva do Jenkin, e quando mamãe disse *Tio Craig*, logo pensei nele como o tinha visto, gentilmente e, de certa forma, até impacientemente, parado na porta, me acenando em despedida, com seu colete e em mangas de camisa.

O verbo de ação me confundiu. Ele *morreu*. Soou como algo que ele mal podia esperar que acontecesse e que escolheu fazer. Era como se ele dissesse: "Agora vou morrer". E nesse caso, isso não seria tão definitivo. Porém, eu sabia que era.

"No Orange Hall, em Blue River. Ele estava jogando baralho".

A mesa de baralho, o cintilante Orange Hall. (Apesar de eu saber que na verdade era o *Orangemen's*<sup>31</sup> Hall, nome esse que nada tinha a ver com a cor, assim como *Blue River*<sup>32</sup> não significava que o rio fosse azul). Tio Craig estava dando as cartas com seu jeito sério e as pálpebras semi-cerradas. Vestia o colete com as costas de cetim, e as canetas e lápis presas no bolso. *E aí?*

"Ele sofreu um ataque do coração".

*Ataque do coração.* Soava como uma explosão, como fogos de artifício estourando, emitindo feixes cadentes de luz para todas as direções até se tornar uma pequena bola de luz – o coração de Tio Craig, ou sua alma – bem no ar, onde ela se contorce e cai. Ele pulou, abriu os braços, gritou? Como aconteceu? Seus olhos fecharam, ele sabia o que estava acontecendo? O habitual otimismo de minha mãe parecia enfraquecido; o meu frio apetite por detalhes a irritava. Eu a segui pela casa, franzindo a testa, persistente, repetindo minhas perguntas. Eu queria saber. Não há proteção, a não ser a do saber. Eu queria a morte definhando, isolada atrás de um muro de fatos particulares e circunstâncias e não flutuando livre por aí, ignorada mas poderosa, esperando para atacar em qualquer lugar.

Mas no dia do funeral as coisas tinham mudado. Minha mãe tinha recuperado a confiança; eu tinha me aquietado. Eu não queria mais saber sobre o Tio Craig, ou sobre a morte. Minha mãe tirou minha capa preta xadrez do meio das bolinhas de naftalina, a escovou e a pendurou no varal para arejar.

"É boa para o verão, essa lã leve é mais fresca que o algodão. De qualquer maneira, é a única roupa escura que você tem. Eu não ligo para isso. Estaria tudo bem se você usasse escarlate. Se eles realmente acreditassem no Cristianismo era essa a cor que deveriam usar. Tudo seria festa e alegria – afinal, eles passam a vida inteira cantando e rezando sobre como sair desse mundo e caminhar para o Paraíso. Sim. Mas eu conheço suas tias, elas contam com as roupas escuras, convencionais até o último fio de cabelo!".

Minha mãe não ficou surpresa em ouvir que eu não queria ir.

---

<sup>31</sup> Os "orangemen" (termo que pode ser traduzido por "orangistas") eram integrantes da Ordem de Orange, uma sociedade secreta fundada, em 1795, pelos presbiterianos do Ulster. O nome da organização se deve a Guilherme III ou Guilherme de Orange (1650-1702), rei da Inglaterra, que se dedicou à proteção dos interesses protestantes. A sociedade foi dissolvida em 1832, mas manifestou-se novamente no século XX (N.T.).

<sup>32</sup> Neste trecho houve um problema, visto que "blue" pode significar tanto "azul" como "triste", porém, o contexto deixa claro que o nome da cidade se refere à cor, e não ao sentimento, já que a protagonista fala de cor no mesmo período (N.T.).

"Ninguém quer", ela disse francamente. "Ninguém jamais quer. Porém você tem que ir. Você tem que aprender a encarar as coisas mais cedo ou mais tarde".

Não gostei do jeito com que ela disse isso. A brusquidão e o zelo pareciam falsos e vulgares. Não acreditei nela. Sempre que as pessoas dizem que você terá que encarar isso algum dia, quando simplesmente você é empurrado para qualquer dor e obscenidade ou lhe fazem uma revelação inoportuna, surge esse limite de traição, esse júbilo frio, mascarado, imperfeitamente escondido em suas vozes, algo que gananciosamente quer tomar posse de sua dor. Sim, os pais também estão inclusos; particularmente os pais.

"O que é a Morte?" continuou minha mãe, com um júbilo agourento. "O que significa estar morto?".

"Bom, primeiramente, o que é uma pessoa? Uma grande porcentagem de água. Apenas pura água. Não há nada em uma pessoa que mereça destaque. Carbono. O mais simples dos elementos. O que é mesmo que dizem? Vale noventa e oito centavos<sup>33</sup>? É isso aí. É a maneira como somos montados que é notável. À maneira que somos montados, nós temos o coração e os pulmões. Temos o fígado. Pâncreas. Estômago. Cérebro. E todas essas coisas, o que são? Combinações de elementos! Combine-os – faça as combinações – e você tem uma pessoa! Podemos denominá-la Tio Craig, ou seu pai, ou eu. Mas são apenas essas *combinações*, essas partes reunidas, funcionando, por enquanto, de um modo particular. Daí, o que acontece é que uma dessas partes esgota-se, quebra. No caso do Tio Craig, o coração. Então, dizemos que Tio Craig está morto. A pessoa está morta. Mas essa é só uma maneira nossa de encarar os fatos. É só a nossa maneira humana. Se nós não estivéssemos pensando todo o tempo em termos de pessoas, se nós estivéssemos pensando na Natureza, toda a Natureza movimentando-se em um continuum, partes dela morrendo – bom, não morrendo, mudando, *mudando* é a palavra que eu quero, mudando-se em outra coisa, todos aqueles elementos que compõem a pessoa mudando e retornando à Natureza, e reaparecendo mais e mais na forma de pássaros, animais e flores – o Tio Craig não precisa ser o Tio Craig! O Tio Craig é flores!".

"Eu vou enjoar no carro" eu disse. "Vou vomitar".

---

<sup>33</sup> "Ninety-eight cents' worth?"/ ""Vale noventa e oito centavos?" – Apesar do termo "cents", que se trata da centésima parte de um dólar, não corresponder a centavos, essa foi considerada a melhor escolha para que se mantenha o sentido de um valor baixo (N.T.).

"Não, você não vai". Minha mãe, vestindo sua combinação, esfregava colônia em seus braços. Enfiou o vestido azul marinho de crepe pela cabeça. "Venha e feche o meu zíper. Que vestido para usar nesse calor. Posso sentir nele o cheiro dos produtos da lavanderia. O calor faz exalar esse cheiro. Deixe que eu lhe conte sobre um artigo que eu estava lendo há apenas algumas semanas. Encaixa-se perfeitamente com o que eu estou dizendo agora".

Foi para seu quarto e trouxe seu chapéu, o qual ela colocou na cabeça em frente do pequeno espelho da minha cômoda, enfiando apressadamente a franja do cabelo por baixo dele e deixando algumas mexas soltas atrás. Era um chapéu toque<sup>34</sup> de uma cor medonha, popular durante a guerra – azul força-aérea.

"As pessoas são feitas de partes" ela retomou. "Bem, quando uma pessoa morre – como dizemos – somente uma parte ou duas podem estar realmente gastas. Algumas das outras partes poderiam durar mais trinta, quarenta anos. O Tio Craig, por exemplo – ele poderia ter rins perfeitamente bons que poderiam ser usados por um jovem doente dos rins. E esse artigo dizia – algum dia essas partes serão usadas! É assim que será. Desçamos as escadas".

Eu a segui até a cozinha. Ela começou a passar o ruge em frente ao espelho escuro colocado acima da pia. Por alguma razão guardava sua maquiagem ali, sobre uma pegajosa prateleira de lata, tudo misturado com vidros de pílulas pretas e velhas, lâminas de barbeador, pó dental<sup>35</sup> e vaselina, tudo sem tampa.

"Transplante-os! Olhos, por exemplo. Já é possível transplantar olhos, não olhos inteiros, mas a córnea, eu acho. Isso é só o começo. Algum dia será possível transplantar corações, pulmões e todos os órgãos que o corpo necessita. Até cérebros – imagino, eles poderão transplantar *cérebros*? Assim, todas essas partes não mais morrerão, elas seguirão vivendo como parte de outra pessoa. Parte de outra combinação. Então você não vai mais poder falar da morte propriamente dita. 'Herdeiros do Corpo Vivente'. Este era o título do artigo. Todos nós seríamos herdeiros dos corpos uns dos outros, todos nós seríamos também doadores. A morte como a conhecemos hoje seria descartada!".

Meu pai havia descido, usando seu terno escuro.

---

<sup>34</sup> "pillbox"/ "toque" – O toque é um chapéu de senhora, de copa arredondada e sem aba, muito popular no início dos anos 40, durante a II Guerra Mundial (N.T.).

<sup>35</sup> "tooth powder"/ "pó dental" – Pó que, depois de misturado com um pouco de água, é usado para limpar os dentes (N.T.).

"Você está planejando discutir essas idéias com o pessoal no velório?".

Com uma voz de quem retorna à terra, minha mãe respondeu "Não".

"Porque eles têm mesmo noções diferentes, e facilmente poderão ficar perturbados".

"Eu nunca quis perturbar ninguém" gritou minha mãe. "Eu nunca quis! Acho que é uma bela idéia. Ela tem uma beleza própria! Não é melhor que a idéia de Céu e Inferno? Não consigo entender as pessoas, nunca consigo compreender o que elas realmente acreditam. Será que pensam que seu Tio Craig está usando algum tipo de camisola branca e está flutuando na eternidade nesse exato momento? Ou será que pensam que o colocam no chão e ele se deteriora?".

"Pensam as duas coisas" disse meu pai, e no meio da cozinha colocou o seu braço em volta de minha mãe, abraçando-a leve e gravemente, tomando cuidado para não desarrumar seu chapéu ou sua face recém-pintada de rosa.

Às vezes eu costumava desejar exatamente isso, ver meus pais confirmarem com um olhar ou abraço o amor – não pensava em paixão – que uma vez os pegara e os amarrara. Mas nesse momento, vendo minha mãe tornar-se submissa e aturdida – isso era o que a postura das costas mostrava, e que suas palavras jamais o fariam – e meu pai tocando-a de um modo tão gentil, compassivo e de desgosto, um desgosto que não tinha muito a ver com o Tio Craig, fiquei assustada, queria gritar para eles pararem e retornarem aos seus "eus" separados, derradeiros e destituídos de apoio. Temia que quisessem continuar e mostrar-me algo que eu não queria ver mais, assim como também não queria ver o Tio Craig morto.

"O Owen não é obrigado a ir" eu disse amargamente, enfiando minha cabeça na malha solta da porta de tela, observando-o sentado em seu velho carrinho no quintal, pernas de fora, sujo, distante, fingindo que era qualquer outra pessoa – um árabe em uma caravana ou um esquimó em um trenó puxado por cães.

Aquilo os afastou e minha mãe suspirou.

"O Owen é um bebê".

A casa parecia um daqueles quebra-cabeças, aqueles labirintos construídos em papel, com um ponto negro em um dos quadrados, ou salas; espera-se que você encontre seu caminho para dentro ou para fora dele. O ponto negro, neste caso, era o corpo do Tio Craig, e toda a minha preocupação consistia em não achar o caminho até ele, mas evitá-lo, não abrir nem mesmo a porta que parecesse mais segura por



causa do que poderia estar deitado atrás dela.

Os rolos de feno ainda estavam lá. Na semana anterior, quando eu estava de visita, o feno foi cortado até os degraus da varanda, e enrolado em perfeitas colméias macias mais altas que a cabeça de qualquer um. Ao anoitecer, os rolos de feno primeiro lançavam longas e movediças sombras, depois, na medida em que o sol se punha, as sombras se tornavam cinzas e sólidas e os rolos de feno formavam uma vila ou, se você olhasse do canto da casa para o resto do campo, formavam uma cidade inteira com cabanas secretas, roxas e cinzas, exatamente iguais. Mas um deles estava desabando, um outro estava macio e destroçado, pronto para eu pular sobre. Eu tinha que ficar em pé, por trás dos degraus e então correr até ele com os braços abertos apaixonadamente, aterrissando profundamente em feno fresco, ainda quente, ainda com seu cheiro de grama crescendo. Estava cheio de flores secas – ervas daninhas roxas e brancas, linárias<sup>36</sup> canadenses amarelas e florzinhas azuis das quais ninguém sabia o nome. Meus braços, pernas e rosto ficavam cobertos de arranhões, e quando eu me levantava do feno esses arranhões ardiam, ou queimavam na brisa que vinha do rio.

Tia Elspeth e Titia Grace vieram se jogar no feno também, com seus aventais voando, rindo de si mesmas. Quando o momento chegava, hesitavam e pulavam sem se entregarem inteiramente, aterrissando sentadas em posição decorosa, as mãos espalmadas como se saltassem sobre uma almofada, ou segurando seus cabelos.

Quando voltaram e sentaram na varanda, com as bacias de morango dos quais estavam retirando os cabinhos para fazer geléia, Titia Grace disse, sem fôlego, mas com voz calma e meditativa.

"Se um carro tivesse passado, você não teria sentido vontade de morrer?"

Tia Elspeth tirou os grampos de seu cabelo e o deixou cair sobre o encosto de sua cadeira. Quando o cabelo estava preso, parecia quase todo grisalho, mas quando estava solto mostrava uma parte ainda escura, um castanho sedoso, cor de visom. Fazendo pequenos sons de prazer, jogou a cabeça para trás e para frente e passou os dedos abertos pelo cabelo para se livrar dos pequenos pedaços de feno que tinham voado e grudado nele.

"Somos umas tolas!"

---

<sup>36</sup> Linária ("toadflax") é um tipo de erva daninha com flores amarelas abundantes (N.T.).

Onde estava o Tio Craig enquanto isso? Datilografando destemidamente detrás de suas janelas fechadas e venezianas abaixadas.

O rolo de feno achatado continuava da mesma forma. Mas homens andavam sobre o restolho de feno, todos conversando em ternos escuros como corvos altos. Uma coroa de lírios brancos estava pendurada na porta da frente, que estava entreaberta. Mary Agnes aproximou-se sorridente e feliz e me fez ficar parada até ela amarrar e desamarrar minha faixa. A casa e o quintal estavam cheios de pessoas. Parentes de Toronto estavam sentados na varanda, parecendo benevolentes, mas voluntariamente mantinham-se à parte. Fui encarregada de falar com eles, evitando olhar para as janelas atrás deles por causa do corpo de Tio Craig. Ruth McQueen saiu carregando uma cesta de vime com rosas, que colocou sobre a grade da varanda.

"Há muito mais flores do que cabe na casa" ela disse, como se fosse algo que poderia nos preocupar. "Achei que devia colocá-las aqui fora". Ela era loira, discreta, pouco solícita – já era uma solteirona. Ela sabia o nome de todos. E apresentou minha mãe e eu a um homem e sua esposa que eram da parte sul do condado. O homem estava usando um paletó sobre o macacão.

"Ele deu para nós a nossa certidão de matrimônio<sup>37</sup>" disse com orgulho a mulher.

Minha mãe disse que precisava ir para a cozinha e eu a segui, pensando que, certamente, eles não tinham colocado o Tio Craig lá, de onde vinham o cheiro de café e comida. Os homens estavam no corredor também, como troncos de árvore, forçando-nos a abrir passagem. Ambas as portas da sala da frente estavam fechadas, uma cesta de gladiólos<sup>38</sup> foi colocada diante delas.

Tia Moira, coberta de preto como um pilar público maciço, estava parada perto da mesa da cozinha contando as xícaras de chá.

"Já contei três vezes e toda vez acabo com um número diferente" ela disse, como se isso fosse um infortúnio especial que só acontecia com ela. "Meu cérebro não consegue trabalhar hoje. Não agüento ficar de pé por muito mais tempo".

---

<sup>37</sup> "He give us our marriage license"/ "Ele deu para nós a nossa certidão de matrimônio" – Na versão em português, "nóis" foi empregado para dar o tom coloquial e reproduzir de certa forma o "erro gramatical" evidenciado em "give" no original (N.T.).

<sup>38</sup> "gladioli"/ "gladiólos" – Planta herbácea, ornamental, dotada de inflorescência em espiga com numerosas flores. Há diversas variedades e cores. Também conhecida como palma-de-santa-rita (N.T.).

Tia Elspeth, usando um avental maravilhosamente engomado e passado, com babados de linho branco, beijou minha mãe e a mim. "E agora" disse, afastando-se depois do beijo, com um suspiro de missão cumprida. "A Grace está lá em cima lavando o rosto. Não acreditamos no que está acontecendo, esse número de pessoas! A Grace me disse que acha que metade do condado está aqui e eu perguntei o que ela queria dizer com metade do condado, não me surpreenderia se fosse o condado inteiro! Porém, sentimos falta da Helen. Ela mandou *milhares* de lírios".

"Tem que ser suficiente, minha nossa!" disse praticamente, olhando para as xícaras de chá. "Todas as xícaras de visita, as de uso diário e as que emprestamos da igreja!".

"Faça como no funeral dos Poole" sussurrou uma moça perto da mesa. "Ela tirou as de visita, as trancou e usou as da igreja. Disse que não ia arriscar sua porcelana".

Tia Elspeth arregalou os olhos avermelhados em agradecimento – expressão usual, apenas moderada pela ocasião.

"De qualquer maneira, a comida vai dar. Acho que aqui há o bastante para alimentar uns cinco mil".

Pensei nisso também. Para todo lugar que eu olhava, via comida. Um assado frio de carne de porco, gordos frangos assados parecendo envernizados, batatas gratinadas, aspic de tomate, salada de batata, de pepino e de beterraba, um presunto rosado, *muffins*<sup>39</sup>, biscoitos, pão, pão de nozes, pão de banana, bolo de frutas, bolo mármore, torta de limão, de maçã e de frutas vermelhas, tigelas de frutas cristalizadas, dez ou doze variedades de pickles e temperos, pickles de casca de melão, os favoritos do Tio Craig. Ele sempre dizia que gostaria de fazer uma refeição só disso, acompanhado de pão e manteiga.

"Espero que seja o suficiente" disse Tia Moira, sinistramente. "Todos trazem seus apetites para os velórios".

Houve uma agitação no corredor; Titia Grace tentando passar, os homens abrindo passagem, ela os agradecendo, constrangida e grata como se fosse uma

---

<sup>39</sup> "*Muffins*" são bolinhos redondos e doces que, às vezes, contêm frutas. A palavra inglesa é usada no Brasil. Na Inglaterra é também um tipo de pão que normalmente se corta ao meio e se come com manteiga. (N.T.).

noiva. O pastor vinha atrás dela. Ele falou com as mulheres na cozinha com contida insensibilidade.

"Bem, senhoras! Senhoras! Não me parece que vocês deixaram o tempo escapar de suas mãos. O trabalho é uma boa oferenda, o trabalho é uma boa oferenda em tempos de dor".

Titia Grace curvou-se e me deu um beijo. Havia um leve odor azedo, um aviso, oculto sob sua água de colônia. "Você quer ver o seu Tio Craig?" ela sussurrou, ternamente demonstrando satisfação, como se estivesse me prometendo uma recompensa. "Ele está na sala da frente, ficou tão bonito coberto pelos lírios que a Tia Helen mandou".

Então algumas senhoras falaram com ela, e eu fugi. Passei pelo corredor novamente. As portas da sala da frente ainda estavam fechadas. Embaixo da escada, perto da porta da frente, meu pai e um homem que eu não conhecia estavam caminhando de um lado para o outro, virando, medindo discretamente com as mãos.

"Aqui temos uma complicação".

"Tiramos a porta?".

"Muito tarde para isso. Você não quer causar um tumulto. Isso poderia abalar as mulheres, nos vendo tirá-la. Se formos assim de costas –".

Lá embaixo, no corredor lateral dois velhos conversavam. Esquivei-me entre eles.

"Não como no inverno, lembre-se do de Jimmy Poole. O chão parecia pedra. Você não conseguia fazer um buraco nele com qualquer tipo de ferramenta que fosse".

"Foi necessário esperar cerca de dois meses pelo degelo".

"A essa altura já havia três ou quatro deles esperando. Vamos ver. Havia o Jimmy Poole –".

"Sim, e também a Senhora Fraleigh, Senior –".

"Espera aí, ela morreu antes do frio, tinha que estar tudo certo com ela".

Passei pela porta no fim do corredor lateral até entrar na parte antiga da casa. Essa parte era chamada de despensa; por fora, parecia uma casinha de madeira feita com troncos construída junto da grande casa de tijolo. As janelas eram pequenas e quadradas e colocadas ligeiramente tortas como as nunca-muito-convincentes janelas das casas de boneca. Quase nenhuma luz entrava ali, devido à

sombra criada pela elevada pilha de trastes jogados por todos os lados, até em frente às janelas – a batedeira e a velha máquina de lavar que era manual, estrados de cama feitos de madeira desmontados, baús, tinas, foices, um carrinho de bebê desajeitado como um galeão, tombando, como que embriagado, para o lado. Esse era o cômodo no qual Titia Grace se recusava a entrar; era sempre Tia Elspeth quem tinha que ir, se quisessem alguma coisa de lá. Ela ficava parada na porta, sentindo ousadamente o ar e dizia "Que lugar! O ar daqui é como o de uma tumba!".

Amei o som daquela palavra quando a ouvi pela primeira vez. Não sabia exatamente o que significava, ou então a havia confundido com útero<sup>40</sup>, e imaginei todos nós dentro de algum tipo de ovo de mármore oco, repleto de luz azul, que não precisava da luz exterior.

Mary Agnes estava sentada na batedeira, sem demonstrar surpresa.

"O que você veio fazer aqui?" disse suavemente. "Você vai se perder".

Eu não respondi a ela. E sem lhe dar as costas, percorri o cômodo. Ao relembrar o passado, sempre me perguntei se havia alguma coisa naquele carrinho de bebê. Sem dúvida lá estava; uma pilha de velhas *Family Herald*s<sup>41</sup>. Ouvi a voz de minha mãe me chamando. Ela parecia um pouco ansiosa, relutantemente respeitosa. Não fiz um barulho sequer e Mary Agnes também não. O que ela estava fazendo ali? Havia achado um par de botas femininas fora de moda, amarrado à frente, enfeitado com pele e ela estava agarrada nele. Roçava o queixo na pele.

"Pele de coelho".

Então ela se aproximou e passou as botas na minha cara.

"Pele de coelho?".

"Eu não as quero".

"Venha ver o Tio Craig".

"Não".

"Você ainda não o viu".

"*Não*".

Ela esperou com uma bota em cada mão, bloqueando a minha passagem, e então disse de novo com uma voz tão maldosa e convidativa "Venha ver o Tio Craig".

---

<sup>40</sup> Há no texto em inglês um jogo sonoro com "tomb" (tumba) e "womb" (útero), o que não ocorre em português (N.T.).

<sup>41</sup> "Family Herald" se trata de uma revista (N.T.).

"Eu não vou".

Ela largou as botas e colocou a mão no meu braço, afundando os dedos na minha pele. Tentei livrar-me dela, e ela me pegou com a outra mão e me puxou em direção à porta. Para alguém tão desajeitada, alguém que quase morreu três vezes de bronquite, ela tinha uma força surpreendente. Agarrou-me pelo pulso e, com um aperto como o de um urso, segurou minha mão. Sua voz mostrava-se ainda divertida, suave e regozijante.

"Venha e – veja – o Tio Craig".

Abaixei a cabeça e agarrei seu braço com minha boca escancarada, preendi seu braço sólido e macio logo abaixo do cotovelo, e mordi, mordi até furar a pele e, em pura liberdade pensando que tinha feito a pior coisa que eu poderia fazer, provei do sangue de Mary Agnes Oliphant.

Eu não tinha que estar no velório. Ninguém ia me fazer olhar para o Tio Craig. Fui deixada em seu escritório, no sofá de couro onde ele tirava suas sonecas e onde os casais tinham se sentado, aguardando por suas certidões de matrimônio. Um cobertor cobria meus joelhos, apesar do dia quente, e havia uma xícara de chá do meu lado. Me deram também uma fatia de bolo inglês, mas eu o comi imediatamente.

Quando mordi Mary Agnes pensei que estava desligando-me de tudo. Pensei que estava pondo-me de lado, no lugar onde as punições jamais seriam o suficiente, onde ninguém ousaria novamente me pedir para olhar para um homem morto, ou para qualquer outra coisa. Pensei que todos me odiariam, e o ódio me parecia ser algo a ser cobiçado naquele momento, semelhante ao dom de possuir asas.

Mas não; a liberdade não é tão facilmente atingida. Apesar de Tia Moira, que ia dizer para sempre que teve que me puxar para eu largar o braço de Mary Agnes com o sangue da menina em minha boca (uma mentira – eu já a havia largado e Mary Agnes, com todo o seu poder demoníaco derrotado, estava agachada ali, chorando e pasma), ter, de fato me agarrado pelos ombros e me chacoalhado, segurando-me de tal forma que meu rosto ficou a poucos centímetros do seu peito blindado, e seu corpo vibrava e tremia acima de mim como um monumento pronto a explodir.

"Seu cachorro louco! Só os Cachorros loucos mordem desse jeito! Seus pais têm que trancafiar você!".

Tia Elspeth pôs um lenço no braço de Mary Agnes. Titia Grace e outras mulheres a abraçavam e afagavam.

"Vou ter que levá-la ao médico. Ela vai ter que levar pontos. Vou ter que comprar injeções para ela. Essa criança pode estar hidrófoba. Existe tal coisa como uma criança hidrófoba".

"Moira, querida. Moira, querida. Não. Ela não chegou a perfurar a pele. É a dor do momento. É só lavar um pouco e colocar uma atadura e vai ficar tudo bem". Tia Elspeth e Titia Grace transferiram suas atenções de Mary Agnes para a irmã, agarrando-se a ela e a acalmando uma de cada lado, como se estivessem tentando juntar os pedaços dela até que o perigo de uma explosão tivesse passado. "Não é nada grave, querida, nada grave".

"Foi culpa minha, foi tudo culpa minha" dizia a voz clara e perigosa de minha mãe. "Eu jamais deveria ter trazido essa criança aqui hoje. Ela está muito tensa. É uma barbárie submeter uma criança assim a um funeral". Imprevisível, inafiançável, alguém a quem até nos momentos mais estranhos dificilmente se poderia ser grata, ela oferecia compreensão, salvação, quando não havia mais, estritamente falando, nenhuma utilidade para tanto.

Mas ela causou efeito – embora, algumas vezes, apenas por empregar uma palavra como *barbárie*, ela criava um mar de silêncio e de consternação à sua volta. Dessa vez ela despertou simpatia, várias senhoras aceitando prontamente sua explicação a ampliaram.

"Provavelmente ela não sabia o que estava fazendo".

"Ela ficou histérica por causa da tensão".

"Uma vez, antes de casar, eu mesma já desmaiei em um funeral".

Ruth McQueen pôs os braços em torno de mim e perguntou se eu queria uma aspirina.

Assim, enquanto confortavam, lavavam e aplicavam o curativo em Mary Agnes e acalmavam Tia Moira (foi ela quem tirou a aspirina, e também algumas pílulas especiais – *para seu coração* – de dentro de sua bolsa), também me cercaram e tomaram conta de mim, me conduziram até aquele cômodo, me colocaram no sofá coberta por um cobertor, como se eu estivesse doente, e me deram bolo e chá.

O meu comportamento não atrapalhou o funeral. A porta estava fechada, eu não podia vê-lo, mas podia ouvir as vozes cantando, sincopadamente no princípio e depois com mais vigor, esforço, desejo e convicção.

*A thousand ages in thy sight  
Are as an evening gone  
Short as the watch that ends the night  
Before the rising sun.*<sup>42</sup>

A casa estava abarrotada de gente que se comprimia por todos os lados, fundindo-se como velhos lápis de cor sem ponta, criando uma atmosfera de calor e transigência, enquanto cantavam. E eu lá estava no meio deles, apesar de estar trancada ali sozinha. Por toda a vida a maioria deles se lembraria de que eu mordi o braço de Mary Agnes Oliphant no velório do Tio Craig. Ao lembrar-se disso, certamente lembrariam que eu estava muito tensa, que era cheia de vontades ou mal educada, ou ainda, um *caso limítrofe*. Mas eles não me deixariam de lado. Não. Eu seria a tensa, cheia de vontades, o *membro* mal educado *da família*, o que é algo completamente diferente.

Ser perdoada causa uma vergonha singular. Eu me senti febril, e não só por causa do cobertor. Senti-me como se me segurassem com força, sufocada, como se não fosse ar o que eu tinha que mover para falar neste mundo, mas algo espesso como o algodão. Essa vergonha era física, mas foi muito além da vergonha sexual, minha antiga vergonha da nudez; agora era como se não só o corpo nu, mas todos os órgãos dentro dele – estômago, coração, pulmões, fígado – estivessem expostos e desamparados. A situação mais parecida com essa que eu já havia vivido fora a sensação que tive quando me faziam cócegas que iam além do meu ponto de resistência – um sentimento horrível, voluptuoso de exposição, impotência, e auto-traição. E a vergonha começou a sair de mim e se espalhar por toda a casa, cobrindo a todos, até Mary Agnes, e até mesmo o Tio Craig em sua presente condição, descartável e vaga. Ser feita de carne era humilhação. Fui arrebatada por uma visão que era, de certo modo, totalmente oposta às incomunicáveis visões

---

<sup>42</sup> *Mil anos aos Vossos olhos/ Passam como uma tarde/ Breves como o relógio que finda a noite/ Antes do sol nascente (N.T.).*



místicas de ordem e luz; uma visão, também incomunicável, de confusão e obscenidade – de desamparo, que era revelada como a coisa mais obscena que poderia existir. Mas, como o outro tipo de visão, esta não poderia ser suportada por mais de um segundo ou dois, ela entrava em colapso devido à própria intensidade e nunca poderia ser reconstruída ou até mesmo ser de fato crível, depois que tivesse passado. Quando começaram o último hino do funeral eu já era eu mesma novamente, só um pouco fraca como qualquer um estaria depois de morder um braço humano, e os "Pais da Confederação" do outro lado da parede tinham recuperado suas roupas e verdadeira dignidade e eu já bebera toda a xícara de chá, explorando o seu gosto adulto, desconhecido e importante.

Levantei-me e abri a porta lentamente. Ambas as portas da sala da frente estavam abertas. As pessoas se moviam vagarosamente, suas costas encurvadas e preocupadas se afastavam de mim.

*Jesus call us, o'er the tumult,  
Of our life's tempestuous sea –<sup>43</sup>*

Entrei despercebida no cômodo e abri caminho na fila em frente a uma senhora gentil e suada que não me conhecia e que se curvou sussurrando, encorajadoramente, "Você chegou a tempo para a Última Olhada".

Todas as venezianas estavam fechadas, para bloquear o sol da tarde; a sala estava quente e triste, perpassada por raios de luz isolados, como em um palheiro em uma tarde fulgurante. Cheirava a lírios, cera, propriamente a lírios brancos e também a um celeiro de batatas. Fui empurrada para adiante pelas outras pessoas até atingir o canto do caixão, que estava colocado em frente à lareira – a bonita lareira que nunca foi usada, com seus azulejos lustrosos como esmeraldas. Dentro do ataúde tudo era cetim branco, franzido e pregueado como o mais lindo vestido. Tio Craig estava coberto por uma tampa polida da cintura para baixo; a parte de cima – dos ombros até a cintura – estava coberta pelos lírios. Contrastando com todo aquele branco, seu rosto estava cor de cobre, com ar desdenhoso. Não parecia estar dormindo; não lembrava em nada o jeito dele quando eu entrava no escritório para acordá-lo nas tardes de domingo. As pálpebras jaziam muito leves sobre os

---

<sup>43</sup> *Jesus nos chama, em meio ao tumulto./ Do tempestuoso mar de nossas vidas (N.T.).*

olhos, os sulcos e vincos em sua face marcavam o rosto superficialmente. Ele próprio estava acabado; o rosto era como uma delicada máscara de pele, envernizada e depositada sobre o rosto verdadeiro – ou sobre nada, pronta para rachar caso você enfiasse o dedo nela. Eu realmente tive tal impulso, mas em um grau muito, muito distante da possibilidade, assim como se tem um impulso para tocar um fio elétrico vivo. O Tio Craig estava desse jeito debaixo dos seus lírios, em seu travesseiro de cetim; ele era o indiferente condutor de forças, terrível, silencioso, que poderia incendiar-se em um instante e queimar pela sala, toda a realidade, e nos deixar no escuro. Eu me afastei com zumbidos em meus ouvidos, mas estava aliviada, satisfeita por ter feito aquilo depois de tudo, e ter sobrevivido, e estava abrindo caminho através da multidão que cantava para encontrar a minha mãe, que estava sentada sozinha perto da janela – pois meu pai estava junto aos homens que ajudariam a carregar o caixão – sem cantar, mordendo os lábios, e parecendo despropositadamente esperançosa.

Depois disso, Tia Elspeth e Titia Grace venderam a casa na Curva do Jenkin, as terras e as vacas e se mudaram para Jubilee. Disseram que escolheram Jubilee, ao invés de Blue River, onde conheciam muita gente, ou Porterfield, onde Tia Moira vivia, porque queriam ajudar no possível ao meu pai e à família dele. E elas realmente se estabeleceram em uma casa sobre uma colina ao norte da cidade como guardiãs atônitas e magoadas, mas zelosas, preocupadas com nosso bem-estar, incertas sobre nossas vidas. Cerziam as meias do meu pai, que passou a ter o hábito de levá-las para elas; mantinham um alambique caseiro, e faziam compotas; remendavam, tricotavam e faziam assados para nós. Eu as visitava uma ou duas vezes por semana, primeiro com assaz voluntariedade, apesar de ser, em parte, por causa da comida; quando cursava o colegial eu as visitava cada vez mais com relutância. Toda vez que vinha vê-las, elas diziam "O que lhe fez ficar ausente por tanto tempo? Você é quase uma estranha aqui!". Elas me esperavam sentadas como se tivessem esperado a semana inteira, em sua pequena varanda escura com tela, se o tempo estivesse bom; elas podiam ver o lado de fora, mas ninguém que por ali passava podia enxergar lá dentro.

O que é que eu poderia dizer? A casa delas acabou se tornando um minúsculo país lacrado, com seus próprios costumes rebuscados e uma língua elegante e ridiculamente complicada, onde as notícias verídicas sobre o mundo

exterior não eram exatamente proibidas, mas se tornaram mais e mais impossíveis de serem expressadas.

No banheiro, acima do vaso sanitário, ficava pendurada sua velha reprovação, bordada em ponto-cruz:

*Refresque o ar antes de sair*  
*Uma cortesia que outros vão sentir*<sup>44</sup>

Um recipiente com fósforos novinhos pendia abaixo da recomendação. Eu sempre me senti envergonhada, apanhada desprevenida, ao ler aquilo, mas sempre acendia um fósforo.

Contavam as mesmas histórias, pregavam as mesmas peças, que agora pareciam que tinham secado, tornadas frágeis devido ao uso; eventualmente, toda palavra, toda expressão do rosto, toda agitação das mãos parecia-se com algo aprendido havia muito tempo, perfeitamente lembrado, e cada um dos seus "eus" parecia construído com um cuidado extremado; quanto mais velhas ficavam, mais frágil, admirável e inumana essa construção parecia. Foi isso o que lhes aconteceu quando não mais tiveram um homem para nutrirem e admirarem, e quando foram removidas do lugar onde sua artificialidade florescia naturalmente. Tia Elspeth ensurdecia aos poucos e Titia Grace sofria de artrite nas mãos, de modo que, finalmente, teve que abandonar tudo, exceto a costura mais grosseira, mas elas não foram radicalmente expostas, prejudicadas ou mudadas; com muito esforço, com um senso derradeiro de obrigação, mantiveram seus perfis intactos.

Guardavam o manuscrito do Tio Craig e, de quando em quando, falavam de mostrá-lo para alguém, talvez para o Senhor Buchanan, o professor de história do colegial, ou para o Senhor Fouks, no jornal *Herald-Advance*. Mas não queriam que parecesse que estavam pedindo um favor. E em quem se podia confiar? Algumas pessoas poderiam se apoderar do manuscrito e trazê-lo a público como se a elas pertencesse.

---

<sup>44</sup> "Freshen the air before you leave/ A courtesy others will perceive" – O trecho poderia ser traduzido, literalmente, como "Refresque o ar antes de sair/ Uma cortesia que outros vão perceber". Porém, para manter na língua de chegada o recurso da rima que a língua de partida apresenta, a tradução passou para "Refresque o ar antes de sair/ Uma cortesia que outros vão sentir" (N.T.).

Uma tarde, elas trouxeram a lata vermelha e dourada com a imagem da Rainha Alexandra<sup>45</sup>, repleta de redondos biscoitos de aveia misturados com tâmaras cozidas, e também uma grande lata preta, à prova de fogo e fechada com cadeado.

"A história do Tio Craig".

"Quase mil páginas".

"Mais páginas que *E o Vento Levou*<sup>46</sup>!".

"Ele o datilografou tão bem, sem erros".

"Datilografou a última página na tarde do dia em que morreu".

"Tire da caixa", me instigaram. "Dê uma olhada". Comportando-se do mesmo modo como ofereciam biscoitos.

Eu o folheei rapidamente até a última página.

"Leia um pouco", disseram. "Você vai se interessar. Você não tirou sempre boas notas em história?".

*Durante a primavera, verão e começo do outono daquele ano surgiu uma grande quantidade de construções nos municípios de Fairmile, Morris e Grantly. Na esquina da Concession Five com o Rio Sideroad, em Fairmile, uma Igreja Metodista foi erguida para servir à grande e crescente congregação daquela área. Esta ficou conhecida como A Igreja de Tijolos Brancos e, infelizmente, ficou de pé somente até 1924, quando foi destruída por um incêndio de origem desconhecida. O barracão do estacionamento, apesar de feito de madeira, foi poupado. Na esquina oposta, o Senhor Alex Hedley construiu e inaugurou um Depósito Central, mas morreu de derrame dois meses depois, e a atividade foi levada adiante por seus filhos Edward e Thomas. Havia também em operação uma ferraria, um pouco acima da Concession Five, e os O'Donnell eram os*

---

<sup>45</sup> Filha de Cristiano IX, rei da Dinamarca, Alexandra se casou com Eduardo VII (1841-1910), filho e sucessor da rainha Vitória, governando a Grã-Bretanha e a Irlanda de 1901 a 1910 (N.T.).

<sup>46</sup> O romance *Gone with the Wind* foi escrito por Margaret Mitchell e publicado no ano de 1936 (N.T.).

*proprietários. Essa esquina era conhecida tanto como Esquina dos Hedley quanto como a Esquina da Igreja. Não há nada naquela localidade hoje em dia além do prédio da loja, alugada a uma família que ali reside.*

Enquanto eu lia, elas me diziam, com agradável hesitação para fazer surpresa, que o manuscrito era meu.

"E todos os seus velhos arquivos e jornais passarão para você, quando nós – falecermos, ou antes, não há necessidade de esperar por isso! – se você estiver preparada para recebê-los".

"Porque esperamos – esperamos que um dia você será capaz de terminá-lo".

"Pensamos em dá-lo para Owen, porque ele é o menino –".

"Mas é você quem tem jeito para escrever redações".

Disseram que seria um trabalho difícil, e que iria exigir muito de mim, mas pensaram que eu acharia mais fácil se levasse o manuscrito para casa agora e o guardasse, para ir lendo de vez em quando, para captar o modo de escrita do Tio Craig.

"Ele tinha o dom. Podia colocar tudo e ainda assim deixava a leitura suave".

"Quem sabe você possa aprender a copiar o estilo dele".

Estavam falando com alguém que acreditava que o único dever de um escritor era produzir uma obra de prima.

Quando fui embora levei a caixa comigo, incomodamente embaixo do braço. Tia Elspeth e Titia Grace ficaram paradas no vão da porta, cerimoniosamente, para me ver ir embora, e me senti como se fosse um navio carregando as esperanças delas, para deixá-las tombar além do horizonte. Em casa, coloquei a caixa embaixo da minha cama; não estava com vontade de discutir isso com minha mãe. Alguns dias depois eu pensei que lá seria um bom lugar para guardar os poucos poemas e pedaços de um romance que eu tinha escrito; eu gostaria de mantê-los trancados em um lugar onde ninguém pudesse achá-los e onde estivessem seguros em caso de incêndio. Levantei o colchão e os peguei. Era lá que eu os mantinha até aquele

momento, dobrado dentro de uma cópia grande e fina de *O Morro dos Ventos Uivantes*<sup>47</sup>.

Não queria colocar o manuscrito do Tio Craig junto com as coisas que eu tinha escrito. O manuscrito parecia-me tão morto, tão pesado, maçante e inútil que eu pensei que poderia fazer morrer as minhas coisas também e me trazer má sorte. Eu o levei para o porão e deixei em uma caixa de papelão.

Na última primavera em que estive em Jubille estudando para os exames finais, o porão ficou alagado com sete a dez centímetros de água. Minha mãe me chamou para ajudá-la, e nós descemos, abrimos a porta dos fundos e varremos a água fria, com seu cheiro pantanoso, em direção a um dreno externo. Achei a caixa e o manuscrito dentro dela, do qual tinha me esquecido completamente. O que havia restado era um enorme maço de papel ensopado.

Eu não olhei para saber o quanto estava danificado, ou mesmo se podia ser salvo. Parecia-me um erro do começo ao fim.

É claro que pensava na Tia Elspeth e na Titia Grace. (Titia Grace estava, nessa época, no Hospital de Jubilee recuperando-se, como se pensava, da bacia quebrada e Tia Elspeth ia todos os dias visitá-la, sentando-se ao lado dela e dizendo para as enfermeiras – que adoravam as duas – "Vocês imaginam o que algumas pessoas fariam para ficarem de cama e serem servidas?"). Pensava nelas vendo o manuscrito deixar a casa delas na caixa trancada a cadeado e então eu sentia remorso, aquele tipo de remorso terno que tem, por outro lado, uma satisfação brutal, sem mácula.

---

<sup>47</sup> *Wuthering Heights*, primeiro e único romance de Emily Brontë, foi publicado em 1847 (N.T.).