

unesp



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA

SIMONE MAYUMI MINAKI

***O EFEITO DA VOZ DO NARRADOR NOS CONTOS
“CARRIED AWAY” E “MONSIEUR LES DEUX
CHAPEAUX”, DA ESCRITORA CANADENSE ALICE
MUNRO***

Araraquara
2007

SIMONE MAYUMI MINAKI

***O EFEITO DA VOZ DO NARRADOR NOS CONTOS
“CARRIED AWAY” E “MONSIEUR LES DEUX
CHAPEAUX”, DA ESCRITORA CANADENSE ALICE
MUNRO***

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, visando à obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Maria das Graças Gomes Villa da Silva.

Araraquara
2007

SIMONE MAYUMI MINAKI

***O EFEITO DA VOZ DO NARRADOR NOS CONTOS “CARRIED AWAY” E
“MONSIEUR LES DEUX CHAPEAUX”, DA ESCRITORA CANADENSE
ALICE MUNRO***

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, visando à obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários. Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Maria das Graças Gomes Villa da Silva.

Data de aprovação: 28/02/2007

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Depto. de Letras Modernas – FCL – UNESP – Araraquara

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Laura Patrícia Zuntini de Izarra
Depto. de Letras Modernas – USP – São Paulo

Membro Titular: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Depto. de Literatura – FCL – UNESP – Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho, em especial, aos familiares, amigos e colegas de faculdade que me apoiaram nesta longa jornada.

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os que me ajudaram a concluir este estudo.
Meus sinceros agradecimentos...

À minha família, aos meus amigos e entes queridos, cujo apoio e paciência durante esses dois anos de mestrado foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Às professoras Maria Clara e Ramira, pelas valiosas sugestões dadas durante a banca de qualificação.

Aos colegas de faculdade, pelas conversas e amizades.

E, por fim, a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a concretização desta pesquisa. Dedico, porém, um agradecimento especial à minha orientadora, professora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, cujos conselhos e orientações deste estudo foram cruciais para que esta dissertação pudesse ser realizada.

RESUMO

MINAKI, Simone Mayumi. **O efeito da voz do narrador nos contos “Carried Away” e “Monsieur les Deux Chapeaux”, da escritora canadense Alice Munro.** 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 175 p.

Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar, sob o ponto de vista da voz narrativa, dois contos: “Monsieur Les Deux Chapeaux” e “Carried Away”, presentes, respectivamente, nas coletâneas *The Progress of Love* (1986) e *Open Secrets* (1994), da escritora canadense Alice Munro, contista cuja obra tem como pano de fundo a vida rural e semi-rural de Ontário. Neste trabalho, busca-se mostrar, tomando como ponto de partida os conceitos teóricos de Genette [19--], as implicações e os efeitos da voz dos narradores dos contos em questão, caracterizados pelo uso de recursos em comum, como narração heterodiegética, tempo não-cronológico, memória e retrospectões. A atenção desta pesquisa é voltada também à presença de outras vozes, que fazem contraponto com a voz da instância narrativa. Essas vozes, possibilitando a criação de um universo “polifônico”, fazem-se presentes não apenas pelas personagens que se manifestam, mas também por intertextualidades e interdiscursividades, promotoras de efeitos diferenciados e geradoras de incertezas quanto ao sentido do relato. Além dos contos mencionados, é preciso lembrar que outras narrativas de *The Progress of Love* e *Open Secrets* foram incluídas neste estudo, a fim de que se pudesse demonstrar as estratégias mais comuns e peculiares adotadas por Munro na construção de suas histórias.

Palavras-chave: Alice Munro; narração; vozes; polifonia; intertextualidade e interdiscursividade.

ABSTRACT

MINAKI, Simone Mayumi. **The effect of the narrator's voice in the short stories "Carried Away" and "Monsieur les Deux Chapeaux", by Alice Munro.** 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 175 p.

The aim of this work is to analyze, according to the point of view of the narrator's voice, two short stories – "Monsieur les Deux Chapeaux" and "Carried Away", each one included, respectively, in the collections *The Progress of Love* (1986) and *Open Secrets* (1994). Both short stories were written by Alice Munro, a Canadian author whose works present as scenery the country and semi-country life of Ontario, her homeland. In this paper, the objective is to show, taking into consideration Genette's theory about narration, the effects of the narrators' voice of both compositions, which are marked by the use of resources in common, as heterodiegetic narration, memory and retrospection. Besides the narrator's voice, this work also calls attention to other voices which constitute "Monsieur les Deux Chapeaux" and "Carried Away". Those voices, responsible for creating a "polyphonic universe", are represented not only by the characters' voices, but also by intertextualities and interdiscursivities, resources which provoke a series of effects, generating uncertainties in the meaning of the narration. Beyond "Monsieur les Deux Chapeaux" and "Carried Away", its worth mentioning that this work also includes the study of other short stories of *The Progress of Love* and *Open Secrets*, in order to show the most relevant strategies used by Alice Munro in the construction of her narratives.

Keywords: Alice Munro; narration; voices; polyphony; intertextuality and interdiscursivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – O CONTO MODERNO.....	17
1.1 Primórdios do conto moderno – o século XIX: de Poe a Tchékhov.....	17
1.2 O conto no Canadá e o <i>boom</i> da narrativa breve na década de 1960.....	27
1.3 A contística de Alice Munro.....	32
CAPÍTULO II – O NARRADOR E OUTROS TIPOS DE VOZES.....	45
2.1 Panorama das conceituações teóricas sobre o narrador, focalização, pontos de vista e fluxo de consciência.....	45
2.2 A presença de outras vozes: o dialogismo, a polifonia, a intertextualidade e a interdiscursividade.....	55
CAPÍTULO III – AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS ADOTADAS POR MUNRO EM <i>THE PROGRESS OF LOVE</i> E EM <i>OPEN SECRETS</i>. O NARRADOR E O JOGO DE VOZES.....	63
3.1 <i>The Progress of Love</i>: a construção da polifonia por meio do jogo de vozes. Análise dos contos “The Progress of Love” e “White Dump”.....	63
3.2 <i>Open Secrets</i>. “The Albanian Virgin” e “A Wilderness Station”: a volta ao passado como forma de inserção de outras vozes.....	77
CAPÍTULO IV – “MONSIEUR LES DEUX CHAPEAUX”: O PASSADO E A SUA INFLUÊNCIA NO PRESENTE.....	99
4.1 “Monsieur les Deux Chapeaux”: a importância do passado e da memória na construção do conto.....	99

4.2 A responsabilidade e o sentimento de culpa apresentados por Colin em “Monsieur les Deux Chapeaux”.....	103
4.3 Explorando a polifonia em “Monsieur les Deux Chapeaux”: as várias visões a respeito de Ross e a dupla personalidade do “senhor dos dois chapéus”.....	113
CAPÍTULO V – “CARRIED AWAY”: A VOLTA AO PASSADO HISTÓRICO E A CONSTRUÇÃO DE UM “<i>BILDUNGSROMAN</i> ÀS AVESSAS”.....	123
5.1 “Carried Away” e as vozes da tradição.....	123
5.2 A polifonia como forma de construção da personagem Louisa e a apresentação do papel social da mulher no início do século XX.....	129
5.3 A apropriação da História em “Carried Away” e a presença de vozes do passado: uma crítica aos costumes veiculados no início do século XX.....	135
5.4 Outras vozes em “Carried Away”: as intertextualidades e interdiscursividades presentes no conto de Munro.....	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	170

INTRODUÇÃO

Alice Laidlaw Munro, filha de pequenos fazendeiros, nasceu no dia 10 de julho de 1931, na pequena cidade de Wingham, Ontário, e é considerada pelos críticos literários uma das maiores contistas canadenses da atualidade. Autora de oito coletâneas de contos, dos quais se destacam *Lives of Girls and Women*, de 1971 (uma coleção de histórias interligadas entre si), e *Open Secrets*, de 1994 (livro que reúne oito narrativas que têm como pano de fundo a região de Ontário), Munro, ao longo de sua carreira literária, ganhou vários prêmios literários importantes. Entre eles, pode-se mencionar o *Governor General's Literary Award* – obtido graças à publicação de *Dance of the Happy Shades* (1968) e *Who Do You Think You Are?* (1978) –, e o *Canadian Booksellers Association International Year Award*, pela publicação de *Lives of Girls and Women* (1971). Esse sucesso, entretanto, não obstante tenha proporcionado certo reconhecimento da autora no cenário da literatura mundial, não alcançou as terras brasileiras. Em nosso país, a obra da escritora canadense ainda é pouco divulgada (e conhecida), uma vez que, no mercado editorial nacional, existem pouquíssimas versões de seus livros em língua portuguesa.

Pensando não só no anonimato de Munro em solo brasileiro, mas também no valor literário de seus escritos, esta pesquisa configura-se, portanto, em uma espécie de tentativa de divulgação da obra da escritora canadense. Para isso, esta dissertação visa a fazer um estudo um pouco mais aprofundado de uma parcela da contística de Munro, apresentando, assim, a análise de duas narrativas: “Monsieur les Deux Chapeaux” e “Carried Away”, presentes, respectivamente, nas coletâneas *The Progress of Love* (1986) e *Open Secrets* (1994).

Neste trabalho, busca-se mostrar, tomando como base os conceitos teóricos de Genette (19--), as implicações e os efeitos da voz dos narradores dos contos em questão, entidades caracterizadas pelo uso de recursos em comum, como narração heterodiegética¹, tempo não-cronológico, memória e retrospectões. O narrador de Munro, aparentemente neutro, tem como característica fundamental não só a descrição das ações das personagens, mas também a reflexão dos anseios, dúvidas e opiniões das mesmas, graças à introdução de discursos indiretos e de fluxos de consciência no interior da narrativa. Conforme Varley (1997), as histórias de *The Progress of Love* e *Open Secrets* têm como traço peculiar a incorporação de um “*partially omniscient third-person narrator who either follows the consciousness of one*

¹ Como daremos preferência à terminologia utilizada por Genette [19--], ao longo deste trabalho, evitaremos usar termos como narrador “em terceira pessoa” ou “narração onisciente”.

character or another” (p. 4).

Nesta pesquisa, o exame da voz do narrador, embora calcado no estudo de Genette (19--), parte também da noção de dialogismo bakhtiniano, marcado pela polifonia, ou seja, pelas vozes das personagens que diferem da voz do narrador. Ao revelarem posições diferenciadas deste último, os seres ficcionais, muitas vezes, discordam de seus valores, de sua ideologia e de sua visão de mundo. Assim como as personagens criadas pelo russo Dostoievski, os protagonistas de Munro “*são, em realidade, não apenas objetos do discurso d[a] autor[a] mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.*” (BAKHTIN, 1981, p. 2. grifos do autor). Dito de outra maneira, os seres ficcionais que compõem as histórias da canadense são independentes e mostram pontos de vista que, frequentemente, não correspondem àqueles defendidos nem pela autora e nem pelo narrador da história.

Se o estudo do narrador envolve um exame da polifonia, é preciso deixar claro também que a atenção deste trabalho é voltada, igualmente, à presença de outras vozes, que fazem contraponto com a voz da instância narrativa. Essas vozes, responsáveis pela criação de um universo polifônico, fazem-se presentes não apenas pelas manifestações das personagens, mas também por intertextualidades e interdiscursividades, promotoras de efeitos diferenciados e geradoras de incertezas quanto ao sentido do relato. De acordo com Fiorin (1999), ambos os processos “dizem respeito à presença de duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual” (p. 30). Isso significa que tanto a intertextualidade como a interdiscursividade são capazes de instaurar um *diálogo* com outros textos e outros discursos, permitindo, desse modo, um enriquecimento e dilatação dos limites de leitura das obras que se utilizam de tais “técnicas”.

Antes de continuar esta apresentação, porém, acredita-se que, a fim de facilitar a compreensão desta pesquisa, seria interessante fazer um breve resumo das duas narrativas escolhidas como objeto de estudo. Isso porque se crê que uma rápida explanação de ambas as histórias auxiliará o leitor a se familiarizar com os contos aqui examinados. Além disso, o resumo de tais narrativas, exposto logo no começo deste trabalho, agilizará as posteriores análises, visto que, nos capítulos a seguir, a preocupação em detalhar aspectos relacionados ao enredo não mais existirá. Respeitando, então, a ordem cronológica das publicações, começar-se-á, de antemão, com o conto presente em *The Progress of Love*. Logo em seguida, apresentar-se-á o enredo de “*Carried Away*”.

“*Monsieur les Deux Chapeaux*”, não obstante possua características comuns aos demais contos de Munro (como a narração heterodiegética, a presença do tempo não-cronológico e de fluxos de consciência), apresenta um diferencial, visível desde o seu título:

ao contrário da maioria das narrativas presentes em *The Progress of Love* e *Open Secrets*, a referida história tem como protagonista uma personagem masculina, o jardineiro Ross, que, embora seja visto por muitos como alguém que apresente certa deficiência mental, grande parte das vezes, mostra-se mais lúcido que as pessoas tidas como normais.

O conto, de estrutura fragmentada, tem seu início com a cena responsável por dar nome à narrativa: o leitor, de imediato, é transportado a um ambiente escolar, onde Ross é visto usando dois chapéus, enquanto faz a limpeza do jardim de um estabelecimento de ensino. Observado por muitas pessoas – inclusive por seu irmão, Colin, e pelo diretor da escola, Davidson –, o “senhor dos dois chapéus”, apesar de chamar a atenção das outras pessoas, age como um ator frente a um espetáculo: indiferente e calmo, apenas continua a exercer o seu trabalho.

Logo após a cena de abertura, somos, aos poucos, informados sobre o estranho comportamento que Colin apresenta em relação ao irmão. Buscando proteger o seu ente querido, a referida personagem faz de tudo para resguardar o “senhor dos dois chapéus”. Aliás, pode-se dizer que, em poucas palavras, o conto, visto como um todo, trata da tentativa de expor o porquê do comportamento excessivamente protetor que Colin exerce sobre Ross. Para isso, o narrador promove várias voltas ao passado, sugerindo que a personagem age dessa maneira devido a um episódio ocorrido na infância de ambos, no qual Colin acredita ter assassinado o irmão.

Em “Carried Away”, por sua vez, Louisa, bibliotecária da pequena cidade de Carstairs, Ontário, é a protagonista do conto dividido em quatro partes: *Letters*, *Spanish Flu*, *Accidents* e *Tolpuddle Martyrs*. O ano é o 1917, época da Primeira Guerra Mundial, quando a protagonista passa a receber cartas de um soldado que, antes de ir para o Exército, costumava freqüentar a Biblioteca na qual ela trabalha. A troca de correspondências, além de marcar a chegada do estranho, que vem para mudar a vida das outras pessoas, também revela o verdadeiro sentimento que o soldado, Jack Agnew, nutre pela bibliotecária: em uma de suas epístolas, o rapaz acaba confessando seu amor pela moça. Louisa, por jamais tê-lo visto pessoalmente, obviamente, não consegue se lembrar dele. Acreditando na declaração de amor, a bibliotecária fica esperando pelo soldado, mas, mesmo com o fim da guerra, ele não vem procurá-la.

Apenas na segunda parte do conto (*Spanish Flu*), é dada ao leitor uma explicação do sumiço de Jack: tempos depois de o soldado ter voltado a Carstairs, ao ler uma notícia de jornal, Louisa descobre que o seu admirador iria se casar. A partir daí, apesar de ainda ter esperanças de se relacionar amorosamente com Agnew, a bibliotecária passa a ter consciência

de que sua história com Jack tinha acabado.

Passados quatro ou cinco anos (*Accidents*), tem-se, entretanto, a real confirmação de que o amor do casal era algo impossível de ser realizado: Agnew, empregado da fábrica de pianos dos Doud, sofre um terrível acidente de trabalho e perde, literalmente, a cabeça. Após o incidente, a vida de Louisa toma outro rumo e, aos poucos, o conto estabelece uma realidade oposta ao que a narrativa a princípio parece prometer.

Além do estudo dos contos mencionados, outras narrativas de *The Progress of Love* e *Open Secrets* foram incluídas na análise, a fim de se poder demonstrar as estratégias mais comuns e peculiares adotadas pela escritora. Entre elas, foram escolhidos, de cada volume, apenas dois exemplos significativos: “The Progress of Love” e “White Dump” (pertencentes à coletânea mais antiga de Munro) e “The Albanian Virgin” e “A Wilderness Station” (componentes do universo de *Open Secrets*).

“The Progress of Love”, considerada uma das mais bem construídas narrativas de Munro, tem como figura central a personagem Phemie, filha de Marietta, mulher que sacrificou a si e a seus filhos devido a ideais presumidamente cristãos. No conto, a heroína, atuando também como narradora, apela constantemente à memória, com o objetivo de explorar a vida de sua genitora e o sentimento de ódio que esta passou a apresentar pelo pai a partir do momento em que viu a própria mãe tentando se enforcar. Conforme afirma Gadpaille (1988), “[a]fter seeing her mother standing with the noose around her neck, Marietta can never love or forgive her father for his treatment of her mother” (GADPAILLE, 1988, p. 80). O sentimento de ódio, embora cultivado quando Marietta ainda era criança, é transmitido de geração a geração, até chegar à narradora da história, que, na vida adulta, também passa a abominar a própria mãe.

Em “White Dump”, Munro, por sua vez, adota outros tipos de técnicas narrativas. Abandonando a narração homodiegética, a autora especula, por meio de um narrador heterodiegético, os pensamentos das três protagonistas: Denise, Sophie e Isabel. Essas três personagens, ao longo do conto – e tal como Phemie –, também se voltam ao passado, com o intuito de desvelar alguns acontecimentos ocorridos há mais de dez anos. O incidente destacado por todas elas é a celebração do aniversário de Laurence (pai de Denise e marido de Isabel), data em que esta última inicia um romance extraconjugal responsável por pôr fim ao seu casamento.

Os contos presentes em *Open Secrets*, apesar de mais atuais e apresentarem uma evolução de técnicas narrativas, também são caracterizados por se deter ao exame do ponto de vista feminino. Prova disso é que ambas as histórias escolhidas têm como protagonistas

mulheres. Enquanto “The Albanian Virgin” apresenta como heroínas Claire (narradora do conto) e Charlotte (a virgem albanesa), em “A Wilderness Station”, o enfoque é dado à figura de Annie, que ficou viúva após o marido ter sido assassinado pelo próprio irmão.

Pode-se dizer que “The Albanian Virgin” é um conto complexo, pois, em seu enredo, apresenta paralelos entre duas existências, aparentemente, não interligadas: quais sejam, as vidas de Claire (dona de livraria) e de Charlotte (excêntrica personagem, freqüentadora do estabelecimento comercial da narradora). A história também se complica na medida em que a voz narrativa mistura fatos ocorridos no presente e no passado das protagonistas, que, ao longo de suas trajetórias, optaram por escolhas capazes de mudar radicalmente os seus destinos. Mesclando a história de Charlotte (que, em um passado não muito distante, foi raptada por uma tribo albanesa) e a de Claire (que abandonou Londres para tentar uma vida nova em Victoria), Munro investiga, de acordo com Varley (1997), “*these ruptures with the past as well as the present coincidental connection between the two women before they disconnect again*” (VARLEY, 1997, p. 79). Ou seja, novamente, em mais um conto, a escritora canadense usa e abusa do recurso da fragmentação narrativa e da apresentação dos acontecimentos por meio de uma ordem não-cronológica, fato que permite a quebra da leitura linear e cômoda.

Por fim, em “A Wilderness Station”, Munro, seguindo um caminho diferente, opta por um outro tipo de quebra de convenção. Ao invés de construir o seu enredo de forma tradicional (ou seja, expondo os acontecimentos por meio da visão de um narrador), a contista vai além e edifica a sua história por meio de cartas. Nas onze epístolas existentes na narrativa, a autora de “Carried Away” explora como as várias interpretações da morte de Simon Herron – um dos desbravadores da região de Ontário – afetou o destino de sua esposa, Annie.

Nas cartas expostas, George, irmão da vítima, afirma que Simon morrera acidentalmente, devido à queda de um galho sobre sua cabeça. Annie, entretanto, desmistifica a versão do cunhado e confessa o crime. Mesmo – aparentemente – não sendo culpada, a personagem passa anos na prisão e só alcança a liberdade ao se tornar empregada doméstica do juiz de paz da cadeia. Uma das cartas de Annie, contudo, revela a verdadeira causa da morte do marido: segundo a protagonista, Simon fora assassinado por George, que, em um momento de fúria, atirara um machado na cabeça do irmão. A heroína de Munro, com medo do cunhado, escolhe, portanto, a prisão como refúgio.

Delimitados os objetos de estudo desta pesquisa, discutir-se-á, agora, o desenvolvimento deste trabalho. Em relação à dissertação propriamente dita, é preciso lembrar que o texto que segue é dividido em cinco partes, cada qual abordando um aspecto

relevante para a posterior interpretação e análise dos contos de Munro.

O capítulo introdutório, por exemplo, é dedicado a uma espécie de trajetória do conto como gênero literário, partindo de Poe e passando por escritores como Maupassant e Tchékhov, cuja contística, em alguns aspectos, assemelha-se àquela produzida por Alice Munro. A escolha por esses autores se deveu ao fato de que, ao nosso ver, esses são alguns dos contistas mais importantes da história da literatura, pois, ao trazerem inovações estéticas em suas composições, tais escritores também foram responsáveis pela evolução do gênero ao longo dos anos.

Após a exposição da obra dos autores mencionados (lembrando que todos os nomes a quem foram feitas alusões pertencem ao século XIX), a etapa seguinte desta pesquisa consiste na construção de um breve apanhado a respeito das primeiras manifestações do conto no Canadá, país de Munro. São enfocados, assim, os trabalhos desenvolvidos por contistas como Duncan Campbell Scott (conhecido por retratar as mudanças pelas quais passava a sociedade canadense do século XIX), Morely Callaghan (cujo cenário de suas histórias dão destaque à vida urbana) e Ethel Wilson (escritora do século XX, conhecida pelo exame da vida social da classe média). Um dos objetivos, nessa parte do trabalho, é mostrar as etapas pelas quais o gênero em questão passou no Canadá, desde suas primeiras manifestações, à sua consolidação na década de 1960.

Finda a seção acima (ou seja, a exposição da contística no solo canadense), é desenvolvida, finalmente, uma apresentação geral da obra de Alice Munro. Abordando características peculiares dos contos da escritora, este subcapítulo procura expor como a autora transgride ou concorda com a fórmula da narrativa curta desenvolvida pelos escritores mencionados na primeira metade do capítulo. Em outras palavras, busca-se, ao longo deste texto, mostrar quais são as inovações apresentadas pelas histórias de Munro. Essa parte da dissertação também é relevante, uma vez que ela procura contextualizar a obra da canadense, abordando, para isso, os laços mantidos pela contista, sobretudo, com o Pós-modernismo e seu vínculo mais profundo com a literatura feminista.

O segundo capítulo, dando continuidade ao primeiro, trata de questões técnicas da narrativa, tais como narrador, focalização e pontos de vista. Embora seja feito um breve percurso sobre as teorias de vários críticos, a ênfase é dada ao trabalho de Genette (19--) e de Humphrey (1956), visto que tais estudiosos apresentam uma classificação que se “adapta” ao tipo de análise proposta por este trabalho em relação aos contos de Munro. É preciso ressaltar também, que, junto às conceituações teóricas sobre o narrador, são apresentados, igualmente, neste capítulo, outros tipos de vozes presentes nas narrativas da escritora canadense. Entre

elas, dá-se destaque não apenas às manifestações das personagens (responsáveis por promover um dialogismo), mas também a dois processos frequentemente utilizados na literatura: a *intertextualidade*, explorada com base em conceituações propostas por Jenny (1979), Dällenbach (1979) e Hutcheon (1988), e a *interdiscursividade*, que teve como apoio teórico as discussões promovidas por Fiorin (1999) e Barros (1999).

Após tratar das questões técnicas da narrativa (que auxiliarão no posterior estudo das histórias mencionadas), no terceiro capítulo, é feita uma breve análise de alguns contos de Munro, retirados das coletâneas *The Progress of Love* (“The Progress of Love” e “White Dump”) e *Open Secrets* (“The Albanian Virgin” e “A Wilderness Station”). Essas análises procuram evidenciar não só algumas das estratégias mais utilizadas pela escritora, mas também buscam enfatizar alguns dos efeitos obtidos por Munro na construção de seus contos. A interpretação das narrativas da autora canadense foi baseada, sobretudo, a partir de ensaios de críticas como Howells (1998a; 1998b), Carrington (1989) e Gadpaille (1988), bem como por idéias próprias, frutos de nossa leitura e análise.

Finalmente, nos capítulos quatro e cinco, são desenvolvidos estudos das narrativas “Monsieur les Deux Chapeaux” e “Carried Away”, com o intuito de mostrar as principais técnicas adotadas por Munro em ambas as histórias. O enfoque das análises está na interpretação das várias vozes presentes nos contos – o que inclui não apenas as manifestações das personagens e do narrador, mas também das intertextualidades e interdiscursividades, que emergem nos textos de Munro, essencialmente, por meio da citação de obras literárias e alusão a quadros.

CAPÍTULO I

O CONTO MODERNO

1.1 Primórdios do conto moderno – o século XIX: de Poe a Tchékhov

Quando o objeto de estudo é o *conto* (como gênero literário), e quando se trata de definir os traços que o caracterizam, a crítica, de maneira geral, procede de maneira semelhante. Em muitos casos, ou ela busca apontar critérios relacionados à extensão, enfatizando, assim, os limites físicos – basta lembrar das constantes comparações feitas entre romance e o gênero em questão, a fim de delimitar este último –, ou, então, seguindo outro caminho, apresenta “conceituações pautadas do lado negativo e assinalando o que o conto não é” (PASSOS, 2001, p. 67).

Se, em suas origens, o conto – cujas raízes estão atreladas à tradição popular – não possuía uma forma escrita e, portanto, não podia ser considerado artístico – não pelo menos na concepção de arte e literatura que se tem hoje –, a situação começa a mudar, quando, por volta do século XIV, as manifestações do novo “gênero” não apenas ganharam registro escrito, mas também passaram a apresentar as primeiras preocupações estéticas². Um exemplo disso é, como aponta Passos (2001), *Decameron* (1350), contos eróticos de Boccaccio, que, embora sejam escritos e transpareçam certa elaboração artística, ainda conservam características comuns à narrativa oral (PASSOS, p. 80).

E, naturalmente, a evolução do “gênero” não pára por aí. Passando por um rápido *tour* pelos séculos seguintes, pode-se citar o surgimento de obras como *Héptameron* (1558), de Marguerite de Navarre, *Novelas Ejemplares* (1613), de Cervantes, *Histoires ou contes du temps passé (Contos da Mãe Gansa)*, de Charles Perrault (século XVII), até se chegar, finalmente, ao século XIX, data em que, graças à expansão da imprensa, há grande publicação de contos, cuja aparição se dava em diversas revistas e jornais da época. Segundo alguns

² Provavelmente, com fins de sistematizar o estudo do gênero aqui abordado, alguns críticos, como Gotlib (1999), apontam duas fases para o conto escrito (nesse sentido, é importante ressaltar que não está se levando em conta a divisão estabelecida por Propp, que considera a existência de duas etapas: uma religiosa, e outra da “história” do conto, já desvinculado da religião): a primeira fase englobaria produções como *Os contos dos mágicos* (4000 a.C.), as parábolas e algumas histórias presentes na Bíblia (Abel e Caim, por exemplo), alguns textos da Antiguidade clássica greco-latina (“O cínico”, “O asno”, de Luciano de Samosata, e algumas histórias presentes na *Iliada* e na *Odisséia*, de Homero), a *Pantchatantra* (VI a.C.) e *As mil e uma noites* (século X), ambas no oriente. A segunda fase, por sua vez, teria seu provável início no século XIV, com o *Decameron*, e os *Contos de Canterbury* (1876), de Chaucer, época em que já se tornam perceptíveis as primeiras preocupações estéticas.

críticos, como é o caso de Cortázar (1974), este é um dos momentos cruciais da história da narrativa curta, pois, justamente nessa época, surge Edgar Allan Poe, figura responsável pela revolução da contística existente até então.

A importância de Poe, conforme indica Cortázar (1974), recai não só sobre o fato de que ele foi – ao lado de grandes nomes como Tchekhov, Maupassant, Hawthorne, entre outros – um dos maiores escritores de seu século, mas também porque contribuiu para a afirmação do conto como um gênero à parte, com traços e características próprias. De acordo com o crítico argentino, Poe foi o primeiro a escrever “uma série tão extraordinária de narrativas a ponto de dar ao novo gênero o empurrão definitivo em seu país e no mundo, e de inventar ou aperfeiçoar formas que teriam vasta importância futura” (CORTÁZAR, 1974, p. 122). Além disso, segundo Cortázar (1974), o norte-americano descobriu uma maneira ideal de construir um conto, diferenciando-o de outros gêneros, tais como crônicas e relatos romanceados, bastante comuns à época do autor de “O corvo” (CORTÁZAR, p. 122).

Ao longo dos anos, o escritor norte-americano também ficaria comumente conhecido por elaborar uma *teoria* do conto, baseada, especialmente, naquilo que ele mesmo nomeou de “unidade de efeito”, ou “unidade de impressão”, ponto considerado fundamental não só para a compreensão de sua obra, mas também para o entendimento de importante vertente da contística atual. Exposta, em um primeiro momento, no ensaio “Review of *Twice-told tales*” (1842), prefácio à obra homônima de Hawthorne, e posteriormente reiterada em “A filosofia da composição” (1846), tal teoria parte, essencialmente, do pressuposto de que, em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância (POE, 1969, p. 4). De acordo com essa concepção, a obra literária seria, pois, capaz de suscitar certos estados, tais como excitações ou exaltações da alma, os quais auxiliariam, por sua vez, na obtenção de um desígnio preestabelecido, já intencionado pelo autor antes mesmo da composição do trabalho literário.

Conforme aponta Passos (2001), embora Poe (1969), a seu tempo, tenha inovado com a sua estética, dois exemplos anteriores à época do norte-americano parecem provar que a sua teoria sobre a unidade de impressão era, na verdade, algo que já vinha ganhando contornos, “uma espécie de lacuna a pedir sistematização” (PASSOS, p. 68). Isso porque, de acordo com a crítica, entre o final do século XVIII e início do século XIX, escritores como Goethe e Hoffmann já sugeriam, de certa forma, algo semelhante à unidade de sentido de Poe, característica, posteriormente, associada, grande parte das vezes, à narrativa breve. Essa argumentação, segundo Passos (2001), pode ser sustentada com base nos contos “Entretiens d’émigrés”, de Goethe (apud PASSOS, 2001, p. 68), e “Quebra Nozes e o Rei dos Ratos”, de

Hoffmann (apud PASSOS, 2001, p. 68), narrativas em que seus autores deixam transparecer, por meio da fala de uma de suas personagens, a preferência por histórias bem-amarradas, bem concebidas e cujo centro gira em torno de poucas personagens e acontecimentos. Em outras palavras, em tais contos, os alemães, alguns anos antes de Poe (1969), já deixariam inferir que um dos requisitos básicos para uma boa narrativa curta seria, justamente, a presença de um núcleo sólido, alcançado graças à elaboração de um “fio elegante e firme” (HOFFMANN apud PASSOS, 2001, p. 68) condutor da história.

O que, no entanto, difere, de forma visível, Poe (1969) de seus antecessores é, exatamente, a presença de um rigor formal em seus dois ensaios. Poe (1969), antagonicamente a Goethe e Hoffmann, sistematizou as técnicas referentes à contística, proeza jamais alcançada até então. Apresentando uma real intenção de teorizar “fórmulas ideais” para a construção de contos, os ensaios do escritor norte-americano apresentam, além disso, a já citada obsessão do autor pela busca da unidade de efeito, considerada, pelo contista, como o grande objetivo de qualquer obra poética digna de renome. A fim de comprovar tal fato – qual seja, a intenção teórica de Poe em seus ensaios e a procura pela unidade de efeito –, veja-se, de passagem, um dos conselhos dados pelo autor em “A filosofia da composição”, texto que, não obstante seja destinado à discussão dos mecanismos relacionados à construção do poema “O Corvo”, também elucida a teoria desenvolvida por Poe (1999) referente ao conto:

A consideração inicial [do poema “O Corvo”] foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, p. 103).

A partir das considerações acima, é possível perceber que a extrema preocupação atribuída por Poe à *extensão*, ou melhor, ao tempo de leitura demandado pela obra de arte, não se devia única e exclusivamente ao fato de esta (a extensão) ser um elemento ou um traço constitutivo capaz de distinguir, em alguns casos, o conto do romance. Muito pelo contrário, pode-se dizer que a atenção conferida pelo norte-americano ao tamanho do trabalho (tanto em prosa, quanto em verso), dava-se, antes, pela razão de tal elemento ser, precisamente, o grande responsável pela manutenção e sustentação do tão almejado efeito de sentido, que não

poderia ser preservado caso a composição demandasse uma leitura de duas ou mais assentadas (POE, 1969, p. 4).

Se, no caso do poema rimado, por exemplo, esse tipo de composição não deveria exceder em extensão aquilo que poderia ser lido em uma hora, uma vez que somente dentro desse limite a verdadeira poesia poderia existir (POE, 1969, p. 3), critérios semelhantes aplicavam-se ao conto, principalmente em relação à extensão do trabalho literário e ao seu tempo de leitura: “[w]e allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal” (POE, 1969, p. 4).

Aliás, os paralelos estabelecidos pelo escritor entre esses dois gêneros, o conto e poema, não terminam aí. Assim como, para a composição em versos, tanto a brevidade extrema como a extensão em demasia deveriam ser combatidas, o mesmo ocorria com a forma em prosa. De acordo com Poe, no conto, “[u]ndue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided” (POE, 1969, p. 4).

Alguns críticos, a exemplo de Cortázar (1974), ainda vêem, nessa noção de extensão do trabalho literário e, principalmente, de leitura de uma só assentada, não só um modo de o escritor obter a unidade de efeito, mas também uma possível intenção de domínio, de controle sobre o leitor, fato corroborado, em “Review of *Twice-told tales*”, pela seguinte sentença: “during the perusal, the soul of the reader is at the writer’s control” (POE, 1969, p. 4, grifo nosso). Conforme indica Cortázar (1974), esta última frase é reveladora (CORTÁZAR, p. 121). Isso porque Poe escreverá seus contos “para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual” (CORTÁZAR, p. 121).

A observação de Cortázar não deixa de ser válida, pois ela se aplica perfeitamente à contística de Poe e ao modo como este a concebia. Afinal, não se trata de novidade o fato de o norte-americano calcular minuciosamente cada passo a ser tomado, a fim de que, quando já elaborados, seus trabalhos conseguissem físcar o leitor, induzindo-o, quase infalivelmente, a sentir aquilo que o autor havia intencionado. A transcrição abaixo – retirada de “Review of *Twice-told tales*” – parece reforçar essa idéia:

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents - he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the out-bringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design (POE, 1969, p. 4-5).

É preciso lembrar que as considerações citadas acima – principalmente aquela de que “não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência [...] não esteja a serviço” do “desígnio preestabelecido” –, apontam para uma característica comumente encontrada na construção não só dos contos do escritor norte-americano, mas também de outros autores: a economia dos meios narrativos, recurso que permite ao escritor chegar, com o mínimo de meios, aos efeitos pretendidos. De acordo com esse ponto de vista, todos os elementos presentes em uma narrativa devem estar perfeitamente arranjados: cada palavra precisa estar disposta corretamente, a fim de proporcionar um efeito. Por isso, no momento de composição do texto, o supérfluo, ou seja, os excessos, tudo o que não contribuir diretamente para a obtenção do efeito, deve, por sua vez, ser suprimido.

Tais argumentos podem ser encontrados também em *Valise de Cronópio*, quando, ao comentar sobre o modo como Poe concebia suas produções literárias, Cortázar (1974) ressalta a importância atribuída pelo norte-americano ao *acontecimento*:

[Poe] compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* que alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas [...] (CORTÁZAR, p. 122, grifos do autor).

O critério da economia dos meios, adotado por Poe, tornar-se-ia, ao longo do tempo, uma das características mais utilizadas pela crítica em uma tentativa de estabelecer os traços do conto como gênero literário. Ora, ele remete, quase inevitavelmente, à concisão, e à brevidade, elementos que, de certa forma, contribuem para uma possível diferenciação entre o tipo de narrativa aqui comentada e outros gêneros, a exemplo do romance e da novela.

Cabe ressaltar, porém, que, não obstante Poe tenha descoberto uma “fórmula ideal” para a composição de contos – fórmula na qual a extensão do trabalho literário bem como o efeito proporcionado por sua leitura têm uma especial importância –, as questões teóricas desenvolvidas pelo autor em seus renomados ensaios “Review of *Twice-told tales*” e “A filosofia da composição”, como lembra Passos (2001), são eficazes apenas para textos ligados

à tradição do século XIX, abrangendo, assim, somente “parte da complexidade da questão” (PASSOS, 2001, p. 77).

Posicionamento semelhante é defendido por Gotlib (1999), que ressalta que as concepções desenvolvidas nos ensaios de Poe, embora pareçam ser universais, aplicáveis a todos os contos (GOTLIB, p. 37), mostram, segundo a crítica, maior eficácia para o tipo de narrativa em que o norte-americano era mestre, qual seja, a narrativa de terror e a policial. Isso porque, em tais tipos de contos,

[...] o *efeito singular* tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do *suspense* perante o enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até seu desfecho final (GOTLIB, 1999, p. 37, grifos da autora).

Mas o que dizer em relação a outros tipos de conto? Será que a fórmula desenvolvida por Poe manteria essa mesma eficácia? Além do mais, depois do norte-americano, quais direções a contística moderna poderia tomar?

Já na segunda metade do século XIX, o francês Guy de Maupassant conseguiu uma proeza: sem obedecer à risca o rigor esquemático estabelecido por Poe, mas seguindo essa mesma direção (ANGELIDES, 1995, p. 182), o escritor construiu contos considerados, por muitos, como exemplares como realização do gênero. De acordo com Godenne (1978), “Maupassant possui o senso da progressão dramática; e tudo é concebido em vista de um efeito determinado: o tempo forte da anedota, a revelação do instante” (GODENNE apud ANGELIDES, p. 182). Além disso, como mostra Angelides (1995), nos contos do escritor francês, ainda é possível encontrar outras características marcantes: o narrador não costuma omitir informações e as frases finais de suas narrativas curtas possuem um caráter nitidamente conclusivo (ANGELIDES, p. 182).

Grande parte da crítica também relaciona os contos (realistas) de Maupassant aos contos de simples acontecimento (GOTLIB, 1999, p. 46). O francês, afastando-se de Poe – autor que dava ênfase, nas suas composições, ao *acontecimento extraordinário* –, adota como tema de suas narrativas acontecimentos banais, expostos de forma bastante espontânea. Segundo Gotlib (1999, p. 46), a qualidade dos contos de Maupassant é exatamente esta: sua imensa produção, de mais de trezentas narrativas, apresenta uma *fluência natural* do acontecimento, transparecendo precisão, firmeza e intensa elaboração do escritor frente à

composição de suas histórias.

Um bom exemplo da técnica desenvolvida por Maupassant é o conto “A Pensão Tellier”, publicado pela primeira vez no ano de 1881. Nele, como indica Passos (2001), as marcas do cotidiano burguês surgem aos poucos, de modo “lento, minucioso, sem a ruptura inusitada [...]” (PASSOS, p. 73), por meio de descrições e apresentações de objetos e adereços, comuns àquela época e à classe burguesa. E o fato que chama atenção é, justamente, o modo como a intriga construída por Maupassant é conduzida: aparentemente fácil, com início, meio e fim demarcados, os acontecimentos narrados surgem naturalmente. Mesmo o costume de ir a bordéis – hábito que, para a época, embora fosse comum, não era assumido publicamente – é apresentado com extrema naturalidade já no parágrafo de abertura do conto: “Ia-se lá todas as noites, pelas onze horas, como ao café, simplesmente” (MAUPASSANT, 1987, p. 66). Fato semelhante pode ser constatado também nos comentários feitos pelo narrador em relação à profissão adotada pela dona da Pensão, Madame Tellier:

Madame [...] tinha aceitado aquela profissão tranqüilamente como teria sido modista ou comerciante de roupa branca. O preconceito da desonra inerente à prostituição, tão arraigado e vivo nas cidades, não existe na Normanda. O camponês diz, “É um bom negócio”. E manda sua filha manter um harém de mulheres como mandaria dirigir um pensionato de meninas (MAUPASSANT, 1987, p. 66).

Claro que, em meio às descrições e construções de cenários, Maupassant, escritor típico da escola realista, também lança um olhar crítico, por vezes, bastante irônico – e mesmo zombeteiro – em direção às suas personagens e aos seus comportamentos. No conto citado, por exemplo, as caracterizações promovidas pelo narrador em relação às prostitutas da Pensão são recheadas de muito humor e ironia. Observe-se o que ele diz a respeito de uma delas, chamada Rosa Sonsa:

Rosa Sonsa, uma pequena bola de carne, toda em barriga, com pernas minúsculas, cantava de manhã e à noite, com uma voz desafinada, canções às vezes picantes ou sentimentais; contava histórias intermináveis e insignificantes, não parava de falar, agitando-se sempre, ágil como esquilo, malgrado a gordura e a exigüidade das patas; seu riso, uma cascata de gritos agudos, ouvia-se sem cessar, daqui, dali, num quarto, no café, no sótão, em toda a parte, a propósito de nada (MAUPASSANT, 1987, p. 69).

Rosa Sonsa, assim como as outras prostitutas da Pensão, foge, nitidamente, ao estereotipo da *mulher perfeita*. Em contraposição às personagens românticas como Berenice, cuja beleza é descrita como “magnífica e, contudo, fantástica [...]” (POE, 1981, p. 57) e Ligéia, dona não só de uma beleza “estranha”, mas também de uma educação esmerada, Rosa Sonsa apresenta um aspecto físico que beira o grotesco; sua aparência é quase caricatural e seu comportamento é fútil. Nem de longe a personagem de Maupassant se assemelha àquela imagem da musa admirada e idealizada pelos românticos. Tem-se, com as rameiras do escritor francês, se é permitido dizer, uma espécie de desmistificação da figura da mulher romântica. Daí o tom irônico da narrativa: mesmo com as prostitutas apresentando um aspecto desagradável, ainda assim, a Pensão era assiduamente freqüentada pelos burgueses e “raramente alguém faltava à reunião cotidiana” (MAUPASSANT, 1987, p. 70).

Pode-se dizer que “A Pensão Tellier”, além de ser um bom exemplo de narrativa realista, também serve, nitidamente, como contraponto às narrativas de Edgar Allan Poe. Afinal, enquanto, nas histórias deste último, a relação entre as diferentes partes do conto é marcada pela *tensão* e tudo concorre para o desenlace, ou seja, para o “desígnio pré-estabelecido” – geralmente, ocorrido por meio da irrupção do extraordinário, do excepcional – , na narrativa de Maupassant, pelo contrário, a tensão entre as partes não é tão perceptível e não há a ocorrência de acontecimentos sobrenaturais. No conto do francês, há, como fora apontado anteriormente, uma fluidez dos acontecimentos, tal qual Gotlib (1999) já assinalara. Isso proporciona, claro, um desfecho igualmente apresentado de forma natural, sem a presença de um clímax ou a irrupção de algo inesperado. Prova disso é o parágrafo responsável por encerrar o conto aqui discutido:

Enfim, à uma hora, os dois homens casados [...] declararam que se retiravam e queriam pagar suas contas. Foi cobrada somente a champagne, e, assim mesmo, a seis francos a garrafa, em vez de dez, que era o preço habitual. E como eles estranhassem tanta generosidade, Madame, radiante, lhes respondeu:

- Nem sempre é dia de festa (MAUPASSANT, 1987, p. 93).

Todas essas características da prosa de Maupassant provavelmente levaram Schnaiderman (1971), a atestar a perfeição dos contos do autor francês: “depois dele [Maupassant], seria inútil insistir nos mesmos caminhos; era preciso conduzir as buscas em outra direção” (SCHNAIDERMAN apud ANGELIDES, 1995, p. 182). E é aí que, segundo Angelides (1995), surge outro escritor, cujo estilo peculiar permitiu-lhe dirigir sua contística a

um curso inovador: trata-se do russo Tchékhov que, na sua vasta correspondência, faz referência ao conto, uma das modalidades literárias a que se dedicou.

Não obstante as primeiras narrativas curtas de Tchékhov (publicadas em revistas e jornais humorísticos da década de 1880, sob o pseudônimo Antocha Tchekhonté) apresentassem uma variedade de temas e técnicas, Angelides (1995) aponta que as histórias escritas nessa época já revelavam algumas tendências gerais do escritor que

[...] evoluíram nos anos subseqüentes: a valorização do procedimento constitutivo, que se organiza em torno do comportamento da personagem, sem privilegiar especialmente a fábula; e a rejeição da subjetividade do autor no processo criativo, o que prenuncia a chamada objetividade, um dos princípios básicos de sua estética (ANGELIDES, p. 189).

Além das características elencadas acima, tanto no conjunto da obra inicial de Tchékhov, quanto nos contos pertencentes à fase de maturidade do autor, é comum encontrar uma ênfase ao retrato da realidade cotidiana, abrangendo apenas o campo de observação do escritor (ANGELIDES, 1995, p. 189). Essa questão, bastante importante para a compreensão da contística do russo, é evidenciada não só em suas narrativas, mas também nos trechos da correspondência em que Tchékhov dá recomendações literárias a autores que lhe pedem conselhos. Em uma carta ao irmão, por exemplo, o escritor adverte: “Não invente sofrimentos que você não experimentou, não desenhe quadros que você não viu, pois a mentira, num conto, é bem mais enfadonha do que numa conversa” (ANGELIDES, 1995, p. 50, Carta 3). Em outra, destinada à Maria V. Kisseliova, Tchékhov reitera: “A literatura artística é denominada artística porque descreve a vida tal como ela é na realidade. Seu objetivo é a verdade absoluta e honesta” (ANGELIDES, 1995, p. 58, Carta 6).

A nítida procura por essa realidade cotidiana e pela veracidade na representação literária certamente impulsionou o escritor a rejeitar, como matéria de suas narrativas, a fantasia, o imaginário, ou o acontecimento extraordinário, elementos adotados por contistas já consagrados naquela época. O que poderá ser visto nos contos do russo será, pelo contrário, um pano de fundo aparentemente banal, sem grandes ações, o que levará, naturalmente, muitos autores, e inclusive Cortázar, a indagar: “Que há ali [nas narrativas de Tchékhov] que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde?” (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

Ao contrário dos contos de Poe, as narrativas do escritor russo apresentam, em muitos

casos, a ausência de acontecimentos. São histórias baseadas em fatos corriqueiros, aparentemente sem importância, mas que conseguem desvendar conflitos humanos, ou, como quer Cortázar (1974), “são significativ[a]s, alguma coisa estala nel[a]s enquanto [a]s lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai além do argumento” (CORTÁZAR, p. 153). Isso ocorre em contos como “Angústia” e “O acontecimento”, dos quais Otto Maria Carpeaux faz um comentário deste último: “[p]arece conto sem enredo. Pois em ‘O acontecimento’ não aconteceu nada digno de nota. Mas quem lê com atenção maior esse conto, perceberá que o acontecimento é o maior e o mais trágico da existência” (CARPEAUX apud GOTLIB, 1999, p. 48).

Embora Angelides (1995) e outros críticos considerem os traços apontados acima como características comprobatórias do caráter inovador dos contos da maturidade de Tchékhov, por outro lado, Passos (2001) conduz sua argumentação, de certa forma, a rumos diferentes. De acordo com a crítica, o escritor russo, em alguns aspectos, assemelhar-se-ia a autores como Maupassant e Flaubert, justamente, por não oferecer grandes impactos ao leitor:

não se pode negar que Tchékhov, mestre impecável nesta arte [qual seja, a contística], muitas vezes, em pontos específicos, se aproxima de Flaubert e Maupassant, não nos oferecendo grandes impactos; ao contrário, [Tchékhov] sabe escolher leves suspensões da realidade implacável, valendo-se de dados líricos (PASSOS, p. 75-76).

A crítica, em seu estudo, ainda aponta certas coincidências entre os pressupostos teóricos disseminados pelo russo e por Poe. Por exemplo, no conselho dado por Tchékhov ao irmão: “a concisão é a irmã do talento” (ANGELIDES, 1995, p. 136, Carta 44), Passos (2001) ressalta que o escritor, de alguma maneira, recupera as considerações de Poe (PASSOS, p. 76), autor que, como já fora dito, dá privilégio a composições refletoras da brevidade textual.

Aliás, não só no trecho citado por Passos (2001), mas em outros presentes na correspondência de Tchékhov, é possível encontrar reminiscências de “Review of Twice-told tales” e de “A filosofia da composição”, de Poe. Em algumas das cartas do escritor russo – principalmente aquelas datadas da primeira metade da década de 1880 –, tem-se conselhos que, de fato, remetem àqueles dados pelo autor norte-americano nos ensaios já citados. Como exemplos, pode-se mencionar: “Na pequena imprensa, a brevidade é reconhecida como primeira virtude” (ANGELIDES, 1995, p. 55, Carta 5) e “Nos pequenos contos, porém, é

melhor dizer a menos do que dizer a mais, porque... porque... não sei por quê...” (ANGELIDES, 1995, p. 84, Carta 19). Ou seja, assim como Poe, Tchékhov parece ressaltar que uma das características de um bom conto é a brevidade e a concisão.

Pontieri (2001), em contrapartida, apesar de reconhecer o fato de tanto Poe quanto Tchékhov considerarem a concisão e a brevidade como um dos procedimentos narrativos mais fundamentais na construção de um conto, lembra que o tratamento dado pelos autores a essa questão é bastante distinto. De acordo com a crítica, enquanto, para o norte-americano, a brevidade resulta da exata articulação entre as partes componentes do conto, para o russo, ela “resulta justamente da ausência de alguns dos elementos significativos, deixados em elipse”. Segundo Pontieri (2001), essa característica dos contos tchékhovianos faz com que muitos deles sejam “mais breves do que os mais breves de Poe” (PONTIERI, p. 110).

Os contos de Tchékhov, que, em uma primeira leitura, podem chocar os leitores acostumados com histórias mais tradicionais, espelham, na verdade, o árduo trabalho de composição de seu autor, que procurou, ao longo de sua obra, construir suas frases de modo que suas narrativas transparecessem não apenas concisão e simplicidade, mas também lirismo e preocupações estéticas. Tudo isso colaborou, certamente, para que, junto com Poe, o escritor russo fosse considerado por alguns autores – a exemplo de Cortázar (1974) – não só como um dos representantes maiores da modalidade do conto breve, mas também como um dos responsáveis por inovar e construir, no final do século XIX, alguns parâmetros formais fundamentais, com base nos quais o gênero em questão teria continuidade no século seguinte (PONTIERI, 2001, p. 111).

1.2 O conto no Canadá e o *boom* da narrativa breve na década de 1960

No Canadá, o primeiro esboço daquilo que ficaria conhecido posteriormente como conto surgiria somente na primeira metade do século XIX, quando Thomas McCulloch (1776-1843) e Thomas Chandler Haliburton (1796-1865) escreveriam algumas *sketches* que, devido ao tom satírico e de crítica a alguns costumes da época, logo cairiam no gosto popular.

Essas primeiras histórias, entretanto, longe de se afigurarem como os contos encontrados na literatura atual, careciam de preocupações estéticas. Eram narrativas baseadas em fatos verídicos, contendo narração, diálogos, e personagens que, grande parte das vezes, apresentavam convicções semelhantes (ou iguais) àquelas defendidas por seus autores. O tom satírico emergia, freqüentemente, da sucessão de incidentes envolvendo personagens de veia cômica, cujas situações vividas ilustravam ocorrências consideradas pelos escritores como

ameaça aos valores morais da época. De acordo com Gadpaille (1988), todas essas características contribuíam para que tais *sketches* apresentassem, nesse sentido, “*perhaps more significance as being among the first literary expressions of Canadian humour and irony than as early examples of the short story*” (GADPAILLE, p. 3).

Seria apenas no final do século XIX – quando os escritores de *short fiction* não mais refletiriam influências dos modelos britânicos das *sketches* e nem dos modelos humorísticos e anedóticos – que a atenção dos canadenses voltar-se-ia à forma literária desenvolvida com grande sucesso nos Estados Unidos: a narrativa breve, popularizada pelos contos de Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, e cujas publicações recheavam algumas revistas da época, tais como a *Scribner’s*, *Harper’s* e *Atlantic Monthly*.

Segundo Gadpaille (1988, p. 3-4), é interessante notar que, não obstante a produção canadense de contos tenha crescido nesse período, essas novas narrativas não pareciam demonstrar influência alguma da tradição iniciada por Poe (contos policiais e de terror) ou por Hawthorne. No final do século XIX e nos anos subseqüentes, o foco dos contos escritos pelos canadenses seguiria, pelo contrário, as seguintes direções: de um lado, as histórias de animais (*naturalistic animal story*), e, de outro, as chamadas histórias de cor local (*local-color story*).

As histórias de animais, diferentemente do que o nome parece sugerir, não se tratavam de fábulas, nas quais os seres eram personificados. Na verdade, eram narrativas marcadas por caracterizações a respeito da vida animal, nas quais se dava ênfase ao instinto de sobrevivência e de luta das criaturas selvagens. Muitas vezes, essas histórias refletiam um tom naturalista, obtido por meio de descrições que se assemelhavam, em alguns aspectos, a estudos biológicos sobre a vida nas florestas.

Um dos maiores praticantes desse tipo de conto é, como mostra Gadpaille (1988), Sir Charles G. D. Robert (1860-1943), que deixou como legado de sua obra vários poemas, narrativas breves, romances e livros de não-ficção. Conforme a crítica, a primeira história de animal escrita por Robert, “Do seek their meat from God”, rendeu-lhe sucesso. Incluída na revista *Harper’s* e depois na obra *Earth’s enigmas: a book of animal and nature life* (1876), tal conto propiciou ao seu autor certa popularidade, fato que o impulsionou a escrever, logo depois, composições como *The kindred of the wild* (1902), *The watchers of the trails* (1904) e *The haunters of the silences* (1907).

As histórias de Robert, baseadas nas andanças do autor pela área rural de New Brunswick, apresentam como características principais a combinação de narração, descrição, suspense e cenas de conflitos travados entre as criaturas selvagens. Tal como outros escritores de histórias de animais, Robert compôs muitos contos sobre o instinto de sobrevivência das

criaturas em um universo governado não só por forças naturais, mas também pela intervenção humana. O que, entretanto, difere o autor dos demais escritores desse tipo de modalidade narrativa é a habilidade de Robert em interpretar e dramatizar o comportamento animal por meio de termos humanos. Suas caracterizações das criaturas, geralmente, trazem consigo certo traço de humanidade, conforme mostra a passagem abaixo:

But the most thoroughly nightmarish feature about the whole unspeakable monster [a white squid] was the eyes. They were two vast concave lenses of inky blackness, bulging, and so high that their upper rims almost met at the top of the head. Absolutely lidless, and of an unfathomable malignancy, they looked as if nothing could be hidden from their awful gaze (ROBERT apud GADPAILLE, 1988, p. 5).

As histórias de cor local, em contrapartida, embora demonstrassem ideais de realismo, regionalismo e estratégias de narrativa presentes em grande parte da literatura produzida no século XX, ficaram menos conhecidas e apreciadas que as histórias de animais discutidas anteriormente. Uma das possíveis causas da rejeição, por parte do público, desse tipo de manifestação artística pode ser explicada pela falta de talento dos escritores. Não obstante procurassem retratar o solo canadense, em uma possível tentativa de busca de nacionalidade e identidade cultural, essas histórias revelavam, antes, um sentimentalismo exacerbado, linguagem artificial e uma estrutura um tanto inconsistente. Nesse cenário da literatura, marcado pela falta de originalidade e de habilidade artística, apenas alguns poucos nomes propunham rumos diferentes àqueles seguidos até então. Um deles é Duncan Campbell Scott (1862-1947), cujos contos retratam algumas transformações econômicas, sociais e históricas pelas quais o Canadá da época passava.

Os contos de Scott rompem com as histórias tradicionais de cor local porque, ao invés de enfatizar o sentimentalismo exacerbado, concentram-se nas mudanças temporais e comportamentais da sociedade daquele período, marcando o surgimento de um novo tema das narrativas canadenses. Conforme aponta Gadpaille (1988), os contos do autor frequentemente apresentam personagens em situações decisivas, nas quais precisam escolher entre o novo e o velho (GADPAILLE, p. 14). Pressionadas pelas mudanças e pelos novos valores surgidos com o decorrer dos anos, essas personagens revelam também a fragilidade e, algumas vezes, a resistência das velhas comunidades frente à passagem inexorável do tempo.

Outro ponto importante dos contos de Scott é a ênfase dada ao banal, ao trivial como

objeto a ser tratado pela literatura. De acordo com Gadpaille (1988), o que Scott conseguiu, praticamente sozinho no cenário literário do século XIX, foi a elaboração de uma voz narrativa que, de forma semelhante àquela desenvolvida Alice Munro nos anos 1960, dedicou-se às “*small people and smaller details of their lives*” (GADPAILLE, p. 16). Suas histórias davam, portanto, destaque não a eventos sobrenaturais ou à irrupção do inesperado, mas realçavam, antes, a vida cotidiana nas pequenas localidades rurais e semi-rurais canadenses, fato que conferia certo “realismo” às suas narrativas.

Embora as produções de Scott tenham contribuído para o desenvolvimento da contística do Canadá, a consolidação de tal gênero literário só se dá de forma efetiva no século XX, quando surgem novos escritores que demonstram uma maior preocupação artística na confecção de suas narrativas breves. Entre eles, pode-se citar, no início do século, Raymond Knister (1899-1932), jovem contista cujas histórias não eram planas e nem apresentavam técnicas “óbvias”, comumente utilizadas por outros autores. Ao invés de lidar com enredos, a atmosfera predomina em suas composições. Outro nome importante surgido nessa época é Morley Callaghan (1903-19--), cujo trabalho reflete um estilo simples e direto, semelhante àquele encontrado nos escritos de Ernest Hemingway.

Os contos de Callaghan são relevantes, pois mostram, de certa forma, uma evolução dos temas tratados pela narrativa breve canadense. As histórias do autor, como lembra Gadpaille (1988), são uma das primeiras a apresentar como cenário a vida na cidade grande. Marcam, portanto, certa ruptura em relação à literatura produzida anteriormente, já que negam não só a vida semi-pastoral enfocada nas histórias de Scott, mas também rejeitam o pano de fundo escolhido por Knister em suas narrativas (sudoeste rural de Ontário). Ademais, Callaghan é um dos únicos a propor em seus contos um desfecho inconcluso, reticente. Por dar espaço, muitas vezes, à interioridade de suas personagens, o escritor não fornece respostas aos problemas propostos. Nesse sentido, pode-se dizer que, de modo análogo ao russo Tchékhov, Callaghan apenas coloca, propõe o problema, mas não o soluciona (ANGELIDES, p. 104, Carta 31).

Além de Callaghan, outra figura em destaque na primeira metade do século XX é a contista Ethel Wilson (1888-1980), nascida na África do Sul, e que começou a publicar sua obra apenas quando já estava beirando a meia-idade. Não obstante seus contos apresentem, muitas vezes, uma sensibilidade Edwardiana, suas histórias transparecem traços modernistas, devido, principalmente, ao sofisticado controle da voz narrativa. De acordo com muitos críticos, os contos escritos por Wilson são bastante inovadores, pois adotam como técnica narrativa um narrador homodiegético, propiciador de múltiplas perspectivas em relação aos

eventos narrados.

Um exemplo do recurso apontado acima (multiplicidade de pontos de vista) pode ser encontrado, especialmente, no conto “A drink with Adolphus”, no qual Wilson trabalha com múltiplas perspectivas, dando destaque às visões apresentadas por duas personagens durante uma festa noturna. Tal narrativa também é relevante na medida em que a autora promove um exame da vida social da classe média, revelando as idiossincrasias do comportamento humano. Um dos enfoques dados por Wilson nessa história é, pois, a exploração da violência humana, que, muitas vezes, se oculta ou se esconde por trás de um rosto amigável ou de um exterior aparentemente gentil.

Apesar de a primeira metade do século XX representar um momento significativo para a produção literária do Canadá (uma vez que, nessa época histórica, surgem escritores como Knister, Callaghan e Wilson), é na década de 1960, porém, que ocorre um *boom* da literatura (e principalmente do conto) nacional. Conforme Hutcheon (1989), vários motivos justificam o aflorar da ficção nesse período. Entre eles, pode-se mencionar desde o sentimento crescente de nacionalismo e o incentivo do governo em benefício aos editores e escritores, até o sentimento geral da nação de que o Canadá tinha, finalmente, deixado de ser apenas “*a highschool land, deadset in adolescence*” (HUTCHEON, p. 1). De acordo com a crítica, nessa época de intensa produção literária, o cenário canadense foi caracterizado pela influência do pós-modernismo norte-americano e de outras vertentes internacionais. Assim, se até aquele momento, as obras canadenses ainda eram marcadas pela adoção de um realismo e por um conservadorismo de técnicas, depois de 1961, muitos escritores abraçaram estratégias modernistas e pós-modernistas de narrativa (como a fragmentação e a escolha por uma narração propiciadora de múltiplas perspectivas), não obstante ainda abordassem temas “realistas”.

Segundo Gadpaille (1988), duas vertentes são delineadas nesse período: uma, baseada na tradição realista, inaugurada por Knister e Callaghan no início do século XX, e outra de cunho experimental, que dá ao conto uma faceta vital ao desafiar suas convenções (GADPAILLE, p. 99-100). De acordo com essa divisão, pode-se dizer que a obra de Alice Laidlaw Munro, autora de dez coletâneas de contos, e cujo trabalho é o objeto de estudo desta pesquisa, permanece no meio-termo. Como poderá ser visto na parte seguinte deste texto, muito embora seus contos apresentem uma forte tendência realista, eles também deixam transparecer novas técnicas literárias que costumam subverter o modelo tradicional de narrativa. Essa característica dos contos de Munro faz com que a autora não só se distancie de nomes como Poe, Maupassant e Tchekhov, mas também permite que suas histórias possam

ser relacionadas, de certa maneira, ao Modernismo e ao Pós-modernismo.

1.3 A contística de Alice Munro

I seem to turn out stories that violate the discipline of the short story form and don't obey the rules of progression for novels³.

Apesar de os primeiros contos de Alice Munro serem caracterizados, “desde o início, por serem ambiciosos” (UPDIKE, 1997, p. 6), e apresentarem qualidades apreciadas posteriormente pela crítica em geral, isso não foi o suficiente para que a escritora ganhasse certo reconhecimento literário. De acordo com uma entrevista concedida a Horwood (1984), na época em que as primeiras narrativas de Munro começaram a despontar em publicações renomadas como *The New Yorker*, *Atlantic Monthly* e *The Paris Review*, “*short stories were out of fashion, Canadian writers were still out of fashion, the thing about women writers hadn't hit yet*” (HORWOOD, p. 128). Por essa razão, seria apenas na década de 1980 – cerca de mais de vinte anos após a publicação de seus primeiros contos – que a escritora começaria a despertar a atenção dos críticos com as suas coletâneas *Dance of the Happy Shades* (1968) e *Lives of Girls and Women* (1971)⁴.

Dance of the Happy Shades, vencedor do prêmio *Governor General's Award* e obra inaugural da carreira literária de Munro, reúne quinze histórias escritas entre o período de 1953 a 1959, publicadas, anteriormente, em jornais e revistas. Excetuando-se “*The Peace of Utrecht*”, narrativa composta no verão de 1959, considerada, pela própria Munro, como um marco na sua contística, já que, como ela mesma indica, “*it was the first story [she] absolutely had to write and wasn't writing to see if [she] could write that kind of a story*” (STRUTHERS apud TAUSKY, 1986, p. 2), as outras histórias do referido volume seriam, de acordo com a escritora, apenas “*exercise stories... the work of a beginning writer*” (METCALF apud TAUSKY, 1986, p. 2).

Entretanto, não é isso o que indica Updike (1997): segundo o crítico, as primeiras narrativas da contista, ao contrário do que ela pensava, já demonstravam “complexidade e multiplicidade de trama, clareza intensa de fraseado e imagens, honestidade psicológica excepcional, desejo de penetrar fundo” (UPDIKE, p. 6), características recorrentes também

³ Trecho de uma entrevista de Munro concedida ao Reading Book Century, disponível em: <http://www.randomhouse.com/vintage/read/secrets/munro.html>.

⁴ É preciso ressaltar que, embora, no Canadá, a década de 1960 tenha sido marcada por um *boom* do conto, alguns escritores, a exemplo de Munro, só viriam a fazer sucesso anos depois de suas primeiras publicações terem sido lançadas.

nos contos posteriores da escritora. Além disso, essas primeiras histórias, principalmente no que diz respeito a “The Peace of Utrecht”, abririam espaço para um ramo da crítica responsável, mais adiante, por analisar o traço autobiográfico da prosa de Munro, refletido por meio de notáveis coincidências entre as experiências pessoais da autora e as situações vividas por suas personagens. Tal fato, como poderá ser visto logo abaixo, parece ter sido corroborado, principalmente, pela entrevista concebida por Munro a Tausky (1986), na qual a autora atesta que “The Peace of Utrecht” foi baseado na experiência relacionada à morte de sua mãe:

That [the writing of “The Peace of Utrecht”] came out of my mother’s death. Until my mother died, though the relationship with her was a very painful, deep one, I wasn’t able to look at it and think about it... It’s as if up to a certain point I was much more an artist than a person. I was essentially fairly tight emotionally (TAUSKY, p. 3).

Tausky (1986), seguindo a mesma linha da crítica que acredita que os contos de Munro seriam compostos, muitas vezes, por traços autobiográficos, indica que, após “The Peace of Utrecht”, grande parte das narrativas presentes em *Dance of The Happy Shades* apresentaria elementos calcados nas experiências pessoais de Munro. Segundo esse ponto de vista, a abordagem de temas recorrentes como a infância ao redor do lago Huron, a chegada da adolescência e a descoberta do sexo, a vida universitária, o casamento, a maternidade, a questão do divórcio, a chegada da velhice, entre outros, seria baseada, principalmente, na vida pessoal da escritora, em uma tentativa, por parte dela, de buscar uma *self-definition*, por meio do trabalho com a memória e com as constantes voltas ao passado. Como exemplos disso, Tausky (1986) cita “The Office”, história que, conforme o crítico, tem como fonte um incidente real, “Boys and Girls” e “Red Dress-1946”, contos referentes a questões do universo feminino, e “Walker Brothers Cowboy”, narrativa que ficcionaliza a decadência social e econômica dos Laidlaw, família de Alice Munro. Updike (1997), no artigo já mencionado, também parece reiterar as constatações feitas por Tausky ao afirmar:

Nos primeiros contos de Munro esse cortejar assume uma abordagem autobiográfica, retrospectiva. Uma heroína reconhecível emerge do embaralhar das variações ficcionais. Ela passou a infância num ambiente rural de sobrevivência difícil, na região do lago Huron. Inteligente, ela faz faculdade e se casa; ela e o marido se mudam para a Colúmbia Britânica, geralmente para Vancouver, e têm filhos. Mas ele possui algo - esnobismo, fragilidade - de profundamente insatisfatório, eles

brigam muito e ela acaba tendo um amante, geralmente um homem de tipo operário, pé no chão, e o casamento desmorona. Agora, livre do marido, nossa heroína tem casos e vive uma vida de independência boêmia, quer seja identificada como atriz de televisão (“Simon’s Luck”), dona de livreria (“Differently”) ou editora (“Dulse”)⁵ (UPDIKE, p. 6).

Embora a escritora crie situações reais para suas heroínas, baseando-se na sua própria experiência de vida, suas histórias não são, como muitos poderiam pensar, autobiográficas. O fato de a autora se apropriar de elementos de sua vida pessoal para compor suas personagens não deve ser visto como pré-requisito para que o leitor possa considerar essas mesmas personagens como a própria Alice Munro. O que a escritora – a exemplo da maioria dos autores – faz é construir seres verossimilhantes, mas *ficcionais*. Nesse sentido, concorda-se com a observação feita por Gotlib (1999), que comenta que o conto não apresenta, necessariamente, um compromisso com o evento real. Nele, as fronteiras entre realidade e ficção são bastante tênues e não têm limites precisos. Por essa razão, já não importa mais averiguar se os acontecimentos retratados são verdade ou falsidade; o que existe é já ficção, “a arte de inventar um modo de se representar algo” (GOTLIB, 1999, p. 12). Ou seja, mesmo que a literatura de Munro tenha como base suas próprias experiências pessoais, essas experiências, já transpostas em seus contos, não são autobiográficas, mas apenas ficção.

Não obstante *Dance of the Happy Shades* tenha proporcionado certo sucesso a Munro, seria somente com a sua segunda coleção de contos, *Lives of Girls and Women*, que a canadense deslancharia na sua carreira de escritora. A obra, vencedora do prêmio *Canadian Booksellers Association International Book Year Award*, tem como enfoque não só o problema da escrita feminina, mas também o retrato da vida rural e semi-rural de Ontário, temas bastante recorrentes na ficção de Munro.

Concebido, originalmente, na forma de romance, *Lives of Girls and Women* também acabou gerando polêmica entre a crítica. Enquanto alguns atestavam que a obra se tratava de um romance, outros contestavam tal afirmação, preferindo demonstrar que o volume era uma coletânea de contos aparentemente fragmentados, mas que, na verdade, mantinham uma ligação entre si. De acordo com Levene (1999),

⁵ Assim como as personagens mencionadas por Updike (1997), Munro, pequena filha de fazendeiros, cresceu ao redor do lago Huron. Durante a graduação, abandonou seus estudos para se casar com outro estudante, James Munro. Recém-casados, os Munro se mudaram para a Colúmbia Britânica, onde tiveram três filhas e, durante anos, dirigiram uma livreria na cidade de Victoria. Já divorciada, em 1972, Alice retornou para Ontário, sua terra natal.

[c]ritics who insist on the designation of Lives of Girls and Women as novel, besides implying a generic hierarchy, also diminish the book's compelling formal ambiguity, its scepticism towards a distorting and illusory completeness. Similarly, the need to repeat details from segment to segment is a withdrawal from structural wholeness, a positioning of the narrative between harmony and disjunction, a borderland measured too by Del's ambiguous retrospection and by the complexities in her compulsion to tell; [...] (LEVENE, p. 846-847).

Em *Lives of Girls and Women*, encontra-se o primeiro diferencial apresentado pelos primeiros contos de Munro: a relação de continuidade explícita entre as diferentes narrativas integrantes de um mesmo volume – relação tornada possível graças à presença de uma personagem em comum, Del Jordan, que, ao longo da obra, passa por um processo de desenvolvimento e maturação. E é aí que se instaura a ambigüidade mencionada por Levene (1999) na citação acima: as histórias de Munro (as pertencentes ao volume *Lives of Girls and Women*) podem ser lidas separadamente (ou seja, cada conto pode ser visto isoladamente) ou como um todo (nesse sentido, todas as narrativas formariam, na sua totalidade, um romance). Ademais, a própria concepção dada por Munro em relação à estrutura das suas histórias parece ressaltar esse caráter ambíguo de suas narrativas. Recorrendo à metáfora da casa para explicar seus contos – “[e]verybody knows what a house does, how it encloses space and make connections between one enclosed space and another” (MUNRO apud HOWELLS, 1998b, p. 87) –, Munro salienta a idéia de que, assim como os cômodos de uma casa podem ser, ao mesmo tempo, vistos de forma separada ou fazendo parte de um todo, suas histórias também o podem. Ou seja, *grosso modo*, cabe ao leitor decidir se a obra é uma coletânea de contos ou um romance.

Provavelmente, foi essa ambigüidade a responsável por levar críticos como Hartveit (2003) a considerar obras como *Lives of Girls and Women* e *Who do you think you are?* – quarta coletânea da escritora – como *Bildungsromane*:

Both books [Lives of Girls and Women and Who do you think you are?] are of the Bildungsroman genre, each story representing a phase in the female protagonist's development from childhood to womanhood. In Lives Del Jordan's story spans childhood and adolescence, as do most of the stories in Dance of the Happy Shades, while Rose in Who do you think you are? moves beyond adolescence into womanhood and the vicissitudes of modern grown up life: marriage, divorce, profession, social and geographical mobility (HARTVEIT, p. 85-86).

É importante ressaltar que, ao considerar *Lives of Girls and Women* como um romance de formação (e, nesse caso, a obra seria o único exemplo, na literatura de Munro, de *Bildungsroman* propriamente dito), é preciso ter em mente que a obra trata-se, antes, de uma transgressão do *Bildungsroman* tradicional. De acordo com Hutcheon (1988), é por meio da paródia⁶ que Munro contesta, na referida obra, a forma canônica da literatura européia e norte-americana do gênero iniciado pelos *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. A paródia, entretanto, não é utilizada, aqui, como uma espécie de imitação ridicularizadora, mas sim como uma forma de crítica em relação à tradição masculina na literatura. Esse olhar crítico é obtido, obviamente, por meio da eleição de Del Jordan como protagonista da história. Isso porque, além de ser uma mulher – e, aqui, chama-se atenção ao fato de que, na tradição do *Bildungsroman* tradicional, raramente existiam protagonistas femininas –, a personagem é também uma escritora. Seu processo de formação e maturação é distinto daquele vivenciado pelos protagonistas masculinos, pois a heroína de Munro passa por outras etapas, muitas vezes, bastante divergentes àquelas presenciadas pelos homens nos romances de formação tradicionais.

Lives of Girls and Women, além de propiciar uma discussão acerca das barreiras tênues, separadoras de gêneros literários distintos – quais sejam, o romance e o conto –, também é apontado por muitos críticos como uma obra metatextual, ou seja, uma obra na qual sua autora buscava, por meio dos esforços apresentados por Del Jordan em escrever um romance, demonstrar quais seriam suas próprias intenções como escritora. Observe-se que a metaficção, segundo Hutcheon (1988), é uma característica frequentemente encontrada nos textos pós-modernos, justamente, porque o “pós-modernismo” é marcado por obras auto-reflexivas, ou seja, obras pertencentes a uma literatura consciente de que ela é escrita e lida como parte de uma determinada cultura, e que tem muito a contribuir não só com o passado, mas também com o presente literário (HUTCHEON, 1988, p. 1).

Conforme apontam muitos críticos, a procura de Del por uma arte “real”, “verdadeira” sobre as pequenas comunidades de Ontário, local onde mora, é semelhante ao princípio norteador da obra de Alice Munro. De acordo com Lamont-Stewart (1984), assim como a protagonista de *Lives of Girls and Women* percebe, após escrever um romance com reminiscências e traços góticos, que é a vida cotidiana que interessa, Munro tentará, ao longo de sua obra, retratar incidentes banais e domésticos, típicos das pequenas localidades

⁶ A paródia é considerada, aqui, um texto que, além de se apropriar de outra obra, inverte os valores contidos no texto original.

próximas à região onde passou a infância. Tal como Del, Munro buscará “*every last thing, every layer of speech and thought, stroke of light on bark or walls, every smell, pothole, pain, crack, delusion, held still and held together – radiant, everlasting*” (MUNRO, 1968, p. 253). E isso terá como conseqüência uma arte que, de forma semelhante àquela desenvolvida por Tchékhev, será calcada no real, sem a presença de eventos sobrenaturais e cuja intenção será a de apresentar “a vida tal como ela é”.

Entretanto, é preciso fazer uma ressalva: embora tanto Munro quanto Tchékhev tenham como objetivos apresentar um retrato verossímil da realidade cotidiana, o modo como esses dois escritores o fazem é, de certa maneira, distinto. Apesar de Munro, tal como o russo, recorrer ao detalhe inesperado, imprevisto, a fim de descrever objetos ou incidentes – segundo Martin (1990), Munro transforma incidentes comuns e familiares em eventos significativos (MARTIN, p. 1) –, a canadense, inserida em outro contexto histórico, parece ir além. Munro não só converte incidentes banais em algo “maior”, conferindo-lhes novas significações, mas também, ao percorrer um caminho inverso, faz como Coleridge, poeta inglês que transforma o estranho em familiar⁷ (MARTIN, p. 1).

Para ilustrar melhor essa técnica, qual seja, a transformação do estranho em familiar (cf FREUD, 1996d), tome-se como exemplo um trecho de “Heirs of the Living Body” (presente em *Lives of Girls and Women*), episódio no qual a protagonista Del Jordan relata a cena anterior àquela em que sua prima, Mary Agnes, pousa a palma de sua mão sobre o olho de uma vaca morta:

The eye was wide open, dark, smooth sightless bulge, with a sheen like silk and a reddish gleam in it, a reflection of light. An orange stuffed in a lack silk stocking. Flies nestled in one corner, bunched together beautifully in an iridescent brooch. I had a great desire to poke the eye with my stick [...] I traced the stick all the way round the eye, I drew it back – but I was not able, I could not poke it in [...].

Being dead, invited desecration. I wanted to poke it, trample it, pee on it, anything to punish it, to show what contempt I had for its being dead. Beat it up, spit on it, tear it, throw it away! But still it had power, lying with a gleaming strange map on its back, its training neck, the smooth eye. I have never once looked at a cow alive and thought what I thought now: why should there be a cow? [...]. I paid attention to its shape as I would sometimes pay attention to the shape of real continents or islands in real

⁷ Em seu estudo sobre o poeta Andrew Marvell, T. S. Eliot (1950) comenta que uma das características que Coleridge atribuía à boa poesia era, justamente, a transformação do estranho em familiar e vice-versa: “*And in the verses of Marvell which have been quoted there is the making of the familiar strange, and the strange familiar, which Coleridge attributed to good poetry*” (ELIOT, p. 168).

maps, as if the shape itself were a revelation beyond words, and I would be able to make sense of it, if I tried hard enough, and had time (MUNRO, 1971, p. 44-45).

Apesar de Munro ter se apropriado de um tema ainda *estranho* (ou seja, a morte), a maneira como a escritora desenvolve tal assunto é bastante interessante. Note-se que, ao invés de propor um tratado filosófico ou apresentar a morte como algo distante e longínquo, a canadense, pelo contrário, preferiu conferir um caráter *familiar* ao episódio. Para isso, Munro utilizou um incidente banal, pertencente à esfera do cotidiano – isto é, a morte de um animal doméstico, ou melhor, de uma vaca –, atribuindo-lhe diversas significações.

Segundo Martin (1990), a morte da vaca, na passagem acima, é significativa, pois permite à protagonista Del Jordan sentir-se perto dos mistérios que cercam a vida e a morte (MARTIN, p. 9). Tudo porque, ao se deparar com o cadáver do animal, a heroína de *Lives of Girls and Women* tem a possibilidade de refletir sobre a morte e, conseqüentemente, sobre a vida dos seres existentes em nosso planeta.

A atitude da personagem perante o corpo da vaca, entretanto, longe de demonstrar a coragem da protagonista em partir o véu e descobrir os mistérios relacionados à vida e à morte, prova, na verdade, o medo da heroína: Del, apesar dos esforços e de sua curiosidade, não consegue furar o olho do animal, que permanece ali, sereno. Tal comportamento não deixa de ser bastante pertinente, pois permite inferir que a protagonista, de alguma forma, está passando por um processo de maturação. Afinal, a atitude de Del faz pensar que, para ela, o corpo da vaca morta, na passagem acima, não é mais considerado como algo qualquer, ou *estranho*; o fato de Del não ter tido forças para tocar no animal mostra que, para a personagem, a vaca, aos poucos, não só passa a ser vista como algo sagrado, mas também como o corpo de uma criatura amiga e, por isso, deve ser respeitado.

Esse novo comportamento da heroína – em contraposição àquele apresentado por sua prima Mary Agnes – é a confirmação de que a protagonista está, nitidamente, prestes a compreender que ela não é herdeira apenas “*of the human body, of human history and tradition, but of all life*” (MARTIN, 1990, p. 9). Ou seja, Del, já em um estado de amadurecimento, está perto de ter consciência não só de seu papel no mundo, mas também de que somos todos, de fato, herdeiros da vida e, por isso, é preciso, inclusive, respeitar os mortos.

É preciso lembrar também que o fragmento destacado acima parece mostrar, além da transformação do estranho em familiar, o processo contrário: qual seja, a conversão de um

episódio banal em algo grandioso. Em outras palavras, a simples morte de uma vaca – episódio considerado, por muitos, um acontecimento totalmente banal – é desenvolvida por meio de metáforas e imagens vívidas, o que torna a passagem bastante significativa. Nesse sentido, concorda-se com a afirmação de Martin (1990), segundo a qual a habilidade de transformar cenas simples em algo grandioso, sem ao menos embarçar o leitor com sentimentalidade e pieguice (MARTIN, p. 3), é o fator que transforma o trecho destacado em algo artístico, conferindo a Munro o *status* de grande escritora.

Para além da transformação do *estranho* em *familiar* e vice-versa, outra característica comumente encontrada nos contos de Munro – e isso cabe tanto para aqueles pertencentes ao início de sua carreira literária, quanto aos posteriores – é o aspecto polifônico apresentado pelas composições da escritora.

Se Poe, em pleno período romântico, “não pôde escapar do solipsismo” (CORTÁZAR, 1974, p. 132), e seus contos, frequentemente, eram caracterizados por uma “falta de comunicação com a realidade de fora” (CORTÁZAR, 1974, p. 134), as narrativas da canadense, por outro lado, serão marcadas, já na segunda metade do século XX, por um *jogo de vozes*. Ao invés de expor apenas o ponto de vista do narrador, os textos de Munro, pelo contrário, poderão apresentar várias versões a respeito de um mesmo fato, dando destaque a uma realidade múltipla, na qual não é possível saber qual é a *verdade*. Assim como no poema de Atwood (1981), nas narrativas de Munro,

*The true story lies
among the other stories
a mess of colours, like jumbled clothing
thrown off or away,
like hearts on marble, like syllables, like
butchers' discards
The true story is vicious
and multiple and untrue
after all. [...] (ATWOOD, p. 11).*

Além de apresentar uma descrença na *verdade absoluta*, nas histórias da canadense, as personagens, ao se manifestarem, terão, muitas vezes, a possibilidade de discordar dos ideais defendidos pelo narrador, propiciando o estabelecimento de um *diálogo* entre diferentes vozes e pontos de vista. Tudo isso colabora, certamente, para que a voz narrativa – cujo caráter dominante e controlador pode ser percebido, sobretudo, em alguns contos pertencentes ao século XIX –, torne-se, nas histórias da canadense, apenas mais uma voz entre outras. Sem

a existência de um “certo” ou de um “errado”, o leitor, dessa maneira, poderá escolher o ponto de vista que lhe parecer mais adequado.

Basta lembrar do conto “Carried Away”: graças à exposição, feita pelo narrador onisciente, dos diferentes pontos de vista das personagens em relação à bibliotecária Louisa, protagonista da história, o leitor tem a possibilidade de ficar diante de várias opiniões divergentes.

Enquanto algumas personagens masculinas, a exemplo de Arthur Doud, futuro marido da protagonista, deixam-se levar pelos boatos relacionados à má reputação de Louisa, Jack Agnew, o soldado de guerra que trocava correspondências com a moça, parece apresentar uma opinião contrária. Diferentemente de Arthur Doud, em suas cartas, Agnew mostra admiração pela bibliotecária:

[...] You came a few months before it was time for me to go to the Army following Miss Tamblin who had been there since [...] I was nine or ten. In her time the books were pretty much every which way [...]. Then when you came what a change, it was all put into sections of Fiction and Non-Fiction and History and Travel [...]. I felt gratitude but did not know how to say it. Also I wondered what brought you there, you were an educated person (MUNRO, 1994, p. 4).

Tal estratégia coloca em destaque efeitos relevantes, permitindo ao leitor ficar frente a ideologias e ideais conflitantes de uma época, visto que o conto em questão, ao retratar a primeira metade do século XX, também reconstrói parte dos costumes e valores veiculados naquele período histórico – o que inclui uma possível caracterização do papel social atribuído à mulher. Além disso, a exposição desses diferentes pontos de vista também parece colaborar para a apresentação do trabalho fragmentado da *memória*, ponto fundamental nos contos de Munro.

Para compreender melhor tal recurso (a memória), observe-se uma entrevista concedida ao Reading Book Century, na qual a escritora comenta:

[...] 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, vide bibliografia).

Aplicando a “fala” de Munro a “Carried Away”, pode-se notar que a memória se faz presente em várias ocasiões. Nas cartas escritas por Jack, por exemplo, ele diz se lembrar de Louisa da época em que freqüentava a Biblioteca. Por outro lado, ela jura nunca tê-lo visto. Cada um conta uma versão da história de acordo com as recordações retidas na memória. Louisa se esforça para se lembrar de seu admirador, mas não consegue. Aí surge a dúvida do leitor: qual dos dois estaria falando a verdade? Ou: qual dos dois personagens teria problemas de memória? Ou ainda: será que Jack sonhou tudo aquilo?

Conforme Munro, na citação acima, o interessante é ver como diferentes pessoas que compartilharam uma mesma experiência guardam os acontecimentos na memória. Jack e Louisa estiveram juntos em algumas ocasiões, mas ela não se lembra de nenhuma delas, visto que a protagonista não conhecia pessoalmente seu admirador. O leitor só fica sabendo desses “encontros” por meio das correspondências trocadas por essas duas personagens. As cartas, nesse caso, funcionam como uma espécie de *flash-back*, ou seja, uma volta ao passado, cujo intuito é o de mostrar essa realidade multifacetada, a qual foi referida anteriormente.

As características apontadas acima levam a crer que há, dentro do universo da literatura de Munro, um outro modo de percepção da realidade, já previsto por Tchêkhov: a quebra da visão totalizante de mundo (PONTIERI, 2001, p. 111). Em outras palavras, os contos de Munro apresentam uma realidade múltipla, na qual cada personagem expõe sua perspectiva sobre determinado acontecimento ou determinada existência.

Segundo Lamont-Stewart (1984), na ficção da canadense, a realidade, não obstante seja um dos maiores objetivos a serem alcançados, desafia todas as tentativas de se tornar compreensível (LAMONT-STEWART, p. 114). Tal como a vida, a realidade não pode ser prevista; “*it is therefore uncontrollable*” (LAMONT-STEWART, p. 114). Por isso, na obra de Munro, qualquer tentativa, por parte das personagens, de controlar os fatos ocorridos no passado e de chegar a uma visão totalmente objetiva a respeito deles – ou da realidade – torna-se falha.

Conforme acentua a crítica em questão, na literatura produzida pela canadense, “*the design we perceive in life is as much the product of our own imagination as of objective*

reality” (LAMONT-STEWART, 1984, p. 120). Ou seja, na ficção de Munro, a visão apresentada da realidade, assim como do passado, é apenas *parcial*. De forma semelhante ao conceito de *localização* estabelecido por Bakhtin (apud CLARK; HOLQUIST, 1998), os contos da canadense enfatizam que a percepção da realidade não pode ser feita de maneira objetiva, pois ela depende do tempo e do espaço ocupados pelo indivíduo. Em outras palavras, o modo como uma personagem encara a realidade – e se lembra do passado – depende, muito, da sua ótica e de seu ponto de vista.

Portanto, muito embora a obra de Munro possua características realistas – uma vez que seus contos não são voltados à irrupção do sobrenatural e retratam a vida cotidiana das pequenas localidades de Ontário –, ressalta-se que o realismo praticado pela autora difere daquele desenvolvido por escritores tradicionalistas do século XIX. Se, nos escritos de autores como Maupassant e Eça de Queirós, por exemplo, recorria-se ao retrato do mundo exterior, muitas vezes, como forma de crítica social, em Munro, nem sempre se pode dizer o mesmo. O “realismo” utilizado pela escritora canadense pode ser comparado, antes, à proposta pós-modernista de questionamento da noção de referência transparente (HUTCHEON, 1988, p. 2)⁸. Longe de se configurarem como contos que apresentam um realismo ingênuo e demonstram a possibilidade de captar a realidade de forma objetiva, as narrativas de Munro mostram, pelo contrário, a incapacidade da escrita em registrar os acontecimentos como eles, de fato, ocorreram. De maneira análoga aos romances pós-modernos, as histórias da escritora canadense não são simples espelhos refletores do mundo exterior. Como já foi dito anteriormente, em Munro, a realidade depende, na verdade, de uma mera questão de ponto de vista.

Essa forma subjetiva de se confrontar o mundo externo, marcada, muitas vezes, por constantes voltas ao passado, certamente, colabora para que os contos de Munro reflitam um caráter não-linear, de *fragmentação*. Isso porque a ordem da narrativa e dos acontecimentos apresentados respeita, freqüentemente, a memória e o fluxo de consciência das personagens, que, por sua vez, também não obedecem a um ritmo cronológico. De acordo com Elliot (1996), essa característica (fragmentação) das narrativas da escritora canadense confere à estrutura dos contos de Munro um caráter análogo aos dos sonhos, o que faz com que suas

⁸ De acordo com Hutcheon (1988), a principal diferença entre as obras realistas e as obras pós-modernas reside, especialmente, no modo como a realidade é encarada. Por exemplo, enquanto, no Realismo, muitas vezes, nota-se, visivelmente, o propósito dos escritores em descrever objetivamente a realidade circundante, nas obras pós-modernas, de modo distinto, há uma subversão desse caráter realista. Dito de outro modo, os romances pós-modernos, segundo Hutcheon (1988), freqüentemente questionam qualquer tentativa de captar e resgatar a realidade de forma totalmente fiel e objetiva. Geralmente voltados à interioridade das personagens, tais romances mostram, antes, uma realidade *subjetiva*, na qual o conceito de verdade única é desmistificado.

histórias apresentem, assim, “*shifts in time, disparities of plot, a dreamlike intensity of imagery and sensory detail*” (ELLIOT, 1996, p. 79).

Embora o comentário abaixo diga respeito a outra coletânea, *The Progress of Love*, pode-se dizer que ele também se aplica às demais narrativas de Munro:

Every story is composed of segments of narrative (like the enclosed spaces in the house analogy) with time shifts between the segments, and these segments are often revisions of previous sections or additional fragments which seem only tangentially related. But these fragments are selected and their juxtaposition across the gaps indicates connections which are not spelled out but which the narrators believe in. (HOWELLS, 1998b, p. 89).

A partir da citação acima, fica bastante claro que uma das distinções mais notáveis entre os contos de Munro e as narrativas curtas de autores como Poe, Maupassant, e mesmo Cortázar é, justamente, o caráter fragmentário apresentado pelos contos da autora. Diferentemente dos textos de Poe, que, segundo Pontieri (2001), transparecem “[a] crença numa causalidade rigorosa e, portanto, num tempo contínuo, isento de lacunas [...]” (PONTIERI, 2001, p. 110), nas narrativas de Munro, tais como naquelas desenvolvidas por Tchékhov, “a descontinuidade rege a ordem das coisas e evidencia as lacunas, os não-ditos” (PONTIERI, 2001, p. 110).

De acordo com Howells (1998b), as histórias da canadense, em contraposição as de Poe, fazem conexões entre experiências do presente e do passado, “*but they have no unifying plots which would establish causality or provide explicit relations between the parts of a narrative*” (HOWELLS, p. 87). Isso faz pensar que, nos contos da escritora, mais importante que o acontecimento em si é o *modo* como as personagens fazem a percepção de tais acontecimentos. Portanto, Munro não só se afastaria de Poe, mas também de Maupassant, autor cujas narrativas também giravam em torno do *acontecimento* (que, por sua vez, também era apresentado de forma linear). Segundo Howells (1998b), ao invés de depender de enredos (ou do *acontecimento* em si), as narrativas de Munro dependem da apresentação de vários pontos de vista, utilizados para recobrir a mesma cena por meio de vários ângulos diferentes (HOWELLS, 1998b, p. 87).

Chega-se, então, à conclusão de que os contos de Munro transgridem, isso se forem comparados às narrativas do século XIX, porque, além de refletirem um modo diferente de percepção da realidade – no qual esta última não pode ser encarada de forma totalmente objetiva –, também apresentam um caráter nitidamente fragmentário. Isso prova que a

apresentação dos acontecimentos por meio de uma ordem linear – traço marcante das histórias de Poe e mesmo de Maupassant – nem sempre é, necessariamente, o aspecto constitutivo de um bom conto.

As narrativas de Munro também podem ser consideradas subversivas porque costumam, muitas vezes, desafiar o interesse do leitor. Se, com Poe, ainda se podia ter a certeza de que “algo vai acontecer, e esse algo será intenso” (CORTÁZAR, 1974, p. 122-123), com Munro, já no final do século XX, as histórias, muitas vezes, acabam tomando rumos diferentes daqueles apresentados no início da narrativa. Em *Open Secrets*, por exemplo, os contos, embora possuam elementos atrativos aos leitores, não costumam satisfazê-los da mesma forma que as histórias tradicionais que utilizam esses mesmos elementos em seu enredo. Conforme a própria Munro:

[...] While the stories in Open Secrets have elements of mystery and romance, for example, they do not satisfy in the same way as a traditional mystery or romance would. As I stated earlier, I wanted these stories to be open. I wanted to challenge what people want to know. Or expect to know. Or anticipate knowing. And as profoundly, what I think I know. (MUNRO apud HOWELLS, 1998a, p. 120).

Em seus contos, assim como em *Open Secrets*, Munro adota técnicas peculiares, assumindo novos riscos e desafiando as expectativas de seus leitores. Além disso, suas narrativas, muitas vezes, fogem à brevidade textual exigida pelo pai do conto moderno nos ensaios “A filosofia da composição” e “Review of *Twice-told tales*”. Entretanto, elas são provas de que, na literatura, a diferença entre um bom e um mau escritor não está somente na escolha do tema, mas sim no *tratamento* conferido ao assunto, ou seja, ao tema escolhido (CORTÁZAR, 1974, p. 152). As histórias da canadense, baseadas em eventos banais, comprovam, portanto, a maestria de Munro como contista.

CAPÍTULO II

O NARRADOR E OUTROS TIPOS DE VOZES

2.1 Panorama das conceituações teóricas sobre o narrador, focalização, pontos de vista e fluxo de consciência

Não é de hoje que os homens narram histórias. Tampouco se trata de novidade as discussões teóricas referentes ao *ato de narrar*. Aliás, pode-se dizer que, tal como *contar* é algo bastante antigo e remete a tempos remotos da História, refletir sobre os *modos* de narrar também o é. Conforme acentuam alguns críticos como Friedman (2002) e Genette (19--), é possível encontrar discussões sobre tal assunto já na Antigüidade Clássica, quando Platão (1997) inaugura, no Ocidente, um debate ainda inconcluso, relacionado à representação da realidade e aos efeitos que essa representação pode exercer sobre os ouvintes e leitores das histórias.

Em sua célebre obra *A República*, o filósofo grego volta-se, pela primeira vez – até onde se sabe –, à oposição entre dois modos narrativos, distinguidos, de acordo com o pensador, principalmente, pelo grau de distância conferido pelo narrador ao objeto narrado. Trata-se, segundo a terminologia utilizada por Platão (1997, p. 83), da *narração simples*, na qual é o próprio poeta que fala, sem fazer crer que aquelas palavras são ditas por outra pessoa, e da *imitação*, modo narrativo em que o poeta, em contrapartida, procura dar a ilusão de que não é ele quem fala, mas sim uma personagem, caso se trate de um diálogo ou de falas pronunciadas. Para entender melhor a distinção estabelecida pelo filósofo grego, observe-se a explicação proposta por Friedman (2002), na qual o crítico resume a questão:

[q]uando o poeta fala na pessoa de outro, podemos dizer que ele assimila seu estilo à maneira de falar dessa pessoa; essa assimilação dele mesmo a outro, pelo uso da voz ou do gesto, é uma *imitação* da pessoa cujo caráter ele assume. Todavia, se o poeta em todo lugar aparece e nunca se oculta, então a imitação é abandonada e sua poesia se torna *narração simples* (FRIEDMAN, p. 168, grifos do autor).

Platão (1997) desaprova o fazer poético, justamente, por acreditar que este é, sobretudo, uma mera imitação do real, imitação essa que, por ser infiel, é condenável. Para o

filósofo, crente da existência de dois mundos – o mundo sensível (ou visível), ao qual o homem está literalmente preso, e o Mundo das Idéias, local de onde o homem descende –, a poesia (bem como a tragédia, a épica e a lírica) é, exatamente, uma cópia desse mundo sensível, ou seja, ela é apenas um simulacro em terceiro grau do mundo inteligível. Isso porque o artista, ao copiar – ou seja, ao imitar – as formas secundárias da natureza, afastar-se-ia em mais um grau do real, empurrando sua obra para ainda mais longe da verdade: “o autor de tragédias, se é um imitador, estará afastado *três graus* do rei e da verdade, assim como todos os imitadores” (PLATÃO, 1997, p. 323, grifo nosso). Sob esse ponto de vista, a poesia seria algo prejudicial, pois ela não só contribuiria para que o homem ficasse ainda mais preso ao domínio dos sentimentos e sensações pertencentes ao mundo sensível, mas também dificultaria a ascensão humana à Beleza, ao Bem e à Verdade, virtudes encontradas apenas no Mundo Ideal.

Posicionamento distinto ao de Platão (1997) pode ser encontrado em Aristóteles (19--), que, seguindo um caminho oposto àquele tomado por seu mestre, valorizará a poesia, precisamente, pelo fato de ela ser uma *criação* estética, “algo de mais filosófico e sério que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta ao particular” (ARISTÓTELES, 19--, p. 78). O fazer poético, embora ainda visto como imitação, não será mais entendido como uma simples cópia das aparências, mas sim como algo revelador das essências. Com Aristóteles (19--), a imitação, antes denegrada por Platão (1997), passará a receber papel de destaque, sendo considerada como uma forma de conhecimento, que inclusive diferencia o homem dos outros animais e lhe dá prazer. Segundo as próprias palavras do filósofo: “O imitar é congênito do homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 19--, p. 71).

Para Aristóteles (19--), tal é a importância da imitação que, em *A Poética*, o filósofo subverte alguns dos conceitos platônicos mais caros. No Capítulo XXIV, por exemplo, o autor de *A arte retórica*, discordando de Platão (1997), aconselha os poetas, na épica, a seguirem o exemplo de Homero, cujo estilo transparece *não* um predomínio da *narração simples*, mas sim da *imitação* direta das ações:

Homero, que por muitos motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador. Os outros poetas, pelo contrário, intervêm em

pessoa na declamação, e pouco e poucas vezes imitam, ao passo que Homero, após breve intróito, subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada, - nenhuma sem caráter, todas que o têm (ARISTÓTELES, 19--., p. 98).

Apesar das considerações expostas pelos referidos filósofos terem sido trazidas à tona na Antigüidade Clássica, a distinção entre *narração* e *imitação*, de acordo com Genette (19--), ganhará maior destaque no período entre o fim do século XIX e princípio do século XX, quando a teoria do romance nos Estados Unidos e na Inglaterra voltará a insistir na oposição entre esses dois modos narrativos, os quais ressurgirão, por sua vez, sob os rótulos de *showing* (mostrar) e *telling* (contar).

Henry James (1948), autor de prefácios que servem como um bom material para o estudo do narrador, será um dos grandes responsáveis, no início do século XX, por abrir caminho para um ramo da crítica que defenderá, de forma semelhante a Aristóteles (19--), a idéia da interferência mínima da instância narrativa durante processo de se contar histórias.

Para o escritor norte-americano, cujos romances transparecem certo repúdio às intervenções do narrador e a qualquer digressão capaz de distrair a atenção do leitor, o método ideal de narração é aquele em que a voz narrativa – sempre heterodiegética – aparece de forma discreta, conferindo à história a impressão de fluidez, como se ela contasse a si própria. Nesse sentido, não é difícil entender a preferência de James (1948) pela *cena*, modo narrativo que, assim como o *showing*, permite que o leitor esqueça “que é o narrador quem conta” (GENETTE, 19--., p. 164).

Diferentemente do *sumário* – técnica em que o narrador resume os fatos –, os acontecimentos, na *cena*, são *mostrados diretamente*; ou seja, em tal método, a presença da instância narrativa é, praticamente, abolida: não há comentários e nem intervenções do narrador. Conforme Friedman (2002), mesmo quando a *cena* não é composta de diálogos, “[o] próprio evento predomina, não a atitude patente do narrador” (FRIEDMAN, p. 173). Isso colabora, certamente, para a impressão de que a história se “desenvolve por si só”, como se tivesse autonomia própria, proporcionando também ao leitor a sensação de menor distância em relação ao texto lido.

Para além do predomínio da *cena*, outra técnica recorrente na obra de James (1948) e responsável pelo o apagamento da voz narrativa consiste em enquadrar a ação na consciência de uma personagem, a qual é utilizada, por sua vez, como uma espécie de refletor das idéias do narrador. A vantagem apresentada pela escolha desse procedimento, como assinala o próprio James (1948), é a de que a história ganha intensidade, vividez, coerência, e, inclusive,

maior verossimilhança, pois a narrativa passa a ser percebida não pelo narrador onisciente – entidade cujos pensamentos são análogos ao do autor –, mas sim por uma das personagens da trama.

Tão grande é a repercussão da técnica desenvolvida por James (1948) que, algum tempo depois, Lubbock (1976) reitera as considerações defendidas nos prefácios do escritor norte-americano. O crítico, assim como o autor de “A volta do parafuso”, condena, ao longo de seu trabalho, as interferências do narrador-autor durante o processo narrativo.

Em sua obra mais famosa, intitulada *A arte da ficção*, Lubbock (1976), tomando como modelo as narrativas de James (1948), assinala a nítida preferência pelos métodos narrativos da cena e do *showing*. Tal como ele comenta em uma das passagens de seu trabalho, “[a] arte da ficção não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser *mostrado*, a ser exposta que se conte a si mesma [...]. [E]la deve parecer verdadeira, e é tudo” (LUBBOCK, 1976, p. 45, grifo nosso). Ora, Lubbock (1976), de forma similar ao escritor norte-americano, acentua que, muitas vezes, a presença explícita de um narrador intruso na história, comentador de todos os fatos, colabora para que um obstáculo a mais seja colocado entre a realidade e o leitor. *A narração simples* – tão prestigiada por Platão (1997) –, é, portanto, a principal responsável por provocar um maior distanciamento do texto em relação à realidade. Por essa razão, a fim de evitar tal característica (ou seja, a fim de evitar esse distanciamento), é preciso que o escritor, se digno de renome, adote a técnica de James (1948): em outras palavras, a história, embora seja narrada “heterodiegeticamente”, deve ser filtrada pela consciência e pelo olhar de uma personagem. Somente dessa maneira, diz Lubbock (1976), o leitor é capaz de perceber a história de forma direta, conforme os pensamentos e as ações são julgados pela mente da personagem focal, cuja consciência é dramatizada (LUBBOCK, p. 71).

Não obstante a teoria de Lubbock (1976) tenha contribuído para o enriquecimento dos estudos concernentes ao narrador, o tratamento radical atribuído pelo crítico às suas análises fez com que o seu trabalho fosse extremamente criticado por outros teóricos. Suas concepções, além de serem consideradas parciais, foram tachadas de dogmáticas (cf LEITE, 1991, p. 14). Tudo porque, na obra citada, sem imparcialidade alguma, Lubbock (1976) chegou a ponto de dividir as narrativas em dois blocos, de acordo com o tipo de narração apresentada. Dessa maneira, pertenceriam ao grupo da “arte de ficção” apenas obras cujos narradores utilizariam, predominantemente, os métodos da cena e do *showing*. As demais se enquadrariam na “arte da narração”, categoria não tão perfeita, caso comparada aos trabalhos inspirados no modelo exposto por James (1948) em seus prefácios.

Uma das maiores críticas em relação ao trabalho de Lubbock (1976), entretanto, vem de Genette (19--), teórico desmistificador da noção de *showing*. Para o francês, tal como a imitação e a representação narrativa, o *showing* é apenas uma ilusão. Segundo o ponto de vista expresso pelo crítico, nenhuma narrativa é capaz de *mostrar* ou de *imitar* a história que conta; pelo contrário, o artista somente pode narrá-la de modo pormenorizado, dando a *impressão* de mimese (GENETTE, 19--, p. 162).

De acordo com Genette (19--), quase todas as classificações dos teóricos expostos anteriormente pecam, principalmente, em relação à nítida confusão estabelecida entre *modo* e *voz*. Sob esse aspecto, mesmo o estudo proposto por Friedman (2002), conhecido por promover uma tipologia de oito tipos de foco narrativo⁹, apresenta problemas. Tudo porque, conforme Genette (19--), embora o trabalho do crítico norte-americano seja intitulado “O ponto de vista na ficção”, fica claro que, grande parte das vezes, o teórico parece estar muito mais preocupado em eleger os tipos de *narradores* existentes, que podem ser diferenciados pelo grau de participação na história. Um exame mais detalhado na terminologia estabelecida por Friedman (2002) confirma que pelo menos metade dos nomes utilizados pelo crítico para designar o “o foco narrativo” evidencia, na verdade, o tipo de *narrador* e não o *ponto de vista* utilizado na narração.

Para o teórico francês, enquanto o *modo* deve dizer respeito à *perspectiva*, ou seja, ao *foco narrativo* propriamente dito, respondendo a pergunta “[q]uem vê?”, ou seja, “[q]ual a personagem que orienta a perspectiva narrativa?” (GENETTE, 19--, p. 184), a *voz* trata, na verdade, do *narrador* e de suas marcas, respondendo a pergunta “[q]uem fala?” (GENETTE, 19--, p. 184). Portanto, o autor de *Discurso da Narrativa* propõe, para um estudo referente ao *ponto de vista* – rebatizado de *focalização* –, que se considere apenas a *perspectiva* pela qual a história é narrada.

Segundo Genette (19--), existiriam, na verdade, apenas três tipos de focalização:

1) a *focalização zero*, na qual nenhuma personagem guia a história. A narrativa é conduzida a partir do “ponto de vista” do narrador. Este, considerado “onisciente”, apresenta uma visão

⁹ Friedman divide o foco narrativo em oito categorias: autor onisciente intruso (que pode ser frequentemente encontrado nos escritos de Machado de Assis), autor onisciente neutro (comum a obras realistas do século XIX), eu-testemunha (narrador “em primeira pessoa”, mas que não participa diretamente da história narrada), narrador-protagonista (narrador em “primeira pessoa”, que participa ativamente da história contada), onisciência seletiva múltipla (foco narrativo em que são mostrados pontos de vista de várias personagens), onisciência seletiva (tipo de narração que dá destaque ao ponto de vista de apenas uma personagem), modo dramático (caracterizado pelo predomínio da cena) e câmera (modo em que o narrador, segundo Friedman, é eliminado. Os acontecimentos são mostrados diretamente, de forma objetiva e neutra) (FRIEDMAN, 2002, p. 171-179).

ilimitada, superior a de qualquer personagem da trama. Tal tipo de focalização é comum, principalmente, em romances realistas e naturalistas do século XIX. *Quincas Borba*, de Machado de Assis, serve como exemplo de aplicação de tal técnica. Em Munro, em contrapartida, esse tipo de focalização dificilmente é encontrada, visto que seus contos dão destaque aos pensamentos, sensações e opiniões das personagens, cujas visões norteiam a narrativa.

2) a *focalização interna*, na qual o relato é filtrado pela consciência de uma personagem. De acordo com Genette (19--), a focalização interna pode se dividir em *fixa*, *variável* ou *múltipla*.

É *fixa* quando é apresentada a perspectiva de apenas uma personagem, como acontece em *O retrato de um artista quando jovem*, de Joyce, romance de narrador heterodiegético, mas guiado pelo “ponto de vista” do protagonista Stephen Dedalus. Note-se que esse tipo de focalização também é bastante comum nos contos de Munro. Em “Monsieur les Deux Chapeaux”, por exemplo, é dada ênfase aos conteúdos internos de Colin, um dos protagonistas da história. O conto, narrado a partir da perspectiva de tal personagem, revela parte de seu passado conturbado, mostrando como um incidente ocorrido em sua infância influenciou a conduta tomada pelo protagonista no presente.

Já a focalização interna *variável*, diferentemente da anterior, pode ser encontrada em textos cuja perspectiva não apresenta um ponto fixo; pelo contrário, nesse tipo de focalização, a perspectiva muda ao longo da narrativa. Observe-se que é, justamente, essa a técnica utilizada por Flaubert em *Madame Bovary*, romance narrado pela perspectiva ora de Charles, ora de Emma. Em Munro, tal tipo de focalização está presente não apenas em “Carried Away”, mas também em “White Dump”, conto pertencente a *The Progress of Love* e cujo enfoque recai sobre o interior das três personagens principais: Denise, a filha, Sophie, a avó e Isabel, a mãe.

Por fim, tem-se a focalização interna *múltipla* quando o mesmo relato é evocado em ocasiões distintas por diversas personagens; esse tipo de focalização, apesar de ser mais comum a romances epistolares, também pode ser encontrado em filmes em que há a apresentação de vários pontos de vista em relação a um mesmo acontecimento. Em Munro, um bom exemplo do uso de tal técnica é o conto “A Wilderness Station”, integrante da coletânea *Open Secrets*. Essa narrativa, composta apenas por cartas, evidencia o ponto de vista de várias personagens a respeito da morte de Simon Herron, um dos aventureiros desbravadores da ainda inabitada região de Ontário na década de 1850.

Conforme Genette (19--), a focalização interna, de modo geral, raramente é encontrada

em seu “estado puro”. Isso porque, segundo o crítico, a verdadeira focalização interna só é plenamente realizada em narrativas de “monólogo interior” (GENETTE, 19-- , p. 191), nas quais os pensamentos das personagens são expostos de forma “direta”.

3) a *focalização externa*, diferindo da focalização interna, não permite, por sua vez, que o leitor tenha acesso aos estados internos do herói da trama. Genette (19--) nomeia como exemplos de tal técnica os romances de Daniel Hammet, nos quais não são apresentados os pensamentos e os sentimentos do herói, e alguns trabalhos de Hemingway, como *The Killers* e *Hills like White Elephants*. Assim como a focalização zero, a focalização externa dificilmente é encontrada nos contos de Munro, pois, em suas narrativas, como já foi mencionado, é dado destaque à apresentação do conteúdo interno das personagens.

Além da questão do ponto de vista, Genette (19--) apresenta considerações importantes em relação aos problemas da *voz* e que serão utilizadas, posteriormente, na análise dos contos de Munro.

Em primeiro lugar, tem-se a desmistificação feita pelo crítico em relação ao critério da pessoa do discurso (primeira ou terceira pessoa) como única forma para se distinguir o narrador. De acordo com o francês, a pessoa do discurso é, de fato, o único elemento invariável na situação narrativa. Tudo porque, segundo o teórico, todo narrador só “pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na <<primeira pessoa>>” (GENETTE, 19-- , p. 243). Para o crítico, o fato de a instância narrativa, enquanto tal, poder intervir a todo momento em sua história é uma prova de que toda narrativa, por definição, é virtualmente feita na primeira pessoa (GENETTE, 19-- , p. 243). Por isso, a verdadeira questão é, conforme o teórico, perceber se o narrador emprega ou não a “primeira pessoa” para designar uma de suas personagens (GENETTE, 19-- , p. 243).

Utilizando o critério apontado acima, existiriam, então, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história contada (como em *Os Maias*, de Eça de Queirós, e *Quincas Borba*, de Machado de Assis), e outra em que o narrador está presente como personagem na história relatada (como em *Robinson Crusóe*, de Daniel Defoe, e em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Bronte). Enquanto Genette (19--) nomeia o primeiro tipo de *heterodiegético*, o segundo recebe o título de *homodiegético*.

O primeiro tipo, como atesta o crítico, não apresenta problemas, pois, ambos os narradores de *Os Maias* e de *Quincas Borba* estão ausentes da história contada. Constatase, então, que o grau de ausência do narrador é sempre o mesmo (ou seja, a ausência é sempre

absoluta). Já no segundo caso (no qual o narrador é homodiegético), porém, a presença do narrador como personagem apresenta certos graus. Se em *Robinson Crusoe*, o protagonista relata sua própria experiência e é o herói do romance, em *O morro dos ventos uivantes*, Lockwood não tem uma participação tão ativa nos acontecimentos relatados, ocupando uma posição periférica, de um mero observador. O primeiro tipo (o narrador de *Robinson Crusoe*) Genette (19--) intitula como *autodiegético* (já que participa diretamente da história relatada) e o segundo permanece como *homodiegético*.

Nos contos de Munro, embora os dois tipos de narrador possam ser encontrados, a instância narrativa, na maior parte das vezes, é autodiegética. Principalmente nas narrativas inaugurais da autora (aquelas encontradas em *Lives of Girls and Women*, *Dance of the Happy Shades* e *Something I've Been Meaning to Tell You*), há a presença marcante não só de um narrador participante ativo na história contada, mas também de uma instância narrativa observadora dos fatos narrados. De acordo com Gadpaille (1988), nesses contos, os narradores de Munro geralmente chamam a atenção à própria forma literária da narrativa a ser desenvolvida, levantando questões a respeito das relações entre vida e arte (GADPAILLE, p. 58). Em “Material”, presente em *Something I've Been Meaning to Tell You*, por exemplo, a narradora faz um exame dos processos técnicos e das implicações em transformar o material da vida ordinária em material artístico. Caso semelhante, como já foi dito anteriormente, pode ser encontrado em *Lives of Girls and Women*: em tal coletânea de contos, a protagonista Del, ao tentar escrever seu primeiro romance, percebe que a tarefa de transpor o “material” da vida cotidiana para o universo ficcional é difícil de ser alcançada. Após ler trechos de sua própria obra, a heroína de Munro nota que as descrições feitas a respeito das pessoas e da cidade de Jubilee, local onde mora, pareciam deformar a verdadeira imagem da realidade. Utilizando as palavras de Howells (1998b), é possível afirmar que Del, de maneira análoga a outros narradores de Munro, chega à conclusão da impossibilidade de transpor, sem ao menos alguma transformação, a realidade exterior ao universo ficcional.

Nos contos posteriores, entretanto, a escritora canadense recorre a um outro tipo de técnica. Deixando um pouco de lado o narrador autodiegético, as histórias mais recentes da autora (principalmente aquelas de *Open Secrets* e *The Progress of Love*) geralmente apresentam um narrador heterodiegético, não “vivenciador” do “material” e das experiências narradas. Esse tipo de narrador, não obstante seja “onisciente”, enfoca, com frequência, a história na perspectiva de uma ou mais personagens. O efeito proporcionado pela adoção de tal estratégia é a ênfase dada à subjetividade dos seres ficcionais, que é exposta, por sua vez, por meio de outra técnica: o fluxo de consciência, famoso por ter sido utilizado por escritores

modernistas como Virginia Woolf e James Joyce.

Segundo Humphrey (1956), o fluxo de consciência é um recurso adotado pelos escritores a fim de explorar o conteúdo mental das personagens e de revelar, assim, o lado psíquico dos seres ficcionais (HUMPHREY, p. 4). Conforme o crítico, o uso do *stream-of-consciousness* transmite a sensação de maior realismo na descrição das personagens. Afinal, a partir de tal técnica, o escritor é capaz de construir seres mais próximos daqueles encontrados na vida real. Em outras palavras, a exposição das angústias e incertezas das personagens dá a impressão de que estas últimas não são seres construídos apenas textualmente. Graças ao uso do fluxo de consciência, o leitor tem a possibilidade de perceber a profundidade psicológica e a ilimitação dos seres ficcionais.

Diferentemente de outros teóricos, Humphrey (1956) assinala que o *stream-of-consciousness* pode ser apresentado por meio de várias técnicas. Entre elas, dar-se-á destaque, aqui, apenas aquelas encontradas nos contos de Munro: quais sejam, o monólogo interior indireto e a descrição onisciente.

O monólogo interior indireto é, na verdade, uma modalidade do monólogo interior direto, o qual é caracterizado por tratar dos conteúdos e processos da consciência da personagem fictícia. De acordo com Humphrey (1956), o que, entretanto, difere essas duas técnicas é o grau de interferência do narrador: enquanto, no monólogo interior direto, há uma completa ou quase completa desaparecimento da instância narrativa, o monólogo interior indireto, em contrapartida, dá ao leitor a sensação contínua da presença daquele que está narrando a história.

Outra diferença entre as duas técnicas é em relação à “pessoa” utilizada na narração: de acordo com o referido crítico, o monólogo interior indireto, ao contrário do monólogo interior direto, é marcado pelo uso de um narrador heterodiegético. Ademais, devido à presença explícita da instância narrativa, esse tipo de monólogo é caracterizado também por um uso mais acentuado de métodos descritivos para apresentar o conteúdo mental das personagens – fato que confere maior coerência e maior unidade na exposição do estado interno dos seres fictícios.

Um exemplo do recurso narrativo discutido acima pode ser encontrado em “The Jack Randa Hotel”, conto de Munro, integrante da coletânea *Open Secrets*. No trecho destacado abaixo, Gail, heroína da história, reflete a respeito de uma carta escrita por Will, seu ex-companheiro. Este último, não desconfiando que a personagem havia deixado o Canadá e viera a sua procura na Austrália, inicia uma correspondência com a protagonista, a qual fingira ser Mrs. Thornaby, uma possível parente australiana de Will:

Gail lies on the sofa pressing this letter with both hands against her stomach. Many things are changed. He has been in Wally, then – he has been told she sold the shop and started out on her great world trip. But wouldn't he have heard that anyway, from Cleata? Maybe not, Cleata was closed-mouthed. And when she went into the hospital, just before Gail left, she said, "I don't want to see or hear from anybody for a while or bother with letters. These treatments are bound to be a bit melodramatic" (MUNRO, 1994, p. 182).

Na passagem acima, o material apresentado parece vir diretamente da consciência de Gail. Ao fazer a leitura do trecho, o leitor pode ter, portanto, um contato mais próximo com as dúvidas e incertezas da personagem. Note-se, porém, que, em alguns momentos, é difícil perceber onde começam os pensamentos da protagonista e onde termina a intervenção do narrador. Parte das vezes, é como se as palavras de Gail fossem misturadas à da voz narrativa. Entretanto, é possível observar que é o narrador, por meio de descrições e comentários, o guia do monólogo. Devido à sua intervenção, o conteúdo mental da protagonista pode ser exposto de forma mais organizada e coerente.

A outra técnica utilizada por Munro na apresentação do fluxo de consciência, por sua vez, é considerada, por Humphrey (1956), como um modo convencional de narração, pois pode ser encontrado em obras de qualquer período literário. Nessa modalidade narrativa, intitulada descrição onisciente, a consciência é descrita pelo narrador, cujo “ponto de vista” divino, ilimitado, pode trazer à tona todo o conteúdo que se passa na mente do ser ficcional. Tal técnica, assim como o monólogo interior indireto, também é caracterizada pelo uso da narração heterodiegética:

What was in her mind was that Dorrie might have an accident. Something to do with a gun. Maybe while cleaning her gun. That happened to people. Or she might be lying outside in a field somewhere, lying in the woods among the old dead leaves and the new leeks and bloodroot. Tripped over a fence (MUNRO, 1994, p. 72).

O trecho acima, retirado de “A Real Life”, conto de *Open Secrets*, expõe as angústias e anseios apresentados por Dorrie na procura de Millicent, personagem que, naquele mesmo dia, iria se casar. De acordo com as considerações de Humphrey (1956), a passagem destacada pode ser considerada como uma descrição onisciente, uma vez que o interior de

Dorrie é “traduzido” por meio das palavras do narrador. Ou seja, diferentemente do monólogo interior de Gail, os estados mentais da personagem de “A Real Life” não são mostrados diretamente; há a intervenção do narrador que sumariza e depois expõe os sentimentos de Dorrie.

2.2 A presença de outras vozes: o dialogismo, a polifonia, a intertextualidade e a interdiscursividade

Além da voz do narrador, os contos de Munro apresentam outros tipos de vozes. Como foi possível perceber na apresentação da técnica de fluxo de consciência, é nítida a presença de manifestações das personagens nas narrativas da canadense. A essa exposição de vozes dos seres ficcionais, recorrer-se-á ao conceito de *dialogismo* e *polifonia*, instaurados por Bakhtin (1981), e retomados por outros teóricos, tais como Barros (1999), Fiorin (1999) e Lopes (1997), a fim de se apresentar algumas das estratégias desenvolvidas nas histórias de Munro.

O *dialogismo*, conforme explica Barros (1999), decorre da interação verbal, resultante da relação entre eu e tu, no espaço do texto (BARROS, p. 2). Isso significa que o *dialogismo*, tal como Bakhtin (1981) o conceitua, longe de se configurar apenas externamente (ou seja, na relação entre o enunciador e enunciatário de um texto), pode ocorrer também internamente, principalmente em obras ficcionais, nas quais existem várias personagens dialogando e interagindo entre si.

Em um texto literário, um *diálogo* pode ser estabelecido, portanto, em primeiro lugar, quando cada personagem expressa, por meio de sua voz, suas idéias e valores. Somente a partir do embate dessas diferentes visões, que podem estar relacionadas de forma contratual (ou seja, em concordância) ou de forma polêmica (ou seja, em discordância), é que poderá surgir um universo rico, complexo, característico das obras dignas de renome. Lopes (1997) chama atenção, entretanto, a um traço peculiar dessas visões das personagens: segundo Bakhtin, elas não são totalmente individuais. Elas são, antes, extraídas do contexto histórico e social ao qual pertence o indivíduo, que toma conhecimento desses valores por meio do contato com certas instituições, como a família, a escola, a igreja, entre outras. Conforme aponta Lopes (1997), para o pensador russo, toda enunciação é, dessa maneira, um fazer coletivo, pois deixa transparecer as ideologias e pontos de vista de uma determinada sociedade ou grupo de pessoas.

O exame das vozes (tanto das personagens como a do narrador) levou Bakhtin (1981) a constatar que alguns escritores (a exemplo de Tolstoi) podem ser considerados *monológicos*,

uma vez que edificam seus romances de forma a focar apenas personagens e acontecimentos enfatizadores do ponto de vista do narrador. Ou seja, embora tais obras apresentem vários seres ficcionais, estes são apenas veículos de posições ideológicas semelhantes (e mesmo idênticas) à do próprio narrador (e, também, muitas vezes, do próprio autor da história).

Para Bakhtin (1981), além das obras de Tolstói, outros representantes do “monologismo” seriam os próprios gêneros épico e dramático. O drama porque, não obstante coloque em cena, com frequência, várias personagens, representa um universo onde apenas um único ponto de vista é expresso. Fato semelhante ocorre na épica: conforme Lopes (1997), em tal gênero, é exposta somente a visão de mundo da voz do autor, a qual “se identifica com a voz unânime de toda a sociedade” (LOPES, p. 259).

De acordo com o pensador russo, a obra do escritor realista Dostoievski, em contrapartida, demonstrava uma peculiaridade até então nunca encontrada no romance ocidental. Segundo Bakhtin (1981), o fato de Dostoievski não criar escravos “mudos”, mas pessoas livres, “capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, p. 3), fazia com que o escritor russo merecesse o título de inaugurador de um novo tipo de romance: o romance polifônico, gênero caracterizado por apresentar várias personagens portadoras de uma visão própria de mundo, pouco importando se ela coincida ou não com a do autor da obra (LOPES, 1997, p. 258). Para Bakhtin (1981), os escritos de Dostoievski marcam, pois, o surgimento de um herói cuja voz é estruturada do mesmo modo que a voz do próprio autor no romance comum. É uma voz possuidora independência e autonomia própria (BAKHTIN, 1981, p. 3).

As produções literárias de Munro, embora não sejam romances, transparecem características semelhantes àquelas encontradas por Bakhtin (1981) nos escritos de Dostoievski. Assim como já foi exposto brevemente no capítulo anterior deste trabalho, ressalta-se que as narrativas da canadense apresentam um caráter polifônico, obtido graças à multiplicidade de vozes. Diferentemente das obras monológicas, os contos de Munro revelam seres ficcionais independentes, que não são simples marionetes ou objetos de manipulação do narrador. Pelo contrário, cada personagem construída pela escritora em questão expressa visões e pensamentos peculiares. Mesmo nos contos de narrador homodiegético, a instância narrativa de Munro sempre dá voz às demais personagens, abrindo, assim, espaço para a “multiplicidade de pontos de vista e de visões acerca de uma mesma existência, conferindo alta qualidade à [sua] obra” (LOPES, 1997, p. 258).

Além do próprio “Carried Away”, outro bom exemplo de multiplicidade de vozes e visões pode ser constatado em “Fits”, conto presente em *The Progress of Love*. Tal narrativa, de narrador heterodiegético, tem como tema principal o mistério referente à morte do casal Weeble (Walter e Nora), cujos corpos são encontrados por uma vizinha, Peg Kuiper. O incidente é apresentado, primeiramente, por meio da versão reconstruída por Robert, marido de Peg. Nesse sentido, é preciso lembrar que, por ter estado ausente de Gilmore na data do incidente, pois estava viajando a negócios, o Sr. Kuiper apenas imaginou os acontecimentos. Primeiro, por meio do relato concedido por um policial, e depois, por meio da versão fornecida por sua esposa.

De acordo com a versão de Robert, os corpos de Walter e Nora foram encontrados por Peg, na manhã seguinte ao evento. A personagem, antes de ir trabalhar, fora à casa dos vizinhos entregar uma encomenda de ovos recebida na noite anterior. Com um relato vago e um tanto impreciso, o narrador, enfocando a perspectiva de Robert, apenas indica que, já dentro da casa dos Weeble e à procura dos donos da habitação, Peg subiu as escadas em direção ao quarto dos Weeble. A porta estava aberta e a personagem entra no cômodo. Justamente nesse momento de maior tensão e de suspense, o fragmento é encerrado com uma lacuna.

Por ter sido a primeira pessoa a se deparar com os corpos, o relato de Peg, concedido ao marido, é aceito por todos os habitantes da pequena Gilmore. Robert, entretanto, é o único a perceber um detalhe discrepante, presente na versão apresentada pela esposa. Ao comparar o depoimento de um dos policiais responsáveis pela investigação do caso com a história de Peg (naquela noite, ela havia revelado ao marido, que, ao encontrar os corpos dos Weeble, a primeira coisa vista por ela era a *perna* de Walter estendida no hall), Robert descobre algo errado no relato de sua esposa. O detalhe discrepante da versão de Peg é apresentado, porém, apenas no desfecho do conto. Tal constatação vem a partir do contraponto apresentado pelo depoimento do policial mencionado há pouco, cuja versão é transcrita abaixo:

At noon, when the constable in the dinner was giving his account, he had described how the force of the shot threw Walter Weeble backward. “It blasted him partways out of the room. His head was laying out in the hall. What was left of it was laying out in the hall.

Not a leg. Not the indicative leg, whole and decent in its trousers, the shod foot. That was not what anybody turning at the top of the stairs would see and would have to step over, step through, in order to go into the bedroom and look at the rest of what was there. (MUNRO, 1986, p. 131, grifo nosso).

“Fits” apresenta, portanto, duas visões a respeito da morte do casal Weeble. Enquanto a versão de Peg dá destaque à *perna* de Walter estendida no hall, o depoimento do policial chama a atenção à *cabeça* da vítima, caída no chão. Essa multiplicidade de vozes e visões parece comprovar que tal conto de Munro não busca expor apenas uma verdade única e absoluta. E isso pode ser constatado, principalmente, pelo exame da voz do narrador: em meio a essas duas versões da morte do casal, a instância narrativa não demonstra um juízo de valor. Em momento algum é possível perceber um posicionamento do narrador em relação ao caso; ele não concorda e nem discorda com nenhuma das visões. Tanto que, até o final do conto, a instância heterodiegética não oferece nenhuma solução à morte de Walter e Nora. A voz narrativa apenas apresenta um final reticente, “forçando” o leitor a escolher o ponto de vista que lhe parece mais convincente.

Além das vozes do narrador e das personagens, outro tipo de voz também comum aos contos da escritora canadense se faz presente por meios dos recursos conhecidos, hoje, como *intertextualidade e interdiscursividade*.

A intertextualidade, termo criado por Julia Kristeva na década de 1960, concerne, segundo Fiorin (1999), ao processo de construção, reprodução ou transformação de sentido de um texto (p. 29). É marcada, portanto, pela incorporação de um *texto* em outro. Conforme o crítico, existiriam, basicamente, três modos pelos quais a intertextualidade pode ocorrer: através da citação, da alusão e da estilização.

1. A intertextualidade por citação, de acordo com Fiorin (1999), pode se dar de forma explícita, caso as fontes do “original” sejam citadas, ou de forma implícita, caso não haja indicações ou referências bibliográficas. Para o estudioso, enquanto, nos textos não-literários, a citação é, muitas vezes, explícita (pois as fontes devem, obrigatoriamente, aparecer ao pé-da-página), nos textos artísticos, nem sempre o mesmo acontece. Frequentemente, o poeta ou o romancista não indica o autor ou a obra de onde foram extraídas as passagens mencionadas. Cabe ao leitor, dessa maneira, o trabalho de descobrir, por meio de pesquisas ou por meio da recorrência ao seu próprio conhecimento prévio, as fontes da citação.

Nos contos de Munro, como se era esperado, é mais comum encontrar-se citações que aparecem de forma implícita. Em “White Dump”, por exemplo, os versos responsáveis por dar desfecho à narrativa – “*Seinat er at segia; svá er nu rádit (it is too late to talk of this now: it has been decided)*” (MUNRO, 1986, p. 309) – não trazem consigo as referências bibliográficas (ou seja, não há menção nem do autor, nem da obra à qual os versos

pertencem). Apenas é possível saber que tal trecho é elemento componente de uma saga intitulada *Old Icelandic* depois de se fazer uma pesquisa em busca das fontes do texto original.

2. A alusão, diferindo do processo descrito acima, ocorre, por sua vez, quando “não há citação de palavras, mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema¹⁰” (FIORIN, 1999, p. 31). Em outras palavras, há alusão quando o autor não faz uso de citações, mas reproduz o texto original a partir da elaboração de uma *construção sintática* semelhante à da obra utilizada como fonte. Enquanto a intertextualidade por citação pode ser encontrada com certa frequência nos escritos de Munro, não se pode dizer algo análogo em relação à alusão. Em suas narrativas, a escritora canadense, dificilmente, elabora construções sintáticas semelhantes a de outros autores.

3. O último processo descrito por Fiorin (1999), denominado estilização, trata, por fim, da “reprodução dos procedimentos do ‘discurso de outrem’, isto é, do ‘estilo de outrem’” (p. 31). Considere-se aqui *estilo* como recorrências formais presentes tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. A estilização ocorre, pois, quando um autor se apropria do “estilo” de outro escritor, seja para ridicularizá-lo, seja para reiterar as idéias defendidas por ele. Assim como a alusão, a estilização raramente é encontrada nos contos de Munro, visto que a autora não escreve “à maneira” ou “à moda” de nenhum autor específico.

O processo de intertextualidade, em certa medida, revela, como é possível perceber, o traço de “impureza” das obras de arte. Ora, tal processo mostra que elas são, antes, construídas tanto por meio de textos pré-existentes, quanto por sistemas de significação não-literários, como as linguagens orais ou imagens pictóricas (JENNY, 1979, p. 13). A intertextualidade, nesse sentido, parece provar, assim, a não sustentação e mesmo a inexistência da idéia de originalidade. Tudo porque um texto, por mais inovador que seja, sempre mantém uma relação de diálogo com outras obras, ou a fim de negá-las, ou a fim de

¹⁰ Entenda-se como *tema* os elementos abstratos presentes em um texto: “[t]emas são palavras ou expressões que não correspondem a algo existente no mundo natural, mas elementos que organizam, categorizam, ordenam a realidade percebida pelos sentidos” (FIORIN; PLATÃO, 2003, p. 72). Exemplos disso são termos como: *felicidade, necessidade, humanidade, pobreza, fome*, entre outros. Figuras, em contrapartida, são os elementos concretos de um texto. Ou seja, “são palavras ou expressões que correspondem a algo no mundo natural: substantivos concretos, verbos que indicam atividades físicas, adjetivos que expressam qualidades físicas” (FIORIN; PLATÃO, 2003, p. 72).

retomá-las por meio de uma relação contratual.

Mas, se a intertextualidade se dá quando há a reprodução de um *texto* em outro, a interdiscursividade é definida por Fiorin (1999) como um “processo em que se incorporam percursos temáticos e ou figurativos de um *discurso* em outro” (p. 32, grifo nosso). Portanto, para precisar, exatamente, o que é interdiscursividade e qual a relação que ela mantém com a intertextualidade, é necessário diferenciar também as noções de *texto* e *discurso*.

De acordo com Barros (1999), o texto é “considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um ‘tecido’ organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico” (p. 1). A definição de texto oferecida por Barros, calcada em um cunho semiótico, considera, desse modo, o texto em sua dupla dimensão: a de objeto de *significação* – sob essa perspectiva, o texto, ao ser atualizado por seu leitor, integra as condições suficientes para a sua legibilidade – e a de objeto de *comunicação*, que veicula valores culturais dentro do contexto sociohistórico no qual foi elaborado. O texto seria ainda visto, sob essa ótica, como o espaço da junção entre o *plano da expressão* (ou seja, dos significantes) e o *plano do conteúdo* (dos significados).

O *discurso*, em seu turno, é considerado pela mesma autora como o

[...] plano do conteúdo do texto, [plano] que resulta da conversão, pelo sujeito da enunciação, das estruturas sêmio-narrativas em estruturas discursivas. O discurso é, assim, a narrativa “enriquecida” pelas opções do sujeito da enunciação que assinalam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia (BARROS, 2002, p. 85, grifo da autora).

Dito de outra maneira, o discurso pode ser encarado, em sua acepção mais geral, como uma espécie de “alma” do texto; sob esse aspecto, ele remeteria ao conteúdo, às “idéias” veiculadas em um enunciado. Discurso seria associado, desse modo, a uma linha de pensamento, ou seja, a um posicionamento a respeito de uma determinada questão. Por isso, muitos críticos, a exemplo de Bakhtin, o encaram como uma prática social; isto é, uma construção social, não individual, e que só pode ser analisada considerando seu contexto histórico-social, suas condições de produção. O discurso, de acordo com a concepção bakhtiniana, refletiria, pois, uma visão de mundo determinada, necessariamente, pelo seu autor e pela sociedade em que vive.

Tomando como base o conceito de discurso, não é difícil entender de que maneira se dá o processo interdiscursivo. Ora, se a intertextualidade ocorre quando são citadas ou são feitas alusões a passagens de um texto, a interdiscursividade acontece quando um discurso, ou melhor, as idéias de um discurso são retomadas por outrem. É por essa razão que, segundo Fiorin (1999), os interdiscursos se manifestam a partir do momento em que “um discurso repete ‘idéias’, isto é, percursos temáticos e/ou figurativos de outros” (interdiscursividade por citação) ou “quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (interdiscursividade por alusão) (FIORIN, 1999, p. 32; p. 34). O discurso só pode ser expresso, entretanto, por meio de textos. São estes últimos que veicularão um valor ou um posicionamento frente a um determinado assunto ou problemática.

É preciso lembrar também que, enquanto o processo intertextual é algo mais restrito, uma vez que não ocorre em todos os textos, os interdiscursos, pelo contrário, são mais comuns, visto que todos os discursos são construídos em resposta a outros discursos, seja para afirmá-los ou para negá-los. Por isso, conforme as palavras de Fiorin (1999),

[a] interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta.

A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso. [...] O discurso não é único e irrepitível, pois um discurso discursa outros discursos. Nessa medida o discurso é social (FIORIN, 1999, p. 35).

Se, por um lado, nem todo texto é intertextual, já que nem sempre apresenta passagens, construções sintáticas ou estilos de outros textos, por outro, é inegável o fato de que todas as produções textuais sejam interdiscursivas. Isso acontece porque é praticamente impossível construir um discurso sem antes se recorrer a ideologias, posicionamentos, temas e/ou figuras presentes em outros discursos. Assim como já afirmara Bakhtin, nenhum texto é uma peça isolada, fruto da individualidade de quem o construiu. Todo texto traz consigo um posicionamento frente a um debate de escala maior que está sendo travado na sociedade. E os contos de Munro também não fogem à regra: muitos deles apresentam, implicitamente, questionamentos em relação a discursos que refletem a autoridade patriarcal. Esse questionamento é, muitas vezes, trazido ao texto por meio do chamamento de obras ou gêneros canônicos da literatura mundial, os quais a escritora desafia “*by undoing their status*

or power” (HUTCHEON, 1988, p. 7). Além de *Lives of Girls and Women*, no qual Munro promove uma espécie inversão de muitos dos valores propagados pelo *Bildungsroman* tradicional, exemplos de tal técnica (uso da interdiscursividade como forma de subversão da tradição masculina) poderão ser vistos nos capítulos seguintes, nos quais se propõe uma análise de alguns contos de *The Progress of Love* e *Open Secrets*. Esse estudo evidenciará não só algumas das técnicas mais recorrentes na construção das narrativas de Munro, mas também ilustrará a questão dos narradores, pontos de vista e de outras vozes auxiliadoras na construção de um universo polifônico.

CAPÍTULO III

AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS ADOTADAS POR MUNRO EM *THE PROGRESS OF LOVE* E EM *OPEN SECRETS*. O NARRADOR E O JOGO DE VOZES

3.1 *The Progress of Love*: a construção da polifonia por meio do jogo de vozes. Análise dos contos “The Progress of Love” e “White Dump”

Sexta obra de Alice Munro, *The Progress of Love*, cuja primeira publicação data do ano de 1985, parece ser uma prova da consolidação do trabalho da canadense não só como escritora, mas, principalmente, como contista. Grande vencedor, em 1986, de um dos prêmios literários mais importantes do Canadá (o *Governor's Book Award*), o livro em questão apresenta onze histórias, caracterizadas, na sua grande maioria, por temas cotidianos, da vida doméstica, nas quais Munro tem como preocupação a construção de um retrato dos conflitos amorosos e familiares vividos por seus protagonistas. Conforme aponta Kakutani (1986), em *The Progress of Love*,

[s]he [Munro] is concerned not only with the different configurations of love that occur in the wake of divorces, separations and deaths, but also with the "progress" of love, the ways in which it endures or changes through time: how the weight of intimacy can suffocate a marriage, as easily as loft it into new passion; how disappointments, an apprehension of loss, can be handed down generation to generation, mother to daughter, as easily as the capacity for caring; how history repeats itself, when the man who spurns one fiancée for another decides, years later, to leave the wife for another woman.
(KAKUTANI, vide bibliografia).

Além de tratar sobre o progresso do amor, os contos presentes em *The Progress of Love* apresentam outras temáticas e diferenciais. Sob esse aspecto, no referido volume, outra característica a ser apontada é a preocupação metatextual. Isso porque grande parte dos narradores da obra em questão volta-se constantemente ao passado, a fim de lembrar ou buscar um significado em relação às experiências vividas e também refletir sobre o próprio ato de construção de um conto.

Para os narradores de *The Progress of Love*, contar histórias não só é um modo de ver e de relembrar, mas é também uma arte necessária, auxiliadora na compreensão do indivíduo

em relação ao presente. Nesse sentido, pode-se afirmar que o narrador de Munro, tal como a maioria dos narradores encontrados na obra de Clark Blaise – escritor canadense da literatura contemporânea –, não está apenas interessado em contar a história; indo além, ele volta sua atenção à análise, à reflexão sobre os fatos a serem narrados (STRUTHERS, 1984, p. 108). Isso contribui, certamente, para a existência, nos contos de Munro, de dois níveis de enredo: “*one that involves the events being recounted and another in which the recounting itself is the central event*” (STRUTHERS, 1984, p. 108).

Tendo em vista a exploração desse caráter *metatextual* e com objetivos de sistematizar as estratégias adotadas por Munro na edificação de seus contos, o foco, neste capítulo, concentrar-se-á, como já foi dito, em apenas duas das onze histórias de *The Progress of Love*: “The Progress of Love”, que dá título à coletânea, e “White Dump”, narrativa centrada em três gerações de mulheres. Todos esses contos têm como marca em comum a multiplicidade de histórias, apresentadas, frequentemente, por diferentes pontos de vista. E, tal como relembra a crítica Howells (1998b), “[*these*] multiple stories within any one story may be well attempts to create meaning or they merely repeat the remembered experience” (HOWELLS, 1998b, p. 86-87).

“The Progress of Love”, texto de narrador homodiegético, não foge à regra das demais narrativas presentes na sexta coletânea de Munro. Considerado como parte integrante de um grupo denominado por Carrington (1989) como “histórias de mães e filhas”, o conto – composto por meio de segmentos narrativos não obedientes a uma ordem cronológica – diz respeito ao próprio processo de contar histórias, jogando o foco sobre a textualidade e sobre o trabalho da memória. Sua ação é desencadeada quando, por meio de um telefonema recebido por seu pai, que trazia a notícia da morte de sua mãe, Phemie (a narradora da história) retorna ao passado, lembrando acontecimentos ocorridos durante a sua infância. Aliás, como salienta Howells (1998b), “*the story consists of Phemie’s memories of her mother and in turn her own mother’s stories about her mother*” (HOWELLS, 1998b, p. 90).

Embora, para muitos, a instância narrativa de “The Progress of Love” possa ser classificada como uma narradora autodiegética (ou seja, uma narradora que participa diretamente dos eventos narrados), a adoção de tal critério torna-se um tanto falha, principalmente se se perceber que, ao longo da narrativa, Phemie nem sempre relata sua própria experiência de vida. Se, em alguns momentos do conto, a personagem, de fato, atua, segundo a terminologia de Genette (19--), como uma narradora autodiegética, em outras ocasiões, Phemie deixa de vivenciar as ações da história, relatando-as por meio de uma posição homodiegética e mesmo heterodiegética.

Por exemplo, no *flash-back* em que a personagem relata o suposto enforcamento de sua avó (enforcamento esse presenciado por Marietta, mãe da protagonista), Phemie não apresenta nenhuma participação na história, pois, na época do acontecimento, Marietta ainda era uma criança e a protagonista nem havia nascido. Recorrendo à classificação proposta por Genette (19--), pode-se dizer, então, que, nesse segmento narrativo, Phemie atua apenas como uma narradora heterodiegética, ou seja, uma narradora ausente na história contada. Em outras ocasiões, como quando a protagonista relembra, na sua infância, a visita de sua tia Beryl, irmã de Marietta, da mesma forma, Phemie também não pode ser considerada uma narradora autodiegética: não obstante ela participe dos fatos ocorridos, a personagem os narra a partir de uma posição secundária, na condição de “testemunha”, atuando, portanto, como uma narradora homodiegética.

Além da mudança do grau de participação da narradora em relação aos acontecimentos relatados, outro ponto importante de “The Progress of Love” é, justamente, o aspecto polifônico apresentado pela contação de histórias da protagonista. A polifonia – designada por Bakhtin (1981) como uma característica relacionada a obras nas quais cada personagem atua como um ser autônomo, que exprime, por meio de sua voz, suas próprias visões de mundo – tem presença marcante no conto de Munro. Aliás, não é exagero afirmar que “The Progress of Love” é todo construído por meio de várias vozes e visões conflitantes, contrárias, muitas vezes, ao ponto de vista defendido pela narradora.

Basta pensar na história da tentativa de suicídio da mãe de Marietta, citada há pouco. Nesse episódio, tem-se dois pontos de vista divergentes: um endossado pela genitora da narradora e outro apresentado por Beryl. Enquanto a primeira cria, veementemente, na intenção da mãe em se enforcar: “‘*She meant it, my mother [Marietta] said. ‘She meant it more than you give her credit for’*” (MUNRO, 1986, p. 22), Beryl, por outro lado, mostra uma outra visão dos fatos ocorridos. Segundo a ótica da irmã de Marietta, o acidente – tal como aqueles presentes em contos como “Monsieur les Deux Chapeaux” e “A Queer Streak” – seria apenas forjado; em outras palavras, ele seria, antes, somente uma brincadeira da mãe, cuja intenção era assustar o marido:

But she could carry a joke too far, Mama could. One time, one time, she wanted to give Daddy a scare. He was supposed to be interested in some girl that kept coming around the works. Well, he was a big good-looking man. So Mama said, ‘Well, I’ll just do away with myself, and you can get on with her and see how you like it when I come back and haunt you.’ He told her not to be so stupid, and he went off downtown. And Mama went out to the barn and

climbed on a chair and put a rope around her neck. Didn't she, Marietta? Marietta went looking for her and she found her like that! (MUNRO, 1986, p. 21).

Embora a versão de Beryl fosse verdadeira, a visão de Marietta, conforme alerta Phemie, prevaleceu durante um bom tempo: “[i]t was my mother’s version that held, for a time. It absorbed Beryl’s story, closed over it” (MUNRO, 1986, p. 23). E tal foi o impacto dessa versão que, anos depois, ela foi a responsável por desenvolver, na mãe de Phemie, um ódio profundo pelo pai. Esse sentimento negativo levaria Marietta, já na vida adulta, a queimar três mil dólares, ou seja, todo o dinheiro herdado de seu genitor.

De acordo com Carrington (1989), além das diferentes versões apresentadas pelas duas irmãs em relação ao incidente acima, outro ponto relevante de tal segmento narrativo é a narração (do episódio do enforcamento) feita a partir do ponto de vista, ou melhor, da perspectiva da pequena Marietta. Tudo porque, segundo a crítica em questão, “The Progress of Love” é a primeira das histórias significativas de Munro em que a figura da mãe é plenamente desenvolvida por meio de uma focalização interna, através da qual, o narrador, heterodiegético, permite que Marietta seja “not just perceived from the outside by a first-person narrator watching her and listening to her” (CARRINGTON, 1989, p. 198).

Em contos anteriores, como “Princess Ida”, incluso em *Lives of Girls and Women*, por exemplo, a protagonista Del somente *imagina* como a infância de sua mãe *poderia* ter sido. Entretanto, o mesmo não ocorre em “The Progress of Love”: no referido conto, Munro dá espaço à pequena Marietta, cuja existência pode ser manifestada a partir de sua própria voz e de seu próprio ponto de vista. E, se, em “Princess Ida”, o “eu” representado por Del nunca desaparece completamente, na história de Marietta, Phemie, a narradora, oculta-se temporariamente, e sua mãe torna-se a protagonista do segmento narrativo em questão.

Não obstante fique claro que a distância conferida por Phemie à narração da infância de sua mãe se deva à tentativa da protagonista em dar mais objetividade ao seu relato, Carrington (1989), no ensaio citado, oferece uma outra explicação à estratégia adotada por Munro.

Ao enfatizar as freqüentes revisões e editorações promovidas pela autora canadense em seus contos, a crítica ressalta que, na versão original publicada na revista *New Yorker*, “The Progress of Love” não tinha um narrador homodiegético. Na publicação de outubro de 1985, o papel de Phemie se restringia apenas à protagonista da história e o narrador era heterodiegético. Isso deixa inferir que o conto teria sido composto de acordo com duas

versões: uma na qual a referida personagem seria a narradora e outra em que o narrador estaria ausente da história. Conforme Carrington (1989), Munro geralmente costuma escrever um conto de acordo com dois tipos de narração, antes de escolher qual será a versão final. Segundo a crítica, “[t]his is obviously what she has done here [...]” (CARRINGTON, 1989, p. 201).

De acordo com essa concepção, a versão final de “The Progress of Love” seria, assim, uma mescla entre a narração heterodiegética e a homodiegética. Daí surgiria o tom distanciado da narração de Phemie em relação à infância de sua mãe: nessa parte do conto, Munro, ao focar a história de Marietta, ter-se-ia “aproveitado”, justamente, da versão heterodiegética. E isso trouxe, claro, certos efeitos à narrativa. Como mostrou Carrington (1989), a mãe de Phemie pôde ser tratada como “*a separate character, seen through her own eyes and allowed to speak in her own distorted voice*” (CARRINGTON, 1989, p. 201). Além disso, se, na primeira versão do conto, tanto Phemie quanto Marietta eram postas em uma situação de igualdade, devido ao tratamento de “terceira pessoa” conferido pelo narrador, isso não acontece, porém, na versão definitiva da história. Como afirma Carrington (1989), o fato de Munro ter escolhido Phemie como narradora faz com que a escritora enfatize a função autoral e retrospectiva da personagem.

Embora nas duas versões da história a protagonista seja uma *real-estate agent*, na versão definitiva da história, Phemie é também uma escritora. Afinal, por ser a narradora do conto, é ela quem recria as histórias de sua mãe e de sua avó. Fato diferente ocorre na versão original: nela, o narrador heterodiegético é o responsável por relatar todos os acontecimentos a partir de um ponto de vista “onisciente”. Em outras palavras, é ele quem organiza a matéria narrativa. A versão definitiva da história, cuja narradora é Phemie, confere, portanto, uma ênfase maior à memória e às lembranças da protagonista que, em trabalho semelhante ao de um escritor, cria, seleciona e edita os processos de narração, procurando atribuir uma significação aos eventos ocorridos.

Para além da história do enforcamento da mãe de Marietta, outro episódio marcado pela polifonia e pelo confronto de visões e vozes das personagens é aquele relatado por Phemie a Bob Marks, um amigo seu. O evento é contado quando ambos, anos depois, retornam à casa e à fazenda onde a protagonista havia crescido. Diante do fogão à lenha e das lembranças reavivadas em sua memória, Phemie traz à tona a história segundo a qual seu pai, sem ao menos protestar, havia assistido Marietta na queima do dinheiro oriundo da herança deixada pelo avô da protagonista. Em tal passagem do conto, fica clara a crença da personagem no amor que unia seus pais:

“It was her [Marietta’s] legacy,” I said. “It was what she got from her father. Her father died in Seattle and left her three thousand dollars and she burned it up because she hated him. She didn’t want his money. She hated him.”

“That’s a lot of hate,” Bob Marks said.

“That isn’t the point. Her hating him, or whether he was bad enough for her to have right to hate him. [...] That isn’t the point [...].

“No. My father letting her do it is the point. To me it is. My father stood and watched and he never protested. If anybody had tried to stop her, he would have protected her. I consider that love” (MUNRO, 1986, p. 26).

No episódio acima, assim como aquele do enforcamento da avó de Phemie, há a apresentação de duas opiniões contrastantes. Por um lado, tem-se, no relato de Phemie, uma ênfase na questão do amor: *“I consider that love”* (MUNRO, 1986, p. 26). A protagonista, rememorando a solidariedade do pai em relação à esposa, chama atenção ao amor que ele demonstra pela mulher: Phemie, nessa passagem da narrativa, destaca a concordância de seu genitor com a decisão de Marietta em queimar o dinheiro, mesmo que, com isso, o futuro de seus filhos ficasse comprometido. Em contrapartida, para as outras personagens do conto – a exemplo de Bob Marks e Beryl – o ato de Marietta é encarado como loucura. Mais adiante, quando Bob Marks diz: *“Some people would consider it lunacy”*, Phemie relembra as palavras da tia, chegando à conclusão de que *“that had been Beryl’s opinion, exactly”* (MUNRO, 1986, p. 26). Ora, para Beryl e Bob Marks, ao queimar o dinheiro, Marietta desperdiçou não só a chance de melhorar financeiramente a condição de sua família, mas também de oferecer aos seus filhos uma boa educação.

Junto a esses dois pontos de vista conflitantes, curiosamente, há também duas versões do mesmo acontecimento. Tal como a versão de Beryl contradizia a de Marietta no episódio do enforcamento da avó da protagonista, Phemie constata a existência de uma outra versão da história, contrária à sua visão sobre os fatos. Voltando à infância, a narradora, em uma espécie de “epifania”, recorda um fato curioso: em certa ocasião, Marietta, junto à companhia dos demais familiares, revela que, na verdade, havia queimado todo o dinheiro sozinha, pois o pai de Phemie nem ao menos sabia da existência da herança (MUNRO, 1986, p. 29).

Mesmo descobrindo que a história propagada a Bob Marks se tratava apenas de uma invenção de sua mente: *“How hard it is for me to believe that I made that up. It seems so much the truth it is the truth; it’s what I believe about them”* (MUNRO, 1986, p. 30), a personagem não deixa a sua crença de lado. Nesse sentido, pode-se perceber que os fatos

registrados na memória de Phemie adquiriram maior importância. Embora as lembranças retidas na mente da protagonista sejam falsas, elas desempenham, de fato, um papel fundamental na atuação e posição tomadas na vida da personagem. Portanto, não seria possível afirmar que, assim como para Marietta (no episódio do enforcamento da mãe), a crença, para Phemie, tornou-se algo mais “precioso” que a própria verdade?

O que Phemie, no final do conto, imagina é como ela, durante tantos anos, disseminou uma história falsa. Apesar de saber, inconscientemente, que o seu pai não havia assistido Marietta na queima do dinheiro, a protagonista conta a Bob Marks uma mentira reconfortante. A justificativa para esse fato, como poderá ser visto logo abaixo, parece vir no desfecho da narrativa. Nos últimos parágrafos do conto, Phemie revela que deixa Bob Marks crer na mentira, pois, no mundo moderno, onde as relações não são estáveis, *“moments of kindness and reconciliation are worth having, even the parting has to come sooner or later”* (MUNRO, 1986, p. 30-31). Ou seja, para a protagonista, é melhor ressaltar os momentos de amor e de solidariedade, mesmo que, para isso, as pessoas tenham que se basear em crenças, muitas vezes, não verdadeiras.

Embora Howells (1998b) assinale o caráter indeterminado do conto (ou seja, para a crítica, a narrativa termina sem uma significação exata), não se crê que isso seja verdade. Isso porque, tal como a história de Phemie pode ser interpretada como um relato sobre o amor de seus pais, não é descartada a possibilidade de se ler o conto não como uma história de amor, mas sim de ódio, que é transmitida de geração a geração. Afinal, este último sentimento marca não só a relação entre Marietta e seu pai, mas também a relação entre Phemie e sua mãe. Como a protagonista indica, no final da narrativa, se Marietta não tivesse queimado o dinheiro da herança, Phemie não precisaria ter fugido de casa aos quinze anos e o seu pai não teria morrido, sozinho, em um asilo (MUNRO, 1986, p. 30). Por isso, a volta promovida pela protagonista ao passado parece mostrar, na verdade, a incapacidade da personagem em perdoar a mãe, considerada, por Phemie, como a grande responsável pelos infortúnios ocorridos em sua vida. O “progresso do amor” seria, portanto, marcado pelo “progresso do ódio”.

Por sua vez, a outra narrativa, “White Dump”, assemelha-se a de “The Progress of Love” justamente pelo “excesso” de histórias presentes na mente das protagonistas. No conto em questão, assim como em “The Progress of Love”, as heroínas se deparam com vários acontecimentos marcantes em suas trajetórias. Esses incidentes, mostrados a partir de narrativas entrelaçadas, englobam um espaço temporal bastante extenso: um período de

quinze anos, que permite que a história contada seja considerada como uma espécie de “crônica” sobre a família de Denise, uma das protagonistas do conto.

A narrativa, dividida em três partes e narrada por uma instância heterodiegética, apresenta, tal como já foi mencionado, o ponto de vista de três mulheres, cobrindo três gerações: Denise, a filha, Sophie, a avó, e Isabel, a mãe. Segundo Howells (1998b), mudanças temporais e de perspectiva narrativa concorrem não só para que a história adquira significados múltiplos, mas também para que nenhum julgamento de valor se estabeleça sobre os sentimentos e os eventos rememorados (HOWELLS, 1998b, p. 95).

O ponto central de “White Dump” são as lembranças relacionadas ao fim do casamento dos pais de Denise, ocorrido há mais de uma década. Essas memórias são trazidas à tona quando, no presente da narrativa, em uma espécie de confraternização familiar, a referida personagem e seu pai, Laurence, relatam a Magda, madrasta da protagonista, a celebração do quadragésimo aniversário deste último: “*Magda, did you know that on my fortieth birthday Denise took me up in a plane?*” (MUNRO, 1986, p. 278). Nenhuma das duas personagens revela, entretanto, que foi justamente nesse dia que Isabel, mãe de Denise, conheceu o piloto de avião responsável “*to put an end to her marriage, though not to his*” (MUNRO, 1986, p. 308).

Com esse *flash-back*, o leitor é transportado ao passado, época na qual Laurence, Isabel e seus filhos – Denise e Peter – costumavam passar, juntos, suas férias em um chalé (Log House), propriedade de Sophie, mãe de Laurence. Tais recordações são contadas, primeiramente, por meio de uma focalização interna sobre Denise, que, assim como Phemie, protagonista de “The Progress of Love”, parece buscar uma melhor compreensão dos acontecimentos ocorridos em sua infância.

A volta ao passado, entretanto, longe de revelar os motivos pelos quais Isabel traiu seu marido, mostra, na verdade, como a visão e as memórias de Denise são bastante limitadas. Suas lembranças, referentes a alguns acontecimentos presenciados no dia do aniversário de seu pai, são trazidas à tona a partir de *flashes*, apresentados de forma fragmentária. Essa rememoração dos eventos, embora parcial, contribui, de certa forma, para a revelação de fatos que, apesar de, a princípio, parecerem sem conexão, estavam, na verdade, interligados. Em outras palavras, há, em toda essa volta ao passado estabelecida por Denise, um jogo da memória; ou seja, tomando como base as reflexões de Freud (1996a), pode-se dizer que aquelas lembranças retidas como insignificantes na mente da protagonista, na verdade, tomam um outro sentido quando a memória é revisitada.

Por exemplo, ao relembrar o primeiro encontro com a mulher responsável pelo bolo de aniversário de Laurence, Denise destaca que a coincidência apontada por ela não era totalmente irrelevante: “*But isn’t that strange? On Daddy’s birthday? The woman who made his cake is married to the man who’s going to take him up in the plane [...]*” (MUNRO, 1986, p. 284). O que, de início, parece não ter importância alguma – ou seja, a mulher ser casada com o piloto de avião – adquire, no fragmento seguinte do conto, uma significação. Um ano depois desse acontecimento, Denise descobre, no reencontro com a “boleira”, não só a existência de uma real ligação entre a tal mulher e o piloto, mas também de uma conexão entre este último e sua mãe, Isabel:

Denise went to see who was at the front door. She did not immediately recognize the catering woman [...].
“Is your mother home?” this woman said.
“I’m sorry, she’s not here right now”, said Denise [...].
“She is not here”, the woman said. “No. She is not here” [...]. Her voice was heavy with some insinuation Denise could not grasp [...].
“My father’s here”, Denise said contritely. “Would you like to talk to him?”
“Your father, yes, I will talk to him” [...]. “Why don’t you go and get him, then?” [...].
“The lady who does the catering is at the door”, she said to her father [...].
And instead of coming back in a few minutes, he took this woman into the dining room; he shut the dining-room door. [...].
She [Denise] turned off the radio. She made the sandwiches. [...] She sat at the table quietly burping and retasting the bacon and hearing the terrible sound of a stranger crying in their house (MUNRO, 1986, p. 287).

Na cena acima, é importante ressaltar que Denise está em meio a um mal-estar estomacal. Ao provar um dos sanduíches, a personagem arrota e prova outro sabor do bacon mal-digerido. A partir dessa imagem, é possível estabelecer, pois, um paralelo com o jogo da memória. Ora, voltar ao passado é, de certa maneira, “arrotar” imagens e acontecimentos retidos no inconsciente e, dessa maneira, “provar um novo sabor”, ou seja, atribuir novas significações aos eventos rememorados. Além disso, é preciso ressaltar também que trecho destacado parece se opor à técnica de descrição “realista”. Afinal, ao invés de resumir os incidentes, o narrador os *mostra* diretamente; os acontecimentos são revelados aos poucos, de forma gradual, até que, em um dado momento, a cena confirma, de forma sutil, a traição de Isabel, que pode ser inferida pelo choro da “boleira”, mulher do piloto com quem a mãe de Denise estava tendo um caso.

Como aponta Howells (1998b), a visão de Denise sobre o passado é marcada pela dor (HOWELLS, 1998b, p. 96). Além do choro da mulher do piloto de avião, tem-se também a dor da própria Denise frente ao comportamento reprovável de Isabel. Assim como já foi dito, de forma semelhante à Phemie, de “The Progress of Love”, a volta da personagem ao passado parece mostrar, portanto, a incapacidade da protagonista em perdoar a mãe, considerada como a grande culpada por pôr um fim à união da família:

*Magda, bearing in the salad, stops humming.
 “Your mother – is she happy, out of British Columbia?”
 Her fault, Denise thinks. Isabel’s.
 Unfair, unbidden thoughts can strike her here, reverberating
 harshly, to no purpose.
 “Yes”, she says. “Yes, I think so”. By which she means that
 Isabel, at least, has no regrets. (MUNRO, 1986, p. 288).*

Terminado o primeiro segmento do conto, o ponto de vista muda completamente na parte seguinte da narração. O enfoque da segunda seção de “White Dump” centra-se, por sua vez, na visão de Sophia, apelidada pela família toda por “Old Norse”, não só porque ela era professora assistente de línguas escandinavas, mas também porque era uma pessoa não muito convencional¹¹. A adoção dessa técnica (qual seja, a mudança de perspectiva) cria um efeito interessante, pois permite o confronto das visões das personagens, proporcionando, assim, um *diálogo* entre as várias versões de um mesmo acontecimento. Ademais, o fato de cada segmento de “White Dump” ser focalizado em cada uma das protagonistas (focalização múltipla) mostra que o conto só adquire totalidade quando são reunidos os três pontos de vista que, além de manterem uma relação de diálogo, mantêm uma relação de complementaridade.

A seção dedicada à mãe de Laurence é marcada não só por *flash-backs* relacionados à infância da personagem, mas, principalmente, por indícios, espécies de revelações presenciadas pela avó de Denise. Esses sinais, de certa maneira, mostram que algo de errado estava prestes a acontecer. Embora a traição de Isabel não fosse premeditada, algo intencional, ao longo do segundo segmento do conto, Sophie parece pressentir algo estranho, capaz de mudar o destino da sua família. Desde a manhã do aniversário de seu filho – na qual

¹¹ A profissão de Sophie (professora de línguas estrangeiras) deixa inferir que a personagem possui um grau de sensibilidade muito grande, pois é capaz de interpretar línguas não comuns às demais pessoas. A personagem traz também em seu nome a questão do *sofisma*, termo designador de um argumento falso, formulado de propósito para induzir ao erro. Curiosamente, no conto, Sophie é a única personagem que parece prever o desastre iminente no dia do aniversário de seu filho.

a personagem teve um incidente desagradável com os hippies –, até o passeio de avião, Sophie recebe, de alguma forma, *insights* que, no entanto, ela não consegue interpretar:

Her feeling of a mistake, of a very queer and incommunicable problem, did not abate. It wasn't in the approach but the aftermath of disaster she felt, in this golden air – as if they were all whisked off and cancelled, curled up into dots, turned to atoms, but they didn't know it. This feeling – Sophie was realizing – wasn't new to her. She'd had it as a child. A genuine shrinking feeling, or states, that are available to you when you're very young. Like the sense of hanging upside down, walking on the ceiling, stepping over heightened doorsills. An awful pleasure then, so why not now? Because it was not her choice, now. She had a sure sense of changes in the offing, that were not her choice. (MUNRO, 1986, p. 296).

Gadpaille (1988) lembra ainda que o fato de a mãe de Laurence estar em um avião reforça a possibilidade de a personagem enxergar as coisas por meio de uma visão panorâmica dos acontecimentos. Afinal, voar, de certa maneira, propicia um afastamento de uma paisagem, colaborando para que ela seja enfocada a partir de um anglo diferente. No caso de Sophie, o passeio de avião permite à personagem, graças à sua posição privilegiada, ter a sensação de algo ruim, de iminência a um desastre.

A confirmação do sentimento de estranheza de Sophie, porém, só viria a ser constatada na terceira parte de “White Dump”, seção final do conto.

Seguindo um ritmo mais linear, esse último segmento acompanha o fluxo de consciência – ou seja, o conteúdo, os estados internos (HUMPHREY, 1976, p. 5) – da mãe de Denise. Sentada sozinha enquanto sua família toda está no passeio de avião, a personagem promove um *flash-back*, lembrando os fatos ocorridos naquele dia. Sob esse aspecto, a seção dedicada à Isabel funciona também como uma espécie de complemento aos segmentos anteriores, pois preenche as lacunas deixadas pelas visões de Denise e de Sophie. Conforme aponta Levene (1999), “[w]hat happens between Sophie's morning swim and the afternoon plane ride is a blank space in her narration. But in her section Isabel completes the sequence, recalls the naked Sophie returning to the cabin” (LEVENE, 1999, p. 854).

Fornecendo uma versão doméstica dos preparativos relacionados à comemoração do aniversário de Laurence, o segmento centrado em Isabel também revela, aos poucos, a presença de uma voz feminina sufocada pelo papel submisso ao qual deve se submeter. Como é possível perceber por meio das passagens transcritas abaixo, é nítida a extrema importância conferida pela mãe de Denise ao bem-estar de Laurence, a quem Isabel sempre procurava

deixar de bom humor. Observe-se que o bem-estar do marido parece, muitas vezes, ser muito mais relevante do que o próprio bem-estar da personagem:

When she [Isabel] woke up this morning, Laurence was wanting to make love to her. She knew that the children would be awake; they would be busy in Denise's room down the hall, preparing the first surprise of the day [...]. If Laurence was interrupted by their trooping in with this – or their pounding on the door, supposing she got up to bolt it – he was going to be in a very bad mood. [...] The best thing to do seemed to be hurry him up, and she did that, encouraging him even when he was momentarily distracted [...] (MUNRO, 1986, p. 297).

When the plane landed, she [Isabel] got up and went to meet them, and she kissed Laurence as if he had returned from a journey. He seemed happy. She thought that she seldom concerned herself about Laurence's being happy. She wanted him to be in a good mood, so that everything would go smoothly [...] (MUNRO, 1986, p. 304).

A terceira seção de “White Dump” mostra, portanto, o olhar de uma dona de casa e mãe de dois filhos presa sempre a uma mesma rotina. De acordo com o ponto de vista revelado por meio dos pensamentos de Isabel, o casamento com Laurence, longe de trazer liberdade (ou felicidade) à personagem, marca-se, pelo contrário, pela repressão. Nesse sentido, pode-se dizer que os anos de convivência e de matrimônio com o marido contribuíram, na verdade, para o abafamento da real personalidade da mãe de Denise. Afinal, ao longo da terceira seção do conto, a personagem em questão, mesmo com a atenção sempre voltada aos afazeres domésticos, não deixa de esconder um lado mais obscuro e menos explorado. Faz-se referência aqui à faceta “sexual” de Isabel, desvelada gradualmente, principalmente quando esta última passa a repensar não só sobre a sua relação com Laurence, mas também sobre a sua própria vida. Conforme evidencia alguns pensamentos da personagem, “[a]t parties, she [Isabel] flirted with men who did not seriously pursue her [...]. Sometimes she imagined herself overpowered by these men, or others, a partner in most impulsive, ingenious, vigorous couplings [...]” (MUNRO, 1986, p. 304).

Embora esse lado da personagem tenha permanecido oculto durante muito tempo, ele, nitidamente, marca a personalidade de Isabel. Prova disso pode ser constatada quando a mãe de Denise conhece o piloto do avião que transportou seu marido e sua família. O convite proposto por ele, incentivando-a a voar, é responsável por causar uma reviravolta na vida da

personagem. Isso porque, ao aceitá-lo, Isabel tem seus desejos aflorados e é levada ao campo da fantasia, onde ela imagina um possível romance com o piloto.

A presença da fantasia em “White Dump” torna-se uma estratégia importante, pois ela não só permite um destaque aos sentimentos, desejos e opiniões de Isabel, mas também colabora para que o foco da narrativa sofra um “desvio”. Ora, ao enfatizar o conteúdo mental e as visões da mãe de Denise, Munro deixa o acontecimento (qual seja, o fim do casamento de Isabel) em segundo plano e dá primazia à constituição interna de Isabel. Como já foi apontado nos capítulos anteriores, esta é a principal diferença entre os contos de Munro e os de Poe: enquanto, nas composições deste último, tudo gira em torno do acontecimento, nas narrativas da canadense, a ênfase está na apresentação da opinião e dos vários pontos de vista das personagens a respeito de um mesmo evento, proporcionando, assim, a exposição de uma realidade multifacetada. A tônica dos contos de Munro recai, pois, na interioridade dos seres ficcionais que, além de possuírem voz própria, refletem sobre suas vidas e sobre as relações mantidas com as outras personagens presentes nas histórias.

O efeito provocado pela adoção de tal estratégia é a construção de seres fictícios cujas características não podem ser apreendidas sem maiores dificuldades. Ao enfatizar os estados internos da mãe de Denise, Munro expõe, dessa maneira, a complexidade de suas personagens. A autora parece, com isso, ressaltar que suas heroínas “não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 2000, p. 60). Tal estratégia, de certa maneira, transmite, portanto, a sensação de um maior “realismo” na caracterização dos seres ficcionais, visto que estes últimos passam a apresentar maiores semelhanças com seres da vida real e cotidiana.

A apresentação dos sentimentos e desejos aflorados pelo convite do piloto também é relevante, pois são eles os responsáveis por impulsionar Isabel, na mesma noite, a contar a anedota sobre o *white dump*, que, de acordo com Howells (1998b), também pertence ao campo da fantasia (HOWELLS, 1998b, p. 97).

Segundo a concepção da crítica, o *white dump* da infância de Isabel – montanha de doces localizada na fábrica de biscoitos próxima à escola onde a mãe de Denise estudava –, seria, na verdade, “*an image of desire so powerful that it overcomes prudence, just as Isabel’s affair with the pilot will do*” (HOWELLS, 1998b, p. 97). Em outras palavras, a imagem dos doces (interpretados, aqui, como objeto de desejo) seria uma forma velada criada pela personagem para exprimir todos os seus sentimentos em relação ao corpo do piloto, que era, para Isabel, tão branco e atraente como o *white dump*. A fantasia seria, pois, uma espécie de

válvula de escape, um modo encontrado pela mãe de Denise para expressar seus desejos e fugir, assim, da repressão e monotonia de seu casamento. A fim de justificar esta interpretação, basta notar que, após esse fragmento, há uma espécie de prolepse¹², na qual o fluxo de consciência de Isabel revela a força de seu desejo pelo piloto. Outra justificativa para tal interpretação viria por parte da própria Howells (1998b). Em seu estudo sobre “White Dump”, a crítica ainda lembra que, nesse mesmo fragmento, no qual há um salto temporal – e, portanto, Isabel é apresentada como uma pessoa mais velha –, as palavras da referida personagem em uma conversa com Denise sobre desejo sexual são semelhantes às aquelas utilizadas na descrição do *white dump* (HOWELLS, 1998b, p. 97).

Além da fantasia e da exposição de vários pontos de vista, outra estratégia utilizada por Munro na construção de “White Dump” é a apresentação de outra voz. Ela se faz presente, por sua vez, por meio da intertextualidade (por citação implícita) com *The Poetic Edda*, livro cujos versos – lidos, ao acaso, por Isabel – dão desfecho ao conto:

Seinat era t segia;

Svá er nu rádit.

(It is too late to talk of this now: it has been decided) (MUNRO, 1986, p. 309).

Os versos acima, como já foi mencionado em outra ocasião, são retirados da saga Old Icelandic “Atlamal in Groenlenzko”, história marcada por traições e vinganças pressentidas por meio de sonhos e mensagens recebidas por mulheres. No conto de Munro, esses versos são exemplos de um tipo de intertextualidade que Dällenbach (1979) intitula *mise en abyme* terminal, que “nada mais tem a dizer do que a repetição do que já é sabido” (DÄLLENBACH, 1979, p. 62). Além de consistir em uma narrativa dentro de outra narrativa, o trecho destacado de *The Poetic Edda* pode funcionar, em “White Dump”, como uma espécie de confirmação em relação aos *insights* recebidos por Sophie. Em outras palavras, os versos parecem comprovar que os eventos antecipados, na segunda seção do conto, pela mãe de Laurence durante o passeio de avião eram algo predeterminado e já faziam parte do destino de Isabel. A intertextualidade, nesse sentido, serve não apenas como forma de enriquecer o texto de Munro, mas também como uma maneira de estabelecer um diálogo entre duas obras distintas, pertencentes a épocas históricas bastante díspares. Trata-se, ainda, de um outro tipo de voz

¹² Segundo Genette (19--), a prolepse ocorre quando a narrativa dá um salto para o futuro, apresentando fatos posteriores ao momento em que se encontra a narração.

que, junto a do narrador e a das outras personagens, compõe um universo polifônico, no qual passado e presente estão intimamente interligados.

Conforme Jenny (1979), “o uso intertextual dos discursos corresponde sempre uma vocação crítica, lúdica e exploradora” (JENNY, 1979, p. 49). Acredita-se que, em “White Dump”, a intertextualidade, em um sentido mais profundo, também pode atuar de acordo com a primeira acepção apontada pelo teórico, ou seja, como uma forma encontrada por Munro para criticar, por meio da inserção dos versos da *The Poetic Edda*, a posição secundária enfrentada pelas mulheres através dos séculos. Ora, ao retomar a saga Old Icelandic “Atlamal in Groenlenzko”, a escritora canadense parece retomar, também, a longa tradição feminina e clamar, assim, o espaço das mulheres dentro do escopo da literatura. Portanto, os versos acima poderiam ser vistos, nesse sentido, não apenas como exemplos de intertextualidade, mas também de interdiscursividade, pois retomam o discurso, ou seja, as idéias contidas no texto “original”, a saga Old Icelandic.

3.2 *Open Secrets*. “The Albanian Virgin” e “A Wilderness Station”: a volta ao passado como forma de inserção de outras vozes

Open Secrets, cuja publicação data de 1994, é a oitava coletânea de Munro. Com traços recorrentes como o uso de recursos como o tempo não-linear, quebra de expectativa e narração heterodiegética (exceto pelos contos “The Albanian Virgin”, cuja narração é feita por uma das personagens, e “A Wilderness Station”, cuja narrativa é epistolar), o livro reúne oito histórias, caracterizadas, principalmente, pela presença marcante da voz feminina. Em todos os contos da referida coletânea, as protagonistas são mulheres que, ao longo de suas trajetórias, lidam com questões como casamento, amor, sexo, vida doméstica, separações, entre outros temas da vida cotidiana. Como exemplos, pode-se citar uma jovem raptada por uma tribo na Albânia da década de 1920 (“The Albanian Virgin”), uma fazendeira prestes a se casar (“A Real Life”), uma quarentona rejeitada por seu ex-companheiro (“The Jack Randa Hotel”), uma jovem suspeita de ter assassinado o próprio marido (“A Wilderness Station”), entre outras personagens.

A obra também é marcada por contos desafiadores do interesse do leitor. Munro, assumindo riscos, escreve narrativas que “não são aquilo que elas parecem ser”, pois, muitas vezes, as histórias acabam tomando direções diferentes daquelas apresentadas no início da narrativa. O leitor acostumado com histórias “tradicionais”, com começo, meio e fim

delimitados, acaba, assim, considerando, muitas vezes, os contos de *Open Secrets* algo desconcertante. O efeito criado por meio da aplicação dessa estratégia é interessante, pois, assim como já fora dito anteriormente, o foco da narração acaba sofrendo um desvio e recai sobre um detalhe inesperado, como, por exemplo, a interioridade das protagonistas.

As duas histórias escolhidas aqui para análise – “The Albanian Virgin”, e “A Wilderness Station” – encaixam-se perfeitamente à descrição feita acima. Isso porque, nesses dois contos, é comum encontrar-se uma quebra de expectativa e a exploração da interioridade das personagens. Munro, “[*trying*] ‘riskier’ things than before” (LEVENE, 1999, p. 854), conduz suas histórias a rumos opostos, estabelecendo, aos poucos, uma realidade surpreendente, apresentada, por sua vez, por meio da visão das protagonistas¹³.

“The Albanian Virgin”, terceiro conto de *Open Secrets*, como já foi mencionado, trata de duas histórias paralelas e, aparentemente, sem conexão. A narrativa, *in media res*, é inaugurada com uma narração focalizada em Lottar, turista canadense, estabelecendo, de imediato, uma volta ao passado. Logo nos primeiros parágrafos, o leitor é transportado à isolada e montanhosa Albânia de 1920, onde a referida personagem é raptada por uma tribo local.

Embora, a princípio, a narrativa pareça ser heterodiegética, essa impressão é desfeita quando, em um segmento posterior do conto, Claire entra na história assumindo o papel de narradora: “*I heard this story in the old St. Joseph’s Hospital in Victoria from Charlotte, who was the sort of friend I had in my early days there*” (MUNRO, 1994, p. 85). É também a partir desse momento que o leitor toma conhecimento de que a parte albanesa do conto será relatada por meio de uma narração emoldurada, na qual Claire retomará o depoimento de sua amiga Charlotte. Segundo a terminologia de Genette (19--), a instância narrativa de “The Albanian Virgin”, nesse segmento da história, é, então, extradiegético-heterodiegética (ou seja, um narrador da narrativa principal, contador de uma história na qual está ausente), caso se considere Claire como a narradora do conto. Por outro lado, se se considerar Charlotte como a enunciativa da história relatada à Claire, o narrador será, a princípio, intradiegético-heterodiegético (ou seja, um narrador de uma narrativa secundária, contador de histórias das quais não faz parte). O emprego de tal estratégia (a mudança da voz narrativa) é responsável,

¹³ É importante ressaltar, sob esse aspecto, que, ao focar a ótica feminina, o narrador de Munro leva, muitas vezes, o leitor a reexaminar e a repensar valores de diferentes épocas. Principalmente em contos cujo pano de fundo remete ao passado histórico, a ênfase na perspectiva das personagens deixa transparecer, de certa maneira, um olhar crítico em relação ao julgamento dado, por exemplo, ao sexo, à instituição do casamento e, especialmente, ao papel social a ser desempenhado por essas mulheres.

pois, por conferir à instância narrativa maior complexidade; isso porque, durante o conto, Claire, não obstante seja a narradora, relata, muitas vezes, em “segunda mão”, retomando histórias das quais não faz parte. A técnica da narração emoldurada instaura, nesse sentido, a dúvida. Afinal, não é possível saber, com certeza, até se os fatos narrados são verdadeiros ou se sofreram alguma modificação e foram reformulados.

É importante enfatizar também que a escolha por uma narrativa heterodiegética na parte albanesa do conto proporciona à história um efeito semelhante àquele adotado por Munro na construção de “The Progress of Love”. Tal como a narração em “terceira pessoa”, no episódio do enforcamento da avó de Phemie, destaca o ponto de vista de Marietta, o mesmo acontece em “The Albanian Virgin”: devido ao tratamento conferido pelo narrador heterodiegético, o olhar de Lottar e a sua perspectiva comandam a parte albanesa do conto. À Lottar é concedida autonomia própria; ela tem a possibilidade de não apenas se manifestar, mas também de expressar sua própria voz e seu próprio ponto de vista a respeito dos acontecimentos vivenciados na Albânia. Se a mesma narrativa fosse feita por Claire em “primeira pessoa”, é provável que a voz e a visão de Lottar não ficassem tão explícitas. Tudo porque a narrativa possivelmente seria marcada, muito pelo contrário, pelas *impressões* de Claire – e não de Lottar – a respeito da história contada.

Além dos problemas relacionados ao narrador, o conto, todo composto de idas e vindas, tem como marca a mescla de cenas ora de ambiente albanês, ora de solo canadense. Enquanto este último diz respeito ao presente da narrativa (1964) e tem como enfoque principal a vida de Claire em Victoria, aquele remete ao passado, à década de 1920, e tem como destaque as experiências vivenciadas por Lottar durante o seqüestro sofrido na Albânia.

Na parte albanesa do conto – trecho presente na primeira metade da narrativa –, Charlotte relata a Claire não só como Lottar foi raptada, mas também como esta sobreviveu, durante mais de um ano, sob o domínio dos Ghegs, um dos povos locais. De acordo com Updike (1997), esta é a parte mais excitante do conto, pois mostra o intenso trabalho de Munro na reconstrução de uma cultura exótica, apresentada a partir do olhar estrangeiro de Lottar. Por meio das descrições feitas pela personagem, o leitor é capaz de visualizar – ou mesmo imaginar – os costumes pertencentes a um povo ainda bastante desconhecido à sociedade mundial.

A apresentação de uma cultura estranha pode também ser interpretada, por um lado, como uma forma de inserção de um outro tipo de voz que, tal como a feminina, é, muitas vezes, reprimida. Afinal, a Albânia, além de ser um dos países mais pobres da Europa, foi também, durante muito tempo, um país comunista, isolado, à parte de todos. Ao focar o

cenário albanês, o narrador de Munro daria espaço, pois, à manifestação das vozes e dos pontos de vista dos habitantes daquele país. Além disso, a apresentação do cenário albanês permite ao leitor estabelecer um contraponto com o que ocorre no Canadá da década de 1960. A partir da comparação entre as duas culturas, é possível examinar não só se algo mudou desde então, mas também verificar se um país democrático e livre como o Canadá se comporta de forma diferenciada em relação ao tratamento conferido às mulheres.

Por outro lado, a presença da voz estrangeira no conto pode ser encarada ainda como uma possível crítica de Munro em relação aos costumes perpetuados naquele país. Tudo porque a Albânia, como é sabido, é uma das únicas nações, na Europa, a manter tradições consideradas, atualmente, “primitivas”. Tal fato ocorre uma vez que os Ghegs não só vivem em tribos, mas também porque conservam um sistema bastante antigo, no qual a mulher só pode negar o casamento caso ela se torne uma *virgem*. A renúncia ao matrimônio, embora, aparentemente, seja vista como uma solução para aquelas que não querem se casar, gera, entretanto, várias conseqüências negativas: ao optar pela *virgindade*, além de abdicar de sua vida sexual, a mulher renega sua própria feminilidade, visto que a *virgem* deve se vestir e se comportar feito um homem. Ademais, a recusa ao matrimônio também obriga a mulher transgressora das regras da tribo a viver isoladamente, à parte dos demais habitantes locais. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que, para os Ghegs, o conceito de *virgindade* é, então, associado à privação: privação do convívio social e da própria sexualidade feminina.

Se se considerar a segunda das interpretações acima, poder-se-á relacionar o relato de Charlotte à fantasia, o que faz com que a credibilidade da narradora, Charlotte, seja posta em xeque. Ora, ao longo do conto, Lottar é descrita como uma jovem não só bastante viajada, mas também culta. Então, como seria possível uma pessoa, com um grau de instrução tão grande, se submeter, durante tanto tempo, às condições oferecidas por uma tribo na qual as mulheres têm de viver separadamente, subordinadas apenas às necessidades dos homens? Além disso, como uma mulher, não integrante daquela cultura, poderia aceitar, passivamente, ser banida da tribo e tornar-se uma *virgem*, simplesmente por não aceitar o casamento arranjado com um mulçumano?

A passividade de Lottar às condições impostas pelos Ghegs é tamanha que ela chega a ser duvidosa. De acordo com Sheppard (1994), é justamente essa a intenção de Munro: induzir o leitor a duvidar da história contada por Charlotte. Nada impede também que a ênfase ao comportamento submisso da personagem à tribo seja considerada como uma forma de crítica em relação não apenas à cultura dos Ghegs. Afinal, Munro, ao descrever alguns

costumes albaneses, pode estar chamando a atenção também à própria cultura canadense, a qual, mesmo sendo considerada avançada, ainda coloca as mulheres em segundo plano.

Diferentemente do que o relato de Charlotte deixa inferir, o período do seqüestro de Lottar revela, na verdade, uma vida de reclusão. Após ter optado, graças à sugestão do franciscano – única pessoa com a qual Lottar conseguia se comunicar quando fora raptada pelos Ghegs –, tornar-se uma *virgem*, a personagem tem uma vida de condições precárias. Sua nova morada, afastada da tribo, nem ao menos possuía janela; tratava-se de um “*small stone shelter, a primitive place with no window, a low doorway and no door*” (MUNRO, 1994, p. 97). Note-se que a ausência de portas e janelas parece realçar, ainda mais, a vida enclausurada e a falta de comunicação da personagem com a realidade de fora. Tal como a própria Albânia, Lottar passa a ter, então, uma vida de isolamento.

O período de reclusão da personagem apenas tem seu fim quando o franciscano, seu único amigo, aconselha que ela fuja: “*I don't trust them*”, he said. “*I think they will try again to sell you to a Muslin. [...] Do you have any belongs to take with you? No. Soon we will start*” (MUNRO, 1994, p. 101). Somente a partir da iniciativa do *religioso* Lottar resolve deixar para trás sua vida de clausura e, com a ajuda dele, é levada a Skodra, cidade onde o bispo local a encaminha ao consulado britânico. O relato de Charlotte deixa inferir, portanto, que, se dependesse apenas do desejo de Lottar, provavelmente, ela teria passado o resto de seus dias na Albânia, vivendo isoladamente.

O diálogo destacado acima não só parece evidenciar o comportamento submisso da personagem, mas também parece elucidar o tratamento atribuído pela tribo albanesa às mulheres. A partir das palavras proferidas pelo franciscano, pode-se perceber que, para os Ghegs, os seres do sexo feminino são considerados, literalmente, como mercadorias, objetos de compra e venda. Para esse povo albanês, marcado pelo estigma da pobreza, “*a woman is a way to get some money*” (MUNRO, 1994, p. 103). Sem ter a oportunidade de expressar suas próprias opiniões ou vontades, cabe às mulheres apenas cumprir, sem questionamento, o papel ao qual foram destinadas.

Junto à história de Lottar, o leitor é introduzido, paralelamente, à vida de Claire, narradora do nível extradiegético. Recém-chegada à Victoria, a personagem remete às primeiras heroínas de Munro que, após um casamento atribulado, “*acaba[m] tendo um amante, geralmente um homem de tipo operário, pé no chão, e o casamento desmorona*” (UPDIKE, 1997, p. 6). Livres de seus maridos, essas heroínas têm casos e “*vive[m] uma vida de independência boêmia, quer seja[m] identificada[s] como atriz de televisão (‘Simon's Luck’), dona de livraria (‘Differently’) ou editora (‘Dulse’)*” (UPDIKE, 1997, p. 6).

Embora Claire não tenha uma vida boêmia, a personagem, tal como as primeiras heroínas de Munro, também teve um *affair* extraconjugal com Nelson, homem também casado e morador da parte de baixo da casa onde ela e Donald, seu marido, habitavam. O caso com Nelson, não obstante tenha durado pouco tempo, foi capaz, entretanto, de desmoronar o casamento da personagem e de obrigá-la a abandonar Londres, cidade onde morava. Outra semelhança com as primeiras heroínas de Munro é o fato de Claire também atuar em uma profissão relacionada às artes. O próprio nome da personagem já deixa inferir que ela possui uma ligação íntima com a literatura e com o saber: *Claire*, cujo correspondente em português é *Clara*, pode ser associado à *luz*, ou seja, ao *conhecimento* trazido por meio dos livros (lembrando que a personagem, além de ser dona de livraria, também trabalha com uma tese sobre os últimos romances de Mary Shelley, autora de *Frankenstein*).

Agora em Victoria, longe da confusão deixada para trás, a narradora volta-se ao passado, a fim de lembrar seus primeiros dias na cidade, quando começou a fazer amizade com alguns freqüentadores de sua livraria. Entre elas, pode-se citar Charlotte, mulher que lhe contaria, posteriormente, a história da virgem albanesa. Esta última, logo de início, despertou a atenção da narradora, pois ela não só “*painted her thin, intelligent fifty-year-old face with a heavy hand*” (MUNRO, 1994, p. 115), mas também usava adereços peculiares: “[*b*]racelets – any number of them, heavy or slender, tarnished or bright” (MUNRO, 1994, p. 116). Mesmo sendo canadense, a aparência e as vestimentas de tal personagem remetem aos povos “ciganos”, da cultura estrangeira, o que faz com que Charlotte pareça estranha aos olhos do mundo ocidental. Sua figura lembra, ainda, de certa maneira, a de uma *personagem*, pertencente não à realidade, mas sim à fantasia e ao imaginário¹⁴.

Aos poucos, fazendo conexões entre os relatos de Charlotte e o de Claire, o leitor passa a notar certas coincidências, até então, não explicitadas. Lentamente, surgem indícios que permitem relacionar Lottar e Charlotte, e o franciscano a Gjurdhi, marido de Charlotte. No primeiro caso, fica visível a questão sonora dos nomes: *Lottar* assemelha-se, muito, a *Charlotte*. Além disso, o vestuário desta última, como já fora apontado, pode ser associado a uma cultura um tanto exótica, distinta dos padrões canadenses. Conforme uma das descrições de Claire: “[*t*]hough the weather was fairly warm, she [*Charlotte*] was wearing a cape of dark-gray velvet with a scanty gray fur trim – a garment that looked as if it belonged, or had once belonged, on the stage” (MUNRO, 1994, p. 115). Portanto, se a princípio, Charlotte – em relação à história da virgem albanesa – parecia ser uma narradora “testemunha”, o conto

¹⁴ Observe-se que as vestimentas de Charlotte permitem ainda que o leitor a relacione à Sherazade, clássica contadora de histórias.

desvela, aos poucos, que ela é, na verdade, uma narradora intradieético-homodieética (narradora de uma narrativa secundária, mas participante ativa dos acontecimentos), pois protagonizou as ações relatadas durante o “seqüestro” na Albânia.

Assim como é possível apontar semelhanças entre Lottar e Charlotte, também não é difícil estabelecer paralelos em relação a Gjurdhi e ao franciscano. Se se lembrar da descrição fornecida por Charlotte, no início do conto, a respeito do religioso: “*she learned that it was nothing but a crucifix, a wooden crucifix that a man was trying to get her to kiss. The man was a priest, a Franciscan. He was a tall, fierce looking man with black eyebrows and mustache*” (MUNRO, 1994, p. 82, grifo nosso), ver-se-á que tal descrição é semelhante àquela dada por Claire em relação a Gjurdhi: “[*a*] *long yellowish face, drooping tobacco-brown eyes, and an unsavory mustache*” (MUNRO, 1994, p. 117, grifo nosso). Além do *bigode*, em uma das passagens do conto, Claire também enfatiza o *crucifixo* usado pelo marido de Charlotte: “*I had notice, each time he [Gjurdhi] bent over the wagon, a large, wooden crucifix that swung down outside his coat and had to be tucked back inside*” (MUNRO, 1994, p. 97, grifo nosso).

Outro indício de que Lottar/franciscano e Charlotte/Gjurdhi são as mesmas pessoas é o fato de este último casal vender livros de viagem relacionados, justamente, à Albânia: “[*t*] *hey were travel books, some of them, from the turn of the century. [...] A Trek Through the Black Peaks. High Albania. Secret Lands of Southern Europe*” (MUNRO, 1994, p. 95). Além disso, no momento em que, no hospital, Claire pergunta a Charlotte a origem da história sobre a virgem albanesa, esta última lhe responde, simples e laconicamente: “[*f*] *rom life*” (MUNRO, 1994, p. 125), afirmação que parece provar a participação de Charlotte nas ações relatadas na parte albanesa do conto.

De acordo com Updike (1997), o deslocamento da história de Lottar/Charlotte para o presente, “numa livraria canadense bem iluminada muito semelhante àquela vista em ‘Differently’ soa relativamente chocha” (UPDIKE, 1997, p. 6). Isso porque o leitor, ao abrir as primeiras páginas da história, tem expectativas de que o enredo será todo desenrolado na Albânia, pano de fundo da primeira metade do conto. Segundo o crítico em questão, “[*f*] orjar uma relação entre o passado historicamente remoto e o presente e ajustar seus temas de magnetismo e infortúnio sexual [...] são problemas que Munro resolve, mas nem sempre sem sinais de tensão” (UPDIKE, 1997, p. 6).

Embora a argumentação de Updike (1997) seja válida, acredita-se que um dos pontos principais de “The Albanian Virgin” é, justamente, a aparente alternância entre realidade e fantasia e as conexões estabelecidas entre presente e passado. No referido conto, esse efeito só

é conseguido graças ao trabalho com o “foco narrativo” e a voz do narrador, ferramentas fundamentais na construção da narrativa. Afinal, como já foi mencionado anteriormente, a opção por uma narrativa emoldurada permite ao leitor desconfiar da veracidade do relato de Charlotte, diluindo, assim, as barreiras entre ficção e realidade. Ademais, a partir do perfeito intercalar dos fragmentos, relacionados ao presente e ao passado, Munro é capaz de provocar também uma espécie de suspense, deixando que o leitor infira, sutilmente, a ligação entre Lottar/franciscano e Charlotte/Gjurdhi. Caso o conto fosse narrado a partir de uma ordem linear, a história, provavelmente, não conseguiria alcançar, com tanta eficácia, o efeito apontado há pouco.

Para além das conexões entre os casais Lottar/franciscano e Charlotte/Gjurdhi, crê-se também que, no conto, é possível apontar coincidências entre as personagens Claire e Charlotte.

Em primeiro lugar, ambas as protagonistas podem ser consideradas *estrangeiras*, por dois motivos distintos: Claire, porque não é nativa de Victoria, e Charlotte, porque, apesar de ser canadense, não se encaixa à cultura de seu país de origem. De acordo com Carrington (1989), é comum, na literatura de Munro, os protagonistas serem estrangeiros. Não só em *Open Secrets*, mas também em outras coletâneas, é possível encontrar, frequentemente, personagens que “do not belong” (CARRINGTON, 1989, p. 208). Como a maioria dos *outsiders* – e assim como Claire e Charlotte –, essas personagens não se adaptam ao meio em que vivem e vão em busca de uma nova vida.

Em segundo lugar, ambas as personagens apresentam um conhecimento bastante grande a respeito da literatura. Tal com Claire, Charlotte, no conto, é a única pessoa conhecedora dos romances de Mary Shelley com os quais a narradora da história trabalha – *The Last Man* (1826), *Perkin Warbeck* (1830) e *Lodore* (1835), obras baseadas nas próprias experiências de vida de sua autora. Ademais, em Victoria, a personagem parece ser, assim como Claire, uma das poucas pessoas a se interessar por uma literatura de qualidade. Conforme indica a narradora, seus demais clientes na cidade pareciam apreciar apenas livros de auto-ajuda como *Psycho-Cybernetics*, materiais pornográficos e “books about dogs and horses, sailing and gardening, bird books and flower books” (MUNRO, 1994, p. 104).

Note-se que a menção de tais obras dentro do escopo do conto ainda pode ser interpretada como uma forma de interdiscursividade por alusão¹⁵. Recorrendo,

¹⁵ Mesmo citando o nome das obras de Mary Shelley, de acordo com o estudo de Fiorin (1999), os exemplos acima não podem ser considerados casos de intertextualidade por citação. Isso porque Munro se apropria apenas

principalmente, aos trabalhos de Mary Shelley, especialmente a *Lodore*, não é difícil encontrar certas reminiscências desse romance na referida narrativa de Munro. Tal como a obra de Shelley trata das relações humanas – a destruição de uma família e a sua regeneração –, apresentando também cenários díspares (ora a Europa, ora os Estados Unidos), “The Albanian Virgin” retrata acontecimentos semelhantes, como os conflitos familiares vivenciados por Claire, narradora da história. Além disso, o conto em questão, assim como *Lodore*, também intercala cenários distintos (o ambiente albanês e o ambiente canadense), revelando, por meio de um olhar crítico, os costumes de cada localidade. Nesse caso, acredita-se que, a partir do diálogo com a obra de Mary Shelley, Munro parece argumentar que, não obstante os tempos tenham mudado, os temas das histórias são os mesmos. Em outras palavras, os temas persistem em um mundo mais sofisticado, onde os leitores voltam sua atenção a obras como *Psycho-Cybernetics*, nas quais o homem recorre ao psíquico e ao cibernético para tentar explicar as angústias da humanidade. O texto da escritora canadense deixa transparecer, assim, uma espécie de crítica em relação ao avanço tecnológico. Afinal, muito embora o homem tenha desenvolvido aparatos científicos e outros meios de controlar o mundo ao seu redor, os temas da literatura fazem pensar que o ser humano ainda permanece preso aos mesmos conflitos e dramas de existência.

O interesse de Claire pelos românticos também deixa inferir, de alguma forma, a predileção da personagem ao imaginário e à fantasia, características que, não obstante sejam freqüentemente associadas à referida escola literária, qual seja, o Romantismo, marcam, na verdade, toda a literatura. Algumas passagens do conto sugerem não só a influência dos romances na personalidade de Claire, mas também o fato de que a personagem “*drew some sort of comfort or inspiration from [...] mismashing love and despair and treachery and self-dramatizing*” (MUNRO, 1994, p. 112). Percebe-se, portanto, que, não ao acaso, a história de Charlotte, sobre a virgem albanesa, tenha lhe despertado a atenção. Ora, como já fora mencionado, o relato da personagem assemelha-se muito mais à fantasia e à imaginação do que à própria realidade. De modo análogo às obras citadas (e à própria biografia) de Mary Shelley, a história de Charlotte parece ser baseada em fatos reais, mas que, ao serem contados, foram ficcionalizados.

Apesar de a história de Charlotte aparente pertencer ao campo da fantasia, o relato sobre a virgem albanesa acaba, certamente, dando uma visível inspiração a Claire. No desfecho do conto, por exemplo, quando a personagem descobre o sumiço de Charlotte do

do *discurso* presente nesses escritos, sem citar passagens ou se basear no estilo de Mary Shelley para construir o seu próprio conto.

hospital, a narradora, impulsionada pelos acontecimentos ocorridos na Albânia, imagina, então, como seria uma vida com o seu amante Nelson. Na mente de Claire, a história dos dois assemelhar-se-ia às peripécias vivenciadas por Lottar e o franciscano após abandonarem a tribo dos Ghegs: não obstante enfrentem vários problemas, o final é feliz; ambos permanecem juntos frente às dificuldades encontradas. De acordo com Levene (1999), “[w]hat happens is recorded as a sort of experiential haiku, notes towards parallel lives – ‘We have been very happy. I have often felt completely alone’” (LEVENE, 1999, p. 856).

O desfecho da narrativa é interessante, pois mostra, de fato, um entrelaçamento entre fantasia e realidade: depois de imaginar a história com Nelson, Claire tem seus desejos realizados, pois encontra o seu amante a sua espera, na livraria. Paralelamente a esse episódio, há uma volta ao passado, evidenciando os detalhes do resgate de Lottar pelo consulado britânico. Nesse *flash-back*, é relatado também o encontro de Lottar e o franciscano: “[s]he [Charlotte] called him [the Franciscan] and called him, and when the boat came into the harbor at Trieste he was waiting on the dock” (MUNRO, 1994, p. 128). Ou seja, tal como Claire, após acreditar ter perdido Nelson, depara-se com ele em Victoria, Lottar, após pensar que nunca mais veria o franciscano, o encontra a sua espera, em Trieste. Tudo isso deixa inferir, de alguma forma, uma ligação existente entre a história desses dois casais.

Muito embora o conto sugira um “final feliz”, a narrativa de Munro termina em aberto, deixando várias lacunas. De forma semelhante a alguns contos pertencentes ao universo de *The Progress of Love* – a exemplo de “Fits” –, “The Albanian Virgin” não fornece respostas aos mistérios propostos. A estratégia dos finais abertos desenvolvida por Munro é relevante, pois ela contribui para a sensação de sentido instável, indeterminado, que não se deixa apanhar. Ela mostra também que os contos da canadense retratam, muitas vezes, acontecimentos inacabados, que diferem daqueles apresentados em romances tradicionais, nos quais há sempre um final evidenciado. Afinal, além de não se saber o que aconteceu depois do resgate de Lottar, o leitor não é informado nem sobre o paradeiro de Charlotte e Gjurdhi após eles terem desaparecido de Victoria, nem sobre os fatos ocorridos depois do encontro entre Claire e Nelson. Como já foi dito, apenas é possível *deduzir* um final feliz para os dois casais, que pode ser constatado por meio dos versos do já citado *haiku*, presentes no desfecho do conto: “We have been very happy. I have often felt completely alone. On the whole, I am satisfied” (MUNRO, 1994, p. 127).

Por fim, tem-se “A Wilderness Station”, conto análogo a outras narrativas pioneiras

como “Heirs of the Living Body” e “Meneseteung”¹⁶, justamente, por promover uma volta ao passado canadense. O foco da narrativa, entretanto, recai não sobre os fatos históricos oficiais, mas sim sobre “*the untold stories that lie hidden like dark secrets within the body of the official history*” (HOWELLS, 1998a, p. 125). Nesse conto, a autora canadense volta-se ao passado não de modo nostálgico, buscando recriar um passado perdido; ela, antes, prefere mostrar, simplesmente, incidentes banais, algo que *poderia* ter acontecido, mas, que, por alguma razão, não foi registrado nos livros de História. Por isso, ao reconstruir os cenários e os costumes da narrativa em questão, Munro o faz sob o ponto de vista meramente ficcional. Nada impede, porém, esses acontecimentos sejam considerados uma espécie de leitura alternativa proposta pela contista canadense em relação à História, abrindo espaço, assim, a várias interpretações possíveis.

Embora muitos contos de *Open Secrets* possuam transcrições de cartas escritas pelas personagens, “A Wilderness Station” é, como mostra Howells (1998a), a única das narrativas de enredo exclusivamente epistolar, composto por cartas datadas há mais de cem anos e recolhidas por uma personagem desconhecida, que não tem uma participação direta nas ações do conto. Grande parte dessas cartas data da década de 1850, não obstante também sejam apresentados um relato publicado em uma revista de 1907 e uma carta de 1959, responsável por dar desfecho à narrativa.

Inaugurada com a resposta de uma epístola previamente recebida (a qual o leitor não tem acesso), a narrativa mescla cartas de diferentes tipos, englobando desde a correspondência semi-oficial entre um reverendo e um juiz de paz, até cartas particulares entre a protagonista da história e uma amiga. A presença dessas epístolas gera efeitos interessantes, pois, sem o intermédio de um narrador que controle ou faça comentários à história, o leitor é transportado, de imediato, para dentro desse universo cheio de vozes, tendo a nítida impressão da realidade do cenário e das situações vivenciadas pelas personagens. Essas várias cartas – num total de onze epístolas –, deixam transparecer, além disso, não só as visões de mundo da época, mas também reconstróem parte dos hábitos e da vida no Canadá colonial. Elas empregam, para esse propósito, todos os elementos convencionais das narrativas pioneiras. Como exemplos disso, pode-se mencionar a descrição do trabalho dos desbravadores em limpar o mato fechado e construir uma moradia, as privações e os perigos da vida dos missionários e dos aventureiros interessados em se instalar na localidade, os relatos dos órfãos que se mudaram para o sertão canadense, no século XIX, ou por livre-

¹⁶ Enquanto “Heirs of the Living Body” faz parte de *Lives of Girls and Women* (1971), “Meneseteung” está presente na coletânea *Friend of my Youth* (1990).

arbítrio, como os irmãos Herron, Simon e George, ou por meio do casamento, como Annie McKillop, mulher de Simon (HOWELLS, 1998a, p. 125).

O foco das cartas, no entanto, volta-se, em um primeiro momento, à morte de Simon Herron, um dos desbravadores do mato fechado da divisa do Ontário de 1850. Mencionada pela primeira vez no relato concedido por seu irmão (George Herron) à revista *Argus*, de 1907, tal acontecimento é contado por diferentes pontos de vista. Aliás, pode-se dizer que, tal como “The Progress of Love”, “White Dump” e tantos outros contos de Munro, “A Wilderness Station” é também composto por meio de várias vozes e visões. Esse efeito é obtido graças ao fato de a narrativa em questão ser construída apenas por epístolas, evidenciadoras de uma focalização múltipla sobre as personagens. As cartas contribuem, assim, não só para a revelação das angústias, crenças e incertezas dos seres ficcionais, mas também para a instauração, na narrativa, do dialogismo e, conseqüentemente, da polifonia.

Segundo a versão de George Herron – oficialmente propagada e conhecida pelos habitantes locais –, Simon teria morrido após um galho ter caído sobre sua cabeça, enquanto ambos trabalhavam juntos na limpeza da área ao redor de sua propriedade. De acordo com essa versão da história, a morte de Simon, além de ter sido instantânea e inesperada, fora causada, possivelmente, pela mudança da direção do vento, responsável pela queda de um galho, justamente, no local onde a vítima se encontrava. Junto à descrição da morte do irmão, George ainda ressalta que, na companhia de sua cunhada, Annie Herron, preparou um enterro doméstico, pois as fortes tempestades de neve o impediram de procurar o reverendo local¹⁷.

A versão de George sobre a morte de seu irmão, embora endossada por uma carta escrita pelo reverendo Walter McBain, ministro da igreja presbiteriana do norte de Huron, a James Mullen, juiz de paz em Walley, é, entretanto, desmistificada por Annie Herron, mulher da vítima. Essa visão alternativa dos fatos é a responsável por promover um confronto entre as vozes das diferentes personagens do conto. Isso porque o ponto de vista defendido pela esposa de Simon contradiz a versão de seu cunhado. O leitor apenas tem conhecimento dessa visão de Annie por meio de James Mullen, cuja resposta à carta do reverendo revela a confissão do crime feita pela esposa de Simon. Segundo a epístola, a personagem, meses após

¹⁷ Um episódio semelhante à morte descrita acima está presente em um outro conto de Munro, “Heirs of the Living Body”, pertencente à segunda coletânea da autora, intitulada *Lives of Girls and Women*. Na referida narrativa, é mencionada a morte de um jovem, que, de maneira similar a Simon, havia acabado de chegar à região (Condado de Wawanash) e falecera devido à queda de uma árvore sobre o seu corpo. “A Wilderness Station” mostra, portanto, como os contos de Munro mantêm uma relação de continuidade, obtida, grande parte das vezes, por meio da interdiscursividade por alusão. Afinal, é na referida história que Munro retoma figuras e temas já apresentados em outra narrativa de sua autoria, expandindo-os e conferindo-lhes novas significações.

a morte do marido, caminhara rumo à cadeia de Walley, a fim de assumir a autoria do assassinato. De acordo com a versão da cunhada de George, a morte de seu marido fora provocada por uma pedra, objeto utilizado por Annie para ferir a cabeça de Simon.

Apesar de a personagem ter confessado o crime, nenhuma das personagens acredita em sua história. Conforme indica Howells (1998a), a esposa de Simon é considerada mentirosa ou louca, mas certamente não uma criminosa (HOWELLS, 1998a, p. 126-127). Tudo porque a versão fornecida pela heroína de Munro apresenta várias incoerências. Como o próprio James Mullen assinala, “[n]o rock that this girl could pick up, combined with the force that she could summon to throw it, would serve to kill a man” (MUNRO, 1994, p. 201). Além disso, quando pressionada pelas inconsistências existentes na sua versão dos fatos, Annie muda sua história, dizendo que havia matado Simon com uma pedra grande, a qual ela pegara com as duas mãos e esmagara a cabeça de seu marido.

A partir das várias teorias formuladas para justificar a atitude tomada por Annie, tanto o reverendo McBain quanto o médico recomendado por James Mullen para o exame da mulher de Simon deixam transparecer certos valores e ideais da época. Sob um ponto de vista marcado pela autoridade e pela voz masculina, Walter McBain, em um primeiro momento, acredita que Annie ficou louca devido ao remorso pela morte do marido. Segundo essa justificativa, a mulher de Simon seria uma esposa não submissa e não respeitadora dos princípios cristãos, por isso, sentia-se culpada com o acidente ocorrido com o esposo. O médico, também duvidando da sanidade mental da personagem, atribui, no entanto, a loucura de Annie

to a sort of delusion peculiar to females, for which the motive is a desire for self-importance, also a wish to escape the monotony of life or the drudgery they may have been born to. They may imagine themselves possessed by the forces of evil, to have committed various and hideous crimes, and so forth. [...] For all of this he – the doctor – lays the blame on the sort of reading that is available to these females, whether it is of ghosts or demons or of love escapades with Lords and Dukes and suchlike (MUNRO, 1994, p. 205).

Note-se que o argumento defendido pelo médico é semelhante àquele utilizado por Flaubert em *Madame Bovary*, obra na qual a protagonista Emma é, nitidamente, influenciada pelos romances românticos, cuja leitura era a grande responsável pela “deformação” da visão apresentada pela personagem frente à realidade. Provavelmente, Munro faz alusão ao discurso contido na obra do francês (interdiscursividade por alusão) como forma de criticar a visão “machista” presente na mente das pessoas pertencentes ao século XIX. Afinal, o argumento

do médico (e mesmo o de Flaubert, em *Madame Bovary*) deixa inferir que apenas as mulheres – grande público leitor da época – deixar-se-iam influenciar por esse tipo de literatura.

Não obstante a versão apresentada por Annie pareça ser fruto de uma mente perturbada, a sua loucura segue, de certo modo, um “método” específico. Ao longo do conto, pode-se dizer que a personagem conta mentiras a fim de conseguir atingir o seu objetivo: qual seja, adotar a cadeia como seu refúgio permanente (HOWELLS, 1998a, p. 127). Isso só passa a ser percebido, porém, com a leitura das cartas escritas por Annie à Sddie, uma amiga do orfanato. De acordo com o relato da esposa de Simon, presente na primeira correspondência, sua estada na cadeia era satisfatória, pois lá a personagem estava “*pretty well and safe and nothing to complain of either food or blankets*” (MUNRO, 1994, p. 207). À primeira vista, o que parece absurdo e paradoxal – ou seja, estar “salva” na cadeia – é explicado em uma outra carta, na qual a protagonista fornece outra versão sobre a morte de Simon.

Conforme o ponto de vista da personagem (que ninguém, a princípio, fica sabendo, pois a carta nunca chega às mãos de Sddie), o responsável pelo incidente com Simon fora, justamente, George Herron, irmão da vítima. Annie só chega a essa conclusão, quando, ao limpar o corpo do marido, percebe um corte de machado em sua nuca. A carta da personagem torna-se, portanto, um “documento” importante, pois fornece uma visão não-oficial dos fatos, não mostrada no relato de George Herron à revista *Argus*, e também não conhecida por ninguém daquela época. Nela, o assassinato de Simon é justificado pelos maus-tratos conferidos ao irmão caçula e que, provavelmente, se estendiam à esposa. A epístola também revela que, apesar de Annie ter confortado o cunhado, tentando mostrar a sua inocência, a opção da protagonista pela cadeia se deveu ao medo crescente em relação a George¹⁸.

O conteúdo da carta escrita por Annie também é relevante porque apresenta uma espécie de premonição, comprovada apenas no final da narrativa. Essas revelações são proporcionadas pelo texto bíblico, ao qual Annie recorre a fim de tentar saber o que irá acontecer com George, no futuro. As mensagens lidas, ao acaso, pela esposa de Simon, delineiam um final feliz em relação ao cunhado da protagonista. Afinal, o versículo 13 do capítulo 24 dos Atos dos Apóstolos, trecho lido por Annie, sugere que, de forma semelhante a Paulo, discípulo de Jesus, ninguém terá provas para acusar George do crime cometido: “[*n*]either can they prove the things which now they accuse me” (MUNRO, 1994, p. 212). De acordo com a classificação proposta por Dällenbach (1979) em seu estudo sobre

¹⁸ Observe-se que, da mesma forma que, em “The Albanian Virgin”, Lottar, a fim de não se submeter ao casamento, procura refúgio em uma espécie de caverna, Annie, para escapar também da autoridade masculina, abriga-se na cadeia.

intertextualidade, esse seria, pois, um exemplo de *mise en abyme* prospectiva, uma vez que tal enunciado, além de servir como intertextualidade por citação, antecipa a história vindoura (DÄLLENBACH, 1979, p. 60).

Em uma leitura mais profunda, e ainda recorrendo ao texto bíblico, é possível estabelecer também um paralelo entre as figuras de Simon e George e os irmãos Abel e Caim. Sob esse ponto de vista, a história das personagens de Munro seria, na verdade, uma inversão do texto bíblico, uma espécie de carnavalização, pois a história original é apresentada às avessas (LOPES, 1997, p. 260). Ora, antagonicamente à história dos filhos de Adão e Eva, no conto da canadense, é o irmão caçula e de temperamento mais dócil que se rebela contra o irmão mais velho. Ademais, em “A Wilderness Station”, o assassino nunca é culpado. Diferentemente do que acontece com Caim, a quem é lançada uma espécie de maldição, George, conforme mostra o desfecho do conto, sobrevive impunemente e tem uma vida próspera até o final de seus dias. Ele não só ajuda a construir a cidade de Carstairs, mas também dá origem a vários herdeiros, responsáveis por dar continuidade à história daquela terra antes inabitada. De forma análoga à situação vivida pelo protagonista Michael Henchard, do romance *The Major of Casterbridge*, de Thomas Hardy, George, não obstante tenha cometido um crime, ao longo dos anos, torna-se um bom homem e um respeitável cidadão¹⁹.

Para além do jogo de vozes e dessas várias versões apresentadas em relação à morte de Simon, outro efeito importante obtido por Munro na construção de “A Wilderness Station” é a mudança de foco da narrativa. Em outras palavras, da mesma forma que, em contos como “Open Secrets”, a atenção do leitor, aos poucos, é conduzida à vida da protagonista Maureen, no conto em questão, Munro desvia o foco do acontecimento (qual seja, a morte de Simon), centrando-o nas personagens, especialmente em Annie.

Se, no início da narrativa, tal personagem era vista apenas como “*a female suitable to his [Simon’s] needs*” (MUNRO, 1994, p. 198), com o decorrer da história, Annie acaba se tornando a personagem principal. Basta um rápido exame das correspondências trocadas entre o reverendo e o juiz de paz. Em todas essas cartas, o assunto fica centrado não tanto na morte de Simon, mas, antes, em Annie, ou melhor, em seu comportamento insano. Com a adoção dessa estratégia narrativa, a personagem ganha, assim, papel de destaque, e, inclusive, também sobrevive para contar sua versão da história ao velho George.

De acordo com a última carta apresentada – escrita em 1959 por Christena Mullen,

¹⁹ Nesse caso, acredita-se que o diálogo que Munro estabelece com o mito de Abel e Caim e com a obra de Thomas Hardy é um exemplo de interdiscursividade por alusão, visto que ambas as histórias as quais a escritora canadense alude servem de contexto para poder se compreender “A Wilderness Station”.

neta do juiz de paz da cadeia de Walley –, Annie, assim como seu cunhado, tem uma vida longa. A partir dessa epístola, Christena revela a trajetória percorrida pela protagonista após ter sido presa. Segundo a neta do juiz de paz, depois de ter trabalhado na cadeia como costureira (lembrando que a *costureira* pode ser vista como uma metáfora referente à contação, à tessitura de histórias), Annie fora posteriormente transferida para a casa de James Mullen como empregada doméstica, “*delighting everyone with her crazy tales*” (MUNRO, 1994, p. 128). Conforme as lembranças de Christena, sua mãe costumava aconselhar as filhas a não acreditar nas histórias de Annie, pois elas eram totalmente mentirosas.

Note-se que as mentiras e as histórias contadas pela personagem permitem, de certa forma, que sejam estabelecidos paralelos entre a protagonista e Sherazade, figura principal de *As mil e uma noites*. Tal como esta última era obrigada a contar, todas as noites, “mentiras” a fim de sobreviver, Annie, durante sua vida, também se viu na obrigação de mentir para poder seguir em frente. Conforme Howells (1998a), tanto para a protagonista da história de Munro quanto para a heroína de *As mil e uma noites* contar histórias não apenas revela segredos, mas também é o modo encontrado por essas mulheres para permanecerem vivas e protegidas da autoridade masculina (HOWELLS, 1998a, p. 128).

A alusão à personagem da literatura do Oriente Médio (interdiscursividade por alusão), por outro lado, pode ser interpretada, ainda, como uma forma de Munro inserir um outro tipo de voz dentro de sua narrativa. Da mesma maneira que, em “White Dump”, *The Poetic Edda* foi utilizada, possivelmente, como forma evocar a tradição feminina, em “A Wilderness Station”, os ecos de *As mil e uma noites* também parecem revelar o propósito de Munro em chamar a atenção de seu leitor ao papel desempenhado pelas mulheres na literatura. Ora, a análise das narrativas da canadense mostra que, diferentemente das histórias “tradicionais”, escritas por homens, seus contos apresentam novas formas de representação da mulher, bem distintas daquelas encontradas em trabalhos como, por exemplo, *Madame Bovary*, nos quais os seres do sexo feminino são retratados como criaturas ingênuas e tolas. Em Munro, há, na verdade, a exposição de uma nova realidade feminina, na qual as mulheres são descritas como seres que, além de participarem ativamente na história, possuem profundidade psicológica e desempenham papéis tão importantes quanto os protagonistas masculinos.

O assunto principal da carta escrita pela neta de James Mullen está relacionado, porém, ao dia que a personagem leva Annie – agora conhecida como “Old Annie” – a um passeio em Carstairs, a fim de visitar os parentes de Simon, a próspera família Herron. A visita de Annie não apenas pode ser interpretada como um momento de glória da personagem,

mas também pode significar, ainda, a vitória da versão apresentada pela protagonista em relação à morte de Simon. Tudo porque, no ano 1959, George, além de se encontrar em um estado de velhice bastante avançado, também havia perdido a voz devido a um enfarto. A incapacidade da personagem em falar, articular as palavras, sugere, portanto, a chance experimentada por Annie, na conversa com o cunhado, de contar sua própria história, sem ao menos ser contrariada.

Embora a carta de Christena deixe inferir o “acordo de paz” travado por ambos os cunhados no final de suas vidas, o leitor nunca fica sabendo qual o assunto tratado na conversa promovida pelas duas personagens. Sob esse aspecto, tal como “The Albanian Virgin”, “Open Secrets” e tantos outros mais, “A Wilderness Station” comporta, pois, um final reticente. Não apenas a conversa de George e Annie apresenta lacunas, mas também o próprio assassinato de Simon, ocorrido na década de 1850, não é solucionado. Ao final da narrativa, ainda não é possível saber, com certeza, quem está contando a verdade sobre a morte da referida personagem. Teria sido George com o machado? Annie com a pedra? A história do assassinato permanece, assim, inconclusa.

Percebe-se, então, que, em “A Wilderness Station”, Munro, além de focar o interior das personagens, também questiona, de alguma maneira, as certezas históricas em relação aos fatos ocorridos. A apresentação das várias versões de um mesmo acontecimento parece provar que, muitas vezes, a história oficial nem sempre é a história verdadeira. Aos poucos, a autora canadense deixa inferir que a História, assemelhar-se-ia, portanto, à ficção: tal com esta última, ela depende de um registro; este, por sua vez, não é totalmente objetivo e imparcial. Ele evidencia, antes, o ponto de vista de quem o escreveu. Nesse sentido, Munro parece concordar com a afirmação de Seligmann-Silva (2003), segundo a qual “não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 67). No caso da narrativa aqui discutida, o registro histórico parece denunciar o ponto de vista de George, cuja versão dos fatos o isentou da culpa do crime cometido ao irmão. “A Wilderness Station” parece mostrar, dessa maneira, que a História também é, muitas vezes, composta por “mitos”, por falsidades, das quais o ser humano é responsável pela manutenção e propagação.

Por fim, outro aspecto importante em relação ao conto de Munro tem a ver com o título escolhido pela autora. Note-se que a escritora em questão se apropria de um termo bastante caro aos canadenses: *wilderness*, palavra referente não só à busca de identidade, mas também à posição secundária do Canadá em relação ao seu vizinho, os Estados Unidos.

De acordo com Howells (1996), uma das figurações mais conhecidas de *wilderness* é aquela criada por escritores como Margareth Atwood, que, ao longo de sua obra, “*has constructed her literary figurations of the wilderness as unexplored natural environment, a territory without monuments or landmarks, emptied of signs of human presence*” (HOWELLS, p. 49). *Wilderness*, definido, nas palavras de Atwood, como um local “ermo”, “selvagem”, é, curiosamente, o modo como os próprios canadenses encaram o seu país de origem. Conforme explicita Howells (1996), na busca de uma identidade nacional, os conterrâneos de Munro voltaram suas atenções ao território canadense; entretanto, um exame mais detalhado em sua própria terra natal permitiu aos habitantes locais encarar o país como um lugar isolado e à parte da cultura dominante dos grandes centros, como, por exemplo, dos Estados Unidos.

Embora seja um país de primeiro mundo, muitos críticos – a exemplo de Hutcheon (1988) – ressaltam que o Canadá, tal como a grande maioria das colônias e países subdesenvolvidos, foi sempre marcado por uma posição periférica, persistente até o início da década de 1960. De forma semelhante ao Brasil, o Canadá, ao longo de sua história, carregou consigo um senso de “*belatedness, of having arrived too late on the historical scene, at the end of a Western modernity that had completely mapped out the landscape in advance*” (SZEMAN, 2001, p. 32, grifo do autor). Esse “sentimento” de atraso, porém, não se restringia apenas à cultura, mas também se estendia, sobretudo, à literatura. Segundo as palavras de Hutcheon (1988), a literatura canadense, parte das vezes, quase sempre foi considerada, simplesmente, como uma cópia atrasada das manifestações norte-americanas. Isso aconteceu, talvez, pelo fato de o Canadá não apresentar uma “sincronia” com a história cultural dos Estados Unidos – visto que, ao contrário deste último, o país de Munro não passou por revoluções e nem por uma guerra civil, vivendo uma história cultural mais conservadora enquanto colônia da Inglaterra.

Conforme poderá ser visto na passagem abaixo, pode-se dizer que esse atraso em relação aos grandes centros foi o fator determinante para impulsionar alguns escritores, como Atwood, a buscar, desesperadamente, uma identidade nacional. De acordo com um dos trechos pertencentes a uma das obras da autora canadense,

Literature is a map, a geography of the mind... We need such map desperately, we need to know about here, because here is where we live. For members of a country or a culture, shared knowledge of their place, their here, is not a luxury but a necessity. Without that knowledge we will not

survive (ATWOOD apud HOWELLS, 1996, p. 51).

A partir das palavras de Atwood, não é difícil entender a razão pela qual Munro escolheu como título de sua narrativa “A Wilderness Station” (cuja possível tradução para o português seria algo como “Um posto no ermo” ou “Um lugar no ermo”). Se se relacionar o termo *wilderness* com a questão da busca da identidade nacional citada por Atwood no trecho transcrito acima, pode-se afirmar que Munro optou por tal título com o seguinte intuito: demonstrar que, embora o Canadá seja considerado um lugar aparentemente ermo e selvagem, o país ainda conta com a possibilidade de cultivar uma ficção autêntica, marcada pelo registro da experiência humana e por ecos de textos fundadores. E esses textos, em sua maioria, são representados, no conto de Munro, por meio de certas composições, tais como o texto bíblico (citado por Annie em uma de suas cartas) e *As mil uma noites*, história a qual Munro faz alusão ao longo de sua narrativa e que, segundo Wajenberg (1997, p. 11), é “fonte” da qual “quase todos acabam bebendo”.

O exame das intertextualidades e interdiscursividades presentes em “A Wilderness Station” se torna, portanto, primordial, pois os textos citados por Munro ajudam, muitas vezes, a se chegar a uma melhor compreensão não só de seu conto, mas também da literatura de seu próprio país, que é formada – assim como as narrativas de Munro – por ecos e reminiscências de textos vindos de outras culturas.

Por exemplo (e retomando pontos anteriormente discutidos em outra ocasião), ao fazer alusão a *As mil e uma noites*, Munro parece, a princípio, destacar, principalmente, o papel da narradora, cuja voz atua como elo entre as narrativas, conduzindo o leitor pelas histórias labirínticas da trama. Esse destaque dado pela escritora canadense a *As mil e uma noites* ressalta, assim, o papel feminino no compósito narrativo. Isso porque, como é sabido, nas histórias contadas por Sherazade, o que dá unidade à narrativa é, pois, a voz da narradora, elemento fundamental para seduzir o ouvinte (ou leitor). A aproximação do trabalho de Munro àquele desenvolvido por Sherazade evidencia, dessa forma, o ponto de vista feminino presente também nas composições da canadense. Chamando a atenção à voz feminina, Munro enfatiza o papel da mulher nas manifestações artísticas em geral.

Em uma outra leitura, entretanto, a menção de *As mil e uma noites* pode significar ainda a vinculação da obra de Munro (e, em um contexto mais amplo, a própria literatura canadense) à longa e arcaica tradição. Em outras palavras, o diálogo estabelecido por Munro com a história de Sherazade parece servir como forma de a autora canadense inserir a sua

obra à tradição literária mundial e realçar o entrelaçamento cultural travado entre diferentes povos. Sem negar o seu passado cultural e literário, Munro constrói, assim, narrativas baseadas em *discursos* presentes em textos já consagrados, atualizando-os ou criticando-os, reescrevendo-os a partir de um ponto de vista feminino e conferindo-lhes uma cor local.

De forma semelhante, os textos de Thomas Hardy (Munro faz alusão ao escritor inglês quando elege Carstairs como cenário de “A Wilderness Station”²⁰) também contribuem, igualmente, para a inserção dos contos de Munro à tradição. Entretanto, não se trata, meramente, de repetir (ou copiar) o que o colonizador produziu, mas de herança literária relacionada à tradição bem mais antiga. Sob um outro ponto de vista, pode-se dizer, ainda, que tal processo (citar, basear-se em outros textos para construir novas composições) se assemelha ao conceito de antropofagia criado pelos modernistas brasileiros. Tudo porque, segundo a concepção desses autores, ao invés de plagiar, era preciso devorar o que era estrangeiro para produzir, assim, algo novo, originalmente nacional (cf ALMEIDA, 2001, p. 51).

Pode-se dizer que Munro, em muitas de suas obras, apropria-se do processo antropofágico, pois, ao longo de sua contística, não apenas faz alusões a outros escritores pertencentes à literatura mundial, mas, seguindo os passos de Hardy, Faulkner e outros autores, também cria locais fictícios para o cenário de suas narrativas. Conforme alguns críticos, como Besner (2006), Munro assemelhar-se-ia a Faulkner e a Hardy não só porque se voltou à vida das pequenas comunidades da região em que habitou quando jovem, mas também porque ficcionalizou locais existentes no mundo real. Tal como Faulkner – cujas obras têm como pano de fundo o *Yoknapatawpha County*, usado para retratar o sul dos Estados Unidos –, e Hardy – cujo *Wessex County* é baseado na região sudoeste da Inglaterra, sua terra natal –, Munro, em *Lives of Girls and Women* (1971) e em *The Beggar Maid* (1980), faz alusão a Wigham (local onde passou a infância) por meio da menção das cidades fictícias de Jubilee e Hanratty. Ou seja, tomando como exemplo o trabalho de outros escritores pertencentes à tradição, a autora também recria cidades e espaços ficcionais; entretanto, todos esses cenários retratam não a vida do colonizador, mas a realidade presenciada pelos próprios canadenses.

Em “A Wilderness Station”, a apropriação feita por Munro das obras e dos discursos de outros autores parece provar, assim, que o Canadá, não obstante seja considerado, por muitos, um lugar ermo e selvagem, pode produzir narrativas em solo próprio, dominado por

²⁰ Carstairs é também o cenário de um famoso romance de Thomas Hardy, *The Mayor of Casterbridge*.

imaginação criativa e autêntica. É, pois, no próprio Canadá que os escritores canadenses podem se inspirar e criar seus textos literários, sem, no entanto, desejar apagar os traços dos colonizadores, da História, do folclore, de suas tradições. Tal herança, além de ser inevitável, vem, sobretudo, por meio da cultura constituída pela tradição oral (presente, por exemplo, em “White Dump”, quando são citados os versos de *The Poetic Edda*), e pelas narrativas fundadoras, registradas por meio das intertextualidades e interdiscursividades utilizadas no texto de Munro. Esses intertextos e interdiscursos enfatizam essa herança literária que não renega seus vínculos, mas, pelo contrário, visita os mais remotos (o texto bíblico, *As mil e uma noites*) e os reúne aos mais contemporâneos para fazer uma espécie de “crítica”, dando forma renovada à interpretação e enriquecendo o cenário literário canadense.

A escolha pelo termo *wilderness* no título da narrativa, portanto, parece refletir, em uma leitura mais profunda, a preocupação de Munro em chamar a atenção a uma tradição nacional, calcada não apenas por textos construídos pelos próprios canadenses, mas também por textos oriundos de outras culturas.

A análise dos contos de Munro apenas parece confirmar o fato de que as histórias da escritora canadense enfocam não o evento, ou seja, os acontecimentos, mas, pelo contrário, dão destaque aos sentimentos e ao interior das personagens. Essa constatação parece ir ao encontro da própria conceituação de Munro em relação a um conto. Segundo as próprias palavras da autora: ““*What happens as event doesn't really matter [...]. When the event becomes the thing that matters, the story isn't working too well. There has to be a feeling in the story*”” (MUNRO apud GADPAILLE, 1988, p. 59).

Conforme Gadpaille (1988), um dos métodos utilizados por Munro na obtenção desse “sentimento” é o desvio de foco. A partir da ênfase não no acontecimento, mas sim no conteúdo mental das heroínas, o leitor pode se deparar com uma história composta por seres ficcionais de sentimentos autênticos, que não agem de forma mecânica, como se fossem comandados unicamente pela vontade de sua criadora. As personagens de Munro, longe de apresentarem traços distintivos fortemente escolhidos e marcados, não são imediatamente identificáveis. Sua personalidade é percebida aos poucos, de forma gradual, e, muitas vezes, sua conduta surpreende o leitor. Os seres ficcionais de Munro superam, portanto, o estereótipo da mulher retratada na literatura, quase sempre vista pela tradição masculina como musa ou como louca. Muitas vezes, as personagens integrantes do universo ficcional da escritora canadense são seres subversivos; não desempenham papéis passivos nas histórias.

Geralmente, são heroínas independentes ou que buscam meios de independência contra a autoridade masculina.

Um dos efeitos da estratégia de desvio de foco é, assim, a apresentação de uma realidade captada a partir da ótica feminina. Por meio do enfoque na perspectiva das personagens, Munro apresenta um olhar crítico em relação aos costumes e valores “machistas” ainda perpetuados na sociedade ocidental. As situações vividas por suas protagonistas mostram o desejo das heroínas em superar as barreiras e convenções de um mundo onde as mulheres ainda são minoria. Desde Isabel, de “White Dump”, a Claire, de “The Albanian Virgin”, é possível notar a presença de uma voz feminina que clama o seu espaço e parte em busca da liberdade não oferecida pelo casamento. Nesse sentido, é preciso ressaltar que, ao dar voz às suas personagens e enfatizar o ponto de vista feminino, o narrador de Munro propicia a reavaliação, por parte de seu leitor, de muitos dos ideais e valores veiculados na sociedade em geral.

Outro efeito obtido a partir da ênfase dada pelo narrador ao ponto de vista das diversas personagens é a exposição de uma realidade múltipla, na qual o conceito de verdade absoluta é desmistificado. Ora, ao conceder espaço para a manifestação das opiniões e visões apresentadas pelos seres ficcionais, Munro chama a atenção do leitor ao fato de que, dificilmente, a percepção do mundo exterior pode ser feita de modo totalmente objetivo e fiel. Os contos da autora revelam, pelo contrário, que cada indivíduo interpreta as coisas ao seu redor de forma diferente. Ao invés de expor apenas uma realidade, as narrativas de Munro mostram, portanto, cada personagem com uma visão subjetiva, a qual é responsável por nortear as posições tomadas pelos seres ficcionais. Phemie, em “The Progress of Love”, por exemplo, desvela que o modo como a personagem enxergava o passado desempenhou um papel fundamental na atuação e posição tomadas na vida da protagonista. Graças à interpretação conferida pela personagem ao episódio da queima do dinheiro, Phemie disseminou uma história falsa, na qual o pai havia ajudado a mãe a queimar toda a herança recebida do avô da protagonista. Sua crença na solidariedade do pai é o que fez a heroína do conto seguir em frente e buscar o amor nas relações familiares e conjugais.

CAPÍTULO IV

“MONSIEUR LES DEUX CHAPEAUX”: O PASSADO E A SUA INFLUÊNCIA NO PRESENTE

4.1 “Monsieur les Deux Chapeaux”: a importância do passado e da memória na construção do conto

“Monsieur les Deux Chapeaux” se assemelha à maioria dos contos presentes em *The Progress of Love* não só pelo fato de ser caracterizado pela recorrência de recursos como a narração heterodiegética e o uso do tempo não-linear. A narrativa, tal como as demais que compõem o referido volume, também apresenta, de certo modo, um traço de indeterminação. Isso porque, além de não especificar exatamente o tempo (ou seja, a época histórica retratada), o narrador não aponta, de forma precisa, o local onde a “ação” do conto é desencadeada. O leitor, em uma leitura um pouco mais atenta, apenas pode inferir que o espaço de “Monsieur les Deux Chapeaux” é uma pequena cidade – “[a]nd she [Nancy] had an odd way of talking about this town” (MUNRO, 1986, p. 68, grifo nosso) – e que o tempo recriado na narrativa é, de certa forma, atual – “[h]e [Ross] had [...] put a tape on [...]. Chariots of Fire²¹” (MUNRO, 1986, p. 67).

A constatação de que “Monsieur les Deux Chapeaux” não tem como marca a “ação” propriamente dita também costuma chamar a atenção do leitor. Tudo porque, diferentemente de histórias repletas de aventura, ou com toques de romantismo, a narrativa de Munro escolhida como objeto de estudo parece se afigurar muito mais a um exercício narrativo, de como se contar uma história por meio da lembrança, do que a um conto preocupado apenas em relatar acontecimentos de uma maneira superficial. Isso leva a crer que, em “Monsieur les Deux Chapeaux”, assim como nas outras narrativas de Munro, a memória desempenha, portanto, um papel de destaque: ela serve não só como ferramenta indispensável para a construção do conto, mas também permite ao leitor, algumas vezes, duvidar da história contada. Afinal, graças às constantes voltas ao passado, não é possível delimitar-se com clareza, as barreiras entre a *verdade*, ou seja, o que de fato ocorreu, e aquilo que é *inventado* (fato ficcional). Em outras palavras, tomando como base os estudos de Freud (1996a), pode-se

²¹ A partir da menção da canção “Chariots of Fire”, percebe-se que o conto de Munro retrata o tempo atual, visto que a referida música, cuja composição é de Vangelis, é datada de 1981, ano próximo à primeira publicação da coletânea *The Progress of Love*.

afirmar que, no conto em questão, a memória não é algo totalmente confiável; por isso, nada impede, por exemplo, uma lembrança ser, na verdade, uma ficção, nascida e criada a partir da imaginação de uma das personagens presentes na história.

O conto é iniciado, conforme a terminologia adotada por Friedman (2002) e outros teóricos sobre o “foco narrativo”, por meio de uma cena, na qual detalhes como personagens, espaço e diálogo emergem diretamente aos olhos do leitor. Como já foi dito anteriormente, nessa parte inaugural da narrativa, Colin, professor de educação física, depara-se com Ross, seu excêntrico irmão, usando dois chapéus enquanto faz a limpeza do jardim da escola onde ambos trabalham: *“Ross was wearing two hats. One was the green-and-white peaked cap [...] and the other one, on top, was the old floppy hat of pinkish straw that their mother wore in the garden”* (MUNRO, 1986, p. 56).

Embora a aparência de Ross seja alvo da curiosidade dos alunos e funcionários do estabelecimento de ensino, ela perturba, principalmente, seu irmão, que, sem uma razão aparente, apresenta um papel extremamente protetor em relação ao “senhor dos dois chapéus”, filho predileto de Sylvia, considerado, por muitos, como deficiente mental. Analisando-se alguns fluxos de consciência de Colin, percebe-se que, não obstante Ross já tivesse, anteriormente, vestido trajes estranhos, o incidente ocorrido lhe pareceu algo novo, pois o irmão mostrava-se praticamente indiferente à sua platéia. Confuso com o comportamento apresentado por Ross, Colin, sem conseguir explicar a conduta do irmão, acredita apenas que este último, gradualmente, estava conseguindo atingir seus objetivos, e, por isso, *“[Ross] was farther along the way that [he] was going”* (MUNRO, 1986, p. 60).

Terminada a cena de abertura, o narrador apresenta, aos poucos (e por meio de algumas analepses explicativas²²), os outros seres ficcionais presentes no conto. Além dos irmãos Colin e Ross, o leitor pode encontrar Sylvia, genitora dos protagonistas. Tal personagem, desde o início, configura-se como uma mãe um tanto moderna e também “desligada”, pois, além de não entender absolutamente nada a respeito de tarefas e trabalhos domésticos, a personagem é viúva e, por essa razão, já arranjara diversos namorados. Descrita também como uma mulher cheia de compromissos e amigos, Sylvia apresenta um traço consumista bastante notável, e que pode ser observado, sobretudo, quando se analisa a casa onde a referida personagem mora, local saturado de mobília e pertences cuja real utilidade era duvidosa. Conforme explicita o narrador, a residência da mãe de Colin e Ross

²² De acordo com Genette (19--), as analepses são evocações de acontecimentos anteriores ao ponto de vista da história em que se está. Servem, portanto, como explicação para fatos ocorridos antes do momento da narração.

[w]as so full of furniture and junk some rooms had turned into passageways. Most surfaces were piled with magazines, newspapers, plastic and paper bags, catalogues, circulars, and fliers for sales that had come and gone, in some cases for businesses that had folded and products that had disappeared from the market. In any ashtray or ornamental dish you might find a button or two, keys, cutout coupons promising ten cents off, an earring, a cold capsule still in its plastic wrap, a vitamin pill turning into powder, a mascara brush, a broken clothespin. And Sylvia's cupboards were full of all kinds of cleaning fluid and polishes – not the regular kind bought in stores, but products supposedly of unique and dazzling effectiveness, signed for at parties (MUNRO, 1986, p. 58).

Se, por um lado, a relutância de Sylvia em se desfazer dos vários jornais, revistas, catálogos e folhetos de propagandas de negócios que, muitas vezes, já nem mais existiam, parece mostrar, de certa forma, o fato de a personagem ser uma pessoa bastante desorganizada - o acúmulo desordenado de inúmeros objetos na residência de Sylvia, em uma primeira leitura, parece enfatizar como a mãe de Colin e Ross não é uma boa dona-de-casa -, por outro lado, a presença desses inúmeros apetrechos na residência da personagem pode revelar, em contrapartida, a busca dela em relação ao novo, ao exclusivo. Observe-se, por exemplo, que quase todos os produtos mencionados pelo narrador no trecho acima são mercadorias não encontradas em lojas comuns. Trata-se, antes, de artefatos comprados em reuniões de vendas, englobando desde fluídos de limpeza e polidores até cosméticos, potes, fôrmas para assados e panelas (MUNRO, 1986, p. 58). Grande parte desses produtos é, pois, adquirida por meio de “solicitação”. Dito de outro modo, Sylvia parece se deixar levar pela propaganda, obtendo, dessa maneira, objetos e artigos considerados raros.

Além do traço nitidamente consumista, Sylvia, a exemplo de seus filhos, aparenta, ao longo do conto, demonstrar um apego bastante significativo em relação às coisas do passado. Em muitas reuniões familiares – como aquela ocorrida no jantar promovido por Glenna, esposa de Colin, já no desfecho da narrativa –, Sylvia, como uma típica contadora de histórias, sempre relata a seus convidados fatos relacionados ao passado de sua estirpe. Conforme deixa inferir a passagem abaixo, uma das distrações promovidas pela personagem aos seus convidados é, justamente, lembrar, rememorar alguns incidentes marcantes em sua trajetória. No trecho transcrito a seguir, por exemplo, Sylvia faz pensar que todos ali presentes no jantar preparado por Glenna – com exceção de Nancy, colega de trabalho de Colin e Ross na escola local – já conheciam a história relacionada à sua festa de aniversário de vinte e cinco anos de casamento, ocorrida quando seus filhos ainda eram bastante jovens: “*Well, Colin was thirteen at the time and Ross was twelve, [...]. Oh, everybody knows this*

backwards and forwards except you, Nancy” (MUNRO, 1986, p. 72).

O fato de a história ser do conhecimento de todos sugere que, para Sylvia e seus filhos, o resgate do passado configura-se como uma espécie de costume, de tradição familiar. E essa volta ao passado, grande parte das vezes, é promovida por Sylvia, responsável, de certa maneira, pela propagação das peripécias vividas por ela e por seus entes queridos. Tal como Sherazade, em *As mil e uma noites*, atua como a voz feminina sustentadora das narrativas contadas ao sultão Shariar, em “Monsieur les Deux Chapeaux”, pode-se afirmar, assim, que é Sylvia a figura condutora de seus ouvintes rumo à intrigante “epopéia” vivenciada por sua família.

Sob esse aspecto, outro dado importante a ser destacado no conto é, pois, o possível paralelo entre o papel desempenhado pela mãe de Colin e Ross e os aedos da Antigüidade Clássica, poetas mantenedores da memória coletiva da nação. Esse paralelo se torna plausível, uma vez que Sylvia, ao reunir vários indivíduos em torno de sua figura e transmitir, oralmente, os “grandes feitos” de sua família, atua de forma semelhante aos aedos, difusores, na Grécia Antiga, das grandes façanhas dos heróis nacionais. Em outras palavras, Sylvia, ao rememorar acontecimentos pertencentes a outrora, parece, tal como os aedos faziam nos tempos remotos, trazer novamente à tona as proezas presenciadas por sua família, convertendo episódios passados, a partir da atualização promovida pelo relato, num tempo presente. Da mesma forma que os narradores das epopéias clássicas, a mãe de Colin e Ross apresenta, dessa maneira, “os fatos [ocorridos outrora] [...] torna[ndo] presente o passado, [e] presentifica[ndo] tudo aquilo que é digno de ser lembrado” (PESSANHA, 1997, p. 32-33)²³.

O apego pelas coisas relacionadas ao passado, entretanto – e como já foi mencionado –, parece afetar não somente Sylvia, mas, de forma geral, sua família toda. Ao longo do conto, tanto Ross como Colin também parecem atribuir grande importância ao passado, principalmente, quando, em reuniões familiares, de maneira similar à mãe, relembram histórias referentes à infância. É importante perceber, porém, que, apesar de essas memórias serem contadas sob o ponto de vista de Colin, cuja perspectiva guia tais narrativas, em todos esses relatos, Ross, o “senhor dos dois chapéus”, é apresentado como protagonista das ações. Do incidente com Wilma Barry (colega de escola por quem Ross foi apaixonado) à história do

²³ Claro que, ao comparar Sylvia aos aedos, tem-se em mente que estes últimos rememoram apenas feitos vividos por *heróis*. Nas histórias propagadas pela mãe de Colin e Ross, o enfoque é dado, pelo contrário, a pessoas comuns, de vida simples e que não enfrentaram episódios ou aventuras gloriosas. Ressalta-se, dessa maneira, que a análise promovida acima só se torna possível quando se compara a *importância da memória* atribuída tanto por Sylvia quanto pelos aedos a feitos ocorridos no passado.

pedaço de torta (na qual Ross, na infância, senta sobre um pedaço do doce), o irmão de Colin é a personagem principal; todas as histórias giram em torno de sua figura que, muitas vezes, chega a ser cômica. Assim como assinala sabiamente Glenna, esposa de Colin, Ross, ao protagonizar uma das narrativas familiares, “[looks] like some character on television” (MUNRO, 1986, p. 62), observação notável por enfatizar o caráter lúdico de tal personagem.

Para os seres ficcionais presentes em “Monsieur les Deux Chapeaux”, a importância atribuída ao passado é tamanha que, segundo Kakutani (ver bibliografia), “*the telling and retelling of familiar stories serves a[s] [a] ritual*”, cujo propósito é, “*alternately soothing and discomfitting various family members*”. A presença de memórias e reminiscências é tão grande que, ao longo do conto, são várias as passagens nas quais eventos pertencentes ao passado são mesclados com fatos ocorridos no presente. Além das lembranças relacionadas ao incidente com Wilma Barry e ao pedaço de torta, pode-se mencionar, especialmente, o episódio final do conto, apresentado ao leitor por meio da perspectiva de Colin. Nessa parte final da narrativa, é possível compreender de forma melhor não só a relação conturbada entre os dois irmãos (Colin e Ross), mas também entender a razão pela qual Colin, desde cedo, sempre se sentiu responsável pelo caçula de Sylvia.

4.2 A responsabilidade e o sentimento de culpa apresentados por Colin em “Monsieur les Deux Chapeaux”

Não é difícil perceber, logo no início do conto, que a família de Colin e Ross não é muito convencional. Como já foi apontado anteriormente, Sylvia, embora seja uma mulher independente, não é uma boa dona-de-casa; seu lar é repleto de mobília e objetos sem uma real utilidade, fato que torna o ambiente doméstico um local de caos e desordem. Também como já foi dito em uma outra ocasião, a personagem, viúva desde que seus filhos eram muito jovens, é bastante namoradeira e uma mãe um tanto distante: não só já havia se envolvido em diversos casos amorosos, mas também, na opinião de Colin, “*couldn’t manage sons and a husband [...] [so] that she had mislaid her marriage without exactly meaning to*” (MUNRO, 1986, p. 73).

Além da pouca presença da figura materna, Colin e Ross praticamente passaram a infância toda sem o apoio do pai, que, devido ao trabalho, abandonou a família e seguiu para Peterborough, cidade onde passaria o resto de seus dias. De acordo com uma das passagens de “Monsieur les Deux Chapeaux”, a ausência do pai é tão marcante que “[h]e [Colin] had not many memories of his father” (MUNRO, 1986, p. 72). Uma das únicas vezes que o marido de

Sylvia é mencionado durante o conto é, quando, em algum lugar do passado, a referida personagem oferece uma goma de mascar a Colin. Tal gesto, ao invés de deixar transparecer uma intimidade entre pai e filho, é, entretanto, executado formalmente, conferindo ao episódio um ar um tanto sério e oficial (MUNRO, 1986, p.72).

Sem poder contar com o apoio do pai e da mãe, é natural que Colin, portanto, sinta-se responsável por Ross, seu irmão caçula e portador de certos problemas de deficiência mental. Justifica-se, daí, o comportamento excessivamente protetor dispensado pela personagem ao “senhor dos dois chapéus”, que, aos olhos do irmão mais velho, é tratado como um “fardo secreto”, um “peso” que sempre teve de carregar sozinho durante muitos anos, pois Sylvia nunca o auxiliou nessa árdua tarefa.

O papel excessivamente protetor de Colin em relação ao irmão torna-se tão evidente, que, tal como já foi mencionado, pode ser notado logo nos primeiros parágrafos da narrativa, sobretudo, na cena em que Ross é visto com os dois chapéus.

O incidente, que, por um lado, apresenta certa comicidade, é caracterizado, por outro, pela extrema preocupação de Colin: inesperadamente, Davidson, o diretor da escola, presencia o acontecimento (ou seja, Davidson vê Ross usando os dois chapéus). Logo depois, tal personagem comenta com o filho mais velho de Sylvia os atrasos do irmão caçula no trabalho. Isso leva a crer que, nesse trecho da narrativa, não só a aparência de Ross incomoda Colin; para além dos trajes excêntricos do irmão, são as observações feitas pelo diretor as responsáveis por inquietar o primogênito de Sylvia (isso porque o comportamento de Ross, de alguma maneira, pode afetar a forma de avaliação sobre o trabalho exercido por ambos os irmãos naquela escola). Assim, são, na verdade, os comentários de Davidson o fator que impulsiona Colin a ir até a casa da mãe, a fim de verificar se Ross realmente acordava cedo. Em outras palavras, não só o medo de o irmão perder o emprego recém-conquistado faz o primogênito de Sylvia visitar a mãe. O receio de também ser prejudicado com a atitude de Ross também o obriga a ir até a casa de Sylvia, com o objetivo de alertá-la sobre os horários e as reclamações feitas a respeito de seu filho caçula.

Com o decorrer de “Monsieur les Deux Chapeaux”, o leitor pode observar, porém, que o zelo de Colin, embora um pouco exagerado, não é totalmente sem fundamento. Tudo porque, ao apresentar Sylvia aos leitores, o narrador heterodiegético deixa claro que a personagem em questão mal se interessava pela rotina vivenciada por seus filhos: além de não saber o horário em que Ross levantava, ela tampouco se importa quando Colin lhe relata o incidente ocorrido com os chapéus. Para espanto deste último, Sylvia apenas fica irritada com o fato de Ross ter pego o seu chapéu de palha rosa, um de seus preferidos. Portanto, pode-se

dizer, nesse sentido, que Colin configura-se, no conto, como uma espécie de oposto de sua mãe: de modo distinto de Sylvia, a personagem em questão é o membro da família que mais se preocupa com os demais, principalmente com Ross; por isso, é natural ele se ver na obrigação de representar o papel de “pai e mãe” do irmão caçula, zelando por seus interesses e por sua proteção.

E o senso de responsabilidade apresentado por Colin em relação a Ross não pára por aí. Com o desenrolar da narrativa, aos poucos, o irmão mais velho parece ficar obcecado pelo incidente ocorrido com os dois chapéus. Em várias passagens do conto, nota-se o constante desejo da personagem em lembrar o irmão de que *“this was the first job he’d had in over a year”* (MUNRO, 1986, p.66). A preocupação com Ross chega a beirar o exagero: Colin, freqüentemente, acredita que, a qualquer instante, alguém virá prestar contas sobre o comportamento adotado pelo irmão em seu emprego de jardineiro. E isso pode ser percebido, inclusive, na parte final do conto, especialmente quando Nancy (amiga de Sylvia e professora de francês na escola em que os irmãos trabalham) procura Colin para uma conversa cujo tema é Ross. Nesse diálogo entre ambos, a primeira coisa vinda à mente do filho mais velho de Sylvia é, novamente, o incidente com os dois chapéus: *““You mean him going around in those hats? What? What did Davidson said?”*” (MUNRO, 1986, p.70). A inquietação de Colin apenas dá uma trégua quando Nancy revela não estar se referindo aos chapéus, mas sim aos carros consertados por Ross.

Essa exagerada proteção de Colin em relação a Ross pode ser explicada, todavia, não só por causa da ausência dos pais em sua vida, mas, essencialmente, a partir de um episódio ocorrido no passado, no qual o irmão mais velho acredita ter cometido um fratricídio. O incidente, narrado, em um primeiro momento, a partir de Sylvia durante uma reunião familiar, é retomado posteriormente pelo narrador heterodiegético. Este, no trecho final do conto, expõe o fluxo de consciência da personagem Colin, intrigada por não conseguir se lembrar com exatidão os fatos ocorridos naquele fatídico dia.

O evento, que, como já foi dito, todos na família, exceto Nancy, conhecem muito bem, está relacionado à festa de vinte cinco anos de casamento de Sylvia, ocorrida na casa da personagem em questão. Nessa época, tanto Colin como Ross ainda eram pré-adolescentes, contando, respectivamente, com treze e doze anos. E, como típicos jovens, eram indiferentes à festa da mãe: não prestavam atenção ao mundo dos adultos, que, por sua vez, era ignorado. No entanto, como indica o narrador da história, *“things that belonged to adults were another story”* (MUNRO, 1986, p.76). Estas ainda eram interessantes e era possível encontrar muita diversão vasculhando-se os carros dos convidados, estacionados ao longo da rua onde se

localizava a casa de Sylvia. De acordo com as memórias de Colin, dentro dos veículos, havia de tudo: revistas, ferramentas, pás, e, inclusive, uma arma.

Nessa volta ao passado, a voz narrativa, seguindo a perspectiva do filho mais velho de Sylvia, relata que este último, temendo que o rifle de caça chegasse às mãos de Ross, apenas se recorda de que toma a arma para si. Ao trazer à tona as reminiscências de Colin, porém, o narrador heterodiegético explora não só o ponto de vista de tal personagem, mas também as lacunas apresentadas pelas memórias do irmão de Ross. Por não conseguir resgatar o incidente em sua totalidade e por não ser capaz de se lembrar claramente do que ocorreu, o episódio vem à mente de Colin por meio de alguns *flashes*, que apresentam certos lapsos e dúvidas em relação aos acontecimentos ocorridos no passado:

To prevent such a thing happening, Colin grabbed it [the gun] itself, and what happened then he absolutely did not know, or remember, ever. He didn't remember pointing the gun. He couldn't have pointed it. He couldn't remember pulling the trigger, because that was what he couldn't have done. He couldn't have pulled the trigger. He couldn't remember the sound of a shot but only the knowledge that something had happened [...]. (MUNRO, 1986, p. 77).

Só é possível a Colin recuperar certas impressões (sobre o acontecimento), que lhe chegam à consciência no momento em que a personagem se volta ao passado. Por isso, o ser ficcional de Munro não pode se lembrar com total clareza do evento ocorrido em sua infância. Assim, não por acaso, os fatos registrados em sua memória vêm à tona de maneira um tanto imprecisa: Colin não tem certeza se atirara no irmão; também não tem certeza se a mancha escura próxima à cabeça de Ross era uma poça de sangue. Na volta ao passado, o filho mais velho de Sylvia apenas é capaz de se recordar de que, por estar desesperado com o suposto assassinato do irmão caçula, foge da cena do crime, partindo rumo à ponte do Rio Tiplady, localizada a apenas a alguns quarteirões de sua casa.

Recorrendo a Freud (1996c), pode-se dizer, contudo, que, embora Colin, aparentemente, tenha tentado proteger o irmão no episódio narrado acima, existem indícios comprovadores de que a personagem, na verdade, mantinha um desejo oculto, quase inconsciente, de matar o irmão. Esse desejo, como poderá ser visto logo abaixo, pode ser constatado a partir de um exame mais atento, especialmente, da relação travada entre os dois irmãos, Colin e Ross, durante a infância.

De acordo com os estudos de Freud (1996), é comum os irmãos, no período pueril, se

amarem e se odiarem ao mesmo tempo, devido à disputa pelo amor da mãe. Conforme explicita o psicanalista, isso ocorre porque a maioria dos seres humanos, na mais tenra idade, tem como primeiro objeto de amor “as pessoas que se preocupam com sua alimentação, cuidados e proteção: isto é, no primeiro caso, sua mãe ou quem quer que a substitua” (FREUD, 1996c, p. 94). Em outras palavras, praticamente todas as pessoas (especialmente os meninos), a princípio, apresentam como objeto sexual a mãe, indivíduo com quem o bebê tem o primeiro contato. Isso significa que, pelo menos no período da infância, sobretudo a dos seres do sexo masculino, o sentimento incestuoso governa a relação do filho para com a sua genitora. Segundo as considerações de Freud (1996b), “[a] primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é *incestuosa* e [...] esses objetos são proibidos: a mãe e a irmã” (p. 36-37, grifo nosso). Portanto, não é difícil compreender que, em uma família composta de vários filhos, todos homens, é habitual esses indivíduos competirem entre si pelo amor da figura materna (e, em alguns casos, pelo amor da irmã).

O comportamento descrito acima (disputa dos irmãos pelo amor materno), não obstante pareça ser algo fora do comum, é, no entanto, bastante peculiar à espécie humana. Como mostra Freud (1996b) – cujo estudo foi calcado em dados antropológicos –, já nas sociedades primitivas, nas quais os indivíduos viviam em hordas e o líder era um homem mantenedor de um número considerável de mulheres, os filhos queriam também ser donos das esposas do pai; ou seja, também queriam o amor delas para si. Essa competição pela figura materna (todas as mulheres da tribo, mesmo não apresentando relações de consangüinidade com os filhos do líder da horda, eram consideradas como mães de tais indivíduos) levava os irmãos a matarem uns aos outros, uma vez que os desejos sexuais, ao invés de unirem os homens, os dividiam (FREUD, 1996b, p. 172). Por isso, surge, daí, como medida tomada para evitar tais disputas, a proibição do incesto, encarada como uma espécie de solução encontrada pelos povos primitivos para organizar as famílias e a convivência em sociedade. O respeito ao pai, e, conseqüentemente, às mulheres do pai, foi, assim, a “lei” criada para proibir o comportamento incestuoso na sociedade, relacionado não só ao desejo pela mulher do pai, mas, também, ao desejo pela própria mãe e pelas irmãs.

Os exemplos ilustrados por Freud (1996c), em *Totem e tabu*, revelam e comprovam, portanto, a presença de desejos incestuosos apresentados pelos filhos em relação à figura materna. De acordo com esse ponto de vista, a proibição do incesto apenas foi instaurada, uma vez que

[a] lei apenas proíbe os homens de fazer aquilo a que seus instintos os inclinam; o que a própria natureza proíbe e pune, seria supérfluo para a lei proibir e punir. Por conseguinte, podemos sempre com segurança pressupor que os crimes proibidos pela lei são crimes que muitos homens têm uma propensão natural a cometer. Se não existisse tal propensão, não haveriam [sic] tais crimes e se eses [sic] crimes não fossem cometidos, que necessidade haveria de proibi-los? Desse modo, em vez de presumir da proibição legal do incesto que existe uma aversão natural a ele, deveríamos antes pressupor haver um instinto natural em seu favor e que, se a lei o reprime, como reprime outros instintos naturais, assim o faz porque os homens civilizados chegaram à conclusão de que a satisfação desses instintos naturais é prejudicial aos interesses gerais da sociedade. (FREUD, 1996b, p. 150).

Assim, se se considerar a premissa de que, basicamente, todos os irmãos, durante a infância, apresentam sentimentos incestuosos em relação às suas genitoras e competem entre si pelo amor da mãe (lembrando que, para Freud, existem paralelos entre as crianças e os povos primitivos), é possível concluir, sim, que Colin, mesmo de forma inconsciente, ansiou pela morte de Ross. Desejando o amor da mãe somente para si, possivelmente, o filho mais velho de Sylvia quis dar cabo à existência do irmão no episódio da arma. E esse desejo, provavelmente, ganhou maior intensidade, em especial, graças ao fato de Colin, desde a infância, saber da preferência de Sylvia pelo irmão caçula.

Embora a passagem transcrita abaixo mostre Colin já na fase adulta, pode-se perceber que, desde o período pueril, tal personagem demonstrava, de fato, ter consciência da predileção de Sylvia por Ross. Em um dos trechos da narrativa, por exemplo, na conversa travada entre Nancy e Colin a respeito do carro consertado pelo “senhor dos dois chapéus”, torna-se notável a constatação de que Ross, na visão do irmão, era o “queridinho” de Sylvia:

“He [Ross] knows he’s putting a big engine. He knows that. He must figure it’s all right”.

“He figures wrong. Colin, I love Ross. I don’t want to upset his project”.

“You better not let Sylvia hear you say that”.

“Say what? She doesn’t want him killed, either”.

“That you love Ross”.

“I love you all, Colin”, said Nancy, pulling into the Mac’s Milk lot”
(MUNRO, 1986, p.71).

Além da disputa travada entre Colin e Ross pelo amor da mãe, outro ponto colaborador para tese do desejo de morte apresentado pelo filho mais velho de Sylvia são as

falhas de memória de Colin, que podem ser interpretadas como “sintomas” de um sentimento reprimido. Segundo as teorias de Freud (1996a), os *esquecimentos* ocorridos na infância de um indivíduo são importantes, pois constituem fontes significativas para descobrir o conteúdo reprimido no inconsciente. De acordo com o psicanalista, “[...] a conhecida amnésia infantil, [...] é completamente contrabalançada pelas lembranças encobridoras. Não apenas *algo*, mas a *totalidade* do que é essencial na infância foi retido nessas lembranças [...]” (FREUD, 1996a, p. 164, grifos do autor). Sob esse ponto de vista, lapsos de memória são considerados formas de apagar do inconsciente idéias e pensamentos proibidos. Trata-se, de certa maneira, de mecanismos de defesa encontrados pelo inconsciente para sancionar instintos humanos considerados imorais.

Em outro estudo (mais especificamente, em *Totem e tabu*), Freud (1996b) lembra ainda que a *amnésia infantil* costuma ocorrer quando um desejo apresentado pela criança depara-se com uma proibição. Tal proibição, entretanto, como afirma o psicanalista, não é capaz de abolir, por si só, o instinto do indivíduo (FREUD, 1996b, p. 51). Esse instinto permanece no inconsciente da criança, que, por sua vez, tem o seu desejo apenas reprimido. Como consequência disso, nem a proibição nem o instinto são excluídos de seu inconsciente: “o instinto porque foi apenas reprimido e não abolido, e a proibição porque, se ela cessasse, o instinto forçaria o seu ingresso na consciência e na operação real” (FREUD, 1996b, p. 49). O resultado dessa repressão forçada do desejo é, como é sabido, o seguinte: a perda da memória e o desconhecimento, por parte do indivíduo, dos motivos da proibição.

Tomando como pressupostos as considerações levantadas pelo psicanalista austríaco nas citações acima, pode-se perceber atitudes semelhantes àquelas exercidas pelos pacientes de Freud na conduta adotada por Colin ao longo de “Monsieur les Deux Chapeaux”. Por exemplo, tal personagem, logo após o incidente com a arma, se comporta de forma análoga aos indivíduos que, por algum motivo, apagaram de suas memórias certos fatos: Colin, depois do episódio do tiro, exclui de suas lembranças detalhes fundamentais para compreender o seu passado. Os lapsos de memória apresentados pela personagem parecem indicar, assim como Freud (1996a) apontou nos trechos acima, que Colin bane de sua memória um sentimento oculto e proibido. Em outras palavras, as lacunas apresentadas pela rememoração do passado aparentam indicar o desejo inconsciente de Colin em dar fim à existência do irmão.

A constatação de que as lembranças do primogênito de Sylvia são, em geral, marcadas pelas *negativas* também contribui, igualmente, para reforçar a idéia exposta acima (qual seja, o anseio de Colin em assassinar Ross). Observe-se, por exemplo, que o trecho ilustrador da volta de Colin ao passado é composto, essencialmente, por várias sentenças negativas: “*He*

didn't remember pointing the gun"; "He couldn't have pointed it"; "He couldn't remember pulling the trigger, because that was what he couldn't have done"; "He couldn't have pulled the trigger"; "He couldn't remember the sound of a shot [...]" (MUNRO, 1986, p. 77, grifo nosso). Ou seja, Colin, a todo o momento, nega ter atirado no irmão. E essa negação não se restringe apenas ao trecho citado acima. Em outras passagens, também presentes no episódio da arma, pode-se perceber a recusa do filho mais velho de Sylvia em aceitar o fato de ter agido daquela forma para com o irmão: "Colin didn't see Ross fall"; "That [the dark stain] could not actually been there [...]" (MUNRO, 1986, p. 77, grifo nosso).

Em "A negativa", Freud (1996e) revela que são comuns casos nos quais "[a] negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido" (p. 265). Segundo esse pressuposto, ao negar algo, ou seja, ao rejeitar certas idéias, o indivíduo apenas estaria confirmando o significado real desses mesmos pensamentos. Isso significa que, ao negar ter apontado a arma em direção ao irmão, Colin, em uma leitura mais profunda, parece estar afirmando que, de fato, agiu dessa maneira, com o intuito (inconsciente) de assassinar Ross. A negativa deve ser encarada, nesse sentido, como o inverso daquilo que o indivíduo está pensando ou exprimindo; dito de outro modo, se o sujeito nega determinada ação, é porque, no fundo, desejava agir daquela forma.

Portanto, o comportamento excessivamente protetor apresentado por Colin em relação a Ross pode ser explicado, dessa maneira, pela culpa (ainda inconsciente) que a personagem demonstra em relação ao desejo infantil de matar o irmão. Sem se lembrar exatamente dos fatos ocorridos naquele fatídico dia, Colin expressa, já na vida adulta, aquilo que foi reprimido pelo inconsciente por meio da atuação. Usando, novamente, as palavras de Freud (1996a), pode-se dizer que a personagem de Munro, de forma análoga a casos ocorridos com pacientes descritos pelo psicanalista austríaco, reproduz o conteúdo reprimido "não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber o que está repetindo" (FREUD, 1996a, p. 165, grifo do autor). Essa repetição de Colin diz respeito, sobretudo, à culpa sentida pela personagem em relação ao desejo de morte de Ross. Ou seja, sentindo-se culpado por ter ansiado a morte do irmão, Colin, após o incidente acontecido na infância, tenta se redimir de tal sentimento, repetindo sempre o mesmo comportamento: qual seja, na vida adulta, o professor de educação física trata Ross com excessiva responsabilidade, vigiando todos os passos e atitudes tomadas pelo irmão.

Além de explorar as falhas de memória de Colin e deixar transparecer um desejo oculto da personagem de se livrar de Ross, a cena do "assassinato" do caçula de Sylvia é relevante, pois é aí que a técnica narrativa adotada por Munro em "Monsieur les Deux

Chapeaux” chega ao seu ápice: nesse trecho final da história, o narrador heterodiegético desaparece e dá pleno espaço para a voz e a visão de Colin imperarem. Nas últimas páginas do conto, o leitor tem, pois, a possibilidade de ficar diante das reflexões e do conteúdo mental do irmão de Ross que, sentado sobre a ponte, fica envolto a uma série de pensamentos confusos. De forma semelhante à técnica empregada pelos chamados romances modernos, nos quais os pensamentos das personagens são destacados, no desfecho de “Monsieur les Deux Chapeaux”, o narrador de Munro se oculta e a consciência de Colin passa a se manifestar “na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa a tela imaginária do [conto]” (ROSENFELD, 1969, p. 82). A voz do narrador, ao ser substituída pelo fluxo de consciência de Colin, confere ao episódio em questão um menor distanciamento. As reflexões de Colin não são expostas, assim, como um simples *flash-back*, atribuindo ao passado um aspecto de coisa “morta”, apenas lembrada. Muito pelo contrário, com a técnica adotada por Munro, o evento adquire um aspecto atual; o passado é, dessa maneira, presentificado, de forma que os sentimentos e angústias do irmão de Ross sejam apresentados como se estivessem ocorrendo naquele exato momento.

Com a memória de Colin sendo revisitada e atualizada, um dos pensamentos da personagem que mais chama a atenção durante a sua estada na ponte do Rio Tiplady é a idéia de que a progressão de sua vida deveria ser interrompida: “[s]uch progress seemed not only unnecessary but impossible” (MUNRO, 1986, p. 82). Acreditando na onipotência de seus pensamentos (ou seja, no poder de seus desejos, tornados realidade), o filho mais velho de Sylvia crê na morte de Ross e, portanto, em sua opinião, sua vida não faria mais sentido. Segundo Carrington (1989), o primogênito de Sylvia seria, sob esse ponto de vista, uma espécie de Caim dos tempos atuais: tal qual a personagem bíblica, Colin, disputando o amor da mãe com o irmão (lembrando que, ao invés da mãe, Caim disputava com Abel o amor de Deus), ansiou pela morte deste último; entretanto, ainda assim, a personagem gostava de Ross; por isso, ao subir na ponte do Rio Tiplady, “[h]e wasn’t glad or sorry” (MUNRO, 1986, p. 82). Apresentando sentimentos ambivalentes em relação a Ross (ou seja, assim como Colin amava o irmão, também parecia odiá-lo), o filho mais velho de Sylvia sente-se um tanto indiferente em relação ao acontecimento.

Para Varley (1997), técnicas narrativas como essas (uso da narração heterodiegética e exploração do fluxo de consciência das personagens) fazem com que “Monsieur les Deux Chapeaux” e algumas das histórias de *The Progress of Love* representem um salto em relação às ficções anteriores de Munro. Como assinala o crítico, se, em *Lives of Girls and Women*, por exemplo, a narração é estritamente autodiegética e a perspectiva centra-se, em todas as

narrativas integrantes do volume, apenas na protagonista Del Jordan, em grande parte dos contos *The Progress of Love*, sobretudo, em “Monsieur les Deux Chapeaux”, o mesmo não ocorre. Aqui, os acontecimentos, pelo contrário, são expostos por meio de um narrador heterodiegético, seguidor dos pensamentos de uma ou mais personagens presentes nas histórias e que permite a Munro “*to examine in greater depth the roles of interpretation and memory in understanding the world*” (VARLEY, 1997, p. 95). De acordo com esse raciocínio, a escolha por um narrador heterodiegético, explorador do fluxo de consciência das personagens, colabora para a ênfase da complexidade das narrativas mais recentes da escritora. Graças à exposição de várias visões e pontos de vista dos diversos seres ficcionais das histórias, o leitor de Munro é apresentado, assim, a uma realidade não-objetiva, na qual conceitos como tempo e espaço são denunciados como formas relativas e subjetivas.

Nesse sentido, para o crítico, outro contraponto relevante a ser estabelecido entre os contos de *Lives of Girls and Women* e de *The Progress of Love* está relacionado, essencialmente, às técnicas utilizadas por Munro na construção da realidade. Conforme Varley (1997), não obstante as duas coletâneas apresentem o *real* como algo subjetivo e pessoal, o modo como Del Jordan expõe, em *Lives of Girls and Women*, o mundo ao seu redor é bastante diferente daquele utilizado por Munro nos contos mais atuais. Conforme o estudioso, enquanto, por um lado, na obra mais antiga de Munro, a apresentação dos acontecimentos ainda é feita por meio de uma ordem cronológica, caso distinto, entretanto, pode ser visto nos contos presentes em *The Progress of Love*. Em “Monsieur les Deux Chapeaux”, por exemplo, passado e presente são mesclados e não são expostos de acordo com um ritmo linear. Colin, além de guiar a perspectiva da história, volta-se, a todo o momento, ao passado, a fim de tentar entender não só o comportamento excêntrico de seu irmão, mas também por que se sente tão responsável e culpado pelo incidente ocorrido com Ross na infância. Assim como Phemie, de “The Progress of Love”, a personagem deseja compreender parte de seu passado; contudo, até o desfecho da narrativa, parece não conseguir solucionar os mistérios ocorridos naquele fatídico dia. No final do conto, a memória de Colin apenas parece revelar ao leitor que, embora o “assassinato” não tenha passado de uma farsa, de uma brincadeira de Ross, o incidente deixa marcas profundas em sua vida. Isso porque, a partir do momento em que Colin fica sabendo da sobrevivência de Ross, ele percebe que, daquele dia em diante, “*to watch out for something like that happening – to Ross, and to himself – was going to be his job from then on*” (MUNRO, 1986, p.83). Em outras palavras, graças ao incidente com a arma, a personagem toma consciência da obrigação de cuidar e de zelar seu irmão pelo resto da vida. O “progresso do amor” de Colin em relação ao irmão seria marcado,

pois, pela culpa, pelo remorso do primeiro, que, por acreditar (e desejar) ter cometido um crime contra Ross, passa a lhe retribuir carinho e dedicação por meio de um comportamento demasiadamente protetor e, de certa forma, paternal.

4.3 Explorando a polifonia em “Monsieur les Deux Chapeaux”: as várias visões a respeito de Ross e a dupla personalidade do “senhor dos dois chapéus”

Não obstante o episódio do tiro tenha sido contado, principalmente, por meio de uma focalização interna em Colin – personagem que cria uma interpretação pessoal em relação ao evento –, fato distinto ocorre quando Munro constrói a figura de Ross, ser ficcional responsável por nomear o conto aqui estudado. Assim como poderá ser constatado mais adiante, na análise de “Carried Away”, a referida personagem da escritora canadense é edificada por meio de um processo semelhante àquele empregado na constituição de Louisa, protagonista do conto inaugural da coletânea *Open Secrets*: Ross, tal qual a bibliotecária da pequena cidade de Carstairs, é arquitetado, ao longo de “Monsieur les Deux Chapeaux”, por meio de vários pontos de vista das personagens, que conferem à história de Munro um traço de multiplicidade, no qual a visão do narrador heterodiegético passa a ser apenas uma entre as demais. Trata-se, pois, da utilização da técnica da polifonia, que, como já havia sido dito em outra ocasião, proporciona ao texto literário um enriquecimento na caracterização não só dos seres ficcionais, mas também das idéias a serem expostas na obra.

No processo de construção da figura de Ross, enfatiza-se, portanto, que o narrador de Munro não expõe as características de tal personagem por meio de descrições precisas e diretas. O “senhor dos dois chapéus” não é delineado, assim, como um ser ficcional nítido, “de contornos firmes e claros” (ROSENFELD, 1969, p. 83). A personalidade de Ross é construída, pelo contrário, de maneira tênue e bastante sugestiva. É, pois, tarefa do leitor saber perceber as informações dadas pelo narrador e uni-las pouco a pouco, como se fossem peças de um complexo quebra-cabeça, cujo resultado final levaria à melhor compreensão do aspecto interno do irmão de Colin.

Começando, então, em um primeiro instante, pela exploração dos pontos de vista (vozes) apresentados pelas personagens, é possível perceber que, aos olhos do filho mais velho de Sylvia, por exemplo, Ross é considerado, simplesmente, um fardo, “*a secret weight on him*” (MUNRO, 1986, p. 66).

Para Colin, o irmão caçula, por apresentar problemas mentais, é visto como uma pessoa desamparada, frágil, que necessita, a todo o momento, ter seus passos e movimentos

controlados, vigiados. Aliás, é a idéia de que Ross é uma pessoa incapacitada – somada à culpa carregada por Colin em relação ao episódio da arma e à disputa travada com o irmão pelo amor de Sylvia – que leva o professor de educação física não só a exercer um papel extremamente protetor em relação a Ross, mas também a desconfiar do comportamento do “senhor dos dois chapéus”.

Assim como poderá ser visto logo abaixo, ao longo do conto, são várias as passagens nas quais Colin não dá mostras de depositar total confiança em Ross. Frequentemente, durante a narrativa, o filho mais velho de Sylvia pode ser pego observando sorrateiramente as ações do irmão. Por exemplo, no episódio em que Ross está montando o Camaro 1971, Colin, discretamente, fica farejando o ar, a fim de constatar se o irmão está usando removedor de tinta, produto que poderia ser prejudicial a Glenna, esposa de Colin, e a Lynnette, filha do casal:

Colin sniffed the air for stripper. Ross didn't use a respirator; he said you didn't need to in the fresh air. Colin knew he should trust Glenna not to expose herself and Lynnette to that. But he sniffed, and it was all right; they hadn't been using any stripper. To cover up, he said, 'Smells like spring' ”
(MUNRO, 1986, p. 64).

Em outra passagem da narrativa, a personagem, de forma análoga, parece confirmar que, tal como Nancy, não acredita na seriedade do irmão em relação ao carro montado. Em uma conversa com sua mulher, Colin revela que não gostaria de ver a esposa e a filha saindo com Ross no veículo em questão, pois, caso isso acontecesse, a segurança das duas estaria em perigo: “*I don't want you [Glenna] and Lynnette riding around with him, if there's anything like that*” (MUNRO, 1986, p. 81). Ross, que já havia sofrido dois acidentes de automóvel, parece representar uma ameaça ao bem-estar dos entes queridos de Colin, personagem que, em alguns momentos da narrativa, deixa transparecer não só desconfiança, mas também certo ciúme em relação ao irmão caçula.

Alguns fluxos de consciência de Colin mostram que a desconfiança da personagem em relação ao irmão não se restringe apenas à capacidade e à seriedade de Ross na montagem do carro. Em alguns momentos de “*Monsieur les Deux Chapeaux*”, os pensamentos do filho mais velho de Sylvia deixam inferir a desconfiança de Colin relacionada ao sentimento que o irmão nutre por Glenna – “*The other thought that had crossed Colin's mind was dirty in every sense*

of the word. Ross never would. Ross was a prude [...]” (MUNRO, 1986, p. 66-67). Revelando o conteúdo mental de Colin, o narrador faz pensar que, segundo a ótica do pai de Lynnette, Ross sente alguma atração pela cunhada e, por isso, é capaz de abusá-la sexualmente. O fluxo de consciência de Colin *sugere*, portanto, que, por apresentar problemas mentais, o irmão tem uma probabilidade maior de se render aos seus desejos, ignorando as conseqüências de tal ato – ou seja, Ross, por não apresentar “um juízo perfeito”, não hesitaria em molestar a esposa do irmão.

Provavelmente, essa desconfiança de Colin é, como já foi apontado, fruto da disputa travada com Ross, já na infância, pelo amor da mãe. Nesse sentido, pode-se dizer que é o fato de Ross ser considerado o preferido de Sylvia o responsável por fazer com que o professor de educação física não seja capaz de ver o lado bom do irmão e tente sempre arranjar motivos para enxergar apenas suas características negativas. O ciúme gerado pela concorrência de ambos pelo amor de Sylvia colabora para que Colin enxergue o “senhor dos dois chapéus”, simplesmente, como alguém *estranho*. Sob esse aspecto, concorda-se com a definição de Freud (1996d), segundo a qual “o estranho [...] remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996d, p. 277). Ou seja, Ross, embora seja familiar a Colin (pois ambos são irmãos e cresceram juntos), é encarado pelo irmão como alguém estranho, cujo comportamento e atitudes não lhe são peculiares.

Mas, se Colin, por um lado, apenas consegue enxergar o lado negativo de Ross, Sylvia, entretanto, parece ter uma visão totalmente diferente a respeito do filho caçula. A personagem – de maneira distinta a Colin, por exemplo – não menospreza a capacidade do “senhor dos dois chapéus”.

De acordo com a visão apresentada por Sylvia, ao contrário do que muitos podem pensar, Ross é um gênio, principalmente quando se trata de algo relacionado à mecânica e a aparatos elétricos. De acordo com o ponto de vista defendido pela personagem, Ross possui tanta inteligência quanto Colin, mas ela (a inteligência do filho caçula) havia tomado uma direção diferente (MUNRO, 1986, p. 59). Assim como mostra o narrador heterodiegético, Sylvia enfatiza, ao longo do conto, a habilidade do irmão de Colin para lidar com problemas relacionados não a cálculos ou que envolvem um raciocínio lógico; para a mãe do protagonista, a inteligência do filho restringe-se, sobretudo, a consertos de carros e motores: “*They’ll [the people who work at the school] find out. If they have any mechanical thing or electrical thing that goes wrong, they’ll be glad they got Ross*” (MUNRO, 1986, p. 59).

Além da admiração de Sylvia pelo filho caçula, desde o início de “Monsieur les Deux Chapeaux”, é possível notar também sua preferência por Ross. Uma leitura mais atenta de

alguns segmentos do conto parece comprovar que, de fato, o “senhor dos dois chapéus” é o filho predileto da mãe. Passagens como “*The subject of Ross was one of the few things that could make her [Sylvia’s] face tighten up*” (MUNRO, 1986, p. 59) e ““*Sylvia don’t [sic] take it too well when you say anything to Ross*”” (MUNRO, 1986, p. 76) deixam inferir que, embora Sylvia não se importasse muito com sua família, suas atenções voltavam-se ao seu filho mais novo. A preferência por Ross é algo tão evidente que ela parece provocar, como já foi dito, inclusive, certo ciúme por parte de Colin, que, no fundo, tinha consciência da predileção da mãe ao “senhor dos dois chapéus”. Conforme uma das passagens da narrativa, pode-se notar que o professor de educação física sabia desse ponto fraco de Sylvia; por isso, como forma de provocação, costumava criticar o comportamento do irmão diante da mãe. As críticas referentes a Ross configuram-se, portanto, como modos encontrados por Colin para deixar Sylvia chateada:

“I went to the office today,” Colin said [to Sylvia], “and there was Davidson looking out the window”. He hadn’t known whether or not he was going to tell his mother about the hats. As usual, he wanted to get her a little upset about Ross, but not too upset” (MUNRO, 1986, p. 60, grifo nosso).

De forma similar a Sylvia, Glenna, cunhada do protagonista do conto, também parece admirar a figura de Ross. Para alívio de Colin, sua esposa não menospreza o cunhado pelo fato de este último apresentar problemas mentais. Pelo contrário, percebe-se, em “*Monsieur les Deux Chapeaux*”, que Glenna, desde o primeiro encontro com Ross, não só aprecia a companhia do filho caçula de Sylvia, mas também parece acreditar na habilidade da personagem. Porém, diferentemente de sua sogra, Glenna não considera Ross um gênio só porque ele realmente possui talento com assuntos relacionados à mecânica. De acordo com a visão da mulher de Colin, o “senhor dos dois chapéus” pode ser considerado como tal, principalmente, porque apresenta o outro lado de um gênio: além de ser uma pessoa esquecida, Ross não é muito limpo. Segundo o ponto de vista de Glenna, assim como a maioria dos gênios, seu cunhado chama a atenção para si mesmo, “*[h]e was weird and that was the way a genius was supposed to be*” (MUNRO, 1986, p. 59).

Note-se que as observações feitas pela esposa de Colin são, de fato, bastante pertinentes para a compreensão da verdadeira personalidade de Ross. Isso porque, a partir da menção de que o “senhor dos dois chapéus” chama a atenção para si mesmo, o leitor, aos

poucos, pode inferir que, na verdade – e antagonicamente ao que Colin acreditava –, Ross não é apenas uma pessoa com retardamento mental.

Conforme as informações concedidas pelo narrador heterodiegético, com o decorrer da narrativa, é possível perceber que a “loucura” de Ross segue, de certa forma, um método. Por exemplo, no episódio em que a personagem se veste com uma das perucas de Sylvia, provavelmente, o “senhor dos dois chapéus” age dessa forma não porque apresenta demência mental ou coisa do gênero; em outras palavras, Ross não veste a peruca simplesmente porque é louco; nesse episódio, pode-se dizer que a personagem se apropria de trajes estranhos a fim de atrair o olhar das outras pessoas. Sua aparência é, usando as palavras de Colin, algo calculado; trata-se de uma piada, cuja platéia era os cidadãos e qualquer indivíduo presente ali no supermercado.

Aliás, pode-se dizer coisa semelhante em relação ao evento ocorrido na cena de abertura do conto. Ross, ao aparecer diante de todos usando dois chapéus, assemelha-se a um ator frente a um espetáculo. Tal como no episódio da peruca, pode-se notar que a aparência apresentada pela personagem foi escolhida intencionalmente: Ross, possivelmente, utilizou-se dos dois chapéus com o objetivo de chamar a atenção não só dos alunos e funcionários da escola. Assim como assinala Colin, nesse dia, a audiência que Ross tinha em mente parecia ser muito maior – ela parecia englobar também as pessoas trafegando pela rua; ou seja, a cidade toda poderia compor o público almejado pelo “senhor dos dois chapéus”.

Por isso, se no incidente com a peruca a dimensão alcançada pela performance de Ross parece não ter sido muito grande, no episódio com os chapéus o mesmo não ocorre. A atuação mais recente do irmão de Colin dá mostras de ter atingido praticamente toda a comunidade escolar ali presente. Além de ter sido contemplado por Davidson, que consegue decifrar o enigma proposto por Ross – o diretor da escola sugere, com razão, que a personagem havia agido daquela maneira a fim de parecer engraçado diante das crianças –, Nancy revela, posteriormente, que o evento também foi visto por seus alunos da terceira série, responsáveis por apelidar Ross como “monsieur les deux chapeaux”, ou seja, como “o senhor dos dois chapéus”. A repercussão do episódio confirma, portanto, o pensamento de Colin, segundo o qual Ross parecia estar cada vez mais longe em seu caminho (MUNRO, 1986, p. 60). Ou seja, gradualmente, o caçula de Sylvia estava conseguindo atingir os seus objetivos: chamar, cada vez mais, a atenção das pessoas ao seu redor.

Observe-se, contudo, que o comportamento apresentado por Ross nos episódios descritos acima revela, de certa forma, o traço infantil da personagem. Não é difícil perceber, por exemplo, que, tanto no incidente com a peruca como no incidente com os dois chapéus,

Ross age de maneira semelhante àquela exercida quando criança. Se se lembrar do episódio ocorrido com Wilma Barry (no qual o filho caçula de Sylvia, dizendo-se apaixonado por uma colega de escola, promove verdadeiras perseguições em relação ao seu objeto de amor) e com o pedaço de torta (no qual Ross, durante a infância, senta-se sobre um pedaço do doce como forma de se safar de uma bronca da professora), ver-se-á que o irmão mais velho de Colin não evoluiu mentalmente. Em todas essas situações (tanto ocorridas no passado, quanto no presente), Ross atua como um ser infantil que gosta de chamar a atenção das outras pessoas. Recorrendo à psicanálise, pode-se dizer, ainda, que o “senhor dos dois chapéus”, já na vida adulta, atua como uma criança cujo *narcisismo primário* não foi superado.

Freud (1996c), em “Sobre o narcisismo: uma introdução”, desvela que, ao longo da infância, no processo de formação do EU (ou seja, da subjetividade do sujeito), todos os seres humanos, durante a fase inicial da vida, têm originalmente dois objetos sexuais: “ele próprio e a mulher que cuida dele” (FREUD, 1996c, p. 95). Conforme esse ponto de vista, ambos os tipos de escolha objetal estão abertos a cada indivíduo; no entanto, cada pessoa mostra certa preferência por um ou por outro. Assim, o que difere, em uma fase posterior, um indivíduo narcisista de um indivíduo não-narcisista é sua escolha objetal: crianças que “transferem” a libido em relação à figura materna se encaixam no segundo tipo (ou seja, não são narcisistas). Já aquelas que dirigirem a libido ao próprio ego (e não à mãe) se encaixam na primeira categoria (ou seja, são narcisistas).

Indivíduos narcisistas são, dessa maneira, pessoas que “em sua escolha [...] dos objetos amorosos [...] adotaram como modelo não sua mãe mas seus próprios eus” (FREUD, 1996c, p. 94). Os narcisistas são, pois, aqueles que procuram a si mesmos como objeto amoroso, como objeto de satisfação. Uma de suas características principais é, portanto, o amor-próprio, uma vez que tais indivíduos, rigorosamente falando, amam apenas a si mesmos e desejam, acima de tudo, atrair os olhares das outras pessoas e serem amados (FREUD, 1996c, p. 95). Casos de tal “anomalia” são muito comuns, principalmente, em crianças, cujo autocontentamento e inacessibilidade despertam o interesse dos adultos; entretanto, como atenta Freud (1996c), grande parte das pessoas, no curso de seu desenvolvimento, supera essa fase, considerada, até certo ponto, normal em todos os seres humanos.

Em “Monsieur les Deux Chapeaux”, pode-se dizer que a “anomalia” de Ross, muito embora não fique explícita no conto, assemelha-se, de forma notável, ao narcisismo primário descrito por Freud (1996c) nos exemplos acima. Afinal, Ross, com o desenrolar da narrativa, ainda parece se comportar como na infância, não ultrapassando, com o amadurecimento corporal, a fase de chamar a atenção para si. A personagem, mesmo na vida adulta, continua

sendo uma espécie de “sua majestade o bebê”, revelando um vínculo bastante forte com a mãe. Ou seja, não obstante o irmão de Colin não tenha escolhido como objeto de amor a figura materna, suas ações deixam inferir que ele deseja, como toda criança narcisista, atrair o amor de sua genitora e o olhar de todas as pessoas ao seu redor. Isso leva a crer que, assim como todos os narcisistas, Ross também parece demonstrar que “a finalidade e satisfação em uma escolha objetal narcisista consiste em ser amado” (FREUD, 1996c, p. 104).

O incidente com o tiro, acontecimento marcante na infância de Colin, também parece corroborar, igualmente, a idéia de que Ross não era um simples “coitado”, um ser humano frágil, incapaz de agir sozinho. Pelo contrário, pode-se dizer que o irmão caçula de Colin, naquela ocasião, comportou-se daquela maneira (fingindo-se de morto), pois, novamente, seu viés narcisista se sobressaiu: assim como nos episódios com os chapéus e a peruca, Ross, muito provavelmente, agiu daquela forma porque queria atrair a atenção das pessoas ao seu redor.

Durante a volta ao passado, mais especificamente ao dia da festa de casamento da mãe de Colin, o leitor pode perceber que o filho caçula de Sylvia não havia desmaiado porque fora ferido ou ficara assustado com o barulho da bala. Tal como o narrador sugere, Ross agira, novamente, de forma proposital – “[...] *everybody, knowing Ross, believed or suspected that he had put on an act on purpose, on the spur of the moment*” (MUNRO, 1986, p. 77). Assim, a personagem, com o intuito de assustar o irmão – e os demais convidados da festa –, apenas se finge de morto. A conduta adotada por Ross comprova, dessa maneira, que a personagem gostava de chamar a atenção dos outros pregando peças. Desde o episódio com a arma, pertencente a um passado remoto, é possível inferir, pois, o traço malicioso presente na personalidade de Ross e já assinalado, inclusive pelo narrador²⁴: o “senhor dos dois chapéus” era, definitivamente, um *joker*; muito possivelmente, devido à não superação de seu narcisismo primário, a personagem procurava, por meio de encenações, atrair a atenção para si.

O episódio da arma, porém, não apenas parece enfatizar o traço narcisista da personalidade de Ross. Indo além, o incidente também parece mostrar, de certa forma, um desejo oculto da personagem em se livrar de Colin.

Apesar de Ross não ter, durante a infância, escolhido a mãe como objeto de amor, sua conduta, como já foi dito, deixa transparecer o fato de que o “senhor dos dois chapéus”

²⁴ Já no início do conto, o narrador descreve a expressão de Ross como, ao mesmo tempo, “inocente e maliciosa” (MUNRO, 1986, p. 57). Na parte final da história, quando se dá a volta ao passado, a voz narrativa também salienta a aparência maliciosa de Ross no momento em que este se recuperava do suposto tiro: “[...] *Ross was sitting up, stretching his arms, with a sly, abashed look on his face*” (MUNRO, 1986, p. 77).

necessitava ser amado por sua genitora. Os indícios narcisistas presentes na personalidade de Ross revelam que o irmão de Colin, assim como todos os indivíduos portadores de tal “anomalia”, carece de atrair para si o amor da mãe. Por isso, ele articula, freqüentemente, situações capazes de despertar o interesse de Sylvia (basta lembrar que, por agir de forma infantil, Ross, ao longo de sua vida, conseguiu ganhar a preferência da mãe). Isso faz pensar, portanto, que, se no incidente com o rifle de caça, Colin desejou, ainda inconscientemente, matar o irmão, Ross, de maneira semelhante, também pode ter querido se livrar do primogênito de Sylvia, seu principal concorrente na disputa pelo amor da mãe. Dito de outro modo, não apenas Colin parece ter querido dar cabo à existência do irmão no episódio com a arma; Ross, também, desejando a ternura de Sylvia somente para si, provavelmente, deve ter ansiado, mesmo temporariamente, o desaparecimento do irmão. Assim, como forma de atingir os seus objetivos, o “senhor dos dois chapéus” finge-se de morto, com o intuito de afastar Colin de seu caminho.

Com o decorrer da trajetória percorrida por Ross, tal personagem, todavia, não é apenas descrita como um *joker* narcisista que gosta de chamar a atenção das outras pessoas e disputar com o irmão o amor da mãe. Com o desenrolar de “Monsieur les Deux Chapeaux”, Ross apresenta, constantemente, momentos de extrema lucidez. No trabalho com o Camaro, por exemplo, a personagem não só dedica várias horas de seu dia na reconstrução do veículo, mas também planeja, passo a passo, cada decisão a ser tomada. Da compra do motor a detalhes menos importantes – como, por exemplo, a cor do carro –, as escolhas são todas feitas por Ross. Este, além de executar o trabalho sozinho, sem a ajuda de qualquer profissional especializado, também apresenta um conhecimento bastante profundo sobre o assunto. Como observa Colin, no momento em que o irmão se aproxima dos carros, “[*there is*] no sign of either hat on Ross now. He sobered up remarkably whenever he got near his car” (MUNRO, 1986, p. 65). A passagem abaixo, de forma análoga, também parece confirmar que, de fato, o irmão caçula de Colin não parecia ser um “louco”; muito pelo contrário, Ross aparentava um juízo perfeito, principalmente quando se dedicava ao concerto de carros:

“What I’ve decided I’m going to do,” said Ross. “I’m going to put on a rust remover that’s conditioner and then a conversion coating and then a primer. But I got to get every last bit of the older filler out, because the stripper could’ve got into it and it’d look like a mess through the new paint. I’m going to use acrylic lacquer. What do you think?” (MUNRO, 1986, p. 64 - 65).

Ao descrever, de forma precisa, os procedimentos a serem tomados na montagem do Camaro, Ross deixa inferir que a sua “loucura”, na verdade, é algo planejado. Portanto, o traço de demência da personagem não faz parte de sua personalidade. O lado sério de Ross alterna com o seu lado *joker*. Apenas em alguns momentos – ou seja, em ocasiões apropriadas, escolhidas pela personagem –, o irmão de Colin apresenta sua faceta de piadista. Daí se poder afirmar que o filho caçula de Sylvia possui, de certo, duas personalidades: assim como Ross utiliza dois chapéus – lembrando aqui que o chapéu pode ser tomado, “metonicamente”, como sinônimo de *cabeça*, ou seja, de *razão*, de *personalidade* –, o ser ficcional de Munro apresenta um comportamento duplo.

Aliás, pode-se afirmar que é, justamente, essa duplicidade da personalidade de Ross a responsável por intrigar Colin. O filho mais velho de Sylvia parece não conseguir admitir os dois lados do irmão (o de narcisista, que gosta de chamar a atenção dos outros, e o lado sóbrio, que permite a Ross conseguir desempenhar tarefas complexas). Como já foi dito, Colin apenas é capaz de enxergar Ross como um ser debilitado e com deficiência mental. Por isso, muitas vezes, o irmão mais velho é confundido pela conduta tomada pelo caçula de Sylvia. De acordo com Condé (1992), tal como Colin tem dificuldades de se lembrar do passado, a personagem se recusa a reconhecer os dois chapéus utilizados por Ross: “*those of the harmless joker and the predatory wrecker*” (CONDÉ, p. 103). Por não compreender a faceta de *joker* do irmão, o pai de Lynette crê que o incidente com a peruca e com os dois chapéus são frutos da “loucura” de Ross que, não se sabe por que razão, deseja atrair o olhar das outras pessoas.

Os dois chapéus usados por Ross podem ser interpretados, porém, em uma outra leitura, não só como indícios do comportamento duplo da personagem, mas também como um sinal de que o “senhor dos dois chapéus”, mesmo na fase adulta, possui um vínculo extremamente forte com a mãe. Considerando-se a idéia de *proteção* referente ao vocábulo aqui discutido, pode-se dizer que, em “Monsieur les Deux Chapeaux”, Ross usa, na cena de abertura do conto, dois chapéus, a fim de simbolizar, metaforicamente, a ligação com a mãe, figura que, assim como o adereço usado sobre a cabeça da referida personagem, lhe confere proteção. Essa hipótese pode ser confirmada, sobretudo, quando se percebe que Ross usa, justamente, o chapéu cor rosa, pertencente à Sylvia, sobreposto ao seu próprio chapéu. Como mostra a passagem já citada em outra ocasião, os adereços utilizados por Ross na cena de abertura do conto são, respectivamente, “[...] *the green-and-white peaked cap he had got last*

summer at the feed store, and the other one, on top, was the old floppy hat of pinkish straw that their mother wore in the garden” (MUNRO, 1986, p. 56, grifo nosso). Isso leva a crer que a conexão de Ross com a mãe é, assim, reforçada por meio desses dois objetos usados pelo irmão de Colin em tal evento: o chapéu de Sylvia revela, aparentemente, a proteção que Ross busca da mãe²⁵.

²⁵ É preciso também chamar a atenção do leitor ao fato de o título da narrativa (“Monsieur les Deux Chapeaux”) estar em uma língua estrangeira. Como é sabido, embora o Canadá tenha como línguas oficiais o inglês e o francês, grande parte da nação é falante apenas do primeiro idioma. O francês, portanto, é visto, muitas vezes, como uma língua *estranha* – note-se que esse traço *estranho* pode ser associado, em uma leitura mais profunda, não só a Ross, personagem que é encarado pelo irmão como um ser “anormal”, mas também ao próprio Canadá frente ao cenário mundial.

CAPÍTULO V

“CARRIED AWAY”: A VOLTA AO PASSADO HISTÓRICO E A CONSTRUÇÃO DE UM “*BILDUNGSROMAN* ÀS AVESSAS”

5.1 “Carried Away” e as vozes da tradição

Embora o conto “Carried Away” seja apenas uma pequena amostra do trabalho de Munro, não é difícil notar, por meio de uma leitura um pouco mais atenta, alguns dos traços peculiares, também presentes nas demais histórias da referida autora. Além da preocupação em apresentar uma protagonista feminina, a narrativa em questão traz consigo técnicas bastante caras a Munro, tais como a narração heterodiegética, o uso de recursos como a memória, retrospectões, *flash-backs*, fluxo de consciência – este último frequentemente utilizado para expressar o conteúdo mental das personagens – e intertextualidades e interdiscursividades, que emergem no texto por meio de menções a autores, obras literárias, quadros e baladas populares.

Outra característica particular, percebida mesmo pelos leitores mais distraídos, é a extensão da já mencionada narrativa de Munro: diferentemente de alguns contos encontrados na literatura mundial, marcados por um traço de condensação, refletido, muitas vezes, em sua extensão em número de páginas, o presente texto da canadense se mostra bastante prolixo. Em sua versão original em língua inglesa, a narrativa possui quase cinquenta páginas e foge, portanto, ao conceito de “leitura de uma só assentada”, recomendado por Edgar Allan Poe em suas teorias sobre o conto.

Apesar de não ser muito comum para um conto, a extensão de “Carried Away” pode ser explicada, todavia, pela escolha de sua autora por um enredo cujo tema, geralmente, é encontrado com maior frequência em romances, justamente por necessitar de mais espaço, em número de páginas, para poder ser desenvolvido: qual seja, a preocupação em retratar a trajetória de uma personagem específica, durante um período de tempo bastante longo, numa espécie de “*Bildungsroman* às avessas”. Para isso, Munro lançou mão de várias técnicas interessantes, das quais se dá destaque a uma que também não é muito encontrada em contos, mas que se mostrou bastante eficiente em seu propósito: dividir a narrativa em quatro partes, cada qual englobando diferentes períodos vividos pela protagonista de “Carried Away”.

O conto, cujas ações não estão dispostas em uma ordem cronológica, promove, de imediato, uma volta ao passado canadense. É iniciado com *Letters*, espécie de capítulo

introdutório, no qual se pode encontrar Louisa, a personagem principal, no ano 1917, época em que ela passa a receber algumas cartas vindas do estrangeiro, escritas pelo soldado Jack Agnew, rapaz que, antes de ser recrutado para a Primeira Guerra Mundial, costumava freqüentar a biblioteca pública na qual a protagonista da história trabalha. A troca de correspondências, além de trazer para o conto a inserção de um outro gênero (o gênero epistolar), permite ao leitor não só “mergulhar” diretamente na narrativa, mas também ser inteirado sobre alguns fatos ocorridos no passado de ambas as personagens.

Por meio das cartas (num total de nove), são estabelecidos, aos poucos, *flash-backs* e revelações sobre as vidas de Jack e, principalmente, de Louisa. E é aí que se percebe a distância de Munro em relação aos realistas do século XIX: ao invés de descrever suas personagens de modo direto e objetivo, de forma a esgotar todos os detalhes físicos e mesmo psicológicos dos seres ficcionais, a canadense traça o perfil delas de forma lenta e bastante sutil. Cabe ao leitor, por meio da leitura das cartas, *inferir* a personalidade e a constituição de Jack e Louisa. Pode-se dizer que não há, portanto, neste conto de Munro, a presença de descrições transparentes, capazes de captar uma realidade ou verdade absoluta.

No caso do soldado, as epístolas fornecem algumas informações, essencialmente, a respeito de suas origens. A partir de alguns pequenos detalhes, é possível notar que Jack é oriundo de uma classe social marcada pelo estigma da pobreza. Não só a menção de seu trabalho como operário na fábrica dos Doud, mas, especialmente, das suas leituras e de seus escritores favoritos, revela que o meio social ao qual a personagem pertence é bastante limitado. Basta constatar que grande parte dos nomes dos livros e de autores citados em suas cartas reflete o gosto popular (e mesmo da chamada “literatura de massa”): trata-se de escritores e de obras ou ligadas à ficção científica (como os trabalhos de H. G. Wells), ou ainda de livros sobre História, Viagem e inclusive religião. Ou seja, são obras que, além de não manterem uma relação direta com a “grande literatura”, parecem comprovar que a referida personagem não era uma pessoa culta. A partir dos livros e de suas leituras, Jack, portanto, buscava compensar sua falta de escolaridade e de conhecimento. Conforme suas próprias palavras, “*I sometimes read books away over my head, I know, but I do get something out of them*” (MUNRO, 1994, p. 6).

Aos poucos, um exame das cartas de Jack também sugere um traço peculiar de sua personalidade: ao longo de seus relatos, a personagem dá mostras de ser uma pessoa solitária, à parte das demais. O soldado não apenas refere-se a si mesmo como “um lobo solitário” (MUNRO, 1994, p. 5), mas, de forma similar, deixa inferir que, mesmo participando da guerra, seus pensamentos se encontram em outro lugar. Já na primeira epístola, a personagem

afirma que, embora estivesse no hospital – pois havia sofrido ferimentos –, desviava sua atenção de tudo aquilo, “*by picturing things and wondering for instance if you [Louisa] are still there in the Library*” (MUNRO, 1994, p. 4). Em outra carta posterior, o soldado, de modo análogo, deixa a entender que, não obstante estivesse em plena guerra, seus pensamentos eram dedicados, exclusivamente, à figura da bibliotecária: “*I think of you up on a stool at the Library reaching to put a book away and I come up and put my hands on your waist and lift you down, and you turning around inside my arms as if we agreed about everything*” (MUNRO, 1994, p. 11).

É interessante observar que, com o decorrer da narrativa, as características elencadas acima serão os únicos traços utilizados na composição da personagem Jack. Exceto por meio das cartas, em momento algum, o soldado se apresentará fisicamente dentro do conto. De acordo com Carrington (1993), com o desenrolar da história, Jack transformar-se-á de personagem anônima e sem face – uma vez que Louisa não o conhece pessoalmente –, “*to literal headlessness*”, já que, na terceira seção de “*Carried Away*”, o soldado será decapitado em um acidente de trabalho e terá os seus traços do rosto obliterados (CARRINGTON, 1993, p. 562). Construído apenas por meio das epístolas, Jack torna-se, portanto, uma personagem textual. Trata-se, ainda, de um ser ficcional que se configurará, literalmente, como um “fantasma”, cuja aparição será materializada apenas no final da narrativa.

De forma semelhante ao que acontece com Jack, as cartas também trazem informações importantes a respeito de Louisa. A partir das epístolas escritas pela personagem, é possível ter conhecimento não apenas de seu passado amoroso, mas também de alguns acontecimentos anteriores à chegada das cartas do soldado. As correspondências desvelam, pois, a trajetória percorrida pela personagem até então. De sua formação no colégio Jarvis à menção de seu romance fracassado com o médico do sanatório, as epístolas mostram, também, a vida difícil enfrentada pela bibliotecária desde quando era jovem. Por já ter perdido os pais, Louisa sugere, em sua correspondência, que foi obrigada a viver sozinha e se auto-sustentar. Tal personagem, não nativa de Carstairs, também indica que havia acabado de chegar à cidade quando soube da morte da bibliotecária local. Necessitando de emprego, resolveu aceitar a vaga existente.

Note-se que, pelo menos no início do conto, as características e as experiências de vida da heroína de “*Carried Away*” permitem relacioná-la, a princípio, aos heróis dos *Bildungsromane* tradicionais, “gênero” que, ao longo dos anos, ficou marcado por retratar a trajetória e o desenvolvimento de uma personagem específica, geralmente, da infância à adolescência (MAAS, 1999, 24).

De acordo com Jacobs (1989), é comum, durante a trajetória do protagonista do romance de formação, o herói se deparar com diversas situações como o abandono do lar, o encontro com a esfera da arte, o contato com a vida profissional e eventualmente também com a vida pública e política (JACOBS apud MAAS, 1999, p. 62). Ora, Louisa, após a morte de seus pais, traça um percurso análogo. Por necessidade, e a fim de procurar um meio de sobrevivência, a protagonista da narrativa aqui discutida sai mundo afora, trabalhando, primeiramente, como vendedora de roupas íntimas na região de Ontário. Posteriormente, em *Carstairs*, entra em contato não só com a vida profissional (uma vez que se torna bibliotecária), mas também com a esfera da arte (por meio dos livros). Nesse sentido, pode-se dizer que é a morte de seus pais, somada à busca por uma vocação e por um trabalho, que levam a protagonista a abandonar o seu ambiente de origem e tentar, assim, uma vida independente.

Uma análise mais profunda do conto de Munro mostra, entretanto, que, na verdade, sua personagem principal, embora se assemelhe, em alguns aspectos, aos protagonistas dos *Bildungsromane* tradicionais, apresenta algumas peculiaridades. Essas características permitem, por sua vez, que Louisa seja distinguida do herói frequentemente encontrado nesse tipo de literatura (qual seja, o *Bildungsroman* tradicional).

Em primeiro lugar, tem-se o fato de a personagem de Munro ser uma *mulher*. Conforme expõe Ferreira Pinto (1990), as definições dadas pelos críticos a respeito do *Bildungsroman* mostram que este é um gênero nitidamente masculino, pois praticamente todas as obras da literatura de formação retratam, necessariamente, o processo de desenvolvimento ocorrido na trajetória de *um jovem*, de *um homem*, ou melhor, de uma *personagem masculina* (PINTO, 1990, p. 11). Segundo a crítica em questão, são raríssimos os casos em que a protagonista é uma mulher; isso mostra, portanto, o caráter transgressor do trabalho de Munro.

Em segundo lugar, Louisa também difere dos protagonistas tradicionais de *Bildungsroman* pelo quesito da idade: com vinte e cinco anos, a heroína de “*Carried Away*” já é *adulta*, apesar de ainda ser jovem. De modo distinto ao que ocorre na grande maioria dos romances de formação tradicionais, a formação de Louisa não se dá da passagem da infância (ou adolescência) à vida adulta. Muito pelo contrário, o desenvolvimento da personagem ocorre já em uma fase mais tardia, quando a heroína já amadureceu fisicamente.

Os traços utilizados na composição da protagonista de Munro revelam, pois, que a heroína de “*Carried Away*” configura-se, na verdade, como uma espécie de subversão dos heróis encontrados na maioria dos *Bildungsromane*. Afinal, a escolha de Louisa como

personagem principal da história não só transgride o pressuposto de que o “gênero” literário em questão tem de retratar o caminho percorrido por uma *personagem masculina*, mas também subverte a tradição segundo a qual a trajetória retratada deve englobar apenas o período da adolescência à vida adulta do protagonista (PINTO, 1990, p. 15). De acordo com as críticas feministas, são exatamente essas características as responsáveis por diferenciar os *Bildungsromane* tradicionais dos *Bildungsromane* femininos, fazendo com que estes últimos sejam considerados um gênero subversivo, rompedor das convenções que particularizam o romance de formação seguidor da linha iniciada pela obra de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Louisa ainda pode ser considerada uma personagem subversiva não só porque é uma *heroína* de um “conto de formação”, mas também porque transgride o papel limitado da maioria das personagens femininas encontradas no cânone da literatura. A protagonista de Munro, além de não ser descrita de maneira idealizada, como se fosse uma musa, não desempenha um papel passivo na história. Pelo menos no início de sua trajetória retratada na narrativa, é descrita como alguém independente. Fugindo dos padrões tradicionais que marcavam as mulheres de sua época, possui um estilo de vida alternativo e de certa forma marginal, trabalhando como bibliotecária na provinciana cidade de Carstairs e morando sozinha em um hotel.

Com todos os traços descritos acima, não é difícil perceber que Louisa, em muitos aspectos, mantém uma relação de proximidade com os anti-heróis, figuras que, além de não se ajustarem aos modelos físicos ou morais dos heróis tradicionais, geralmente, apresentam comportamento inferior aos dos outros homens. Daí também não ser difícil estabelecer paralelos entre tal personagem de Munro e os *pícaros*, protagonistas subversivos e de procedência humilde que, ao longo de suas vidas, são obrigados a procurar novas formas de sobrevivência (CANDIDO, 1970, 68-69).

De forma similar às personagens citadas (os pícaros), Louisa veio de um berço humilde. Viaja pelo mundo a fim de procurar meios de sobrevivência, é ingênua em sua origem e, com o decorrer de sua trajetória, aprende com as experiências vividas. Assim como os protagonistas picarescos, a heroína de “Carried Away” percorre diversos lugares, entrando em contato com diferentes grupos e camadas sociais. Louisa não apenas trabalha no departamento de livros da Eaton – loja localizada em Toronto –, mas também exerce, posteriormente, a função de vendedora de roupas íntimas. Em Carstairs, conforme o decorrer da narrativa, de simples bibliotecária, a personagem passa a trabalhar, ao lado do marido, na fábrica mais importante da cidade, sob a condição de dona do estabelecimento.

De acordo com Hutcheon (1988), a profissão de vendedora de roupas íntimas, adotada por Louisa antes de se tornar bibliotecária, permite que a protagonista de Munro seja vista não só como uma versão feminina do pícaro, mas também do viajante, figura bastante comum na literatura canadense (HUTCHEON, 1988, p. 123). “Carried Away” torna-se, assim, uma espécie de paródia não só dos *Bildungsromane* tradicionais, mas também de algumas histórias pertencentes à tradição do Canadá, nas quais as mulheres viajavam rumo ao Oeste, a fim de ir atrás do esposo que havia partido para desbravar a região. Tudo porque a protagonista de Munro, ao contrário das personagens femininas das histórias mencionadas há pouco, percorre seus caminhos solitariamente. Longe de ser uma aventureira próspera, Louisa viaja por necessidade, uma vez que “*travelling is her job*” (HUTCHEON, 1988, p. 124).

O fato de Louisa vender artefatos femininos – peças íntimas e outros adereços –, também parece enfatizar, ainda mais, o caráter subversivo da personagem. Em uma sociedade ainda marcada pelo “machismo” e pela autoridade masculina, a protagonista do conto em questão parece ser uma das poucas pessoas da época a abrir espaço à clientela feminina, contribuindo para que, de certa forma, essas mulheres possam realçar seus traços de feminilidade e de sedução. Louisa é, pois, uma pícara e anti-heroína, não só porque vive uma vida independente, mas também porque exerce profissões não tradicionais às pessoas de seu sexo. Assim como outra personagem da literatura canadense, Arachne Manteia, protagonista de *No fixed address*, romance de Van Herk, Louisa quebra convenções da sociedade do início do século XX, o que faz com que a personagem seja vista pelos habitantes da pequenina Carstairs como uma marginal, uma excêntrica, uma pessoa à parte das demais. Conforme Hutcheon (1988), a inserção, em “Carried Away”, de uma protagonista como Louisa pode ser encarada, portanto, como uma espécie de protesto, o qual reivindica a liberdade das mulheres em relação às convenções sociais tão comuns à época retratada no conto em questão.

Aliás, pode-se dizer que é a partir da construção do perfil de Louisa que Munro consegue criar um dos efeitos mais interessantes em sua narrativa. Isso porque a personagem é apresentada ao leitor, assim como foi dito, não por meio de uma descrição “realista”, capaz de evidenciar – de forma um tanto óbvia – as características da heroína em questão. Os traços de Louisa são, antes, revelados aos poucos, principalmente por meio da apresentação dos pontos de vista do narrador e das personagens presentes no conto. Por essa razão, mais uma vez, a polifonia desempenha um papel fundamental na construção de uma narrativa de Munro. Afinal, é por meio de tal técnica que a autora canadense não só apresenta várias visões das personagens em relação à Louisa, expondo, assim, uma realidade multifacetada, mas também constrói um retrato (e uma crítica) do papel social a ser desempenhado pela mulher no início

do século XX.

5.2 A polifonia como forma de construção da personagem Louisa e a apresentação do papel social da mulher no início do século XX

Conforme algumas feministas afirmam, até pouco tempo atrás, “*it [was] debilitating to be any woman in a society where women [were] warned that if they [did] not behave like angels they must be monsters*” (GILBERT; GUBAR, 2001, p. 53). O comportamento de um ser do sexo feminino deveria restringir-se, dessa maneira, apenas a um papel submisso, como ocupações relacionadas direta ou indiretamente à maternidade e à domesticidade. Ao homem, pelo contrário, cabia a tarefa de prover a alimentação da família com seu trabalho, e cumprir certas obrigações masculinas, como servir ao exército sempre que o país estivesse em iminência a uma guerra.

Parece desnecessário dizer, portanto, que, para o início do século XX, uma mulher como Louisa – solteira e de vida independente – era, muitas vezes, julgada de forma preconceituosa. O fato de a personagem exercer profissões, até então, consideradas essencialmente masculinas (tal como viajante e bibliotecária) e morar sozinha em um hotel, contribuía, ainda mais, para que o comportamento da heroína de Munro, aos olhos de algumas personagens (principalmente as masculinas), fosse freqüentemente reprovado, uma vez que ele fugia, nitidamente, aos padrões impostos pela sociedade daquele período histórico.

Ao longo do conto, essa reprovação, entretanto, é mostrada de forma bastante sutil, e apenas é percebida, principalmente, quando é feito um exame mais atento em relação aos fluxos de consciência e às opiniões expressas pelas personagens. Aliás, pode-se dizer que, parte das vezes, é a partir do emprego de tal técnica, qual seja, o fluxo de consciência, que o leitor pode entrar também em contato com alguns ideais e valores da época, especialmente no que concerne ao papel social atribuído à mulher do início do século XX.

O primeiro indício da reprovação do comportamento de Louisa pode ser observado logo no início da narrativa, quando, ao abrir o primeiro capítulo, o narrador descreve a sala de jantar do Hotel Comercial. Nessa passagem do conto, a voz narrativa, sem estabelecer julgamentos ou juízos de valor em relação à cena, comenta sobre a presença de um dentista viúvo no local. No início, tal personagem havia demonstrado certo interesse por Louisa; entretanto, desistiu de seu propósito ao perceber o costume da moça de ingerir bebida alcoólica:

In the dining room of the Commercial Hotel, Louisa opened the letter that had arrived that day from overseas. She ate steak and potatoes, her usual meal, and drank a glass of wine. There were a few travellers in the room, and the dentist who ate there every night because he was a widower. He had shown an interest in her in the beginning but had told her he had never before seen a woman touch wine or spirits (MUNRO, 1994, p. 3).

A partir da desculpa dada pelo dentista, é possível perceber que, para a época, uma mulher como Louisa (apreciadora de vinho) apresentava um comportamento transgressor. Longe de se afigurar como um anjo ou como uma espécie de Branca de Neve, meiga e inocente, uma mulher que tocasse em qualquer tipo de bebida alcoólica revelava-se, antes, uma espécie de “monstro”, ou seja, um exemplo a não ser seguido pelos demais seres do sexo feminino. O fato de Louisa ingerir vinho parece enfatizar, portanto, o diferencial da personagem em relação às outras mulheres daquele período histórico. E isso fica ainda mais evidente por meio da análise da resposta dada ao comentário “machista” do dentista – “*It’s for my health*” (MUNRO, 1994, p. 3). Em outras palavras, ao justificar que ingeria vinho por ser uma bebida saudável, a protagonista de Munro parece ultrapassar as convenções da sociedade, quebrando o tabu de que apenas mulheres indecentes (como as prostitutas) podiam consumir bebida alcoólica, visto que o vinho traz benefícios à saúde de qualquer ser humano, seja ele homem ou mulher.

No decorrer da narrativa, a exemplo do dentista, surgem outras personagens masculinas, responsáveis por promover um julgamento semelhante a respeito do comportamento da protagonista de “Carried Away”. Dentro desse grupo, pode-se citar o viajante Jim Frarey, vendedor de máquinas de escrever, livros e equipamentos de escritório. A personagem, que aparece pela primeira vez no conto em *Spanish Flu (Gripe Espanhola)*, segunda parte da narrativa, atua como uma espécie de confidente da protagonista, a qual lhe conta, por meio de um relato bastante longo, o incidente ocorrido com Jack Agnew.

Por meio do fluxo de consciência de Frarey, é possível constatar que, embora ele considere Louisa como uma mulher “*smarter and better company and better looking, too, than the most married ones*” (MUNRO, 1994, p. 15), tal personagem ainda julga a protagonista por seu estereótipo. Ora, é a partir da observação do comportamento de Louisa durante o relato a respeito de suas peripécias amorosas com o soldado e com o médico do sanatório, que Frarey avalia a bibliotecária como alguém bastante experiente e a leva para cama, sem ao menos desconfiar da virgindade da moça:

But later in the night Jim Frarey gave a concluding groan and roused himself to deliver a sleepy scolding. “Louisa, Louisa, why didn’t you tell me that was the way it was?”

“I told you everything”, said Louisa in a faint and drifting voice.

“I got a wrong impression, then, “, he said. “I never intended for this to make a difference to you”.

[...] She tried to explain that the traces of blood on the sheets could be credited to her period, but her words came out with a luxurious nonchalance and could not be fitted together. (MUNRO, 1994, p. 20).

Para Frarey, Louisa, pelo menos em sua aparência e pelas suas aventuras amorosas, era uma mulher que já havia se relacionado com outros homens. Tal constatação parece ser realçada, também, por meio da voz do narrador, que, ao descrever a cena anterior à passagem transcrita acima, mostra as segundas intenções de Frarey em relação à Louisa: *“So they passed into a state of gingerly evaluation – which he knew well and could only hope she did – full of small pleasant surprises, half-sardonic signals [...]”* (MUNRO, 1994, p. 19). Ou seja, a partir dos pensamentos de Jim, nota-se que a personagem acreditava, de fato, na experiência de Louisa; por isso, na sua opinião, a bibliotecária saberia interpretar os sinais enviados por ele durante a conversa de ambos.

Assim como Frarey e o dentista, mais adiante, já na terceira parte do conto, *Accidents* (*Acidentes*), Arthur Doud, futuro marido de Louisa, que surge no conto de maneira quase acidental, a fim de “substituir” Jack Agnew, cuja vida fora arrebatada tão precocemente, também se deixa levar pelos boatos que corriam sobre a personagem em questão:

The Librarian often wore a dark-red blouse. Her lips were reddened to match, and her hair was bobbed. She was not a young woman anymore, but she maintained an eye-catching style. He remembered that years ago when they had hired her, he had thought she got herself very soberly. [...] He tried to think how much she was paid. Not much, certainly. [...] And where did she live? In one of the boarding houses – the one with the schoolteachers? No, not there. She lived in the Commercial Hotel.

And now something else was coming to mind. No definite story that he could remember. You could not say with any assurance that she had a bad reputation. But it was not quite a spotless reputation, either. She was said to take a drink with the travelers. Perhaps she had a boyfriend among them. A boyfriend or two. (MUNRO, 1994, p. 35).

Por meio da rememoração da conduta de Louisa, percebe-se como a heroína de Munro

é mal vista pelos habitantes de Carstairs. Os pensamentos de Arthur, na verdade, apenas confirmam que o fato de Louisa ser uma mulher independente, solteira, que trabalhava fora e bebia com os viajantes do hotel onde morava era visto por muitas personagens como algo fora do comum. Para muitos, principalmente os homens, esse tipo de comportamento era típico das chamadas mulheres da vida, mulheres que, para aquela época, além de não terem moral alguma, viviam de forma indecente. Conforme mostra Pratt (apud PINTO, 1990), para a mulher do início do século XX, a única possibilidade de existência residia apenas no espaço do casamento e da maternidade. Procurar ir além disso, ultrapassar tais barreiras e alcançar “*self-culture or self-expression placed her in the category of lawbreaker*” (PRATT apud PINTO, 1990, p. 13). Em outras palavras, tentar se desfazer do estereótipo que marcava os seres do sexo feminino daquele período histórico era uma tarefa não apenas difícil; ela também fazia com que a mulher transgressora das regras da sociedade ficasse à margem desta, vivendo isoladamente.

Ao longo do conto, além do trecho comentado acima, há ainda outras passagens, nas quais os pensamentos de Arthur deixam transparecer como a grande maioria das mulheres da época se comportava (ou deveria se comportar).

No final da terceira parte da narrativa, por exemplo, ao lembrar de Jane MacFarlane, sua amante, Arthur a compara com Louisa e, por meio desse contraponto, o leitor passa a ter conhecimento de como as duas eram, de certa forma, diferentes. Não obstante ambas fossem belas, embora já não fossem tão jovens, e exercessem de forma satisfatória a profissão escolhida, Jane, ao contrário de Louisa, não era uma pessoa misteriosa. A amante de Arthur, de forma antagônica à bibliotecária, era uma mulher que dava *paz* a um homem (MUNRO, 1994, p. 39). Ademais, o tipo de diálogo geralmente travado com Jane – “*sensual, limited, kind*” (MUNRO, 1994, p. 39) – era semelhante àquele que Arthur tinha com sua mulher quando ela ainda estava viva.

A partir da descrição de Jane, percebe-se que a mulher ideal era aquela semelhante à figura de Branca de Neve: sempre meiga, doce, calma e disposta a trazer apenas tranquilidade ao marido. À mulher, não cabia outros assuntos que não fossem do interesse do homem. A comparação estabelecida por Arthur entre Jane e Louisa confirma, dessa maneira, que esta última estava longe de se encaixar aos padrões exigidos pela sociedade de Carstairs. A heroína de Munro, além de se comportar de uma forma distinta às demais mulheres daquela sociedade, também mostrava que os assuntos de suas conversas eram diferentes. Dito de outro modo, o diálogo de Louisa parecia ultrapassar a sensualidade, a limitação e a doçura do das conversas travadas por Arthur com outras mulheres.

Além do julgamento masculino, não se pode esquecer que Louisa, com o decorrer de sua trajetória, por vezes, também não era bem vista pelas demais mulheres de sua época. Por já ter vinte e cinco anos de idade e ainda não ter se casado, a personagem era considerada, muitas vezes, uma solteirona. Não apenas as moças da Cruz Vermelha, mas também Jim Frarey, em *Spanish Flu*, olhavam Louisa com certo preconceito e curiosidade:

Of course they [the girls of the Red Cross] would think of her [Louisa] as an old maid, they would laugh at her or feel sorry for her, according to whatever show they put on, of being kind of brazen (MUNRO, 1994, p. 12).

He [Frarey] wondered if it was a boyfriend that had made the difference. But a boyfriend might perk up her [Louisa's] look without increasing her interest in all and sundry, which was he was sure had happened. It was more likely time running out and the husband prospects thinned out so dreadfully by the war. That could set a woman stirring. She was smarter and better company and better company and better-company, too, than most of the married ones. What happened with a woman like that? Sometimes just bad luck. Or bad judgment at a time when it mattered. A little too sharp and self-assured, in the old days, making the men uneasy? (MUNRO, 1994, p. 14).

Embora todas essas personagens fizessem julgamento preconceituoso em relação à conduta e à reputação da protagonista – e note-se também que esses julgamentos aparecem, parte das vezes, na forma de fluxos de consciência –, o narrador heterodiegético, pelo contrário, mostra uma Louisa diferente. Em *Letters (Cartas)*, por exemplo, o *flash-back* feito pelo narrador, após a apresentação das cartas trocadas entre a protagonista e Jack Agnew, demonstra que, pelo menos no início do conto, a personagem em questão ainda é pouco experiente em relação a assuntos amorosos: apesar de já possuir idade suficiente para ter vivido romances ou casos amorosos, a bibliotecária, antes da chegada das cartas de Jack, havia se apaixonado apenas uma vez, pelo médico do sanatório onde Louisa permaneceu quando teve tuberculose – “*Louisa was twenty-five years old and had been in love once, with a doctor she had known in the sanitorium*” (MUNRO, 1994, p. 9). Nessa passagem do conto, o narrador, além de deixar inferir a inexperiência da protagonista, mostra também o seu traço sonhador, pois, mesmo com a decepção gerada pelo fim de seu relacionamento com o médico do sanatório, a personagem ainda parecia acreditar na “força do amor”, sentimento, mais tardiamente, reavivado com a chegada das cartas de Agnew:

If she'd had anybody to tell, though, she would have laughed at just that notion. She would have said that love was all hocus-pocus, a deception, and she believed that. But at the prospect, she still felt a hush, a flutter along the nerves, a bowing down of the sense, a flagrant prostration. (MUNRO, 1994, p.10).

A pouca experiência da bibliotecária bem como a sua ingenuidade podem ser ainda mais notáveis com a história das cartas de Jack Agnew. O já mencionado episódio, relatado por Louisa a Jim Frarey, possui um papel importante na caracterização da personagem, pois mostra que, de alguma maneira, a chegada dessas cartas mudou o cotidiano da bibliotecária: se antes ela parecia viver em um mundo à parte, afastado das outras pessoas, agora, segundo o fluxo de consciência de Frarey, “[s]he dressed with more dash, too, and took more trouble to be friendly. [...] She was drinking whisky, now, too, though she would not try it without drowning some water. It used to be only a glass of wine” (MUNRO, 1994, p. 14). As epístolas de Jack, além de marcarem a chegada do estranho que vem para mudar a vida das pessoas, fazem com que Louisa procure observar melhor a realidade ao seu redor. Note-se, porém, que a mudança comportamental da protagonista é mostrada ao leitor apenas pelo fluxo de consciência de Jim. O narrador, aparentemente neutro, não demonstra uma opinião dos fatos. A voz narrativa apenas expõe a cena sem fazer qualquer tipo de comentário ou intervenção.

Nesse longo relato – no qual Louisa conta a Jim como conheceu Jack Agnew por meio das cartas recebidas do estrangeiro, e como ficou à sua espera após o término da guerra –, a protagonista, por meio de uma volta ao passado, relembra como suas expectativas em viver uma história de amor, não obstante fossem grandes, foram totalmente dissipadas. Isso ocorreu quando ela leu, no jornal local, a notícia do casamento de Agnew com uma moça chamada Grace Horne, já comprometida com o rapaz antes mesmo de ele ter partido para a guerra. Embora o término do relato de Louisa deixe Frarey inferir que, apesar das aparências, ela não é inexperiente – “*I am not so stupid as that story makes me sound*” (MUNRO, 1994, p. 19) –, a história contada pela protagonista parece mostrar o contrário. Louisa, visivelmente, era muito ingênua: não só se apaixonou por um “desconhecido” com quem trocava cartas – e, nesse caso, não se deve esquecer de que, por se tratarem de cartas, o seu autor pode muito bem ter fingido ou, pelo menos, não ter dito toda a verdade –, mas também acreditou que, com o término da guerra, iria viver uma história de amor com o soldado.

Essa falta de vivência de Louisa, além de ter, de certa maneira, contribuído para as duas frustrações amorosas já citadas (a primeira com o médico do sanatório e a segunda com

o ex-soldado de guerra), como já foi mencionado anteriormente, também conduziu a personagem para a sua primeira experiência sexual, ocorrida logo após Louisa ter contado a história relatada acima.

5.3 A apropriação da História em “Carried Away” e a presença de vozes do passado: uma crítica aos costumes veiculados no início do século XX

Definir, de forma exata, quais eram as verdadeiras intenções de Munro quando compôs o conto, além de ser uma tarefa que foge ao alcance de qualquer estudioso, não é a preocupação principal deste trabalho. Por isso, a análise abaixo se configura, antes, em uma tentativa de estabelecer um *porquê* da apropriação de Munro por um pano de fundo histórico em seu conto do que, propriamente, de uma busca a uma verdade imanente ao texto. Nesse sentido, é preciso ressaltar também que, por se tratar apenas de uma possibilidade de leitura, esta análise não tem, de maneira alguma, a pretensão de esgotar todos os aspectos presentes em “Carried Away”, pois a narrativa é bastante rica e possibilita não só uma, mas várias interpretações.

Em um primeiro instante, fica claro que o fator histórico retratado em “Carried Away” (a guerra, por exemplo, e a construção de um cenário que remete ao início do século XX) poderia muito bem ser considerado apenas um mero pano de fundo, utilizado para justificar a trama, “numa preocupação de dar maior realismo para o texto” (FREITAS, 1999, p. 113). Afinal, para muitos leitores, a História pode parecer não ter muita influência na construção do conto em questão, uma vez que uma história de amor frustrado, como a de Jack e Louisa, poderia ser transferida, sem grandes perdas, a qualquer época, inclusive aos dias de hoje.

Porém, se se prestar um pouco mais de atenção a certos detalhes relacionados à construção de “Carried Away” (principalmente em relação ao “foco narrativo” empregado), ver-se-á que, mais que simplesmente situar a trama em um tempo e um espaço específicos, Munro parece se apropriar do passado histórico a fim de discutir e questionar muitos dos costumes e valores veiculados até o início do século passado.

Mas, afinal, quais seriam esses comportamentos e valores a serem criticados pela autora?

Não obstante grande parte dessa questão já tenha sido respondida anteriormente, quando foi analisado o modo como o narrador de “Carried Away” constrói a protagonista Louisa – lembrando, novamente, que a maneira como a personagem é edificada ressalta o preconceito da sociedade da época em relação a certas condutas adotadas pelas mulheres –,

não se pode negar que há, por trás dessa trajetória percorrida pela heroína do conto, outro comportamento aparentemente questionado por Munro: o casamento por conveniência, ocorrido entre os casais Jack e Grace, e Arthur e Louisa.

Começemos, então, com uma rápida análise da relação entre Jack e Grace.

Como é sabido, Jack, apesar de estar comprometido, nunca demonstrou amor por sua noiva. Pela declaração feita a Louisa em uma de suas cartas e pela desculpa dada à bibliotecária após o término da guerra – “Já estava comprometido antes de ir para o estrangeiro” (MUNRO, 1994, p. 18) –, é possível notar que o ex-soldado apenas se casou com Grace a fim de cumprir um compromisso já estabelecido antes mesmo de a personagem partir para a guerra. Em outras palavras, Jack, provavelmente, uniu-se à noiva como forma de honrar uma promessa feita anos atrás.

Um fato colaborador à tese exposta acima é a constatação de que, mesmo com o passar dos anos, o sentimento do ex-soldado por Grace parece não ter se modificado: já na terceira parte do conto, Jack, apesar de estar casado há cinco anos, não aparenta nutrir qualquer afeto por sua esposa; pelo contrário, ao longo da narrativa, pode-se perceber que a personagem, ao invés de se dedicar à sua relação matrimonial, ainda não havia esquecido Louisa. Em *Accidents*, por exemplo, o leitor é informado de que, de forma sorrateira, todos os sábados, Agnew ia até a biblioteca, a fim de espionar a sua amada e retirar alguns livros sem o consentimento desta – “*‘These [books] here’, she [Grace] said. ‘He had them out of the Library. [...] He went [there] every Saturday night [...].’*” (MUNRO, 1994, p. 23). Ou seja, durante todos esses anos, Jack, como um fantasma vivendo um sentimento impossível de ser concretizado, frequenta a biblioteca com o intuito de manter um contato um pouco mais próximo de Louisa, personagem a quem o ex-soldado dedicava grande parte dos seus pensamentos.

O acidente ocorrido com Agnew, na penúltima parte do conto, também parece reforçar a idéia de que, muito embora Jack fosse casado há vários anos, o ex-soldado não deixou de sentir algo pela bibliotecária. Se se interpretar a perda literal da cabeça da personagem como uma perda no sentido figurado, ou seja, como uma perda de controle, fruto de uma distração (considera-se, aqui, a *cabeça* como metáfora para *razão*), é possível dizer que o descuido de Jack se deu pelo fato de este ficar pensando o tempo todo em Louisa, inclusive quando estava trabalhando. Jack é, portanto, literalmente “arreatado”: deixa-se dominar pelos seus sentimentos e paga por seu descuido com a própria vida. Não obedecendo ao aviso presente em uma das placas da fábrica – “[...] *DON’T TAKE SAFETY FOR GRANTED. WATCH OUT FOR YOURSELF AND THE NEXT MAN*” (MUNRO, 1994, p. 25) –, o ex-soldado faz um

movimento em falso e tem, com, isso, a cabeça decepada.

Assim como Agnew não demonstrava amor por Grace, esta, pelas poucas falas que lhe são concedidas com o decorrer da narrativa, também nunca reservou palavras de afeto ao ex-soldado. Mesmo quando Jack, então já seu marido, morre no terrível acidente mencionado acima, Grace não parece, de modo algum, apresentar sinais de tristeza pela perda do esposo. A passagem destacada abaixo deixa isso bem claro: quando Arthur, o proprietário da fábrica onde Jack trabalhava, vai à residência dos Agnew, a fim de perguntar se os familiares do ex-soldado não necessitavam de ajuda, a esposa de Jack, ao invés de estar triste (ou algo parecido), parece estar preocupada apenas em não precisar pagar a multa pelos livros da biblioteca, retirados pelo marido nas noites de sábado:

*“Is there anything I can do for you?”, Arthur said, meaning to clear out.
[...]*

“Yes, there is,” she said. “You wait here”.

“She’s overwhelmed,” the minister said. “It’s not that she means to be rude”.

Grace came back with a load of books.

“These here”, she said. “He had them out of the Library. I don’t want to have pay fines on them. He went every Saturday night so I guess they are due back tomorrow. I don’t want to get in trouble about them.”

“I’ll look after them,” Arthur said. “I’d be glad to”.

“I just don’t want to get in any trouble about them” (MUNRO, 1994, p. 93).

Note-se que, na passagem acima, Grace, ao querer se livrar dos livros, também parece, de modo inconsciente, querer se livrar do “fantasma” de Louisa. Ora, as obras retiradas por Jack eram o único elo ainda capaz de uni-lo à bibliotecária; portanto, nada mais natural que, ao desejar se desfazer dos livros, Grace também desejasse, ainda que “metonicamente”, desfazer-se também da presença e da sombra de Louisa em sua vida.

A relação entre a bibliotecária e o dono da fábrica de pianos (Arthur), por sua vez, difere da relação entre Jack e Grace pelo seguinte motivo: se nesta última não havia amor por nenhuma das partes, não se pode afirmar a mesma coisa daquela. No relacionamento de Louisa e Arthur, percebe-se que, apesar de, inicialmente, este último ter se deixado levar pelos boatos e pela má fama da bibliotecária, ele realmente parecia sentir algo pela protagonista. Conforme explicita a passagem a seguir: *“He could no more describe the feeling he got from her than you can describe a smell. It’s like the scorch of electricity. It’s like burnt kernels of wheat. No, it’s like a bitter orange. I give up” (MUNRO, 1994, p. 40).* Arthur

sentia, além de uma atração física pela protagonista, certa curiosidade em relação ao comportamento misterioso de Louisa. Por não compreender parte das atitudes tomadas pela bibliotecária, o dono da fábrica deixa-se, aos poucos, seduzir pela personagem até que, em um determinado momento da narrativa, a pede em casamento.

O sentimento de Arthur, embora sincero, não lhe parecia ser retribuído. E isso se torna evidente quando se analisa, sobretudo, na última parte do conto, o diálogo estabelecido entre Louisa e o “fantasma” de Jack Agnew. Na fala abaixo, não obstante a protagonista relate a “Jack” parte dos anos de seu casamento com Arthur, a personagem deixa a entender que a relação travada com o marido era muito mais profissional (pois ambos trabalhavam juntos e dividiam os mesmos interesses) do que amorosa:

Louisa felt it necessary to say, “You knew that I got married? I married Arthur Doud.”

She thought he showed some surprise. But he said, “Yes, I heard that. Yes.” “We worked very hard too”, said Louisa sturdily. “Arthur died six years ago. We kept the factory going all through the thirties even though at time we were down to three men. [...] I stayed in the office all through”.

“It must have been a change,” he said, in what seemed a tactful voice. “A change from the Library.”

“Work is work,” she said. “I still work. My stepdaughter Bea is divorced, she keeps house for me after a fashion. My son has finally finished university [...]. When I come home at suppertime, I am so tired I could drop, and I hear the ice tinkling in their glasses and them laughing behind the hedge. [...] But I am always thinking about the factory, that is what fills my mind. What should we do to stay afloat? [...] When I talk to Arthur in my head, it is always about the same thing. I am very close to him still but it is hardly a mystical way. [...] What a thing to talk to a dead man about.” (MUNRO, 1994, p. 47-48).

Em nenhuma das passagens em que Louisa se refere a Arthur, encontra-se uma menção explícita de seu amor pelo marido. Ademais, quando “Jack”, que, na verdade, era Jim Frarey, o homem com quem a protagonista perdeu a virgindade, percebe que a personagem, apesar de tantos anos, ainda parecia sentir algo pelo ex-soldado de guerra, a ex-bibliotecária revela o verdadeiro porquê da sua opção pelo casamento com Doud:

“Arthur used to come and sit in the Library,” she said. “In the beginning I was very provoked with him. I used to look at the back of his neck and think, Ha, what if something should hit you there! None of that would make sense to you. It wouldn’t make sense. And it turned out to be something else I

wanted entirely. I wanted to marry him and get into a normal life."
(MUNRO, 1994, p. 48, grifo nosso).

A escolha por uma “vida normal”, como Louisa faz pensar, só poderia ser alcançada com a integração à sociedade. Afinal, apenas por meio do matrimônio a bibliotecária poderia deixar de ser uma forasteira, cuja vida era marginalizada e à parte das outras pessoas, para se tornar alguém de vida normal, assim como tantas mulheres de sua época. De acordo com a classificação proposta por Ferreira Pinto (1990), “Carried Away” poderia, nesse sentido, ser considerado um *Bildungsroman* truncado ou fracassado, visto que a *Bildung* da protagonista é interrompida graças à “aceitação [da protagonista] de um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como o de esposa e de mãe” (PINTO, 1990, p. 17).

Louisa, ao abrir mão de sua própria felicidade amorosa e optando pela integração à sociedade, sofre, porém, algumas conseqüências: além de ter vivido anos ao lado de um homem, que, provavelmente, não amava, no desfecho da narrativa, acaba apresentando problemas mentais, de memória, pois acredita ter encontrado uma pessoa já falecida. Conforme mostra Ferreira Pinto (1990), é comum, com a integração à sociedade, as protagonistas dos *Bildungsromane* truncados ou fracassados terem um final trágico e não encontrarem ou viverem uma realização pessoal (como é o caso de Louisa). Segundo esse ponto de vista, isso acontece porque, muitas vezes, as heroínas de tais romances de formação se vêem na obrigação de seguir as convenções sociais, fato que corrobora para a não concretização das aspirações individuais dessas personagens.

A rápida análise das relações entre Louisa e Arthur, e entre Jack e Grace, deixa inferir que Munro, portanto, mesmo de uma forma implícita, promove uma crítica à sociedade da época. Tal sociedade, conforme deixa transparecer “Carried Away”, não só exigia que as mulheres se comportassem de determinada maneira, mas também impunha às pessoas a união matrimonial não pelo sentimento, mas, muitas vezes, por outras questões, como honrar o compromisso (como é o caso de Jack), ou, simplesmente, pela conveniência (como é o caso de Louisa). Esse olhar crítico da autora parece ser reforçado, ainda mais, pela escolha da interrupção da *Bildung* da protagonista, que, sob o ponto de vista de Ferreira Pinto (1990), pode ser interpretada ainda como uma maneira velada, “um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência” (PINTO, 1990, p. 17). Ou seja, ao interromper a formação de Louisa por meio do casamento por conveniência, Munro pode estar chamando a atenção dos leitores, sobretudo, ao tratamento conferido às mulheres até o início do século passado, época em que os seres do sexo feminino

eram obrigados a se submeter, de forma mais contundente, à autoridade masculina e aos costumes veiculados na sociedade patriarcal.

Quanto a Jack e a Louisa, pode-se dizer que, desde o início da narrativa, o amor deles dava mostras de ser impossível. O exame da palavra *overseas* – cuja tradução, em português, relaciona-se aos termos *além-mar*, *transoceânico*, e mesmo *estrangeiro* e *internacional* – faz pensar que, se os dois amantes já eram nitidamente separados por um imenso oceano quando Jack estava na Guerra (e, note-se que, já na sua composição, a palavra destacada traz consigo a questão marítima – *seas*), com a volta do soldado à Carstairs, a situação não muda: mesmo estando próximas, as personagens são afastadas por outro “oceano”: as convenções sociais, que impediam Jack de abandonar sua noiva, a fim de viver um romance com Louisa.

O final da história de amor relatada acima, como é sabido, não é feliz: Agnew, embora casado, não pára de pensar em Louisa – tanto que, em *Accidents*, acaba, literalmente, perdendo a cabeça –; Louisa, por sua vez, também se casa com um homem que não ama e, anos depois, já na velhice, mostra que ainda não conseguiu superar a história de Jack Agnew e suas cartas: na celebração dos Mártires de Tolpuddle, em Londres, no Canadá, a protagonista é “arrebataada” quando pensa estar diante do ex-soldado de guerra²⁶. Ressalta-se, dessa maneira, que ambas as personagens, até o final da narrativa, perdem a cabeça: uma literalmente (pois Jack tem a cabeça decepada) e a outra (Louisa) porque se deixa abater pelos sintomas da velhice (a ex-bibliotecária, no final da narrativa, sofre uma espécie de lapso de memória e confunde Frarey com Agnew).

Pode-se concluir, então, que a apropriação de Munro pelo tema histórico provavelmente não se deu pelo fato de a autora querer simplesmente situar sua intriga em um tempo e um espaço específicos. Usando as palavras de Freitas (1999), que, em seu texto “Romance e História”, faz um exame de composições de temática histórica, é possível que Munro tenha feito essa opção a fim de tentar “ressuscitar representações e ideologias anteriores àquelas que predominam em sua época, mas que sobrevivem, na memória e no inconsciente coletivo, aos momentos histórico-sociais em que foram criadas [...]”, visando “expressar desse passado aquilo que ainda não foi dito, aquilo que dele está reprimido ou

²⁶ É necessário explicitar também que, no conto, Munro parece ainda estabelecer um paralelo entre os mártires de Tolpuddle (fundadores do movimento sindicalista no Canadá) – pertencentes, portanto, à História oficial do país – e os mártires Jack e Louisa, sacrificados a partir do momento em que o amor de ambos não pôde ser realizado (nesse sentido, em contraposição aos mártires de Tolpuddle, o casal de “Carried Away” seriam “mártires ficcionais”, à margem da História oficial). Há, assim, no conto de Munro, um entrelaçamento entre História/ficção, no qual a autora, muito embora se aproprie de um pano de fundo histórico (as referências à Guerra Mundial, à celebração dos mártires de Tolpuddle), enfatiza a ficção, dando destaque a seres ficcionais e a eventos que *poderiam* ter acontecido.

latente, para assim explorá-lo em todas as suas virtualidades e prolongá-las” (FREITAS, 1999, p. 113).

Mas, ao retornar ao passado, não se pode esquecer também de que Munro o fez com o olhar do presente, o que possibilita uma maior objetividade e uma visão bastante crítica, característica não só da literatura em geral, mas também da literatura de escrita feminina, segundo a qual Ferreira Pinto (1990) destaca como

[...] como subversiva ao adaptar ou reescrever temas e enredos tradicionalmente masculinos, invertendo a relação entre as personagens, jogando o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade. Ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão dos gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal (PINTO, 1990, p. 27).

Como foi visto, o exame desse ponto de vista marginal ao qual se refere Ferreira Pinto (1990) foi fundamental para a interpretação de “Carried Away”. Afinal, a partir dele pôde-se perceber que, Munro, ao explorar temas do universo feminino, não só escreveu um belo conto, mas também deixou implícito o exame e o questionamento de valores da época retratada em seu texto.

5.4 Outros tipos de vozes em “Carried Away”: análise das intertextualidades e interdiscursividades presentes na narrativa de Munro

No poema “Tecendo uma manhã”, João Cabral de Melo Neto, utilizando-se de várias metáforas, deixa inferir o fato de que todos os textos são construídos de forma solidária. Tal como um galo, sozinho, não tece uma manhã, o poeta sugere que o homem, solitariamente, não é capaz de construir um produto cultural. De acordo com esse ponto de vista, para que um texto ou uma obra literária possam ser edificados, o homem precisa “estar entre e com os outros homens; precisa ouvir uma voz aqui, outra lá, apanhar um grito aqui, outro lá, lançar o grito anterior para outro homem” (FIORIN; PLATÃO, 2003, p. 392). Somente a partir da união de todos esses “gritos” uma obra pode emergir, revelando não só a época histórica em que foi construída, mas também as vozes utilizadas em sua composição.

Um texto, portanto, é edificado com base em vários diálogos estabelecidos com outros

textos anteriores. Qualquer composição, por mais simples e ingênua que seja, é, antes de mais nada, um tecido construído polifonicamente “por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se complementam ou respondem umas às outras” (BARROS, 1999, p. 4). E o conto “Carried Away”, de Munro, não é uma exceção: longe de ser uma narrativa solitária, a narrativa da escritora canadense também é arquitetada por meio de uma teia de outros textos, que não só enriquecem, mas também dificultam a compreensão do conto por parte do leitor.

Desde a primeira parte da narrativa em questão, não é difícil perceber, pois, que a referida história de Munro é recheada de menções a obras literárias, quadros e, inclusive, alguns versos populares. Como já foi dito anteriormente, grande parte dessas interdiscursividades e intertextualidades – presentes, sobretudo, nas cartas trocadas entre Jack e Louisa – auxiliam, em um primeiro momento, na caracterização das personagens. Nas epístolas escritas pelo soldado de guerra, por exemplo, a citação de obras de autores como Robert Ingersoll (orador norte-americano) e H. G. Wells (autor de livros de ficção científica) parece contribuir, principalmente, para a ênfase da limitação do meio social ao qual Jack pertencia: a partir da citação de tais escritores, nota-se que o gosto da personagem era essencialmente popular; além disso, sua preferência restringia-se a obras não relacionadas diretamente com a “grande literatura”. Isso, provavelmente, ocorria pela falta de escolaridade do soldado, que, além de ter concluído apenas o ensino médio, costumava freqüentar a biblioteca como forma de aprimorar os seus conhecimentos²⁷.

A menção de tais obras dentro do conto de Munro também pode significar, por outro lado, uma tentativa, por parte da escritora canadense, de romper a visão elitista apresentada pelo Modernismo em relação à literatura. Conforme mostra Laranjeira (2001, p. 4), a referida escola literária ficou conhecida não apenas por estabelecer várias quebras de convenção, mas também por enfatizar uma divisão entre *alta literatura* (composta apenas por cânones, por obras consagradas) e *baixa literatura* (constituída pela literatura de massas). Sob esse aspecto, a verdadeira literatura era definida, por muitos modernistas, como uma cultura de elite, representada somente por textos da alta arte. De acordo com a crítica em questão, nesse período histórico (década de 1920),

²⁷ De acordo com os pressupostos teóricos de Fiorin (1999), embora haja citações de nomes de autores, os exemplos descritos acima não são, propriamente, intertextualidades. Nas cartas de Jack e Louisa, acredita-se que a menção de Robert Ingersoll, H. G. Wells e outros autores são, na verdade, casos de interdiscursividade, uma vez que Munro, ao longo de seu conto, não faz citações (explícitas ou implícitas) de trechos das obras de tais escritores e nem se apropria do “estilo” de ambos. Especialmente nas cartas de Louisa, a menção de romancistas permite o estabelecimento de um diálogo – contratual ou polêmico – com o *discurso* veiculado pelos escritos, sobretudo, de Thomas Hardy e Willa Cather. Esse interdiscurso se dá por meio da alusão, já que Munro, em “Carried Away”, apenas incorpora temas e figuras dos discursos contidos nos livros dos autores citados.

[à] canonização de nomes como James Joyce, Virginia Woolf, T. S. Elliot, William Faulkner e Joseph Conrad, escritores que enfatizavam o processo de escrita e produção da obra, contrapôs-se toda uma produção literária ligada ao romance policial, ao folhetim romântico, aos quadrinhos e à ficção científica, gêneros considerados de menor (ou nenhuma) importância pelos defensores do alto modernismo (LARANJEIRA, 2001, p. 4).

Era estabelecida, assim, uma dicotomia, marcada pela fissura entre cultura de elite e cultura de massa. E essa divisão da literatura em dois pólos aparentemente opostos, não obstante tenha sido criticada por muitos, apenas começou a ser repensada com o surgimento dos chamados estudos culturais, que, inicialmente, consistiam em uma alternativa aos estudos institucionalizados nas academias. Como aponta Laranjeira (2001), os estudos culturais ressaltavam, em essencial, um programa distinto, relacionado à discussão da literatura referente à experiência vivida, e, ao invés das composições canonizadas, a ênfase recaía sobre o exame da ficção popular, textos publicitários e jornalísticos (cf LARANJEIRA, 2001, p. 4). Ou seja, a partir dessa iniciativa, pela primeira vez, foi dado destaque, sobretudo, às obras antes rejeitadas pelos defensores do alto modernismo. Conforme comenta a crítica, “[c]om uma clara opção por essa última [a chamada “baixa literatura”], os estudos culturais preencheram o vácuo criado pelo desprezo modernista à cultura de massa, enquanto as universidades se dedicavam ao estudo (e ao ensino) dos modernistas canonizados” (LARANJEIRA, 2001, p. 4).

Segundo Laranjeira (2001), essa crítica ao elitismo modernista (ocorrida com a emergência dos estudos culturais na década de 1960) tornou-se significativa, pois foi justamente ela a responsável por propiciar o nascimento do movimento denominado, hoje, pós-modernismo, considerado, por muitos, como um “desafio à canonizada dicotomia alta/baixa arte” (HUYSSSEN, 1986, p. 8). Acusando o modernismo de ser hostil à cultura de massa, uma das características mais marcantes de tal vertente é, pois, o destaque ao embaralhar, à mescla entre alta e baixa literatura, pressuposto extremamente menosprezado por aqueles que julgam a literatura, sobretudo, como um conjunto de textos refletores de uma maior preocupação estética.

Esse traço de ruptura da visão elitista da arte, embora tenha ganhado força na década de 1960, também pode ser notado, muito claramente, em Munro, que, anos depois, em “Carried Away”, parece concordar com mesmas as idéias defendidas pelos pós-modernistas.

Isso porque, ao colocar, em seu conto, lado a lado, obras de autores diferentes (ou seja, obras pertencentes à literatura de massas e obras tradicionais, pertencentes ao cânone), a autora dá impressão de mostrar que a literatura é composta, no geral, por diversos tipos de textos. Dito de outra maneira, ao citar, em “Carried Away”, obras de gêneros distintos (como os escritos de H. G. Wells e Robert Ingersoll – que transparecem um traço mais “popular” –, ao lado dos textos de Thomas Hardy e Willa Cather, escritores consagrados e cujas obras fazem parte do cânone), Munro também parece, tal como os pós-modernistas, romper as barreiras existentes entre a alta e a baixa literatura. A junção dessas obras dentro de seu conto deixa inferir, assim, que a autora canadense aparenta aderir à idéia segundo a qual, nesse novo contexto (contexto histórico e literário delineado a partir da década de 1960), a dicotomia entre alta/baixa literatura, muitas vezes, deve ser deixada de lado, visto que ela suscita visões preconceituosas em relação à arte e às manifestações culturais produzidas pela sociedade.

Além das epístolas de Jack, nas cartas de Louisa, de forma semelhante, o leitor também pode encontrar importantes menções de obras literárias, pois elas, além de auxiliarem na caracterização da personagem, também promovem uma auto-reflexão a respeito do próprio enredo de “Carried Away”. Como mostra Carrington (1993), a citação do escritor inglês Thomas Hardy, em uma das epístolas de Louisa, permite não só que um diálogo possa ser estabelecido entre os contos de Munro e as obras do referido autor, mas também que se possa compreender “Carried Away” de forma mais efetiva e eficaz.

Para a crítica, a menção de que Hardy “*is accused of being gloomy but [...] is very true to life*” (MUNRO, 1993, p. 34) é bastante significativa, uma vez que ela remete imediatamente a um traço muito conhecido das obras do escritor: a melancolia e o senso de pessimismo, características surgidas, principalmente, a partir de acidentes, responsáveis, muitas vezes, por levar as personagens à ruína.

Assim como assinala Williams (1972), os romances do inglês se tornaram famosos, essencialmente, porque descrevem uma sociedade capitalista em pleno desenvolvimento, na qual os indivíduos, não obstante possuam duas possibilidades – afundar ou emergir de sua condição social original, por meio de acidentes ou mudanças no destino –, freqüentemente, se deparam com uma fortuna impetuosa, capaz de conduzir as personagens “*to false hopes, only to frustrate or mock them*” (ABRAMS, 1999, p. 137). Em *Tess of the D’Urbervilles* (1891) e em *Jude The Obscure* (1895), por exemplo, os dois protagonistas, apesar de terem esperanças de ascender socialmente, topam com situações desoladoras, responsáveis apenas por frustrar seus sonhos e expectativas: enquanto Tess, heroína do primeiro romance, tem a chance de se tornar rica (mas, ao longo do caminho, encontra circunstâncias que a impedem de atingir o

seu objetivo), o pedreiro Judas, de *Jude The Obscure*, também vive uma situação análoga. O protagonista da história, muito embora busque meios de ascender cultural e socialmente, também se depara com vários acidentes e imprevistos em sua trajetória; isso colabora para que as metas almejadas pelo protagonista não possam ser concretizadas. Nesses dois romances de Hardy, o traço pessimista surge, portanto, devido à apresentação de personagens que, ao procurarem meios de superar o estigma da pobreza, revelam sua insignificância e sua impotência perante um destino implacável.

E é, justamente, sob esse aspecto que tanto Munro quanto Hardy apresentam pontos em comum. Embora a canadense nem sempre retrate, em seus contos, protagonistas que subam ou desçam na escala social, Munro também, com frequência, adota como tema de suas narrativas acidentes e mudanças no destino de suas personagens. Além de uma de suas histórias mais significativas intitular-se, exatamente, “Accident”²⁸, em muitos de seus outros contos, os acidentes constituem-se em um traço característico de seus enredos. Por exemplo, somente na coletânea *The Progress of Love*, pelo menos seis das onze histórias trazem seres ficcionais que têm de lidar com a mesma intervenção imprevista enfrentada por Louisa ao longo de sua história: tanto em “Circle of Prayer”, como em “Monsieur les Deux Chapeaux”, “Miles City, Montana”, “Fits”, “The Queer Streak” e “The Progress of Love”, imprevistos ocorrem, marcando e mudando, de forma definitiva, o destino das personagens presentes nessas narrativas.

Em “Carried Away”, como é sabido, os acidentes aparecem em várias ocasiões, tomando corpo desde as primeiras páginas da história. Munro, promovendo um diálogo com as obras de Hardy por meio da interdiscursividade por alusão, introduz, no enredo de seu conto, uma complexa trama de circunstâncias e incidentes, cujo ápice se encontra, sobretudo, na terceira seção da narrativa, nomeada, sugestivamente, como *Accidents*. É a partir dessa parte da história, em especial, que vários imprevistos ocorrem e acabam resultando na elevação do *status* social e econômico de Louisa. É na terceira seção do conto, pois, que a personagem se depara com situações como o acidente fatal sofrido por Agnew (a perda da cabeça do ex-soldado) e o primeiro encontro com Arthur Doud, dono da fábrica onde Jack trabalhava.

Tais circunstâncias são as principais responsáveis por provocar uma virada no destino da bibliotecária, visto que, com a morte de Agnew, a protagonista do conto em questão tem a oportunidade de conhecer Arthur, rico comerciante que, tempos depois, a pede em casamento.

²⁸ “Accidents” está presente na coletânea *The Moons of Jupiter*, publicada, pela primeira vez, em 1982.

Doud, portanto, permite à Louisa, de forma análoga a algumas das personagens de Hardy, ascender socialmente: graças ao matrimônio com Arthur, a heroína de “Carried Away” tem a possibilidade de se transformar, repentinamente, de uma simples bibliotecária, na esposa do dono da fábrica mais importante de Carstairs, residindo também no maior domicílio da cidade. Diferentemente de Tess, heroína de *Tess of the D’Urbervilles*, Louisa, sem ao menos intencionar, tem seu *status* social elevado e, superando o estigma da pobreza, deixa de viver em condições precárias. Todos esses acontecimentos ocorridos na vida da personagem apenas parecem comprovar, assim, a constatação promovida pela protagonista no final da narrativa, quando, ao refletir sobre sua vida, a heroína ressalta as “decisões rápidas”, sempre presentes em sua trajetória, e a “singularidade do seu destino” (MUNRO, 1986, p. 51).

Os imprevistos, porém, não se restringem apenas à vida de Louisa. Com o desenrolar de “Carried Away”, Jack Agnew, de forma similar, também passa por algumas reviravoltas ao longo de sua trajetória. Durante a guerra, por exemplo, o soldado apenas começa a escrever à bibliotecária e declara o seu amor pela personagem porque pensa que vai morrer. A crença na própria morte, entretanto, é rapidamente desfeita: Jack logo retorna a Carstairs; mas, ao invés de realizar o seu desejo de ficar com Louisa, se vê na obrigação de se casar com Grace Horne. Cinco anos depois, mais uma vez, graças a uma ironia do destino, na terceira parte do conto, a personagem é separada definitivamente de sua amada: Agnew – que não havia sofrido ferimentos graves durante a guerra –, vivencia um acidente fatal; a personagem morre instantaneamente ao ter a cabeça decepada por uma serra na fábrica de pianos da cidade. Isso faz pensar que, de alguma forma, Jack, assim como muitas das personagens de Hardy, teve sua vida comandada por um destino impetuoso, que impôs de vários obstáculos em seu caminho. De acordo com Prinselaar (2004), é comum os seres ficcionais de Hardy viverem em um universo comandado por um deus injusto, que, ao invés de punir os maus e recompensar os bons, faz com que as personagens sofram e não consigam atingir os seus objetivos. Fato semelhante parece ter acontecido com Jack: todos os seus sonhos (adquirir conhecimento por meio dos livros, relacionar-se com Louisa) caíram por terra, principalmente, quando a personagem sofreu o acidente de trabalho na fábrica dos Doud.

Além de Jack e a bibliotecária, o destino também prega peças em Arthur Doud, personagem que aparece de forma quase acidental na narrativa. Com a morte de Agnew, o pai de Bea, repentinamente, passa a ocupar o lugar de observador e admirador de Louisa. E não obstante a personagem fique inicialmente confusa com o comportamento apresentado pela bibliotecária, Arthur, de forma inesperada, apaixona-se por esta última. Tanto que, na parte final da terceira seção do conto, Doud, subitamente, é tomado por um desejo inexplicável:

como já foi dito, em uma noite de verão, a personagem pede a bibliotecária em casamento. Arthur se vê “arrebataado” (*carried away*) pelo sentimento nutrido em relação à Louisa e, mesmo tendo uma amante, não hesita em se casar com a personagem.

Para além dos acidentes (e incidentes) capazes de mudar a vida das pessoas, outro ponto importante na ficção de Hardy – e também presente nos contos de Munro – é a perda de controle das personagens. As obras do autor inglês são marcadas, como é sabido, não só por um sentimento de melancolia, mas também pela presença de seres ficcionais que não conseguem lidar com determinadas situações. Como muitos críticos apontam, as personagens de Hardy, freqüentemente, se vêem presas a circunstâncias que as levam a perder o comando de suas ações. A fim de ilustrar tal característica, basta pensar no já citado romance *The Mayor of Casterbridge*: nele, o protagonista Michael Henchard, em um dia de bastante irritação, sofre um descontrole e vende a esposa e a filha em um leilão. E, muito embora, após o incidente, a personagem tenha se tornado um influente negociante e prefeito de Casterbridge, o seu sucesso, entretanto, é apenas temporário. O protagonista logo é levado à ruína devido à mesma falta de caráter que o fez vender a esposa e a filha a um marinheiro e perde tudo aquilo que havia conquistado.

A perda de controle, assim como a presença de acidentes, também se constitui em um traço marcante de “*Carried Away*”, uma vez que, em várias ocasiões, os seres ficcionais de Munro enfrentam circunstâncias nas quais não conseguem dominar seus sentimentos. No episódio já mencionado há pouco, Arthur, por exemplo, ao pedir a mão de Louisa, depara-se com uma situação nunca ocorrida antes. Conforme a passagem a seguir, “[h]e had never imagined that he would find himself in a situation like this, visited by such a clear compulsion” (MUNRO, 1994, p. 40). Tal como muitas personagens de Hardy, as personagens de “*Carried Away*” são pessoas comuns, homens simples, que se vêem tomados por circunstâncias das quais não possuem domínio. Não apenas Arthur se vê “arrebataado” pelo sentimento por Louisa, mas também Jack vivencia uma ocorrência parecida, principalmente, quando a personagem perde a cabeça no acidente de trabalho.

O incidente, já discutido no tópico anterior deste trabalho, revela que Agnew não teve controle da situação. A personagem, literalmente, perde a cabeça por causa de uma mulher – no caso, Jack perde a cabeça por causa de Louisa. Pode-se dizer que, por viver em um mundo de sonhos, no qual a única imagem vinda à mente é a figura da bibliotecária, Agnew dá um passo em falso. Com isso, a máquina em que trabalhava puxa a manga de sua camisa, provocando, posteriormente, a amputação de sua cabeça. Jack, nesse sentido, morre por causa de seu amor pela protagonista. De forma semelhante ao que ocorre com uma outra

personagem de Munro, presente em “Thanks for the Ride”, conto pertencente à segunda coletânea da autora, *Dance of the Happy Shades*, Agnew sofre um acidente inesquecível para as pessoas da pequenina Carstairs. Assim como, em “Thanks for the Ride”, a esposa do falecido afirma que a cabeça do marido “*rolled on the floor*”, pode-se afirmar que o incidente vivenciado por Jack, em “Carried Away”, “*was the worst accident ever took place in this town*” (MUNRO, 1968, p. 51). Sob esse aspecto, não é difícil perceber que o episódio presente na narrativa de *Dance of the Happy Shades* constitui-se em um bom exemplo de diálogo contratual (e de interdiscursividade por alusão) entre os próprios contos de Munro. Afinal, o incidente da decapitação é retomado pela autora em “Carried Away”, conto no qual ela expande a descrição do terrível acidente, enfocando-o sob a ótica de Arthur Doud, personagem responsável por carregar a cabeça do operário ferido.

Mas se Jack Agnew vivencia um episódio em que a falta de domínio das circunstâncias o leva à autodestruição, o mesmo não ocorre com Louisa. Em algumas passagens da narrativa, embora a personagem também experimente alguns estados de arrebatamento, nos quais enfrenta uma perda de controle da situação, a protagonista do conto não se depara com a própria morte. Na parte final da narrativa, localizada em *Tolpuddle Martyrs*, Louisa, por exemplo, é “arrebatada” porque acredita estar diante do fantasma de Jack Agnew. O desejo da personagem de ver o rosto do amado é tão grande que a protagonista, mesmo sabendo que o ex-soldado já havia morrido, imagina estar frente ao marido de Grace. Tal como afirma Carrington (1993), Louisa, nesse trecho da história, apresenta alucinações semelhantes àsquelas presenciadas em *Spanish Flu*, quando a personagem cria que, a qualquer momento, “[w]henever the door opened she expected to look up into his [Jack’s] face” (MUNRO, 1994, p. 17).

Ainda em *Tolpuddle Martyrs*, Louisa é “arrebatada” não só porque pensa ver Agnew, mas também porque a personagem se deixa dominar pelo sentimento de mágoa em relação às coisas que o ex-soldado a fez passar. No encontro com o “fantasma” de Jack, é possível perceber que a protagonista, lembrando fatos ocorridos no passado, tenta fazer de tudo para surpreender Agnew. Não só faz questão de perguntar sobre Nancy e Lílian – respectivamente, esposa e filha do falecido –, mas também menciona o casamento com Arthur Doud, com o intuito de mostrar a superação da história de amor vivida por ambos. Dominada pelo ressentimento, a heroína de Munro enfrenta, assim, o “fantasma” de Jack por meio de uma atitude um tanto hostil e aparentemente, indiferente.

A mágoa de Louisa, entretanto, impede a personagem de perceber o erro cometido: aquele não era Jack Agnew, mas sim Jim Frarey. Sem saber o que fazer, a personagem

somente lamenta o seu engano, visto por ela mesma como algo extremamente vergonhoso: “*Oh, what kind of a trick was being played on her, or what kind of trick was she playing on herself!*” (MUNRO, 1994, p. 49). Ressalta-se, portanto, que, assim como Jack perde a cabeça por Louisa, o amor desta pelo ex-soldado também se torna algo marcante em sua vida e a faz, igualmente, perder a cabeça: como já foi dito, a ex-bibliotecária, no desfecho da narrativa, apresenta lapsos de memória e é transportada, dessa maneira, ao passado, época em que nutria um sentimento por Agnew²⁹.

Além da interdiscursividade com Thomas Hardy, as cartas da protagonista também deixam inferir um diálogo entre “*Carried Away*” e as obras de Willa Cather, escritora norte-americana, nascida no final do século XIX, e conhecida por seus romances sobre o Nebraska e o sul dos Estados Unidos³⁰.

Cather, assim como Munro, ficou famosa por criar personagens femininas significativas, cuja força e determinação eram atribuídas, anteriormente, apenas a figuras masculinas. Esse traço de sua obra, certamente, levou muitos críticos a ressaltarem o viés feminista contido nos escritos da autora, que, ao longo de sua carreira literária, também se tornou célebre pelo estilo condensado e “súbito”, capaz de promover ricas descrições a respeito de cenários e de personagens. De acordo com Norris (vide bibliografia), Cather criou personagens (sobretudo, mulheres) de personalidade forte, cujas trajetórias estão relacionadas à ocupação e à vida no estado de Nebraska, nos Estados Unidos. No romance *The Song of the Lark* (1915), por exemplo, Cather retrata a história de Thea Kronborg, heroína que se depara com várias dificuldades ao longo de seu caminho. Almejando seguir a carreira artística de cantora, a personagem se vê na obrigação de contrariar não só os costumes da pequenina cidade onde mora no Nebraska, mas também de superar o julgamento preconceituoso dos homens daquela sociedade. O trunfo de Kronborg é conseguido, assim, com muito esforço. Somente no final da narrativa, a heroína de Cather realiza o seu desejo: apresentar-se no Metropolitan Opera, em Nova York, diante de um número considerável de pessoas.

Outra característica recorrente nos escritos de Cather – além da escolha por personagens femininas – é, como foi dito, a apresentação da vida nas pequenas localidades de Nebraska, terra habitada pela escritora na adolescência. Romances como *O Pioneers!* (1913),

²⁹ A perda de controle das personagens, característica bastante significativa em “*Carried Away*”, também é importante na medida em que parece colaborar para a compreensão do título da narrativa. Ora, como é sabido, a tradução do termo “*carried away*” para o português é, justamente, “arrebatamento”, palavra que, em um primeiro instante, remete a um “estado” no qual uma pessoa é dominada por algum tipo de sentimento.

³⁰ Willa Cather (1873 – 1947) escreveu doze romances, dos quais *My Antonia* – publicado em 1918 – e *Death comes for the Archbishop* – datado de 1926 – são considerados suas obras primas.

The Song of the Lark (1915) e *My Antonia* (1918), como apontam muitos críticos, compõem uma trilogia de obras nas quais Cather faz um retrato dos caminhos percorridos pelos habitantes de tal região. De forma análoga a Alice Munro (conhecida por promover descrições do cotidiano e da área onde passou a infância), pode-se dizer, de modo geral, que a escritora norte-americana também dedicou sua carreira literária à escrita de uma ficção sobre pessoas simples, cuja vida rústica era voltada às necessidades de construir moradias e fazendas nas divisas do Nebraska. A familiaridade apresentada por Cather em suas reconstruções daquela região dos Estados Unidos é tamanha que isso levou alguns estudiosos, como Mencken (1967), a admirar o estilo da autora: “*Her style has lost self-consciousness; her feeling for form has become instinctive. [...] I know of no novel [like My Antonia] that makes the remote folk of the Western prairies more real... and I know of none that makes them seem better worth knowing*” (MENCKEN, 1967, p. 9).

Com as informações apresentadas acima, não é difícil estabelecer, pois, uma relação de interdiscursividade entre as obras de Cather e “*Carried Away*”, no sentido de que algumas das características adotadas pela escritora norte-americana na construção de suas composições, assemelham-se, em alguns aspectos, aos traços empregados por Munro na edificação de seu conto. Esse paralelo pode ser estabelecido na medida em que se analisa, em primeiro lugar, os cenários escolhidos por ambas as autoras em suas narrativas. Ora, como é possível notar, tanto Munro, em “*Carried Away*”, quanto Cather, nos romances já citados, elegem como pano de fundo regiões que lhe são bastante familiares: enquanto *Carstairs* (opção de Munro) se localiza, justamente, em Ontário, terra natal da contista, o estado do Nebraska se configura em lugar-comum a Cather, que, como já foi mencionado, passou parte de sua vida em tal localidade. Em outras palavras, Munro, tal como Cather, opta por cenário lugares conhecidos, onde passou parte de sua infância e adolescência. Essa característica relacionada ao retrato de comunidades locais comprova, em certa medida, o fato de que Munro, realmente, se inspira, muitas vezes, em textos da tradição, apropriando-se de temáticas desenvolvidas por outros autores, mas transferindo essas histórias ao solo canadense e atribuindo-lhes uma cor local. Ou seja, assim como em “*A Wilderness Station*” o diálogo promovido com os textos de Hardy e *As mil e uma noites* parece revelar o propósito de Munro em construir uma literatura nacional, sem renegar os traços de seu colonizador, projeto semelhante parece ser delineado em “*Carried Away*”. Aqui, as reminiscências das obras de Cather e também de Hardy provam, igualmente, que os contos de Munro baseiam-se, grande parte vezes, em discursos e temáticas veiculadas por textos oriundos de outras culturas.

Em segundo lugar, outro paralelo a ser feito entre “*Carried Away*” e os romances de

Cather tem relação com a técnica utilizada por Munro na edificação de Louisa, protagonista do conto aqui estudado. Em poucas linhas, pode-se dizer que a bibliotecária da escritora canadense se aproxima das heroínas arquitetadas pela autora norte-americana, pois ela é também um ser ficcional transgressor; Louisa, ao longo de “Carried Away”, ultrapassa o papel limitado da maioria das personagens femininas encontradas no cânone da literatura, uma vez que não é descrita como um ser idealizado e também não desempenha um papel passivo na história. A bibliotecária de Munro, de maneira muito parecida à protagonista de *The Song of the Lark*, de Cather, foge, nitidamente, aos padrões sociais impostos pela comunidade da qual faz parte; tal como Thea Kronborg, Louisa subverte muitos dos costumes e valores veiculados no início do século XX. Isso porque, além de ser uma mulher culta, a protagonista é uma pessoa independente, que luta, com suas próprias forças, para poder sobreviver em uma sociedade onde os seres do sexo feminino ainda são vistos de forma preconceituosa.

A referência à Willa Cather em “Carried Away” pode significar, pois, não só a instauração de uma crítica em relação ao patriarcado – que sempre elegeu como protagonistas personagens masculinas –, mas também, por outro lado, pode significar ainda um resgate e um chamamento de vozes femininas dentro do conto escolhido como objeto de estudo. Ao fazer alusão a *escritoras* – como é o caso de Willa Cather –, o narrador de Munro permite ao leitor voltar sua atenção às mulheres, enfatizando o trabalho desenvolvido por elas no campo da literatura. Dessa maneira, ao mencionar algumas autoras ao longo da narrativa, a voz do narrador parece destacar a tradição feminina, clamando, assim, o espaço das mulheres dentro das artes, especialmente, da literatura.

Em “Carried Away”, a interdiscursividade e a intertextualidade, contudo, não se limita apenas ao diálogo estabelecido entre os textos escritos. No referido conto de Munro, textos visuais – como os quadros mencionados no decorrer da narrativa – também, por vezes, constituem importantes subsídios para a compreensão de pontos centrais do conto.

A primeira menção de obras de arte ocorre na segunda parte da narrativa, quando Louisa está prestes a perder sua virgindade. Na subida da escada, o leitor é informado da presença de três quadros: “[...] *the picture of the dog on his master’s grave, and Highland Mary singing in the field, and the old King with his bulgy eyes, his look of indulgence and repletion*” (MUNRO, 1994, p. 20)³¹. Essas imagens pictóricas, embora descritas de forma um

³¹ Acredita-se, aqui, novamente, que grande parte dos quadros – assim como as obras mencionadas nas cartas de Jack e Louisa – são exemplos de interdiscursividade por alusão. Isso porque, ao se referir às pinturas, o narrador de Munro não especifica nem o nome dos autores e nem o nome de tais obras de arte. Além disso, ao longo desta

tanto vaga, auxiliam, de certa forma, na interpretação de possíveis críticas instauradas por Munro em sua narrativa.

Por exemplo, a figura presente no primeiro quadro – o cão deitado sobre a sepultura de seu dono – pode evocar, em um primeiro momento, a lealdade, sentimento que impediu a união de Jack à Louisa. Como foi visto anteriormente, graças ao senso de lealdade perante o seu compromisso, Agnew abriu mão de sua amada e optou por se casar com Grace, personagem com quem o ex-soldado já era comprometido.

Em uma outra leitura, entretanto, a imagem do cão pode invocar também um possível questionamento da fidelidade de Louisa em relação ao ex-soldado. Ora, como é sabido, nessa parte da narrativa, a protagonista, desejando consolar-se do fracasso resultante de sua história com Agnew, busca apoio nos braços de Frarey. Tal como Jack, nos relatos presentes em suas cartas, deixa-se levar pelo amor dedicado à bibliotecária, Louisa, em *Spanish Flu*, é “arrebataada” pelo jogo de sedução iniciado por Jim. A fidelidade em relação ao ex-soldado é, assim, desfeita: tendo consciência de que seu romance com Agnew não poderia acontecer, a bibliotecária tem sua primeira experiência sexual com um homem que, provavelmente, não amava.

A menção do referido quadro dentro da narrativa pode ser vista, portanto, como uma espécie de símbolo, que remete, logo de imediato, à autoridade paterna. A imagem do cão sobre a sepultura parece se configurar em um aviso, em um lembrete à Louisa de que a personagem deve fidelidade não só a Jack, mas também à sua própria dignidade. Em outras palavras, o quadro parece estar ali para alertar a protagonista da conduta incorreta adotada por ela, pois, além de estar traindo Agnew, a bibliotecária estava agindo como uma mulher indecente. Afinal, a protagonista estava prestes a transgredir uma tradição bastante comum à época: Louisa, naquele momento, ia perder a virgindade antes do matrimônio.

Para além das duas interpretações explicitadas acima, pode-se ainda, por fim, inferir uma outra leitura do quadro em questão. Por exemplo, se se lembrar que, na obra de arte citada pelo narrador, há referência a um túmulo (que remete à morte de alguém) e a um cão (que presta homenagem ao seu dono e, embora solitário, dali não se afasta), pode-se estabelecer um confronto entre a figura do animal e a história de vida de Louisa.

No conto de Munro, a bibliotecária, não obstante tenha tomado uma outra direção na vida, não se esqueceu de Jack nem mesmo próxima à velhice, período em que a protagonista, devido à perda repentina de memória, é levada à época em que nutria amor por Agnew.

análise, pôde-se perceber que a escritora canadense menciona os quadros, freqüentemente, a fim de incorporar temas e figuras dos *discursos* veiculados por essas imagens pictóricas.

Louisa, portanto, demonstra, tal como o cão presente no quadro, um traço de fidelidade em relação ao seu amado. Conforme é possível notar em um dos trechos finais da narrativa, a personagem, ainda relutante, mostra que o seu sentimento por Agnew ainda não acabou, concordando, assim, com a afirmação de Jim Frarey, segundo a qual o “amor nunca morre”: “[...] a giddiness seemed to be taking over [her], alerting the skin of her spotty hand, her dry fingers that lay not far from his [“Jack’s”], on the seat of the chair between them. An amorous flare-up of the cells, of old intentions. Oh,[love] never dies” (MUNRO, 1994, p. 48-49, grifos da autora). Louisa, embora tivesse se casado com Arthur, parece não ter apagado a figura de Jack de sua memória. O fantasma do ex-soldado permanece sempre na lembrança da protagonista, que não compreende por que Agnew, no final da década de 1910, agiu daquela forma, enganando-a e fazendo-a viver um amor ilusório.

O segundo quadro, por sua vez, retrata a figura de Highland Mary – pseudônimo de Mary Campbell –, mundialmente conhecida por ter se relacionado com o poeta Robert Burns, pertencente ao século XVIII. Apesar de os detalhes da relação entre Burns e Campbell serem incertos, a história do casal se tornou famosa, uma vez que ambos juraram amor um ao outro através de uma troca de bíblias. O romance dos dois, entretanto, tem uma duração efêmera: pouco tempo depois de terem se conhecido, Mary morre misteriosamente.

Com os dados fornecidos acima, não é difícil perceber que o quadro atua, em “Carried Away”, como uma espécie de *mise en abyme*³². Isso porque, por meio de uma análise da relação entre Mary e Burns, é possível estabelecer, sem grandes obstáculos, paralelos entre as histórias desse casal e dos amantes pertencentes ao conto de Munro.

Ora, ao longo de “Carried Away”, Louisa e o soldado de guerra vivem situações análogas àquelas enfrentadas por Burns e Mary. Tal como os amantes escoceses, o casal criado por Munro jura amor um ao outro por meio de cartas. Não bastasse isso, tempos depois de terem se conhecido, Jack, assim como Mary, morre prematuramente. Apenas um fator, porém, difere a história dos dois casais: ao contrário do que ocorre com Burns e Mary, em “Carried Away”, o sobrevivente é uma mulher. Louisa, de modo distinto a Highland Mary, não se depara com a própria morte. A bibliotecária da pequenina Carstairs, não obstante tenha

³² Nesse caso, ao se considerar o quadro como espécie de *myse en abyme*, tal obra de arte pode ser encarada também como um intertexto. Ora, segundo as definições de Dällenbach (1979), a *myse en abyme* atua como “uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual” (p. 54, grifos do autor). Isto é, tal procedimento configura-se em um exemplo de intertextualidade por citação, pois serve como *citação* da matéria de uma narrativa, constituindo, assim, um enunciado que se refere a outro enunciado (cf DÄLLENBACH, 1977, p. 54). Além do quadro de Highland Mary, exemplos de *mise en abyme* poderão ser vistos também mais adiante, quando, na terceira parte do conto, o narrador faz menção a outras pinturas que compõem o cenário da Biblioteca Pública de Carstairs.

um final, de certa forma, trágico (pois é impedida de vivenciar uma verdadeira história de amor e, por isso, casa-se com Arthur), vive uma situação financeira confortável até o final da narrativa. Munro, portanto, em uma espécie de carnavalização, inverte a história de amor entre Burns e Mary, jogando o foco sobre a figura feminina.

Pode-se dizer, ademais, que a imagem de Highland Mary, além de remeter ao amor eterno, também pode refletir, por vezes, a idealização feminina. O quadro em questão deixa transparecer, pois, o modo como as mulheres geralmente são retratadas nas artes: por meio de um olhar masculino, Highland Mary – de forma semelhante à maioria dos seres ficcionais femininos criados na literatura – é descrita como uma musa, cuja perfeição chega a ser inatingível. A figura da amada de Burns pode ser considerada, nesse sentido, como uma espécie de modelo a ser seguido pelas demais mulheres. Ou seja, Mary, retratada como um ser delicado, devotado ao sentimento pelo amado, configura-se como um ideal, um exímio exemplo de mulher.

Note-se que, assim como já foi mencionado em outras ocasiões, é, justamente, contra esse tipo de caracterização feminina que Munro parece protestar em suas obras. Desde a primeira coletânea de contos da autora, a escritora canadense busca outras formas de construir suas personagens. As mulheres de Munro distanciam-se, assim, dos estereótipos criados e propagados pela literatura escrita por homens. Ao invés de se configurarem como “*angel and monster, sweet dumb Snow White and fierce mad Queen*”, que, segundo as autoras de *The Madwoman in the Attic*, “*are [the] major images literary tradition offers women*” (GILBERT; GUBAR, 2001, p. 46), os seres ficcionais de Munro são mulheres de “carne e osso”, constituindo-se, dessa maneira, como personagens muito mais próximas da realidade. As heroínas criadas pela escritora canadense, longe de viverem isoladas em suas “torres de marfim” – mais precisamente, em seus lares e no ambiente doméstico –, têm sua própria profissão, são independentes e, na grande maioria das vezes, não se submetem à autoridade paterna. Da mesma forma que os homens, elas têm uma vida própria e batalham para conseguir seu sustento. A inserção do quadro de Highland Mary no interior do conto de Munro parece, desse modo, funcionar não apenas como um exemplo de *mise en abyme*, mas também serve, novamente, como um meio encontrado pela autora de promover uma crítica velada em relação ao papel feminino destinado às mulheres tanto na sociedade quanto nos meios artísticos.

Por fim, no terceiro quadro, é possível encontrar, mais uma vez, outro símbolo ligado à autoridade paterna: a figura do rei, cujos olhos abaulados, não obstante pareçam, a princípio, reprovar o comportamento de Louisa, estão prontos a perdoá-la.

O último quadro da galeria parece revelar como, em uma sociedade tecnologicamente avançada e democrática como a do Canadá, as mulheres ainda têm de se render à autoridade masculina. A imagem do rei, ligada ao poder, à paternidade e à supremacia viril, aparenta indicar, assim, a superioridade dos homens frente às mulheres. Conforme faz pensar o narrador – e retomando o excerto já destacado anteriormente –, no trecho em que Louisa passa pelo quadro em questão, a impressão transmitida é a de que o rei consente a personagem a ter a relação sexual com Frarey: “*Up the stairs they [Louisa and Frarey] went, that they had so often climbed separately. Past the picture of the dog on his master’s grave [...] and the old King, with his bulgy eyes, his look of indulgence and repletion*” (MUNRO, 1994, p. 20, grifo nosso). A menção da obra de arte cujo protagonista é o rei deixa inferir, sob esse aspecto, um tom de censura em relação à submissão das mulheres perante os homens.

De uma maneira geral, pode-se dizer, então, que os três quadros acima conotam, em uma leitura mais profunda, o comportamento a ser adotado pelos seres do sexo feminino em uma sociedade patriarcal: fidelidade, docilidade e submissão. Fidelidade, pois, tal como os cães devem ser fiéis aos seus donos, as mulheres são obrigadas a serem leais aos seus respectivos maridos (namorados ou amantes); docilidade, uma vez que, de acordo com o olhar masculino, as figuras femininas mais perfeitas são como Highland Mary: simbolizam a fragilidade e a meiguice; e submissão pois, as mulheres, sob o ponto de vista da sociedade, devem satisfação de seu comportamento aos homens. Os quadros revelam, dessa maneira, uma possível crítica de Munro em relação, sobretudo, ao discurso propagado pela tradição patriarcal, que ainda encara os seres do sexo feminino como seres inferiores, que devem obediência aos seus respectivos “donos” – quais sejam, os homens.

Além dessas três pinturas, em *Accidents*, há também a inserção de outras obras de arte, igualmente colaboradoras para interpretação do conto de Munro. São elas os quadros que representam: “*the Battle of Flodden Field, with the King of Scotland charging down the hill into a pall of smoke, [...] the funeral of the Boy King of Rome, and [...] the Quarrel of Oberon and Titania, from A Midsummer Night’s Dream*” (MUNRO, 1994, p. 28-29).

Enquanto o primeiro quadro se refere à Batalha de Flodden Field – ocorrida em nove de setembro de 1513, quando a Escócia invade a Inglaterra –, a segunda pintura, provavelmente, retrata o funeral do filho do imperador Napoleão Bonaparte, conhecido como o Rei Menino de Roma. O terceiro quadro, por sua vez, trata-se, possivelmente, da obra de arte “*The Quarrel of Oberon and Titania*” (1849), do pintor escocês Joseph Noel Paton (1821 – 1901), conhecido por retratar em suas pinturas temas relacionados à obra de William Shakespeare, às fadas e ao mundo mágico.

Como se pode perceber, os quadros mencionados acima apresentam como tema, respectivamente, os seguintes acontecimentos: 1) uma guerra, 2) uma morte e 3) uma briga entre um casal. A guerra toma corpo na primeira obra, visto que a Batalha de Flodden Field consistiu em uma disputa entre Escócia e Inglaterra pelo território ocupado, hoje, pelo subúrbio inglês Morningside. A segunda pintura, em seu turno, tem como tema a morte, pois retrata o funeral de um monarca. Por fim, o último quadro figurativiza uma briga, uma vez que recria, por meio de imagens, uma cena da peça *Sonho de uma noite de verão*, na qual Oberon (rei dos elfos) e Titânia (rainha das fadas) disputam a posse de um elfo, que, desde o seu nascimento, havia sido prometido a Oberon. Titânia, entretanto, recusa-se a devolver a criatura, impulsionando a briga entre ambos.

A menção desses quadros é relevante, pois eles representam, curiosamente, fatos ocorridos também em “Carried Away”. Por exemplo, apesar de o conto não ter como pano de fundo a Batalha de Flodden Field, não é difícil perceber que a narrativa de Munro também tem como cenário uma guerra. Basta lembrar que a história da escritora canadense é inaugurada, justamente, com a Primeira Guerra Mundial, iniciada no ano 1914. A partir desse incidente, Jack começa a escrever cartas a Louisa, sua amada. Portanto, de certa forma, a primeira pintura citada pelo narrador remete, de imediato, ao capítulo inaugural do conto de Munro, no qual a ação da narrativa é desencadeada graças à chegada das epístolas escritas por Agnew.

O segundo quadro, de forma análoga, também parece representar outro fato acontecido ao longo de “Carried Away”. Faz-se referência aí à morte de Jack, que, de maneira semelhante ao Rei Menino de Roma, faleceu ainda jovem.

O incidente, relatado por meio de uma notícia de jornal e posteriormente narrado pela perspectiva de Arthur Doud, aparenta revelar a predileção de Munro pelo rotesco e por cenas que, eventualmente, chocam o leitor. Com uma descrição bastante “realista” (e nada amena) dos detalhes seguidos após a decapitação do ex-soldado, a escritora canadense constrói um quadro assustador, colorido por sangue e pelos restos mortais do corpo de Jack:

The sawdust was scarlet. It was drenched, brilliant. The pile of lumber here was all merely spattered, and the blades. A pile of work clothes soaked in blood lay in the sawdust and Arthur realized that it was the body, the trunk with limbs attached. So much blood had flowed as to make its shape not plain at first – to soften it, like a pudding (MUNRO, 1994, p. 33-34).

Embora o episódio seja trágico, o tom da narração não deixa de ser, de certa maneira, cômico. Ao comparar o corpo de Jack com um pudim – cuja calda de caramelo seria o sangue jorrado por causa do acidente –, Munro parece quebrar a atmosfera séria e horripilante do acontecimento. Assim, a morte não é descrita como algo distante ou elevado. Percorrendo um caminho contrário, por exemplo, àquele seguido pelos poetas românticos – a quem a morte, muitas vezes, era exaltada –, a voz narrativa de “Carried Away” rebaixa o acontecimento, apresentando o fato como algo bastante comum e familiar.

Abordando como tema uma briga, a terceira pintura pendurada na parede da biblioteca, por fim, parece atuar como uma auto-reflexão a respeito do relacionamento inicial travado entre Arthur e Louisa. Apesar de as duas personagens não brigarem publicamente, ao longo do conto, é possível perceber que, pelo menos quando se conheceram, Louisa demonstrava certa hostilidade em relação ao seu futuro marido. De acordo com Carrington (1993), isso acontecia porque a bibliotecária, em um primeiro momento, atribuía a Arthur a responsabilidade pela morte de Jack. A passagem transcrita abaixo – na qual Louisa pergunta a Doud se a notícia impressa no jornal descrevia o acidente de forma exata – parece confirmar que, de fato, a protagonista não gostava da presença do dono da fábrica de pianos, pois, em sua opinião, ele era o culpado pelo infortúnio ocorrido com o ex-soldado:

“The account of the accident that was printed in the paper – I take it that was more or less accurate?”

Arthur said that it was possibly too accurate.

“Why? Why do you say that?”

He mentioned the public’s endless appetite for horrific details. Ought the paper to pander to that?

“Oh, I think it’s natural,” the Librarian said. “I think it’s natural to want to know the worst. [...] Did the machine do something unexpected?”

“No,” Arthur said. “It wasn’t the machine grabbing him and pulling him in, like an animal. He made a wrong move or any rate a careless move. Then he was done for.”

[...]

“And I suppose there are no ways of protecting people?” the Librarian said.

“But you must know all about that” (MUNRO, 1994, p. 29 – 30).

O comportamento hostil de Louisa, como já foi dito anteriormente, também pode ser percebido quando, anos mais tarde, no encontro com o fantasma de Jack, a personagem revela que *“[i]n the beginning [she] was very provoked with him [with Arthur]”* (MUNRO, 1994, p. 58). A presença de Doud na biblioteca, como revela Louisa, a instigava. Arthur, entretanto, sem desconfiar que protagonista e Jack tiveram um “caso” amoroso, acreditava que sua

figura, ali no estabelecimento público, era “*genial, reassuring, and, above all, natural*” (MUNRO, 1994, p. 48).

A análise da relação entre as pinturas mencionadas há pouco e os eventos ocorridos em “Carried Away” revela que, tal como o quadro de Highland Mary, as obras de arte citadas em *Accidents* podem ser vistas como exemplos de *mise en abyme*, pois promovem uma reflexão metatextual a respeito do enredo do conto de Munro. Os quadros, como foi possível observar, atuam como uma espécie de resumo intertextual, condensando a matéria da narrativa. Em outras palavras, as imagens escolhidas por Munro resumem (ou citam), por meio de imagens e temas, os acontecimentos ocorridos até aquele ponto da narrativa. Portanto, de acordo com o estudo de Dällenbach (1979) sobre intertextualidade, as obras de arte presentes em “Carried Away” seriam, nesse sentido, *mise en abymes* terminais, uma vez que elas apenas geram “a repetição do que já é sabido” (DÄLLENBACH, 1979, p. 62).

Sob um outro ponto de vista, porém, os três quadros mencionados em *Accidents* podem atuar ainda não só como *mise en abymes*, mas também como condicionamentos culturais transmissores de ideologias e registros de angústias e experiências humanas. Dito de outra maneira, as pinturas mencionadas pela voz narrativa podem ser interpretadas, em uma leitura mais profunda, como representações tanto de fatos históricos oficiais (a Batalha de Flodden Field, a morte do Rei Menino de Roma) quanto de fatos ficcionais (a briga entre Oberon e Titânia). Vistas em conjunto, aparecendo umas ao lado das outras, parecem enfatizar, assim, um entrelaçamento entre realidade e ficção, ressaltando o difícil viés diferenciador dessas experiências. Todos esses quadros, juntos, parecem ressaltar, desse modo, como as barreiras entre aquilo que realmente ocorreu (acontecimento histórico) e aquilo que é inventado (acontecimento ficcional) são bastante tênues e difíceis de serem traçadas. De certa forma, pode-se dizer ainda que Munro aparenta chamar a atenção do leitor ao seguinte fato: ao mesmo tempo em que a História pode ser, muitas vezes, constituída por ficção, o inverso também pode ocorrer; a ficção também, por vezes, pode ser baseada em acontecimentos reais.

O exame das intertextualidades e interdiscursividades presentes no conto de Munro prova, portanto, que a referida narrativa da escritora canadense, de fato, não é um texto solitário. Dialogando com as obras de autores como Thomas Hardy, Willa Cather e imagens pictóricas, “Carried Away” revela a riqueza e a complexidade de sua trama. Retomando textos e discursos dos mais diversos estilos e épocas literárias, Munro, muitas vezes, promove uma relação polêmica, invertendo ou criticando os valores presentes nas obras a que faz alusão. Em outras ocasiões, entretanto – como é o caso dos escritos de Hardy e Cather –, a autora

instaura uma relação contratual, concordando com os escritores citados em seu conto e inserindo os seus contos à tradição. Todas essas interdiscursividades e intertextualidades, como já foi dito anteriormente, colaboram para que a narrativa de Munro torne-se um universo cheio de vozes, auxiliadoras, por sua vez, na compreensão da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela leitura dos contos presentes em *The Progress of Love* e em *Open Secrets*, pode-se perceber que há, no interior de todos eles, o que Updike (1997) chamou de “desejo de penetrar fundo” na psicologia das personagens. Usando o recurso do fluxo de consciência, Munro parece conseguir entrar não só na mente de suas protagonistas, explorando seus sentimentos e visões de mundo, mas também no interior de outras personagens que giram em torno de suas histórias. Essa estratégia adotada contribui, certamente, para o efeito de desvio de foco da narrativa: ao destacar a interioridade dos seres ficcionais, Munro permite a desvinculação de seus contos em relação ao acontecimento, ponto destacado pelos primeiros contistas, tais como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant.

Por meio da ênfase não no acontecimento, mas sim no conteúdo mental de suas protagonistas, o leitor pode se deparar, assim, com histórias em que o narrador de Munro apresenta, graças ao realce da perspectiva das personagens, um olhar crítico em relação aos costumes e valores “machistas” ainda perpetuados na sociedade ocidental. A partir de um exame das situações vividas pelos seres fictícios de Munro, é possível notar a presença de heroínas que buscam, acima de tudo, superar e quebrar as convenções que marcam uma sociedade na qual as mulheres ainda são postas em segundo plano. Nesse sentido, o efeito criado pela maioria dos contos da escritora é, portanto, a apresentação de uma visão crítica em relação aos ideais e valores veiculados em um mundo marcado pela autoridade paterna.

Além da crítica de cunho feminista, outro efeito alcançado a partir do enfoque concedido pela voz narrativa às visões das várias personagens é a exposição de uma realidade multifacetada, impossível de ser resgatada e compreendida objetivamente. Ao manifestarem suas opiniões e visões a respeito de um determinado acontecimento ou de uma determinada existência, as personagens de Munro revelam que o mundo externo não pode ser encarado de forma totalmente imparcial. A realidade é, dessa maneira, ficcionalizada: ao ser percebida pelos indivíduos, ela sofre transformações, pois cada ser, ao captá-la, a interpreta de forma diferenciada. O realismo de Munro distingue-se, sob esse aspecto, do realismo apresentado pelos escritores do século XIX. Ao invés de pretender mostrar as coisas de forma “pura” e tal como elas “realmente” são, as narrativas da autora dão destaque às visões subjetivas dos indivíduos. Isso colabora para que os contos da escritora se aproximem dos textos pós-modernos, caracterizados por questionarem qualquer tentativa de captação fiel da realidade.

Com base nas considerações acima, não é difícil notar que, em ambas as coletâneas de Munro escolhidas como objeto de estudo, pelo menos dois tipos de vozes se fazem presentes

no interior de suas narrativas. Além da voz do narrador (aparentemente neutro), tem-se também as vozes das personagens. Estas, ao contrário do que acontece nos contos de Poe, podem se manifestar e expressar seus próprios pontos de vista. Esse recurso adotado pela escritora canadense permite que tanto o narrador como as personagens sejam postos em uma situação de igualdade, o que contribui para a instauração do *dialogismo* (ou seja, o diálogo entre as vozes das personagens) e da polifonia.

É preciso lembrar também que, algumas vezes, Munro insere um terceiro tipo de voz: a interdiscursividade e a intertextualidade, esta última encarada como um recurso que se manifesta de forma contundente nos séculos XIX e XX, principalmente, no Modernismo. A intertextualidade, longe de se afigurar apenas como uma mostra de intelectualidade e de conhecimento literário, integra-se ao corpo, à estrutura de um texto, a fim de lhe conferir novas significações. É utilizada também, grande parte das vezes, como forma de, nas palavras de Jenny (1979), “quebrar a argila dos velhos discursos”. Nos contos de Munro, entretanto, o processo intertextual não é utilizado de forma tão radical. Diferentemente de alguns autores como James Joyce e Ezra Pound, que nutrem suas obras de citações e referências externas, a canadense utiliza tal recurso com menos frequência. Nas obras da escritora, ou a intertextualidade é inserida no texto como forma de a autora concordar e manter aquilo que ela cita ou faz alusão, ou, pelo contrário, ela é trazida às narrativas como uma maneira de Munro apresentar, sutilmente, uma visão crítica em relação à tradição.

A interdiscursividade, de forma semelhante à intertextualidade, também se torna um procedimento bastante presente nos escritos de Munro. Nos contos aqui analisados, ela, na maioria das vezes, pode ser encontrada por meio da alusão que a autora faz de algumas obras literárias cujo discurso servirá para a construção de suas próprias narrativas. Essas obras, principalmente em histórias como “The Albanian Virgin”, contribuem, especialmente, para caracterização das personagens. Por exemplo, na narrativa sobre a virgem albanesa, a menção de trabalhos como *Psycho-Cybernetics*, livro de auto-ajuda, parece demonstrar qual era o gosto dos clientes da livraria de Claire. Ademais, como já foi dito, a citação de tal obra dentro do conto de Munro pode ser interpretada, ainda, como uma espécie de crítica em relação ao avanço tecnológico. Em um mundo onde os problemas e os dramas humanos continuam os mesmos, a autora parece enfatizar que os leitores se interessam apenas pelo psíquico e pelo cibernético. Usando outras palavras, não obstante a humanidade tenha alcançado um alto grau de desenvolvimento tecnológico e seja capaz de explicar muitos fenômenos outrora inquietantes, Munro parece ressaltar o fato de que a vida interior e os mistérios humanos ainda provocam e suscitam interpretações; surge, daí, o interesse dos homens em examinar o

psíquico e o cibernético, com o intuito de encontrar respostas às suas angústias.

A citação das obras de Mary Shelley, de forma semelhante, não apenas sugere a predileção de Claire ao imaginário e à fantasia, mas, provavelmente, também é trazida ao conto de Munro como forma de a autora evocar, por meio da interdiscursividade por alusão, a tradição feminina para dentro de suas narrativas, de maneira a criticar o papel secundário desempenhado pela mulher na literatura. Aliás, o chamamento de textos escritos por autoras femininas é quase sempre feito com o intuito de instaurar uma crítica em relação à tradição masculina. Em “White Dump”, por exemplo, a inserção dos versos de *The Poetic Edda* enfatiza a importância da mulher, tida como um ser privilegiado, cuja sensibilidade permite o recebimento de *insights* e visões não concedidas a qualquer pessoa. Procedimento semelhante ocorre em “A Wilderness Station”: os ecos da figura de Sherazade realçam o fato de que, ao longo da História, os seres do sexo feminino quase sempre tiveram de se submeter à autoridade dos homens. Percebe-se, então, que a interdiscursividade, tal como a intertextualidade, nos textos de Munro, é freqüentemente utilizada como forma de crítica ao “machismo” e também como forma de a autora buscar uma identidade e uma tradição de narrativa feminina na literatura.

Quanto aos contos “Carried Away” e “Monsieur les Deux Chapeaux”, uma das semelhanças que podem ser apontadas entre essas narrativas e as demais componentes das coletâneas *The Progress of Love* e *Open Secrets* é, justamente, o caráter polifônico apresentado por essas duas histórias de Munro.

No conto integrante de *The Progress of Love*, a polifonia emerge a partir do momento em que o narrador de “Monsieur les Deux Chapeaux” concede espaço à manifestação das personagens. Na narrativa, cujo protagonista é Ross, pôde-se notar que, conforme a personagem principal é construída, o leitor é capaz de se deparar, aos poucos, com várias vozes e pontos de vista pertencentes aos outros seres ficcionais que compõem o referido conto de Munro. Em outras palavras, tem-se, na história em questão, um traço de multiplicidade: Ross, ao invés de ser edificado apenas pelas características fornecidas pela instância narrativa, é arquitetado também por meio das visões apresentadas pelas personagens.

Relembrando o que foi exposto no capítulo 4, sob o ponto de vista do protagonista Colin, por exemplo, o “senhor dos dois chapéus” é considerado um “louco” e é visto apenas como uma pessoa com retardamento mental. O pai de Lynnette apenas consegue enxergar o lado mais frágil do irmão. Tanto que, ao longo do conto, Colin, além de não confiar na seriedade de Ross, também exerce um comportamento extremamente protetor em relação ao filho caçula de Sylvia.

Mas se, sob o conceito do marido de Glenna, Ross é encarado, sobretudo, como uma pessoa desamparada e frágil, Sylvia apresenta um ponto de vista totalmente diferente daquele defendido por seu filho mais velho. A mãe de ambos, ao contrário de Colin, enfatiza a habilidade do caçula em relação a assuntos mecânicos. Não duvidando da capacidade de Ross, Sylvia proclama o filho mais novo um gênio. Segundo a genitora da personagem, o “senhor dos dois chapéus” não é retardado; para Sylvia, o fato de Ross ter acompanhado, ano a ano, o seu grupo escolar é prova de que o irmão de Colin apresenta inteligência. Por isso, em sua opinião, o filho caçula é tão especial que “[n]obody else would go that far” (MUNRO, 1986, p. 57).

Além das visões de Colin e Sylvia, o narrador expõe o ponto de vista de Glenna, cunhada do protagonista. Esta, assim como sua sogra, parece admirar Ross por sua capacidade e genialidade. A esposa de Colin, embora considere o cunhado um gênio, atribui ao filho mais novo de Sylvia, no entanto, o outro lado de um gênio: de acordo com Glenna, não obstante Ross seja extremamente habilidoso em mecânica, o irmão de Colin também é “sujo” e não cuida muito de sua aparência física. Em resumo, para Glenna, Ross, tal como a maioria dos gênios, chama a atenção para si devido ao seu estranho comportamento.

Todas as considerações acima são importantes, pois auxiliam na detecção da constituição da figura de Ross. Isso porque, ao terminar a leitura da narrativa, o leitor tem em mente o fato de que o “senhor dos dois chapéus” é um ser ficcional com várias facetas. Ross, além de ser, de fato, um gênio em relação a motores e aparatos elétricos, também possui um lado oculto, que Colin não consegue compreender: o filho mais novo de Sylvia, tal como Glenna assinala, possui o outro lado de um gênio. Ou seja, Ross chama a atenção para si não só por meio de sua aparência, mas também pelo seu comportamento excêntrico.

O episódio da peruca, dos chapéus e, especialmente, o incidente ocorrido com a arma parecem confirmar, pois, que Ross se comporta de forma excêntrica porque é um indivíduo narcisista. A personagem, apresentando sinais de infantilidade, gosta chamar a atenção dos outros, pregando inúmeras peças nas pessoas ao seu redor. Longe de ser apenas um retardado, o irmão de Colin aprecia despertar o interesse dos outros por meio de brincadeiras e uso de trajes estranhos. Seus atos e suas vestimentas são calculados. Isso deixa inferir que a personagem, na verdade, não é louca. Assim como o narrador heterodiegético sugere, o “senhor dos dois chapéus” não apresenta traços de insanidade, visto que, com o trabalho com os carros, o ser ficcional de Munro torna-se sério e bastante compenetrado. Tal fato leva a crer que Ross, ao longo do conto, usa, portanto, dois chapéus (ou seja, expõe dois lados, duas personalidades): a de pessoa séria e a de *joker*.

Ressalta-se, desse modo, que só é possível ao leitor construir a personalidade de Ross por meio da junção dessas várias visões: as visões apresentadas pelas personagens e pelo narrador heterodiegético. Essas várias vozes, muitas vezes, se complementam e, juntas, ajudam a compor o quebra-cabeça a que já se referiu anteriormente – qual seja, o quebra-cabeça auxiliador na edificação do aspecto interior do “senhor dos dois chapéus”.

Em “Carried Away”, de forma semelhante ao que ocorre em “Monsieur les Deux Chapeaux”, a análise de alguns dos fluxos de consciência das personagens em relação à protagonista Louisa parece mostrar que, no referido conto, Munro também procura novas formas de caracterização de seus seres ficcionais. Como já foi dito em outras ocasiões, o tipo de estratégia adotada pela autora faz com que sua técnica se afaste daquela empregada pela maioria dos escritores realistas do século XIX. Tudo porque, ao invés de detalhar minuciosamente os aspectos físicos e comportamentais de suas personagens, Munro os mostra de forma bastante sutil.

Louisa, tal como Ross, é construída não só por meio da visão oferecida pelo narrador heterodiegético, mas, principalmente, por meio de suas cartas e das visões das várias personagens presentes no conto. Essas diferentes visões a respeito de uma mesma existência colaboram não só para o florescimento da polifonia, mas também para a construção do papel social atribuído à mulher no início do século XX. Afinal, foi por meio de um exame dos pontos de vista de algumas personagens do conto que se tornou possível perceber o preconceito da sociedade da época em relação a uma mulher que, assim como Louisa, demonstrasse um comportamento contrário aos padrões vigentes naquele período histórico.

É importante ressaltar também que o conhecimento fragmentado apresentado pelas personagens em relação à protagonista de Munro é, de certa forma, análogo à percepção limitada que os seres humanos têm de seus semelhantes. Conforme afirma Candido (2000), nenhuma pessoa é capaz de abranger a personalidade do outro com a mesma unidade capaz de abranger a sua configuração externa (CANDIDO, 2000, p. 56). Em outras palavras, dificilmente é possível alguém conhecer, de forma absoluta, a interioridade de uma pessoa. Muitas vezes, apenas é possível deduzir essa interioridade por meio de um exame da aparência externa do ser.

As palavras de Candido (2000) se encaixam, perfeitamente, àquilo que ocorre não só em “Monsieur les Deux Chapeaux”, mas também em “Carried Away”, pelo seguinte motivo: no conto mais recente de Munro, a noção das personagens em relação à personalidade de Louisa é incompleta. Cada ser ficcional apresenta uma visão peculiar a respeito da heroína de “Carried Away”. Enquanto Jack, por exemplo, aprecia o trabalho de Louisa como

bibliotecária e a admira por ser uma pessoa culta e estudada, Frarey, em contrapartida, embora também demonstre certa admiração por Louisa, a julga apenas por seu estereótipo. Arthur, mais adiante, age, em um primeiro momento, de forma semelhante a Frarey: a referida personagem avalia a protagonista por meio de sua conduta e dos boatos relacionados à bibliotecária. Percebe-se, então, que é a apresentação desses diferentes pontos de vista, somada à visão do narrador heterodiegético, as responsáveis por tornar o conto de Munro um universo rico e complexo, no qual são mostradas várias facetas a respeito de Louisa.

A adoção de um narrador heterodiegético, por vezes, além de propiciar a polifonia, também colabora para a sensação de que a “história é contada por si mesma”. Graças à escolha de um narrador aparentemente neutro, não julgador das cenas e cuja presença não é interposta, nitidamente, entre o leitor e os fatos narrados, a história de Munro transmite a sensação de fluência natural. Grande parte das vezes, o efeito obtido em “Carried Away” é, pois, o de apagamento da voz narrativa. Isso ocorre porque a ênfase do conto não recai sobre a visão do narrador; pelo contrário, o destaque é dado aos pontos de vista das personagens. Por exemplo, enquanto na primeira parte do conto a focalização é múltipla (pois, além da visão do narrador, há também as visões de Jack e de Louisa, expostas por meio de suas cartas), nas demais partes do conto, exceto em *Accidents*, a focalização recai sobre a perspectiva da protagonista. Portanto, pode-se dizer que, em “Carried Away”, é o ponto de vista dos seres ficcionais o responsável por guiar a história. A voz do narrador torna-se, dessa maneira, apenas mais uma entre as outras.

Sob esse aspecto – qual seja, a focalização –, é possível perceber que uma das diferenças apresentadas entre “Carried Away” e “Monsieur les Deux Chapeaux” é o tipo de técnica narrativa empregada. Se no conto cuja protagonista é Louisa tem-se uma focalização múltipla – visto que várias personagens guiam a perspectiva da narrativa –, na história presente em *The Progress of Love*, o mesmo não ocorre. Não obstante também seja narrado heterodiegeticamente e deixe transparecer a polifonia, “Monsieur les Deux Chapeaux” apresenta focalização parcial e fixa em Colin. Parcial, pois nem em todos os momentos a personagem guia a narrativa. E fixa porque a perspectiva se concentra apenas na figura do irmão de Ross.

A focalização fixa em Colin, apesar de se mostrar uma técnica mais simples que a focalização múltipla, gera alguns efeitos importantes na narrativa, entre os quais se pode mencionar, sobretudo, a ênfase do comportamento estranho apresentado por Ross, personagem que, ao longo do conto, torna-se, para o pai de Lynnette, uma espécie de charada, de incógnita. Ora, ao se voltar aos pensamentos do filho mais velho de Sylvia, o narrador

permite a exploração das angústias e anseios de Colin em relação ao irmão. Ou seja, a voz narrativa, ao conceder espaço para o florescimento da visão do marido de Glenna, pode mostrar as preocupações e o sentimento de culpa carregados por Colin desde a sua infância até a vida adulta. Essa técnica permite, nesse sentido, a aproximação do leitor ao “interior” e às angústias apresentadas pelo filho mais velho de Sylvia ao longo do conto.

É inegável, porém, que a adoção da focalização fixa confere a “Monsieur les Deux Chapeaux”, como já foi dito, um *status* de conto tecnicamente mais simples. Comparado a “Carried Away”, por exemplo, a história integrante da coletânea *The Progress of Love* configura-se como um conto menos complexo. Tal fato acontece, provavelmente, porque, ao focar a história por meio da perspectiva de várias personagens, a instância narrativa da história mais recente de Munro é capaz de inserir o leitor em uma trama cheia de percalços, exigindo dele uma maior atenção. O leitor se depara, assim – e de forma mais contundente –, com um desabrochar de vozes e visões que, muitas vezes, se confundem umas com as outras. A leitura cômoda e linear, aos poucos, é quebrada e é suplantada por uma outra, que demanda um exame mais cuidadoso.

Essa maior complexidade de “Carried Away” em relação a “Monsieur les Deux Chapeaux” não se restringe, contudo, apenas ao tipo de focalização empregada. Como foi possível notar no decorrer das análises feitas neste trabalho, o conto mais recente de Munro também apresenta um número maior de intertextualidades e interdiscursividades.

Se, na narrativa pertencente a *The Progress of Love*, quase não se tem a presença de intertextos e interdiscursos – em “Monsieur les Deux Chapeaux”, um dos poucos interdiscursos existentes se dá com o texto bíblico, mais precisamente, com o “mito” de Abel e Caim –, o mesmo, porém, não se pode dizer de “Carried Away”. No referido conto de Munro, a menção de obras literárias e quadros aparece desde as primeiras páginas da narrativa.

Ao longo das cartas trocadas entre Jack e Louisa, por exemplo, tem-se a citação de vários escritores, como Robert Ingersoll, H. G. Wells, Willa Cather, Thomas Hardy, entre outros. Todos esses autores ajudam não só na caracterização das personalidades de Agnew e da bibliotecária, mas, em alguns momentos, também auxiliam na compreensão de alguns fatos ocorridos em “Carried Away”.

Enquanto a menção de escritores como H. G. Wells revela o gosto “popular” de Jack, a alusão a Robert Ingersoll contribui para que, no final da narrativa, Louisa pense que Jim Frarey é, na verdade, o fantasma do ex-soldado: lembrando-se, provavelmente, das epístolas escritas por Agnew durante a guerra, a protagonista acredita que, pelo fato de Jack gostar dos

livros escritos por Ingersoll, o marido de Grace havia se tornado, na velhice, um orador.

Quanto à Willa Cather, pode-se dizer que a alusão promovida por Louisa em uma de suas cartas permite o estabelecimento de um diálogo entre as obras da referida escritora e os contos de Munro. Afinal, tal como a canadense, Cather é ligada ao Modernismo e, ao longo de seus romances, costuma inserir heroínas que vão além dos estereótipos criados pela literatura escrita por homens. Conforme já foi mencionado, as protagonistas de Cather se assemelham, em muitos aspectos, às personagens de Munro: são mulheres de personalidade forte, independentes e não submissas aos seus maridos.

É a partir da citação de Thomas Hardy, entretanto, que se pode promover uma auto-reflexão a respeito do próprio enredo de “Carried Away”.

Durante a análise feita no capítulo 5, tentou-se enfatizar os pontos em comum apresentados entre o conto pertencente a *Open Secrets* e a ficção de Hardy. Além da presença constante de acidentes que mudam a vida das personagens – como, por exemplo, as reviravoltas ocorridas no destino de Louisa, que a levam à riqueza –, há também a perda de controle dos seres ficcionais. O conto de Munro é repleto de situações em que suas personagens enfrentam circunstâncias nas quais não conseguem dominar seus “sentimentos”. Não só em *Accidents* a personagem Jack Agnew perde a sua cabeça, mas também, no final da narrativa, Louisa é “arrebataada” por acreditar ter visto o fantasma do ex-soldado. Ao trazer à tona as obras de Hardy, Munro permite que seja estabelecido, dessa maneira, um diálogo contratual com a literatura desenvolvida pelo escritor inglês.

Em “Carried Away”, as intertextualidades e interdiscursividades, porém, não ocorrem apenas com textos pertencentes à literatura. Algumas vezes, também são mencionados quadros, auxiliaadores, igualmente, na compreensão do enredo do conto em questão.

A alusão a pinturas como aquelas presentes na segunda parte da narrativa – a do cão sobre a sepultura de seu dono, a de Highland Mary e a do rei de olhos abaulados – pode significar, como se pretendeu mostrar, uma crítica de Munro em relação aos valores “machistas” ainda perpetuados na sociedade atual. Representando, respectivamente, a fidelidade, a docilidade e a submissão, a voz narrativa chama a atenção do leitor ao modo como as mulheres quase sempre tiveram de se comportar: em uma sociedade essencialmente patriarcal, os seres do sexo feminino quase sempre foram obrigados a serem fiéis e leais aos seus maridos. Mesmo que seus respectivos esposos fossem adúlteros, as mulheres viam-se, muitas vezes, na necessidade de aceitar tal condição. Desse modo, alguns dos pré-requisitos para se tornar uma boa esposa eram também a docilidade e a passividade: além de agradar o marido, a esposa deveria ser submissa à autoridade masculina. Os quadros funcionam, sob

esse ponto de vista, como uma espécie de crítica em relação ao tratamento reservado não só às mulheres de antigamente, mas também, por vezes, às do tempo atual.

Embora, aparentemente, não apresentem um tom de crítica, os outros quadros mencionados ao longo de “*Carried Away*” também são relevantes, uma vez que atuam como espécies de *mise en abymes*, ou seja, como resumos intertextuais. As pinturas citadas em *Accidents* – as que retratam a Batalha de Flodden Field, o funeral do Rei Menino de Roma e a Briga de Oberon e Titânia – condensam as ações ocorridas até aquele determinado momento da narrativa: no primeiro quadro, tem-se a menção a uma guerra (fato também acontecido em *Letters*); no segundo, por sua vez, há a alusão a uma morte (ou seja, à morte de Agnew, ocorrida na terceira parte do conto); e, o terceiro, por fim, faz referência a uma briga (ou seja, à briga entre o casal Arthur Doud e Louisa). Tais pinturas atuam, pois, como auto-reflexões a respeito do enredo de “*Carried Away*”; são obras de arte de caráter metatextual, visto que remetem à própria estrutura do conto de Munro.

Em suma, pode-se dizer, de uma forma geral, que a presença das várias intertextualidades e interdiscursividades na narrativa que abre *Open Secrets* são responsáveis por gerar alguns efeitos dos quais vale a pena mencionar: 1) em primeiro lugar, a alusão a diferentes textos promove a desestabilização da leitura linear e cômoda, forçando o leitor a exercer também o trabalho de pesquisador. Ora, a fim de tentar compreender o porquê da inserção de tais intertextualidades e interdiscursividades, o leitor se vê na obrigação de pesquisar o significado das obras citadas, com o intuito de tentar relacioná-las ao conto de Munro. 2) em segundo lugar, outro efeito gerado tem a ver com a dilatação dos limites da história da escritora: em outras palavras, o diálogo com vários textos permite a Munro ampliar os contornos de sua própria narrativa. Ao travar ligações com obras literárias e imagens pictóricas, a escritora canadense pode enriquecer o seu conto, expandindo os seus significados e tornando o próprio ato de leitura algo mais complexo.

Percebe-se, dessa forma, por que “*Carried Away*” é, sob o ponto de vista de emprego de técnicas narrativas, mais abstruso que “*Monsieur les Deux Chapeaux*”: além da narrativa mais recente de Munro inserir um número muito maior de intertextualidades e interdiscursividades, tal história apresenta um caráter um pouco mais experimental. É no conto em questão que Munro usa e abusa dos vários pontos de vista, levando o leitor a tomar conhecimento do aspecto interior das diferentes personagens. É também em “*Carried Away*” que a escritora canadense promove, de forma mais acentuada, uma mistura entre a voz do narrador e as vozes dos seres ficcionais. Estes últimos, ao guiarem a perspectiva da história, inserem o leitor em um universo múltiplo, no qual aquela instância narrativa – controladora e

dominadora, tal qual podia ser encontrada nos contos de Poe, no século XIX – cede lugar a um narrador aparentemente neutro, que permite a manifestação das opiniões e visões peculiares das personagens.

Antes de terminar esta exposição é preciso, porém, fazer uma ressalva: embora o narrador adotado por Munro seja heterodiegético (e talvez por isso, dê a impressão de ser aparentemente neutro), ao dar espaço às demais personagens exprimirem suas vozes, ele também é capaz – assim como ocorre nos outros contos aqui analisados – de expor, tanto em “Carried Away” como em “Monsieur les Deux Chapeaux”, situações denunciadoras de certos comportamentos humanos.

Enquanto, em “Carried Away”, como já foi dito, a apresentação do ponto de vista dos seres ficcionais dá enfoque ao preconceito e ao olhar “machista” presente nos ideais da época retratada no conto, em “Monsieur les Deux Chapeaux”, há também uma espécie de denúncia em relação às facetas rejeitadas pelo ser humano. Ross, o protagonista, apesar de ser visto pelo irmão como um idiota, deixa transparecer, com seu comportamento, facetas que Colin não deseja ver em si mesmo. Isso acontece porque, no trabalho de ambos, a conduta de Ross vai contra a seriedade que o filho mais velho de Sylvia procura demonstrar a Davidson, o diretor da escola. O “senhor dos dois chapéus”, sem reprimir seus desejos, monta truques capazes de expor, assim, de certa forma, fraquezas e máscaras adotadas pelos homens durante a convivência social. De maneira análoga àquela adotada por outra personagem de Munro, Milton Homer, protagonista do conto “Who do you think you are?”, presente na coletânea *The Beggar Maid* (1986), Ross age como um *joker* que expõe a fragilidade humana, quando, por meio de seus ardis, desvela o incontrolável e os desejos ocultos que marcam, de forma indelével, a trajetória humana.

Conclui-se, portanto, que a adoção de um narrador heterodiegético, aparentemente neutro, é fundamental para Munro apresentar os comportamentos descritos acima, sem, no entanto, dar a impressão de estar promovendo uma denúncia social. A crítica estabelecida pela escritora canadense torna-se, dessa maneira, algo velado, percebido apenas pelo leitor mais atento, capaz de ler, nas entrelinhas de ambos os contos, o tom de “censura” estabelecido por Munro quando seu narrador relata situações relacionadas a certas condutas negativas, adotadas pelos seres humanos na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Toronto: Harcourt and Brace College Publishers, 1999.
- ALMEIDA, S. R. G. Expanding boundaries: traveling theories in the Americas. *Ilha do Desterro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, nº 40, p. 43-59, jan./jun. 2001.
- ANGELIDES, S. A. P. *Tchékhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Editora Globo, 19--.
- ATWOOD, M. True Stories. In: _____. *True Stories*. Toronto: Oxford University Press, 1981. p. 11.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARROS, D. P. L. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2002.
- BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- _____. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: _____. BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-9.
- BESNER, N: *A Figura da Mulher na Literatura Canadense Contemporânea e Algumas Raízes do Pós-colonialismo no Canadá*. Porto Alegre: CD-ROM do Congresso Internacional da ABECAN, 8, 2005. Gramado. Anais, 2006. 1 CD-ROM.
- CANDIDO, A. et. al. A personagem de ficção. In: _____. *Debates*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*. São Paulo: Editora da USP, nº 8, p. 67-89, 1970.
- CARRINGTON, I. de P. *Controlling the Uncontrollable: The Fiction of Alice Munro*. DeKalb: Northern Illinois University Press 1989. p. 555-564.
- _____. What's in a title? Alice Munro's "Carried Away". *Studies in Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, Fall, 1993.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CONDÉ, M. True lies: photographs in the short stories of Alice Munro. *Etudes Canadiennes*.

nº 32, 1992.

CORTÁZAR, J. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 103-146.

_____. Alguns Aspectos do Conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-164.

_____. Do Conto Breve e seus Arredores. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 227-238.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Poétique nº 27 – Revista de Teoria e Análises Literárias. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

ELIOT, T. S. *Selected Essays*: New Edition. New York: Harcourt, Brace and World, 1950.

ELLIOTT, G. “A different tack”: feminist meta-narrative in Alice Munro’s “Friend of my youth”. *Journal of Modern Literature*. Bloomington: University of Indiana Press, vol. 20, nº 1, p. 75-84, Summer, 1996.

FERREIRA PINTO, C. *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FIORIN, J. L. Polifonia intertextual e discursiva. In: _____. BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 29-36.

FIORIN, J. L.; PLATÃO, F. S. *Para entender o texto – leitura e redação*. São Paulo: Ática, 2003.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira – O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, v. 11. p. 163-171.

_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira – Totem e tabu e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, v.13.

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira - A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996c, v. 14. p. 77-108.

_____. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira - História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996d, v. 17. p. 273-314.

_____. A negativa. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição *standard* brasileira - O Ego e o Id e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996e, v. 19. p. 263-269.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. Trad.: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Editora da USP, n° 53, p. 166-182, março/maio 2002.

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

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Veja, 19--.

GILBERT, S.; GUBAR, S. Infection in the sentence: the woman writer and the anxiety of authorship. In: _____. *The madwoman in the attic*. New Haven, London: New Haven and London Yale University Press, 2000. p. 45-93.

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

HARTVEIT, L. Alice Munro and the Canadian Imagination. In: _____. NEW, W. (org.). *A History of Canadian Literature*. Montreal: McGill-Queen's UP, 2003.

HORWOOD, H. Interview with Alice Munro. In: _____. MILLER, J. (ed.). *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*. Waterloo, Ontario: University of Waterloo Press, 1984. p. 123-135.

HOWELLS, C. A. *Alice Munro*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.

_____. Taking risks: *Open Secrets*. In: _____. *Alice Munro*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998a, p. 120-136.

_____. The art of indeterminacy: The Progress of Love. In: _____. *Alice Munro*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998b. p. 85-100.

_____. "It all depends on where you stand in relation to the forest": Atwood and the Wilderness from *Surfacing* to *Wilderness Tips*. In: _____. YORK, L. M. (ed.). *Various Atwoods – Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*. Canada: Anansi, 1995. p. 47-70.

HUMPHREY, R. *The stream of consciousness in the modern novel*. Bekerley and Los Angeles: University of California Press, 1956.

HUTCHEON, L. Introduction. In: _____. *The Canadian Postmodern. A study of contemporary English~Canadian Fiction*. Toronto and New York: Oxford University Press, 1988. p. 1-25.

_____. 'Shape shifters': Canadian Women writers and the tradition. In: _____. *The Canadian Postmodern. A study of contemporary English~Canadian Fiction*. Toronto and New York: Oxford University Press, 1988. p. 107-137.

HUYSSSEN, A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

JAMES, H. *The art of fiction and other essays*. Nova York: Oxford University Press, 1948.

JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Poétique nº 27 – Revista de Teoria e Análises Literárias. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. A estratégia da forma. JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Poétique nº 27 – Revista de Teoria e Análises Literárias. Coimbra: Almedina, p. 5-49, 1979.

KAKUTANI, M. *Books of the times*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1986/09/03/books/munro-progress.html>>. Acesso em: 10 de out. 2005.

LAMONT-STEWART, L. Order from chaos: writing as a self-defense in the fiction of Alice Munro and Clark Blaise. In: _____. MILLER, J. (ed.). *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*. Waterloo, Ontario: University of Waterloo Press, 1984. p.113-121.

LARANJEIRA, Delzi A. A literatura deslocada: o cânone e os estudos culturais. In: _____. IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2001, Évora. Actas do IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Évora (Portugal): Universidade de Évora/A.P.L.C., 2001. v. 2.

LEITE, L. M. C. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1990.

LEVENE, M. *It was about vanishing: A Glimpse of Alice Munro's Stories*. University of Toronto Quarterly, 68:4, p. 841–860, 1999. Disponível em: <http://www.utpjournals.com/product/utq/684/684_levene.htm>. Acesso em: 12 de out. 2005.

LOPES, E. A obra de Propp e a de Bakhtin. In: _____. *A identidade e a diferença*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 244-263.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

MARTIN, W.R. *Alice Munro: Paradox and Parallel*. Edmonton: University of Alberta Press, 1987.

MAUPASSANT, G. *Bola de Sebo e outros contos*. Trad.: Mário Quintana, Casimiro Fernandes, Justino Martins. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

MENCKEN, H. L. Four Reviews. In: _____. Schroeter, J. (ed.). *Willa Cather and Her Critics*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1967.

METCALF, J. Interview with Alice Munro. In: _____. *Journal of Canadian Fiction*, 4, Fall, 1972.

MILLER, J., ed. *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*. Waterloo, Ontario: University of Waterloo Press, 1984.

MUNRO, A. *Dance of the Happy Shades*. New York: McGraw Hill, 1968.

_____. *Lives of Girls and Women*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1971.

_____. *Open Secrets*. New York: Vintage Contemporaries, 1994.

_____. *The Progress of Love*. New York: Vintage Contemporaries, 1986.

_____. *The Beggar Maid – Stories of Flo and Rose*. London: Penguin Books, 1980.

_____. *A conversation with Alice Munro*. Disponível em: <<http://www.randomhouse.com/vintage/read/secrets/munro.html>>. Acesso em: 13 jan. 2007.

NORRIS, K. *Willa Cather*. Disponível em: <http://www.americanmasters_willacatherpsb.html>. Acesso em: 05 de nov. 2006.

OUSBY, I. *The Wordsworth*. Companion to Literature in English. Cambridge: University of Cambridge Press, 1992.

PASSOS, C. R. P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: _____. BOSI, V. et. al. (org.). *Ficções: Leitores e Leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. p. 67-90.

PLATÃO. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e Ensaios*. Trad.: Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Editora Globo, 1999. p. 101-114.

_____. Review of *Twice-told tales*. In: _____. MAY, C. E. (ed.) *Short Stories Theory*. Ohio: Ohio University Press, 1969, p. 45-52. Disponível em: <http://bau2.uibk.ac.at/sg/poe/works/criticis/twice_to.html>. Acesso em: 08 out. 2005.

PONTIERI, R. Formas históricas do conto: Poe e Tchékhev. In: _____. BOSI, V. et. al. (org.). *Ficções: Leitores e Leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. p. 91-112.

PRINSELAAR, L. E. Thomas Hardy's Philosophy of Chance and Change in *The Return of the Native*. In: _____. *Philip V. Allingham's English 3412, Victorian Fiction, 1840-1880*, Vancouver, Canada: The Victorian Web, 2004. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/hardy/prinselaar2.html>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

QUINET, A. Olhar como objeto. In: _____. FELDSTEIN, R.; FINK B.; JAANUS, M. (ed.) *Para ler o Seminário 11 de Lacan – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad.: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 155-163.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SCHMIDT, S. J. The fiction is that reality exists. A constructivist model of reality, fiction, and literature. HARSHAW, B. (ed.). *Poetics today*. Jerusalem: Israel Science Publishers Ltd., vol. 5:2, p. 253-274, 1984.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In:

_____. *História, memória e literatura*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003, p. 59-89.

SHEPPARD, R. Z. Women on the edge – Alice Munro’s masterly short stories are richer than most novels. *Time domestic*, 144: 14, 1994.

SOLER, C. O sujeito e o outro. In: _____. FELDSTEIN, R.; FINK B.; JAANUS, M. (ed.) *Para ler o Seminário 11 de Lacan – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad.: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 52-57.

_____. O sujeito e o outro II. In: _____. FELDSTEIN, R.; FINK B.; JAANUS, M. (ed.) *Para ler o Seminário 11 de Lacan – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad.: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 58-67.

STRUTHERS, J. R. “Tim”. Alice Munro’s Fictive Imagination. In: _____. MILLER, J. (ed.). *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*. Waterloo, Ontário: University of Waterloo Press, 1984. p. 103-112.

_____. Interview with Alice Munro. In: _____. MACKENDRICK, L. K. (ed.). *Probable Fictions*. Downsview, Ontario: ECW, 1983 (interview done on April 27, 1981).

SZEMAN, I. Literature on the periphery of capitalism: Brazilian theory, Canadian culture. *Ilha do Desterro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, nº 40, p. 25-42, jan./jun. 2001.

TAUSKY, E. A Biocritical Essay of Munro's earlier work. In: _____. *The University of Calgary Library Special Collections*. Calgary: University of Calgary Press, 1986.

UPDIKE, J. As surpresas de Alice Munro. In: _____. *Folha de São Paulo, Caderno Folha Mais!* São Paulo: Editora da Folha de São Paulo, 29/06/1999. p. 06.

VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. C. *Lacan: Operadores de Leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VARLEY, J. *Not real but true: evolution in form and theme in Alice Munro’s Lives of Girls and Women, The Progress of Love and Open Secrets*. 1997. 98 f. Thesis (Master of Arts) – Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, 1997.

WAJNBERG, D. *Jardim de Arabescos – Uma leitura das Mil e Uma Noites*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

WILLIAMS, M. *Thomas Hardy and Rural England*. New York: MacMillan, 1972.