

NARAYANA ANUNCIATO ALVES

**ASSOCIAÇÃO E MEMÓRIA EM *THE MOONS OF
JUPITER, DE ALICE MUNRO***

ARARAQUARA – S.P.
2010

NARAYANA ANUNCIATO ALVES

ASSOCIAÇÃO E MEMÓRIA EM *THE MOONS OF JUPITER*,
DE ALICE MUNRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Bolsa: CNPq
ELAP

ARARAQUARA – S.P.
2010

Para meu pai

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana Maria e Luiz, a meus irmãos Iron, Caleb, Eneida e Carolina, a todos os meus tios e tias, em especial Rosa Maria e Adilson, e meus primos e sobrinhos, pelo carinho e apoio incondicionais.

A minha orientadora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, por ter me apresentado essa autora maravilhosa, acreditado em mim e me guiado em meio às dificuldades.

A todos os meus professores, em especial aos professores das disciplinas cursadas na pós-graduação e aos que compuseram minha banca, por me inspirarem à carreira acadêmica.

A todos os meus colegas de faculdade, em especial aos amigos que fiz no Coral Rairaram, pelo companheirismo e alegria.

À CNPq e à Pós-Graduação da UNESP - FCLAr, por acreditarem em meu projeto e oferecerem o suporte necessário para que eu pudesse desenvolvê-lo.

Ao governo do Canadá e ao ELAP – Emerging Leaders of America Program - pela bolsa concedida, à Universidade de Winnipeg e todas as pessoas que fizeram com que minha estadia lá fosse enriquecedora e inesquecível.

Nada seria possível sem vocês.

*Sometimes our connection is frayed, it is in danger,
it seems almost lost. Views and streets deny
knowledge of us, the air grows thin. Wouldn't we
rather have a destiny to submit to, then, something
that claims us, anything, instead of such flimsy
choices, arbitrary days?*

(MUNRO, 1994, p.127)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo demonstrar que o ponto central unificador dos contos “Chaddeleys and Flemings” e “The Moons of Jupiter”, do volume *The Moons of Jupiter*, de Alice Munro, é o uso das associações que ligam o retorno ao passado através da narrativa de uma protagonista adulta, que reconta alguns fatos ocorridos em sua infância e em sua vida familiar. Nesta trajetória, o que é revelado é o conflito feminino na busca por outros papéis além de esposa e mãe. As estratégias narrativas usadas pela autora canadense para obter este resultado estão fundamentadas no uso da memória por suas personagens. Para demonstrar como isso funciona no texto de Munro, os estudos freudianos são utilizados na análise, enfatizando o trabalho e a força do inconsciente manifesta no exercício de anamnese da protagonista-narradora.

Palavras – chave: Alice Munro. Conto contemporâneo. Freud. Memória. Literatura Canadense.

ABSTRACT

This thesis aims to demonstrate that the unifying central point of the short stories “Chaddeleys and Flemings” and “The Moons of Jupiter”, from the volume *The Moons of Jupiter*, by Alice Munro, is the use of associations that link the return to the past through the narrative of the adult protagonist, who retells some facts occurred in childhood and those related to family life. In this trajectory, what is revealed is the women’s conflict by seeking other roles than that of wife and mother. The narrative strategies used by the Canadian author to achieve this result are founded in the use of memory by her characters. To show how that works in Munro’s text, Freudian studies are used in the analysis, emphasizing the work of the unconscious force manifested in the exercise of anamnesis of the protagonist-narrator.

Keywords: Alice Munro. Contemporary short story. Freud. Memory. Canadian literature.

SUMÁRIO

Introdução	p.9
CAPÍTULO I: Memória e identidade.....	p.16
CAPÍTULO II: Alice Munro	p.27
<i>The Moons of Jupiter.....</i>	<i>p.39</i>
CAPÍTULO III: As luas	p.44
“Connection”	p.48
“The Stone in the field”	p.67
A casa	p.77
CAPÍTULO IV: “The Moons of Jupiter”.....	p.91
De volta a pedra	p.113
CONCLUSÃO.....	p.118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.121
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	p.124
APÊNDICE.....	p.126

Introdução

O presente trabalho “Associação e Memória em *The Moons of Jupiter*, de Alice Munro” visa analisar um dos recursos utilizados pela contista canadense para compor suas narrativas: o uso da memória como elemento unificador de seu texto, em que o material recuperado é reinterpretado pelas personagens em busca de sentido. Isto será feito através da análise dos contos: “Connection”, “The Stone in the Field” e “The Moons of Jupiter”. A escritora canadense lida com eventos do cotidiano, em que protagonistas femininas em crise demonstram a necessidade de revisão do passado para que a tensão entre noções anteriores e posteriores seja revisitada. Logo, há a representação do trabalho da memória no texto ficcional de Munro através tanto do reconhecimento de mudanças entre o presente e o passado quanto por meio das associações feitas pelas personagens entre o material narrado e situações distintas ou referências histórico-culturais.

Os trabalhos freudianos sobre o funcionamento mnemônico dão suporte teórico à análise do estilo da autora, conjugados à questão da identidade. Em “Uma nota sobre o ‘bloco mágico’” (1969e), o psicanalista reúne suas conclusões sobre a memória, ou seja, o aparelho psíquico e desenvolve-as, usando como metáfora o brinquedo infantil indicado pelo título. O material apreendido pelos sentidos não é simplesmente armazenado, mas sofre um processamento que o codifica, criando associações e combinações a partir do que está na memória e da interferência de referências culturais. Esses elementos se combinam por meio de deslocamentos e condensações, processos originalmente descritos como atuantes na economia dos sonhos, mediados pelo

recalque. Conjugando tais conceitos à terminologia genettiana¹ para descrever o discurso narrativo, são as associações realizadas pela memória que, funcionando como ganchos, ligam os diferentes modos de discurso – diálogos, monólogos interiores – trazidos pela voz narrativa através da focalização. Na realidade, os estudos relativos à memória e à narrativa há muito são descritos como imbricados: comentando sobre as perspectivas platônicas e aristotélicas sobre a *mimesis* e a *diegese*, Genette afirma que a *diegese* não deixa de ser *mimesis*, que não há narrativa pura como Platão desejava e que o narrador não se apaga diante de sua história, pois:

[...] seria ainda demasiado pouco dizer que [o narrador] a conta [a história] sem qualquer preocupação de se apagar perante ela: não é dela que se trata, mas de sua “imagem”, do seu *rastro* na memória. [grifo do autor] (GENETTE, 19-- , p. 166)

Seja através de um narrador heterodiegético onisciente ou autodiegético, há a mistura entre cenas no presente, construídas através de discurso direto, e monólogos interiores, que podem conter discurso indireto e indireto livre. Contudo, os contos selecionados para o presente trabalho, por possuírem uma narradora autodiegética, são predominantemente de focalização interna fixa, em que as outras personagens chegam ao leitor através dela e não há acesso à seus pensamentos, apenas às cogitações da protagonista-narradora, Janet: ainda que fuja dos exageros, ela exprime sua subjetividade à medida que expõe suas experiências, seus sentimentos e pensamentos, que se intercalam aos diálogos relatados em discurso direto, marcando sua presença. De acordo com as definições de Antonio Cândido em “A personagem do romance” (2000), a personagem passa de plana, tipificada, à esférica, ou seja, mais complexa, porque a

¹ Gérard Genette, *Discurso da narrativa*, [19 --].

leitura conjunta dos três contos confere densidade psicológica que vai além do que poderia ser realizado em apenas um.

As narrativas selecionadas pertencem ao volume *The Moons of Jupiter*, em que, segundo a fortuna crítica de Munro utilizada ao longo deste trabalho, seu estilo apresenta-se de forma mais definida em relação a seus primeiros volumes - *Dance of the Happy Shades* (1968) e *Lives of Girls and Women* (1971) -, oferecendo maior complexidade a seus contos. Reconhecida em seu país e internacionalmente através de diversos prêmios literários, Alice Munro é ainda relativamente desconhecida pelos leitores brasileiros; no entanto, há um recente aumento de traduções para o português – tanto da variante brasileira quanto da portuguesa - de suas obras, mudando este cenário: *O Amor de uma Boa Mulher* (*The Love of a Good Woman*, 1998), *Ódio, Amizade, Namoro, Amor, Casamento* (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, 2001), *Fugitiva* (*Runaway*, 2004), *A Vista de Castle Rock* (*The View from Castle Rock*, 2006) e *Felicidade Demais* (*Too Much Happiness*, 2009).

O presente trabalho se restringirá à análise dos três contos da obra selecionada para este estudo, o par inicial e o último, que empresta seu título ao volume e que possuem uma mesma narradora autodiegética, ou seja, concomitantemente narradora e protagonista². Apesar do recorte, acredita-se que estes constituem exemplos consistentes do estilo de Munro. Os dois primeiros contos, foram publicados sob o mesmo título de “Chaddeleys and Flemings”, com os subtítulos de “Connection” e “The Stone in the Field”. São construídos majoritariamente em monólogo interior, discurso indireto e discurso indireto livre, onde os diálogos não ocupam mais que algumas linhas cada um, reflexo da posição da narradora perante o material narrado, pois o desejo de

² De acordo com a definição de Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* ([19--])

reinterpretação dos fatos implica lembrá-los e recontá-los. Eles relatam, respectivamente: encontro de uma protagonista adulta com uma prima de sua mãe; a procura dessa mesma protagonista-narradora pela cova de um estrangeiro em uma fazenda que fora das irmãs de seu pai.

Ambas as narrativas são entremeadas de comentários e recordações de Janet sobre sua infância no interior do Canadá, onde sua adequação à condição restritiva de mulher a marca através de sua vida adulta como um estigma. Sua relação dúbia com o passado, oscilando entre rejeição e identificação, faz com que a personagem seja obrigada a rever a si mesma e a seus valores, expressando a problemática em torno da noção de identidade.

Chaddeley e Fleming são, respectivamente, os sobrenomes da família materna e paterna; assim, logo pelo título, entende-se que a problemática das duas narrativas é a relação dessa protagonista com suas raízes familiares. A pedra indicada pelo título do segundo conto é um dado importante: a protagonista retorna à fazenda que fora de suas tias Susan, Clara, Lizzie, Maggie, Jennet, Annie e Dorothy, já falecidas, onde busca em vão pela cova de um estrangeiro enterrado ali, marcada pela pedra em questão. Dentro deste conflito de afinidade-rejeição, o ato de voltar à fazenda - que agora pertence à outra família - materializa essa ambivalência: voltar demonstra o desejo da protagonista de conciliação com o passado; contudo, a procura por um estranho e não por sua própria família pode ser lida como um desejo de afastamento.

“*The Moons of Jupiter*”³, narrativa que encerra o volume irá retomar a mesma protagonista em um ponto distinto. Finalmente nomeada como Janet, o conto narra os

³ Por possuírem o mesmo título, adota-se a seguinte distinção: quando em itálico, trata-se do volume como um todo, quando entre aspas, do conto em si.

últimos momentos entre a personagem e seu pai idoso, antes que ele realize uma operação cardíaca da qual não sairá com vida. Ao constatar a repetição de comportamentos e a identificação perante o medo ontológico da morte, a protagonista reconcilia-se com suas raízes familiares, cujo reflexo em sua estrutura narrativa ocorre através de diálogos mais longos, indicando o desejo de comunicação e de compreensão do outro.

Em seu ensaio “The short story sequence: an open book” (1989), Robert M. Luscher, atualmente professor da University of Nebraska Kearney - Estados Unidos, discorre sobre um aspecto importante para o presente estudo, já indicado pelo seu título: a publicação de contos de um mesmo autor em um volume, cuja seqüência fora determinada por este, pode influir na construção de sentido e interpretação dos mesmos quando lidos como um conjunto. As leituras intertextuais entre textos de um mesmo autor são enriquecedoras, porque possibilitam a percepção de padrões, contrapontos e recorrências temáticas antes invisíveis. Luscher chega a afirmar que, em muitos casos a intenção do autor é exatamente esta, e que:

The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact. (LUSCHER, 1989, p. 149) ⁴

Não se trata de apagar as distinções entre um conto e outro, erro muitas vezes cometido especialmente quando há a recorrência das mesmas personagens, lendo o conjunto como um proto-romance. Luscher propõe este tipo de leitura intertextual em

⁴ “O volume como um todo então se transforma em um livro aberto, convidando o leitor a construir uma rede de associações que unifica as histórias e empresta a elas impacto temático cumulativo.” (Todas as traduções dos trechos em língua estrangeira selecionados são de autoria da pesquisadora)

prol de uma expansão da visão da obra do autor em questão, da descoberta de suas estratégias narrativas, seus aprofundamentos temáticos e simbólicos, entre outros.

O estudo dos textos em *The Moons of Jupiter*, a partir de um suporte psicanalítico, busca analisar como se dá a representação do trabalho da memória e as diversas manifestações do inconsciente, presentes no texto ficcional, tais como a repetição de hábitos ou características e lapsos de memória. Neste trabalho, a memória é tratada como entidade sujeita ao movimento de recordar, esquecer e repetir, sempre sob o trabalho do inconsciente, em que distorções ocorrem pelo mecanismo do recalque. Elemento vulnerável, o inconsciente está sujeito à manipulação e à apropriação. Assim, a memória pode permanecer em esquecimento por longos períodos e, devido a fatores tanto internos quanto externos, conscientes ou não, ser reatualizada a partir de nova elaboração. Ela é, pois, um fenômeno do presente, porque na atualização, marcada pelo simbólico, o passado se “presentifica”, acomodando aquilo que se apresenta como importante.

Trata-se do processo de recuperar a memória por meio da repetição, tomada como “uma transferência do passado esquecido”, o que implica “evocar um fragmento da vida real” (FREUD, 1969d, p.166 e 167). Portanto, o estudo proposto volta-se para a memória individual, em especial, a representação da memória em seus processos de recordar, repetir e elaborar, tendo como foco o percurso de uma mesma narradora autodiegética e o processo de associação aplicado como estratégia narrativa no volume *The Moons of Jupiter*.

Nesta pesquisa, o trabalho interpretativo a ser feito sobre o texto de Munro não busca desvendar sentidos ocultos, mas demonstrar os efeitos que o relato da protagonista, na sua volta ao passado, produz. À medida que recordar é buscar organizar

os fragmentos do passado e atribuir-lhes sentido, a narrativa torna-se expressão desta busca por significação. Ao trazer para a narrativa as informações retidas na memória, a personagem tenta encontrar o significado por detrás delas em um exercício de interpretação. Este processo põe em evidência os procedimentos presentes na economia dos sonhos, buscando rastrear as conexões que moldaram as imagens presentes na narrativa para que se possa extrair significado do que foi codificado e deslocado.

Contudo, assim como a memória, a narrativa do conto, com sua fragmentação característica, não oferece ao leitor todos os caminhos percorridos, exigindo que ele – assim como a personagem o fez - preencha as lacunas com suas próprias impressões e experiências e atribua sentido. É por isso que se pode afirmar que a narrativa constrói-se como a memória e não apenas a partir dela, e leitor e personagem encontram-se no movimento de busca por significado.

Este trabalho está organizado em cinco capítulos: o primeiro apresenta os principais conceitos utilizados no presente trabalho. O segundo tratará do estilo da autora, propondo leituras para seu percurso de amadurecimento como escritora a partir de alguns dos conceitos genettianos de narratologia e de sua fortuna crítica, com o subtópico em que se apresentam as características gerais do volume *The Moons of Jupiter* de acordo com a abordagem escolhida. O terceiro capítulo busca interpretar as relações entre mulheres nos dois primeiros contos selecionados para análise, “Connection” e “The Stone in the Field”, além de destacar a imagem do lar; o quarto trata de “The Moons of Jupiter”, que explora a relação da protagonista com seu pai e a releitura do final de “The Stone in the Field”. O quinto capítulo traz as conclusões da análise proposta. Finalmente, foi sugerido pela banca manter um apêndice com resumos

das outras narrativas do volume, uma vez que o presente trabalho sugere o impacto temático cumulativo dentro desta obra.

Memória e identidade

Este capítulo visa arrolar alguns dos principais conceitos freudianos utilizados como ferramenta de análise para o presente trabalho. Freud, em *Totem e Tabu* (1950), foi o primeiro a organizar sistematicamente os conhecimentos sobre a formação psíquica do sujeito. Chamado de pai da psicanálise, definiu a identidade como produto das relações entre mãe, pai e filho, no complexo de Édipo. Esse romance familiar, como a denominação já indica, consiste em uma narrativa de formação da identidade: a criança deseja a mãe em uma relação objetal, pois ela satisfaz suas necessidades biológicas instintivas; contudo, a satisfação de suas pulsões separa-se posteriormente em necessidade e libido, e a criança (sempre masculina) passará a desejar sexualmente a mãe. O pai, “possuidor” legítimo da mãe, impede a satisfação do desejo do bebê - que vê na menina a concretização da ameaça de castração pelo pai -, gerando um conflito que irá resolver-se apenas na aceitação da lei paterna, em que há a identificação desta com o pai no reconhecimento de que ela mesma irá ocupar tal posição futuramente.

Segundo Freud (1997), para adentrar a civilização (e a introdução da criança na sociedade se dá de forma análoga) é necessário que os desejos mais primitivos sejam reprimidos, a fim de que o indivíduo possa se relacionar com o outro, seu semelhante, o que significa viver sob a influência de premências culturais que passam a constituir parte da identidade. Assim, o processo de amadurecimento do bebê conta com as vozes familiares e com os aspectos culturais que permeiam essas vozes, representantes do mundo já integralmente organizado por meio da linguagem.

A identidade ganha forma no processo de separação da mãe, em que o bebê se descobre como um “eu” a partir da imagem do “outro” que é a mãe, e que possui desejos que vão além dos dele. Portanto, o bebê, para ser enquadrado nesse ato

civilizatório propiciado pela cultura, precisa abrir mão de relação preciosa, marcada pelo incesto. O reconhecimento da imagem de um “eu” precede a entrada na ordem simbólica que, segundo Lacan, em *Escritos* (1978), corresponde ao momento em que o bebê entra no domínio da linguagem e aceita as regras e as imposições da sociedade, condição que lhe possibilitará negociar a sua relação com os outros. Deste modo, a linguagem adquire papel central, pois corresponde à fase em que o bebê ganha a capacidade de simbolizar, ou seja, criar metáforas e metonímias que o ajudam a representar aquilo de que abriu mão.

A repressão necessária do desejo pela mãe é deslocada para o inconsciente, que não possui existência *a priori*, mas é criada nessa operação; a impossibilidade de satisfação dá origem à neurose. Sendo assim, é a resolução dos conflitos deste triângulo de amor e ódio e a negação do “princípio de prazer” em prol do “princípio de realidade” que formará o ego, inserindo o indivíduo na sociedade. A transposição da formação do sujeito para a metáfora do complexo de Édipo permite uma compreensão mais clara das instâncias que atuam neste processo: o desejo reprimido pela ordem patriarcal que permite a inserção no simbólico e a identificação com a presença masculina, o que possibilita a auto-reprodução deste sistema.

Os desejos inconscientes, por sua vez, decorrem deste livre-fluxo de energia que se associa a determinadas memórias-traço que tentam burlar a censura do superego, ou seja, das repressões externas internalizadas pelo sujeito através de “disfarces”, como por exemplo, os lapsos de linguagem, os sonhos, a compulsão por determinados objetos ou práxis. Desse modo, Freud (1969b) subdividiu a mente humana em consciência, que é a percepção, pré-consciente, que é o que pode ser acessado voluntariamente pela memória e inconsciente, como tudo aquilo que não está dentro desses dois âmbitos. O

inconsciente é dinâmico, é constituído por um fluxo de energias livres que se ligam preferencialmente a determinados traços; estes, inscritos no “bloco mágico”, ou seja, na mente humana, jamais se perdem, mas recebem outros traços à medida que novos traços são inscritos, interagindo com eles, o que confere ao inconsciente um caráter ativo. Elizabeth Wright (1991), apoiando-se nas leituras de Derrida desse processo freudiano, ressalta o papel da inscrição da repressão no inconsciente:

The unconscious is thus active at complex and profound levels as the marks of repression are inscribed. Blurrings and obliterations take place beneath the concealing paper. Derrida sees the possibility of the unconscious as thus active in all experience with the signifiers of the repressive order; a pointer to the deconstruction potential of all reading, which is only a form of rewriting, becoming 'legible in certain lights'. (WRIGHT, 1991, p.136).⁵

A libido é o desejo de obter prazer (denominado precisamente “princípio de prazer”, em oposição ao “princípio de realidade”) e não apenas de satisfazer as necessidades básicas para a sobrevivência e também não se reduz apenas à sexualidade. Devido à censura imposta pela lei do pai, há a necessidade de fantasiar, o que compromete a satisfação, que é sempre parcial.

Faz-se necessário arrolar outro conceito freudiano, o “estranho” (1969b), que consiste no retorno do que antes era familiar, mas que não é mais reconhecido como tal, causando estranheza ao sujeito. Assim como a noção de identidade, tal processo também depende da memória para sua operação, pois a inquietude, trazida pela estranheza, surge precisamente da não-coincidência entre o “antes” e o “depois”, que regem os termos “doméstico” e “não doméstico”, entre as impressões retidas na

⁵ “O inconsciente é então ativo em níveis complexos e profundos conforme as marcas da repressão são inscritas. Borrões e obliterações ocorrem debaixo do papel que vela. Derrida vê a possibilidade do inconsciente como ativo em toda experiência com os significados da ordem repressiva, um indicador da desconstrução potencial de toda leitura, que é apenas uma forma de reescritura, de se tornar ‘legível sob certa luz’.”

memória e o reencontro com elementos que originaram aquela lembrança – como, por exemplo, uma determinada pessoa ou objeto. Essa reação diante do evento deixa evidente o quanto as lembranças dependem do olhar, o quanto a subjetividade interfere na seleção e armazenamento da memória, pois a constante inscrição de novos traços altera o material previamente inscrito, ou seja, interage ativamente com o inconsciente; mostra também como a lei do pai aliena as lembranças, censurando determinados aspectos que são deslocados e condensados em outros elementos e irrompem como aparentemente desconexos, mas não desprovidos de sentido.

Não cabe ao presente estudo debater especificamente sobre o feminino, o “continente negro” como descrito por Freud, ou a “ausência”, como afirma Lacan, ainda que inevitável para a questão da construção da identidade e ao funcionamento do inconsciente - e conseqüentemente à linguagem. No entanto, é preciso ressaltar que a diferença anatômica entre meninos e meninas leva a uma trajetória diferente no sistema lacaniano. Os meninos, graças ao acesso aos privilégios do falo, aceitam o que é ditado pela Lei do Pai (a sociedade, as instituições, etc.) e passam pelo complexo de Édipo, afastando-se da mãe, lacuna que permanecerá e com a qual o sujeito lutará por todo o sempre para retornar a essa ligação prazerosa. Já as meninas, que não experimentam da mesma forma o processo de castração, promovido na fase do complexo de Édipo, se socializam de forma diversa. Segundo Lacan, elas permanecem mais próximas do gozo (*jouissance*), ou seja, da perda da plenitude das pulsões contidas no corpo, motivada pela entrada no estágio simbólico dominado inteiramente pelo poder do falo. Assim, a mulher acaba por situar-se ao mesmo tempo fora e dentro da ordem dominante e, apesar de sua diferença, ela também necessariamente submete-se a ordem falocêntrica a fim de ter acesso ao que Lacan denomina de simbólico: a língua e a cultura.

O importante nesse esquema lacaniano é que a posição tanto dos homens quanto das mulheres é marcada por uma falta articulada na identificação do “eu” com a imagem da mãe (o outro), o momento em que se abre um espaço alienante, uma lacuna entre o sujeito e o seu próprio ego, que jamais será superado. Por isso, a integridade do “eu” se revela fragmentada e desconhecida (*méconnaissance*), constituindo o ego e tornando a autonomia uma ilusão, uma ficção. No contraponto entre homens e mulheres, o termo interposto “diferença” recebe destaque. Apesar das divergências, tanto na psicanálise freudiana quanto lacaniana, a mulher é definida em comparação ao homem, seja como não-homem, como ausência, lacuna, excesso, ou ponto cego.

O campo da diferença, considerado um desafio permanente porque remonta a metafísica originadora do pensamento ocidental, também está relacionado à escrita literária. Nesse aspecto, vale ressaltar o ponto de vista de Heath (1982) para quem a questão do discurso feminino emerge

‘as a challenge to the fixity of identity, as a challenge to the ‘male’ and ‘female’ which are the very terms – the places – of that identity, as a challenge to the very principle of sexual identity, the whole fix of “sexuality”’ (HEATH, 1982, p. 135).⁶

As escritoras entrevistadas pelo jornal *The Independent*, a respeito da relevância do feminismo e da literatura de mulheres, produzida no século XXI, reforçam esse desafio apontado por Heath. Margaret Drabble se manifesta do seguinte modo a respeito do feminismo e da literatura de mulheres ou escrita feminina:

⁶ “[...] como um desafio à fixidez da identidade, como um desafio ao ‘masculino’ e ‘feminino’ que são os próprios termos – os lugares – dessa identidade, como um desafio ao próprio princípio de identidade sexual, a fixação total da “sexualidade.”

I write about what is important to me, and of course this has involved writing about women's lives. Many years ago I said my primary moral concern and interest was equality, and this includes but it is not confined to feminism. This is still true, I haven't felt a duty or a responsibility to write fiction about women, and nobody has ever tried to impose this on me, I have written about women because their lives are important to me. But so is social inequality and poverty. Women's lives have moved on, expectations have changed, our horizons are wider, but not so wider (In The Independent, 13/05/2011, p. 23).⁷

O mesmo parece aplicável a Alice Munro que, na introdução do volume de *The Moons of Jupiter*, ao comentar o seu trabalho de criação, afirma:

All stories, really, were made in the same way. Some come from personal experience – like “The Moons of Jupiter” or “The Stone in the Field” – others much more from observation – like “Visitors” – or “Mrs Cross and Mrs Kidd.” This difference becomes blurred in the making, or it should. The stories that are personal are carried inexorably away from the real. And the observed stories lose their anecdotal edges, being invaded by familiar shapes and voices. So one hopes, anyway. The making of “The Turkey Season”, if I can get it straight, may throw some light on the process. I had been trying off and on for years to write a story about the hotel where I worked as a waitress, when I was nineteen. [...] I wanted to write something about the Second Cook, a mysterious, admirable man, and the sulky Third Cook who may or may not have been his lover, and the Pastry Chef, who was compulsively obscene. (MUNRO, 1991, p. xiv).⁸

Parece, portanto, que Alice Munro repete o processo de Margaret Drabble: escreve sobre o que acha importante e não exclusivamente sobre a vida de mulheres. O processo envolve a noção de universalidade dos temas, ecoando sem muita disparidade

⁷ “Escrevo sobre o que é importante para mim e é claro que isso envolve escrever sobre as vidas das mulheres. Há anos, disse que meu principal interesse moral era a igualdade e isso inclui o feminismo, mas não está confinado a ele. Isso ainda é válido, porque eu não sinto que é uma obrigação ou responsabilidade escrever sobre as mulheres, pois as vidas delas são importantes para mim. Mas a desigualdade social e a pobreza também são. As vidas das mulheres foram alteradas, as expectativas mudaram, nossos horizontes estão mais largos, mas não muito.”

⁸ “Todas as histórias, de fato, foram feitas da mesma maneira. Algumas vem da experiência pessoal – como “The Moons of Jupiter” ou “The Stone in the Field” – as outras vem muito mais da observação – como “Visitors” – ou “Mrs Cross and Mrs Kidd”. Essa diferença acaba sendo mesclada durante o processo de construção, ou pelo menos assim parece. As histórias de cunho pessoal são distanciadas inexoravelmente do acontecimento real. E as histórias que foram observadas perdem sua força de anedota e acabam invadidas por fantasmas e vozes familiares. Pelo menos, é o que se espera. O trabalho com “The Turkey Season”, tentando ser objetiva, talvez esclareça o processo. Eu tentava há anos escrever uma história sobre o hotel em que trabalhei como garçonete, quando tinha dezenove anos. [...] Queria escrever algo sobre o segundo chef da cozinha, um homem misterioso, admirável e, o terceiro chef que estava sempre emburrado e que pode ou não ter sido seu amante e, o chef da seção de confeitaria, que era compulsivamente obsceno.”

o ideal literário de androginia descrito por Virginia Woolf em *A Room of One's Own* (1981), segundo o qual é fatal, para qualquer um que escreva, pensar em seu sexo.

Independente disso, o que importa neste estudo é o funcionamento da psique, especialmente como se dá a representação da memória e sua manifestação no texto literário, estruturando sua forma. Deste modo, percorreu-se sucintamente a teoria freudiana e parte da lacaniana sobre a formação do ego e o acesso à linguagem para que as ferramentas do aparato psíquico fossem descritas. Memória, linguagem e identidade, imbricadas, resumem-se a formações discursivas cujo sentido é construído incessantemente.

Por fim, tem-se um sujeito cuja identidade é sempre instável, pois os significados da narrativa que constrói o “eu” são cambiantes, deslizam em uma cadeia ininterrupta; ao sujeito cabe o esforço de equilibrar a economia que integra ficcionalmente essas partes. Destarte, retomando a metáfora de Freud, como o sujeito está diariamente exposto a impulsos e situações novas, ele está constantemente escrevendo novos traços sobre os traços anteriores, alterando-os, fazendo com que sua história seja sempre reescrita de acordo com cada momento de sua vida.

Essa “reescritura” não é uma operação suave; ela gera conflitos que causam a desestabilização desse “eu” idealmente integrado; assim, o sujeito vive um interminável esforço para compensar o deslocamento constante de significados, como a gravidade que mantém os corpos celestes em equilíbrio. Assim, a própria falibilidade da memória também aponta para a impossibilidade de estabilidade do sujeito, demonstrando que a identidade, assim como a realidade, são construtos. Transpondo esses temas para o texto literário de Munro, o sujeito não é apenas fragmentado, disperso, mas plural, pois pontos de vista, lembranças e atitudes são distintos –seja na comparação entre presente

e passado, seja na concorrência em um momento específico - mas se sobrepõem e se comunicam, trazendo a complexidade humana.

O ego é uma função ou efeito de um sujeito que está sempre disperso, que jamais é idêntico a si mesmo, dispersado ao longo das cadeias do discurso que o constituem. (EAGLETON, 1983, p.182)

O encontro da psicanálise com a literatura pode ocorrer de diversas formas, tanto ao explorar os temas ou figuras abordadas pela teoria – a presença castradora do pai, as neuroses que decorrem da censura, a abjeção da figura materna – quanto em sua estruturação – a escrita do “fluxo de consciência” é marcadamente fruto do conhecimento psicanalítico. A investigação do “eu” consiste obviamente em um dos temas mais antigos da filosofia; contudo, a narrativa da formação do indivíduo através da literatura ficcional ganha força com o Iluminismo - e proporciona uma rica fonte de referências para leituras embasadas na psicanálise após Freud.

Com isso, cunha-se o termo “bildungsroman” na tentativa de enquadrar essas narrativas, sobre o qual se faz necessário colocar algumas considerações. Em *O Cânone mínimo: o bildungsroman na história de literatura*, Wilma Patrícia M. D. Maas discorre sobre o estabelecimento e as tentativas de definição do conceito de bildungsroman a partir do levantamento das idéias associadas ao termo e comparação destas a obra considerada modelo do gênero, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe. Surgindo em meio à difusão do pensamento Iluminista, em que os ideais democráticos e a valorização do conhecimento desembocam na necessidade de formar o homem como cidadão, o bildungsroman coincide com o desejo de expressão por parte da burguesia, refletido na busca da personagem “[...] pela formação universal e pelo aperfeiçoamento de suas qualidades inatas.” (MAAS, 2000, p. 20) Logo, tem-se a

definição de bildungsroman sempre ligada ao processo de formação do indivíduo - textualmente representado pela educação da personagem da infância à vida adulta - e, indiretamente, à do leitor.

Se o desenvolvimento privilegiado pela narrativa é o mental, “[há] uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior [...]” (PINTO, 1990, p.10) De maneira sucinta, Cristina Ferreira Pinto coloca as características essenciais do gênero como:

[...] infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (“the larger society”), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente. (PINTO, 1990, p.14)

Ao observar tais características, Maas afirma, então, que o conceito de bildungsroman é “[...] antes discursivo do que propriamente literário [...]” (MAAS, 2000, p.25), ou seja, que suas características essenciais repousam intrinsecamente no material narrado e não em aspectos formais. Ainda que poucas, algumas narrativas já tratavam do desenvolvimento feminino, onde a expectativa era formar a mulher para que cumprisse seu papel social de esposa e mãe. Às mulheres que não se conformavam com o lugar reservado a elas na sociedade, restava apenas a loucura ou o suicídio. Contudo, após o movimento feminista, percebe-se uma nova tendência nos textos lidos a partir dessa perspectiva: a integração social foi abandonada para que a autorreflexão da personagem pudesse ocorrer nos denominados “romance de renascimento”.

A protagonista não é uma jovem, uma esposa ou uma mãe em potencial, mas uma mulher mais velha, que já atendeu às demandas de integração social. Resumidamente, tem-se o “bildungsroman feminino” como uma narrativa em que há o sacrifício da

realização pessoal da mulher em prol de uma integração social, em oposição ao “romance de renascimento”, em que a mulher já cumpriu seu papel na sociedade e pode agora dedicar-se a si mesma. A partir do momento em que se pode afirmar a existência de uma tradição, pode-se falar da transposição de características de um gênero a outro, ocorrência que pode ser constatada nos contos munrovianos.

Munro, especialmente em seus trabalhos iniciais mencionados a seguir, lida com o tema da formação do sujeito, onde suas personagens voltam-se ao passado em busca de suas origens, a fim de compreenderem melhor suas histórias de vida e de como chegaram até aquele ponto. Logo, seus contos apropriam-se deste *leitmotiv* de formação da individualidade, aplicando-o à suas protagonistas femininas, onde a narrativa individual, ao recuperar o material armazenado, traz para o primeiro plano o processo de formação descrito pela psicanálise, em que as associações buscam burlar a censura e exprimir a subjetividade. Assim, algumas estratégias são compartilhadas no enlace entre a psicanálise e o texto literário onde, conforme destaca Wright (1991): “*The return of the repressed works at the level of narration, plot and figuration.*” (WRIGHT, 1991, p. 147)⁹.

Embora escreva contos e não romances, a leitura conjunta destes nos volumes rigorosamente organizados pela autora os reveste de complexidade. Os três contos selecionados para o presente trabalho - porque oferecem espaço para que a personagem se desenvolva e haja um adensamento temático -, sustentam a análise das narrativas através do prisma de um *bildungsroman* feminino, pois tratam do percurso que vai da infância à fase adulta, expondo encontros, desencontros e reconciliações, especialmente com a figura paterna. A leitura destes separadamente não é impossível, como não o é

⁹ “O retorno do reprimido funciona no nível da narrativa, da trama e da figuração.”

para *Lives of Girls and Women*, por exemplo, que consiste em um volume de narrativas em que a recorrência de personagens é determinante. Todavia, a leitura conjunta contribui muito para a interpretação dos eventos relatados.

Alice Munro

Nascida no Canadá em 1931, Alice Munro publicou seus trabalhos desde seus passos iniciais como escritora, quando ainda era uma estudante do curso de Inglês da Universidade de Western, Ontario. Suas produções são majoritariamente contos ou, como em *Lives of Girls and Women*, narrativas curtas interligadas. Publicadas em periódicos canadenses e internacionais (como, por exemplo, Tamarack Review, Atlantic Monthly, The New Yorker, The Paris Review), são posteriormente reunidas em volumes rigorosamente organizados pela autora em coletâneas que já lhe renderam inúmeros prêmios e grande reconhecimento internacional, como o Governor General's Literary Award, Giller Prize, National Book Critics Circle Award, entre outros.

O estilo de Alice Munro é caracterizado por elementos como: emprego recorrente de protagonistas femininas, o desenlace das narrativas em finais em aberto, o trabalho com os detalhes mais insignificantes do cotidiano e a quebra da linearidade da narrativa – geralmente considerados pela crítica como essenciais ao gênero. Situadas majoritariamente no cenário rural canadense, similar ao que se conhece na literatura norte-americana como “local color”, as narrativas da autora retratam fragmentos da vida em cidades pequenas, provincianas, conservadoras e fictícias, como a Dalglish de “Chaddeleys and Flemings” ou a Hanratty de “Accident”, exemplos extraídos da própria coletânea estudada.

Os temas recorrentes em suas narrativas são: a relação com os pais na infância, principalmente com a mãe, a família e as amizades, romances e desilusões amorosas, velhice e morte. Seu estilo fragmentado, lacunar e calcado no cotidiano aproxima Alice Munro de Tchekhov, com suas narrativas que apontam para “o não-dito”, o “indizível” da experiência humana. Segundo Pontieri, o conto como estrutura narrativa propicia

essa construção, porque “[...] aponta para as camadas profundas do psiquismo, sobre as quais é possível ter suspeitas mas não certezas.” (PONTIERI, 2001, p.110). Desse modo, suas narrativas indicam a mesma direção que a escrita para a psicanálise, em que o sentido escapa ao sujeito e os significantes não exprimem o desejo adequadamente. Além disso, há outra semelhança com o contista russo: grande parte de seus contos iniciam-se *in media res*, exigindo do leitor um exercício de interpretação para criar significados para a narrativa.

O tema do retorno da memória é constante nos contos de Alice Munro, em que personagens de diversas idades – desde o início da vida adulta até a velhice – voltam seu olhar para suas vidas e analisam sua trajetória, buscando preencher lacunas e extrair algum sentido. Contudo, a postura dessas personagens diante do passado altera-se ao longo de sua produção, o que crítica especializada em suas obras afirma ser reflexo de sua maturação como escritora, fato que será mais detalhado adiante. Resumidamente, cada conto é uma exploração “qualitativa”, um aprofundamento de uma versão de um tema, enquanto os agrupamentos e seu conjunto como um todo são expressões “quantitativas” - como padrões, repetições e distanciamentos explorados nas análises dos contos a seguir - dos temas ontológicos de amor, vida e morte.

Pensando a partir dos elementos constituintes da narrativa como foram descritos por Genette, os contos de Munro não focam em descrições físicas ou psicológicas das personagens, mas primam pela descrição geográfica e pela verossimilhança, decorrente da densidade psicológica apresentada pelas personagens. Apesar de soar paradoxal, isso se deve ao fato de que o leitor conhece a personagem a partir de seus pensamentos – narrados direta ou indiretamente - e ações ao desenrolar da trama, e não através de adjetivos “pendurados” pelo narrador. “*Munro’s narratives are always geographically*

specific and place is frequently substantial support for her protagonist's sense of identity.” (HOWELLS, 2009, p.168)¹⁰ Assim, do mesmo modo que ele não recebe a narrativa “pronta”, “explicada”, o leitor não recebe as características das personagens de antemão, ele as infere a partir de seu comportamento e atitudes, especialmente porque a opinião que essas expressam de si mesmas são, muitas vezes, enganadoras.

Tal recurso confere maior autonomia para o leitor, pois ele cria o sentido junto à narrativa, participando ativamente do processo de leitura. Fragmentos de cidades, casas e paisagens ambientam o leitor, como um cenário que enquadra as personagens que por ele se movem. Isso funciona paralelamente aos limites ainda que muito imprecisos do gênero em que escreve, pois a economia do conto restringe a narrativa ao essencial e a ambientação contribui para gerar um senso de coesão – pois, como Tchekhov, o tempo é fragmentado e não-linear – além de contribuir para a caracterização das personagens. A relevância de Munro como autora não está em um estilo experimental ou subversões do gênero; ao contrário, é no cotidiano, nos pensamentos e personagens mais comuns que o leitor encontra frases que resumem pequenos momentos da existência – não é a epifania em si, mas a constatação da verdade escondida bem diante dos olhos, como para Tchekhov.

Há também a valorização da paisagem como elemento essencial do imaginário canadense, interferindo até mesmo na composição do indivíduo, onde as adversidades da vida em um ambiente selvagem endurecem ainda mais a rigidez protestante dos colonizadores. Em “The Stone in the Field”, um dos contos analisados, o pai da protagonista discorre sobre tal fato textualmente ao fazer referência a sua própria linhagem familiar e a rigidez protestante de suas irmãs:

¹⁰ “As narrativas munrovianas são sempre geograficamente específicas e o lugar é geralmente um apoio substancial para o senso de identidade de suas protagonistas.”

They left everything. Turned their backs to everything they knew and came out here. Bad enough to face the North Atlantic, then this country that was all wilderness. The work they did, the things they went through. [...] Their religion did them in, and their upbringing. (MUNRO, 1991, p.30).¹¹

Utilizando as categorias genettianas – exploradas também por Lígia C. M. Leite, em *O foco narrativo* (ANO) -, pode-se afirmar que os contos munrovianos constroem-se a partir do encadeamento do discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre. Tal oscilação do discurso na narrativa deve-se à alternância entre “cenas”, “monólogos interiores” e “sumários”, com seus respectivos tipos discursivos, proporcionando fluidez à narrativa. Munro busca criar um efeito de “naturalidade” do discurso, causando a impressão no leitor de estar dentro da mente deste outrem, que faz uso da memória e das associações singulares desta para concatenar o que deseja relatar e assim construir sua narrativa. O leitor e narradora fundem-se, vivenciando o recordar - refletir junto com ela. Tal processo irá ocorrer em todas as narrativas em primeira pessoa e se infiltrará fortemente nas narrativas em terceira pessoa, quando há momentos em que ocorre a mistura das vozes de maneira indissociável.

Devemos ressaltar que essa “naturalidade” não implica uma representação mimética do real, mas sim uma verossimilhança, ou seja, uma organização interna coerente com o universo ficcional proposto. Antonio Candido, em seu texto sobre a personagem de ficção, comenta sobre “a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.” (CANDIDO, 2000, p.54) Assim, a adesão sugerida por Candido ao relacionar o “pacto ficcional” com a existência de verossimilhança interna no texto se realiza justamente por conceitos

¹¹ “Eles deixaram tudo para trás. Deram as costas para tudo o que conheciam e vieram para cá. Como se não fosse difícil o bastante enfrentar o Atlântico Norte, depois esse país que era selvagem. O trabalho que eles tiveram, as coisas pelas quais eles passaram. [...] Sua religião os formou, sua educação também.”

freudianos, dado que reforça a justificativa do presente trabalho para o uso de ferramentas da psicanálise freudiana na análise do texto literário.

Longe de serem aleatórios, estes elementos como objetos prosaicos, recordações de pessoas ou situações, sonhos, poemas, atuam como ganchos e sintetizam a narrativa, trazendo à tona aquilo que está nas entrelinhas, o “não-dito” tchekhoviano. Tais referências não apenas operam na coesão narrativa, como também dão título aos contos, fato que confirma seu papel metonímico em relação a narrativa a qual pertencem. A condensação de significados realizada ocorre analogamente à mente humana, pois se dá a partir daquilo que está num plano mais profundo do texto e emerge como algo desconexo com a superfície textual. É nesse jogo entre a explicitação e o velamento, no exímio controle do detalhe (que remete a Poe), que encontramos as chaves de interpretação para significados mais amplos em seus textos.

O narrador “munroviano” oferece ao leitor um ponto de vista com o qual abordar a história e, ao mesmo tempo em que é marcante, é também transparente, decorrência de dois fatores: ainda que trate de temas delicados ou de personagens em conflito, o tom da voz narrativa é o mais objetivo possível, sem apelar para o sentimentalismo ou o exagero emocional, seja essa em primeira ou terceira pessoa. Em segundo lugar, a estrutura narrativa sugere um relato construído a partir de “flashes” de experiências, cujos eventos são invariavelmente confinados ao passado. Mesmo as “cenas”, que usualmente trazem a ação para o presente, não alteram este ponto de vista crítico colocado num momento posterior.

A voz narrativa em terceira pessoa, mesmo quando se confunde com a da personagem, nunca possui onisciência total. Isso ocorre, por exemplo, em “Accident”, “Dulse”, “Visitors”, entre outros contos do volume estudado. Esta mistura de vozes se

dá principalmente quando há comentários do narrador sobre o material narrado no uso de “sumários”. Não há um “narrador-intruso”, como em Machado de Assis ou Balzac, que dialoga diretamente com seus leitores, mas um ponto de vista que busca a neutralidade.

Assim, o narrador mantém um distanciamento do material narrado, permitindo reconsiderações e comentários, trazendo para o primeiro plano características que até então não estavam necessariamente enfocadas, cujo prosaísmo não as coloca imediatamente como dignas de nota. Nesse volume, a intenção da autora não parece ser a problematização do gênero, da ficção ou da literatura, pois, apesar dos momentos de revisão do eu que atravessam os contos, a autoridade da voz narrativa permanece inabalável. Este reforço na confiança do “pacto ficcional” estabelecido entre texto e leitor faz com que a leitura se focalize no desenvolvimento temático.

Margaret Gail Osachoff, em seu texto crítico “‘Treacheries of the Heart’: Memoir, Confession, and Meditation in the Stories of Alice Munro” (1983), propõe a divisão das narrativas munrovianas em três tipos a partir de sua motivação para a personagem protagonista: memórias (em inglês, “memoir”), confissões e meditações. O primeiro tipo, denominado “memória”, consiste de narrativas em que a infância é revisitada pelo olhar adulto. “Dance of the Happy Shades”, seu primeiro volume de contos e “Lives of Girls and Women”, seu primeiro livro de narrativas unificadas - tido pelos críticos como um romance -, pertencem a este grupo. O foco reside nos eventos intensamente vividos pela personagem e na reinterpretação destes a partir de um olhar maduro, demonstrando a busca pela identificação da própria trajetória de vida.

As “confissões”, como sua própria denominação indica, são motivadas pela culpa da protagonista por ter traído metafórica ou literalmente alguém, como por exemplo, um

marido, os pais ou a si mesma, causando reflexos na estrutura narrativa: “[...] *the story unfolds in such a way as to suggest that she is talking to someone to ease her pain [...]*” (OSACHOFF, 1983, p. 70).¹² A meditação, por sua vez, coloca a busca pelo autoconhecimento, pela verdade e pela ordem que a arte confere ao caos da experiência da vida. Neste caso, as personagens não pretendem recordar os eventos integralmente, mas uma versão ficcional destes: “[...] *but a kind of deception, a talent for disguise, imagination or artistry [...] that transforms the reality into something manageable.*” (OSACHOFF, 1983, p. 75).¹³ Tal procedimento torna-se necessário para que o sujeito possa sobreviver emocionalmente¹⁴, “ficcionalizando” sua realidade para torná-la mais suportável.

John Orange, por sua vez, propõe uma divisão das narrativas munrovianas em três categorias diferentes: em primeiro lugar, as narrativas iniciais, que carregam temas familiares e uma proximidade grande entre o material narrado e a própria autora. O volume *Lives of Girls and Women* pertenceria a este grupo, onde Del, uma narradora autodiegética, é uma jovem que relata sua passagem da infância à adolescência e suas descobertas sobre sexo, morte, religião e vida adulta. Este grupo é composto pelos trabalhos iniciais de Munro, como o volume supracitado, obra que a crítica considera relevante, porém, com narrativas mais próximas a linearidade de Edgar Allan Poe. O segundo grupo seria composto de histórias de mulheres que “[...] *seem less confident in their ability to draw meaning from their experiences, and they narrate the episodes in a*

¹² “[...] a história se desdobra de modo a sugerir que ela está conversando com alguém para aliviar sua dor”

¹³ “[...] um tipo de engodo, um talento para o disfarce, imaginação ou criatividade [...] que transforma a realidade em algo controlável.”

¹⁴ “[...] is necessary for the emotional survival of ordinary people.” (OSACHOFF, 1983, p.75)

more disjointed, associative way [where] their state of mind is echoed.” (ORANGE, 1983, p.88)¹⁵.

Tais narrativas apresentam a impossibilidade de tentar agrupar a experiência humana em “pacotes de significado”¹⁶, pois estes são mutáveis e individuais. O terceiro tipo consistiria de “[...] narrators who are unable to control even their memories, let alone understand events in their present lives.” (ORANGE, 1983, p.89-90)¹⁷ Estes contos apontam para a impossibilidade de um encerramento, de um significado claro e final para a vida das personagens, pois a reinterpretação é incessante.

Segundo Mayberry (2009), para Munro, a narrativa é descartada como possibilidade de escapar das tensões geradas pelo conflito entre presente e passado e pela onipresença da morte, reforçada com a percepção da passagem do tempo e do fim da juventude:

All middle-aged, these characters are concerned with change and death; in trying to suspend the past in narrative, they are trying to atop time, to ward off the death coming nearer to all of them. But as the abrupt insertion of the graveyard at the end of “[Hard Luck] Stories” remind us, death will not be stopped by a trick of language or by any other contrivance. (MAYBERRY, 2009, p.36).¹⁸

Além disso, ao colocar lado a lado presente e pretérito, a narrativa munroviana não propõe encapsular o passado ou revivê-lo como forma de evitar a presença da morte, que a inexorável passagem do tempo torna mais e mais real. Também não se trata

¹⁵ “[...] parecem menos confiantes em sua habilidade de extrair significado de suas experiências, e elas narram os episódios de modo mais desconexo, associativo, onde ecoa seu estado de espírito.”

¹⁶ (ORANGE, 1983, p. 88)

¹⁷ “[...] narradoras incapazes de controlar suas lembranças, muito menos compreender eventos atuais em suas vidas.”

¹⁸ “Todas em sua meia-idade, essas personagens estão preocupadas com a mudança e a morte; ao tentar suspender o passado na narrativa, elas tentam superar o tempo, resguardar-se da morte que se aproxima de todas elas. ‘[Hard-Luck] Stories’ nos lembra que a morte não pode ser impedida por um truque de linguagem ou qualquer outro engenho.”

de responder questões anteriores, mas sim de, através da reinterpretação, compreender o presente. A “cura pela fala” freudiana já propunha o ato de narrar como um ato interpretativo, um modo de o sujeito entrar em contato com as imagens recorrentes em seus sonhos e atribuir sentido a elas; ou seja, através do racional que busca extrair sentido dos elementos que expressam os desejos primitivos latentes, é que o sujeito vai compreender tais desejos. A narrativa seria a materialização velada do desejo, pois este é devidamente desviado para prazeres substitutivos uma vez que a censura da lei fálica impede o sujeito de realizá-lo integralmente.¹⁹

No entanto, se o sentido está continuamente deslocando-se na cadeia de significados, como propõe Lacan - no ensaio sobre a “A carta roubada” de Poe -, não há como alcançar a plena satisfação, e a narrativa, apesar de reconfortante, não atinge seu objetivo final. Portanto, exprimindo essas lacunas, a narrativa proporciona tanto para o narrador quanto para o leitor (ainda que de modo diverso) o prazer da tentativa de preencher as lacunas, mesmo que a deixe em suspenso. Tal operação frustra o desejo, porém, enriquece o texto ao ampliar o leque de leituras, pois cada vez que leitor e protagonista releem sua história, uma nova narrativa é criada, provocando o prazer da redescoberta.

Em *The Moons of Jupiter*, tal inserção abrupta da morte também ocorre em outras narrativas além de “Hard-Luck Stories”, como o “carro-fantasma” em “Labor Day Dinner” e o acidente em “Accident”. Não há como fugir à morte, sua presença é sentida no texto de forma latente; quando as situações vividas a coloca em diante das personagens, não existe outra opção a não ser encará-la, como nos contos mencionados. Todos os contos lidam com a morte de alguma forma: em “Accident”, a morte do filho

¹⁹ Descrito em *Além do princípio do prazer*, 1969.

de Ted irá mudar a vida de Francis, pois ele decide separar-se da esposa e assumi-la. “Turkey Day Dinner” tem sua protagonista trabalhando em um matadouro de perus, referência indireta a morte dos nativos na conquista pela terra. “Mrs. Cross and Mrs. Kidd” conta a história de duas senhoras em um asilo e como elas administram suas vidas e interesses em um local onde decrepitude e morte são onipresentes.

A crítica segue afirmando que seria “[...] *as if she is saying that peace, truth, knowledge are unavailable through discourse, intellection.*”²⁰ (MAYBERRY, 2009, p. 37). Tal pode ser diretamente relacionado ao indizível mencionado por Pontieri, em uma leitura psicanalítica do texto, pois o sentido escapa à linguagem, impelindo o sujeito na cadeia de significantes em busca do significado. Mayberry também diz que o conforto vem da imagem “não-processada”; contudo, de acordo com a leitura realizada pelo presente trabalho, essas imagens têm sentido, apenas as associações não são sempre claras, ou inteligíveis, pois foram deslocadas.

Por vezes, a realidade não faz sentido, não se encaixa nos padrões de interpretação – e é aí que vêm os detalhes, as “tolices” cotidianas que nos chamam a atenção pelo seu prosaísmo e repentina beleza. Tais momentos cotidianos são carregados de significado devido à relevância que adquirem, pois de acordo com a economia do conto, se estão presentes na narrativa, é porque são relevantes para sua construção e interpretação. Logo, acompanhar o desenrolar das digressões da voz narrativa a partir de uma imagem específica é construir com ela um sentido para o material que foi recuperado pela memória através do ponto de vista posterior, distanciado e crítico. No entanto, não há

²⁰ “[...] como se ela afirmasse que paz, verdade e [...] conhecimento não são alcançáveis através do discurso, da inteligência.”

verdades prontas ou generalizações finais; o significado fica sempre latente, aguardando o leitor para completar suas lacunas com sua própria interpretação.

Such structures of layered digressions preserve the apparent randomness of experience while rearranging the details of real life into patterns, so that both the narrator and the reader see things that were previously invisible. (HOWELLS, 1998, p. 69-70 ²¹)

O esforço para organizar e interpretar é tanto da protagonista quanto do leitor, pois os deslocamentos e condensações recobrem as ligações e associações feitas pelo narrador, cabendo ao leitor ler essas associações e desemaranhar seus possíveis sentidos.

Retomando Orange, ele conclui confirmando a condição temporária e ilusória do significado alcançado, pois:

Abrupt shifts in time and settings, as well as a more associative (as opposed to linear, logical) set of links among memories and thoughts in character's minds, leaves one with the impression that experience cannot be understood, and that, ultimately, any pattern of meaning and significance in human action can only be partial, and temporary, and probably illusory. (ORANGE, 1983, p.87)²² [grifo do autor]

Deste modo, a participação do leitor é essencial para o texto em que há a consciência da fugacidade das certezas, dos valores, da memória, onde o presente e o ponto de vista utilizado são determinantes para a interpretação.

Finalmente, segundo a fortuna crítica, as opções de classificação delimitam a distinção entre os trabalhos iniciais e a produção “madura” de Alice Munro, observando

²¹ “Tais estruturas de camadas de digressões preservam o aparente acaso da experiência enquanto rearranjam os detalhes da vida real em padrões, de modo que tanto o narrador quanto o leitor veem coisas que eram previamente invisíveis.”

²² “Mudanças abruptas no tempo e cenário, bem como uma rede de ligações mais associativas (ao invés de lineares, lógicas) entre as lembranças e pensamentos nas mentes das personagens, causam no leitor a impressão de que a experiência não pode ser compreendida e que, em último caso, qualquer padrão de sentido e significação das ações humanas podem ser apenas parciais, temporários e provavelmente ilusórios.”

como parâmetro a motivação ficcional da narrativa e as implicações para sua estrutura. Independente da escolha, em ambas a memória desempenha papel fundamental, pois é a articulação da reconstrução das lembranças das personagens associadas aos temas recorrentes da autora que sustenta a criação do relato, seja este em primeira ou terceira pessoa. A narrativa faz recortes de lembranças e cenas pertinentes ao tema desenvolvido em cada conto e relatados *a posteriori*, e a trama é tecida na apresentação não seqüencial destes. Tais recortes apresentam as discrepâncias entre o passado e o presente de elementos específicos que constituem o tema das narrativas, acrescentando sua carga semântica, o que gera um excesso de significado que remete ao trabalho realizado no gênero poético.

Logo, a sucessão desses elementos (descritos por Mayberry como “não-processados”) estabelece uma cadeia de significados que amplia seu sentido, em que as digressões derivadas da evocação destes resultam em uma “auto”- revisão do sujeito; ao mesmo tempo, eles operam como ganchos que ligam os fragmentos de cenas e reflexões interiores na construção da narrativa. Desta forma, o modo como Munro trabalha esses elementos é o que a torna interessante como autora, pois tal recurso permite que ela exprima complexidade dentro das estruturas restritas de um conto: os termos funcionam como metonímias que se expandem e abrem possibilidades de interpretações.

The Moons of Jupiter

Publicado em 1982, *The Moons of Jupiter* consiste em uma coleção de contos aparentemente isolados entre si, com exceção apenas dos contos selecionados para o presente trabalho, os dois primeiros e o último, por possuírem uma narradora autodiegética em comum. O adjetivo “aparentemente” pode, num primeiro momento, parecer forçado, mas, de acordo com o crítico de literatura canadense W. R. Martin em seu livro *Alice Munro - Paradox and Parallel* (1986), a coesão certamente existe e se dá a partir do que poderíamos denominar de uma “evolução temática”. *The Moons of Jupiter* consiste na primeira obra “madura” da autora, em que seu estilo apresenta-se consolidado.

A diversidade de tramas impede que a leitura conjunta rompa com as barreiras do conto e “transforme” o volume em um romance; contudo, o leitor atento entrevê a possibilidade da construção de redes de associações entre os contos - esta indicada pela rigorosa organização proposta pela própria autora -, gerando um “impacto temático cumulativo”²³. Assim como o sugerido pelo título da coletânea, as doze narrativas, cada uma a sua maneira e com sua magnitude, circulam em torno de um mesmo eixo: a revisão do passado, das identidades e das relações entre amantes, amigos, familiares, etc.

De acordo com o estilo característico da autora, as narrativas da coletânea são construídas a partir da sobreposição de “camadas” narrativas (cenas, sumários e digressões em monólogo interior), em uma progressão de nuances temáticas, englobando opostos e gerando contrapontos. Essa complexidade estrutural contrasta

²³ “O volume como um todo então se transforma em um livro aberto, convidando o leitor a construir uma rede de associações que unifica as histórias e empresta a elas impacto temático cumulativo.” (LUSCHER, 1989, p. 149)

com a aparente simplicidade dos enredos das narrativas, calcados no cotidiano e no comum a partir de uma perspectiva feminina. Contudo, ao criar narrativas que refletem o foro íntimo que se revela através de um ponto de vista pessoal da realidade, a somatória do conjunto transmite a complexidade do humano, partindo do individual, para estruturas mais gerais – de relações familiares das narrativas míticas de Júpiter à grandiosidade dos corpos celestes.

Coral Ann Howells, em “Star maps and shifting perspectives: The Moons of Jupiter” (1998) define as narrativas de *The Moons of Jupiter* como “[...] a ‘star map’ of many women’s lives, each spinning on its own axis yet brought by the narrative design into patterns of relationship.” (HOWELLS, 1998, p. 68).²⁴ Assim como os recortes de cenas e lembranças se relacionam à um ponto central - ao tema do conto - através de processos mnemônicos, Howells afirma que as narrativas também poderiam ser interligadas dessa forma. Diferentemente de *Lives of Girls and Women*, por exemplo, a recorrência de acontecimentos ou personagens em *The Moons of Jupiter* não é uma constante - sendo as narrativas selecionadas uma exceção. Contudo, temas como a maturidade, a morte, relacionamentos amorosos e familiares perpassam todos os contos, estabelecendo uma conexão. As protagonistas, em sua maioria mulheres, encontram-se em diversas situações e “fases” de vida distintas, sendo unidas por uma postura crítico-reflexiva em relação a seu passado e a si mesmas.

Um dos aspectos mais significativos da obra, em consonância com o estilo da autora, consiste no uso da memória não apenas como articulação, mas como expressão de dimensões ocultas dos acontecimentos e das personagens. A fragmentação - já

²⁴ “[...] um ‘mapa cosmológico’ das vidas de muitas mulheres, cada uma girando ao redor do seu próprio eixo, mas trazidas pela forma da narrativa em padrões de relações”

característica do gênero - somada à saltos no tempo e constantes interrupções e digressões, torna a narrativa mais complexa., Acrescentando “enxertos” de lembranças e reflexões posteriores aos acontecimentos descritos, a voz narrativa traz novas informações e que alteram a percepção dos eventos arrolados. Ao lidar com uma realidade tão mutável, Munro apresenta a “natureza ilusória da vida comum” ²⁵, expondo a fragilidade das certezas nas quais as vidas de suas personagens estão escoradas. Resumidamente, têm-se um volume cujos contos são “[...] pervaded by their narrator’s awareness of partial knowledge, deferrals of meaning and speculations on the patterns of destiny coded into astronomy, astrology and myth.” (HOWELLS, 1998, p.70) ²⁶

Assim, nas narrativas munrovianas, o processo de recuperação do passado, devido às condensações e deslocamentos, codifica os significados, que demandam um exercício interpretativo do sujeito. Na realidade, implica-se na construção de sentido, pois o olhar posterior propõe novas leituras e as lacunas são preenchidas por elementos que talvez não estivessem originalmente ali. Enquanto o conflito interno causa o retorno de lembranças, a revisão de valores e conceitos traz para a narrativa a busca pela identidade – manifesta pela tentativa de encontrar significado - através do trabalho da memória, e as associações trazem para a narrativa figuras que funcionam como metonímias dos sentidos construídos pela interpretação. A perspectiva religiosa, proposta por Mircea Eliade em *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (1992), coincide com a tendência humana de procurar sentido para sua existência, acreditando

²⁵ “[...] illusory nature of ordinary life.” (Orange, 1983, p. 94)

²⁶ “[...] permeados pela consciência do narrador de conhecimento parcial, desvios de sentido e especulações sobre os padrões do destino codificados na astronomia, na astrologia e nos mitos.”

ver nas coincidências ou nos astros as respostas para suas questões ontológicas; estas, porém, estão codificadas, exigindo interpretação.

Tratando especificamente dos três contos selecionados para a presente análise, há uma mesma narradora, Janet, que retorna ao passado em busca de conexões com sua herança familiar, em um exercício latente de reconhecimento e compreensão de si mesma. Além das três narrativas resultarem de um momento de reflexão *a posteriori*, os eventos relatados não são repetidos de um conto para outro, a não ser a hospitalização do pai antes de seu falecimento.

Há sempre a comparação entre presente e passado, e o que antes parecia maravilhoso para a protagonista, especialmente devido ao ponto de vista impressionável e imaginativo da infância, perde seu brilho no início da vida adulta, pois as ilusões são desfeitas pela realidade; tal movimento aparece, por exemplo, em “Connection” bem como em “The Stone in the Field”. Howells (1998) define apropriadamente “Chaddeleys and Flamings” como:

[...] this is also a fictive autobiography told by a woman who believes that she has put her past behind her; only to find old events and feelings being recycled at a later time and in another place in a parodic form and with disastrous consequences.” (HOWELLS, 1998, p.73)²⁷.

Ao confrontar a idealização infantil com a visão crítica adulta da repressão sentida, ficam claros os aspectos negativos da inserção na ordem do pai, descrita por Freud (1950) no romance familiar, seja o sujeito masculino ou feminino. Neste período essencial para a formação do indivíduo, os valores e comportamentos marcam o sujeito, reprimindo especialmente as mulheres: a psicanálise exclui o feminino da possibilidade

²⁷ “[...] também uma autobiografia ficcional contada por uma mulher que acredita ter deixado o passado para trás, apenas para descobrir que antigos eventos e sentimentos que foram reciclados posteriormente em outros lugares, de forma paródica, apresentam conseqüências desastrosas.”

de expressão, pois é caracterizado pela ausência que se contrapõe a presença masculina, como já foi exposto. Deste modo, as “traições” propostas tanto por Osachoff (1983) quanto por Orange (1983) consistem no entrechoque desse sujeito feminino que se recusa ser reduzida a um vazio ou, metaforicamente falando, uma massa amorfa que deve acomodar-se aos moldes que lhe foram previamente designados – filha, esposa e mãe. Há, então, a dupla utilização do pensamento freudiano: a memória para explicitar a construção estrutural das narrativas e a formação individual para tratar do tema da identidade: *“That knowledge of an authentic self is hard won, however, and by no means easily articulated.”* (ORANGE, 1983, p.94)²⁸

Em “The Moons of Jupiter”, a memória da narradora traz para o evento principal, a hospitalização do pai, comentários e digressões que colocam lado a lado determinados aspectos de suas vidas: experiências da infância, seus comportamentos como progenitores, o medo ontológico da morte. Apesar da busca pelas mulheres de sua família como referência e o rancor da posição social claustrofóbica que lhes é reservada, será através da identificação com o pai que a protagonista encara os fatos sob outra perspectiva, promovendo uma reconciliação.

²⁸ “Aquele conhecimento de um *self* autêntico é dificilmente obtido, no entanto, e de maneira alguma é facilmente articulado.”

As Luas

O par inicial de contos constrói-se com as recordações de infância de Janet e suas conexões familiares a partir do ponto de vista crítico, sendo que o primeiro está focado em um evento em especial em que fica evidente o esfacelamento de seu casamento; já o segundo, em visitas a casa de suas tias paternas. O foco também recai sobre as relações que a protagonista estabelece com as mulheres de sua família, em especial sua mãe, a partir de suas lembranças e das associações que ela realiza.

A motivação de “Chaddeleys and Flemings”, tendo em mente as classificações propostas pela crítica, é a “confissão” da narradora de sua rejeição do passado. O desejo latente é a busca de si mesma através da mãe, do referencial feminino que permita à personagem adequar-se como esposa, mãe, mulher e filha. Contudo, tal busca deve ser feita de maneira indireta, pois a mãe falecera quando a protagonista ainda era jovem e as mulheres que lhe restaram foram as primas de sua mãe e as irmãs de seu pai, tipos diversos do padrão ao qual as mulheres deveriam encaixar-se; além disso, nenhuma delas experimentou a maternidade ou o casamento, dificultando a tarefa.

No que diz respeito ao trabalho de representação da memória, ele já está inscrito nas frases curtas e fragmentadas da primeira sequência, na abertura da narrativa sobre os Chaddeley e os Fleming, sobrenomes da família materna e paterna, respectivamente. O exercício de recordação ganha forma em *media res*, estratégia que facilita a representação do estado de reminiscência sob o qual se encontra a protagonista-narradora. O subtítulo anunciado como “1. Connection” (Conexão) nasce de forma telegráfica, por meio das frases curtas, sintaticamente incompletas, mas eficientes ao trazer à luz a figura das primas que marcaram a infância da protagonista-narradora: “*Cousin Iris from Philadelphia. She was a nurse. Cousin Isabel from Des Moines. She*

owned a florist shop. Cousin Flora from Winnipeg, a teacher; Cousin Winifred from Edmonton, a lady accountant. Maiden ladies, they were called” (MUNRO, 1995, p1).²⁹

Nessa apresentação, os dados vêm aos poucos por meio da localização geográfica e da profissão das primas que recebem destaque e são reforçadas ou justificadas pelo fato de serem solteironas, o que lhes facilita exercer funções longe do lar em regiões díspares e distantes, como será mostrado mais adiante na análise. A partir dessa introdução telegráfica, as frases ficam mais longas e completas e a descrição de cada prima ganha realce e força.

O processo de associação também recebe destaque na abertura, no subtítulo: “connection” (conexão) termo que completa seu significado com a reminiscência feita por meio do eco das vozes das primas, que no exercício de anamnese também se esforçam para relembrar os fatos ocorridos a caminho da visita à família. Trata-se do trabalho de memorização, repetição e elaboração que se constitui com o emprego de pontos de interrogação, como ocorre na citação:

And the four of us are bound to be more trouble than the whole two thousand [inhabitants] put together”, said Isabel. “Where was it – Orangeville – we laughed so hard Iris had to stop the car? She was afraid she’d drive into the ditch. (MUNRO, 1991, p.2)³⁰

O termo “connection” liga-se, primeiramente, aos laços familiares, tornando-se processo propulsor das associações na narrativa, cujo sentido é ampliado à medida que a protagonista-narradora avança em suas reminiscências e passa a associá-lo às lembranças maternas em relação à cidade de Dalgleish, onde mora com a família.

²⁹ Prima Iris de Filadélfia. Era uma enfermeira. Prima Isabel de Des Moines. Tinha uma loja de flores. Prima Flora de Winnipeg, era professora; Prima Winifred de Edmonton, era contadora. Solteironas, assim eram chamadas.”

³⁰ “E nós quatro certamente vamos causar mais problemas que os dois mil [habitantes] juntos”, disse Isabel. “Onde foi mesmo – Orangeville – que rimos tanto que Iris teve que parar o carro? Ela ficou com medo de ir parar com o carro numa vala”

Dalgleish é descrita como provinciana, o que reforça o sentido aplicado às conexões a serem feitas pela protagonista-narradora ao longo da narrativa recoberta por recalques, mágoas e crítica, como no trecho:

The people who thought so highly of themselves in Dalgleish would be laughable to the leading families of Fork Mills. But then, the leading families of Fork Mills would themselves be humbled if they came into contact with certain families of England, to whom my mother was connected. (MUNRO, 1995, p. 6).³¹

Dessa forma, o termo “connection” dá sustentação e movimentação às associações que ganham novos significados, enquanto recalques reveladores espelham os detalhes que a protagonista-narradora seleciona e apresenta por meio da memória e que são fundamentados em incidentes aparentemente triviais. A narrativa não busca exatidão ou fidelidade, mas promove o acesso aos eventos por meio dessas conexões que concorrem para a “repetição” da experiência, trazendo algo da intensidade experimentada na infância, mas já alterada pela vivência posterior proporcionada pela visão da protagonista adulta.

Nesse sistema, a intenção final não parece ser o simples transporte de ocorrências, mas a elaboração da reminiscência, acompanhada de crítica por parte da protagonista-narradora que ganha subjetividade à medida que a narrativa avança, ancorada na experiência de seus familiares, na cultura canadense, contraposta à longínqua Inglaterra e suas conexões com Escócia e Irlanda. O enlace propicia a exposição de desejos, hábitos, profissões, desencantos e recalques ligados sobretudo à vida das mulheres, mas mostra também que as restrições impostas pela sociedade patriarcal recaem igualmente sobre os homens, como é o caso do pai da protagonista, que teve que fugir de casa por

³¹ “As pessoas que se tinham em grande estima em Dalgleish seriam motivo de risadas para as famílias importantes de Fork Mills. Mas, por sua vez, essas mesmas famílias de destaque de Fork Mills seriam consideradas humildes se entrassem em contato com certas famílias da Inglaterra com as quais minha mãe tinha parentesco.”

causa de desentendimentos com o próprio pai, como será mostrado posteriormente. Portanto, as associações englobam os laços culturais e estendem-se à história, amalgamados ao termo “connection”, deixando entrever a relação de desigualdade entre os cidadãos canadenses:

The other connection they provided, and my mother provided as well, was to England and history. It is a fact that Canadians of Scottish – which in Huron Country we called Scotch – and Irish descent will tell you quite freely that their ancestors came out during the potato famine, with only the rags on their backs (...) But anyone whose ancestors came from England will have some story of black sheep or younger sons, financial reverses (...). There may be some amount of truth in this; conditions in Scotland and Ireland were such as to force wholesale emigration while Englishmen may have chosen to leave home for more colorful, personal reasons. (MUNRO, 1991, p.7).³²

Há, pois, nessa conexão entre os países, a expressão de um sentimento de injustiça e inferioridade que acaba contaminando as relações familiares, provocando também ressonâncias no relacionamento da protagonista-narradora com o marido. As figuras do pai e da mãe têm papel relevante no enredo dos contos em análise, com destaque para a afirmação da protagonista-narradora que suas características físicas a aproximam das tias paternas, as Fleming, mesmo quando as primas de sua mãe buscam identificá-la com as Chaddeley.

De forma análoga, o vazio deixado pela morte da mãe fica claro na narrativa pela quantidade de menções indiretas a ela, sem ser descrita fisicamente ou nomeada, nem explicada a doença que a leva à morte quando Janet ainda era jovem. No entanto, é destacada sua profissão como ajudante de Poppy Cullender – figura excêntrica, gago, com a língua presa e homossexual - na aquisição e venda de antiguidades, e algumas de

³² “A outra conexão que eles faziam e minha mãe também era com a Inglaterra e a História. É fato que os canadenses da Escócia – que no condado de Huron eram chamados de escoceses – e os descendentes irlandeses diziam sem rodeios que seus ancestrais vieram para o Canadá durante a grande fome, vestidos apenas em trapos (...) Mas nenhuma pessoa, cujos ancestrais tinham vindo da Inglaterra, tinha histórias sobre ovelhas negras na família, ou irmãos mais jovens ou reverses financeiros (...). Deve haver um fundo de verdade em tudo isso; as condições na Escócia e na Irlanda eram tão inóspitas que forçaram uma emigração por atacado, enquanto os ingleses, talvez, deixassem seu país por razões pessoais mais atraentes.”

suas características, como os preparativos que ela fazia para um jantar com visitas, sua opinião sobre as tias e que ela sabia dirigir um automóvel.

Tais referências esparsas na narrativa contrapõem-se ao uso de mais de quarenta vezes a expressão “my mother” nas duas narrativas, diversas vezes no início de parágrafos, além do uso de pronomes como “she” ou “her” para referir-se a ela. Deste modo, há uma forte presença da mãe mesmo que de forma indireta, como o desejo da memória de, através do rastro, recuperar a presença. Tal também ocorre no bildungsroman feminino, em que a personagem é criada por vezes por tios ou avós, deixando um vazio importante no romance familiar – como descrito pela psicanálise.

“Connection”

“Connection” inicia-se exatamente com a descrição das primas do modo como elas são lembradas pela protagonista:

Old maids was too thin a term, it would not cover them. Their bosoms were heavy and intimidating – a single, armored bundle – and their stomachs and behinds full and corseted as those of any married woman. In those days it seemed to be the thing for women’s bodies to swell and ripen to a good size twenty, if they were getting anything out of life at all; then, according to class and aspirations, they would either sag and loosen, go wobbly as custard under pale print dresses and damp aprons, or be girded into shapes whose firm curves and proud slopes had nothing to do with sex, everything to do with rights and power. My mother and her cousins were the second sort of women. (MUNRO, 1991, p.1)³³

³³ Solteironas é um termo muito restrito, não as definiria. Seus bustos eram pesados e intimidantes – uma massa única encouraçada – suas barrigas e traseiros cheios e espartilhados como os de qualquer mulher casada. Naquele tempo parecia ser o destino dos corpos femininos amadurecerem e incharem em um manequim 20, se elas estavam bem de vida; então, de acordo com a classe e aspirações, elas ou afundavam e afrouxavam, ficando moles como pudins sob vestidos com estampas na cor pastel e aventais úmidos, ou eram modeladas em formas cujas curvas firmes e orgulhosas ondulações não tinham nada a ver com sexo, tudo a ver com direitos e poder. Minha mãe e suas primas eram esse segundo tipo de mulher.

Tais mulheres eram independentes, alegres e divertidas, mas estereotipadas pelo olhar infantil que as coloca como inocentes e assexuadas. Para Janet, as primas representam uma conexão com o mundo fora dos limites estreitos da cidade de Dalglish, exercendo funções remuneradas fora do lar; no entanto, elas também estão confinadas a profissões socialmente aceitas para mulheres: Iris é enfermeira, Isabel é florista, Flora é professora de ensino primário e Winifred é tesoureira.

Em uma das férias de verão da protagonista, elas trazem presentes e divertem-se como crianças, mas fumam (à vista de todos) e bebem às escondidas, elementos de transgressão, sugerindo os recalques impostos pela sociedade e que o relato da protagonista-narradora registra e, ainda, que talvez elas fossem mais do que tipos, mais do que mulheres infantilizadas. A assexualidade dessas mulheres deve-se não apenas ao fato de serem solteiras – devido aos padrões sociais conservadores já destacados, era inconcebível para uma mulher de respeito ter relações sexuais fora do matrimônio – mas também pelo ponto de vista infantil que idealiza as primas, ainda que perceba inconscientemente o interdito à sexualidade e aos “bons” modos.

Embora criança, a narradora já intui que certos temas não devem ser discutidos. Logo ao chegar, elas contam que Iris parou o carro no meio de um pasto para “satisfazer suas necessidades naturais”³⁴ e se viu rodeada de vacas, o que a fez sair correndo; Iris aponta para o fato de que não eram vacas, mas touros castrados. Logo em seguida, ela relata:

They [the cousins] told us about the wild-looking town in Northern Ontario where Iris wouldn't stop the car even to let them buy a Coke. She took one look at the lumberjacks and cried "We'd all be raped!" "What is raped?" said my little sister.

³⁴ “to answer nature’s call”

*“Oh-oh”, said Iris. “It means you get your pocketbook stolen.”
Pocketbook: an American word. My sister and I didn’t know what it meant
either, but we were not equal to two questions in a row. And I knew it wasn’t
what rape meant anyway; it meant something dirty. (MUNRO, 1991, p.3)³⁵*

A substituição de termos é ineficaz, pois a protagonista consegue perceber o interdito ligado a ele, consegue, de certo modo, apreender a sua conexão; para o leitor, isso se dá especialmente devido à escolha da palavra utilizada, pois “livro de bolso”, como um “moedeiro” é um termo sugestivo que condensa a imagem daquilo que oculta, como uma bolsa que guarda significados, bem como metáfora recorrente da vagina, fechada em forma de bolsa e, conseqüentemente, ligada à prática sexual. A ambigüidade entre a inocência e a malícia está presente, mas é somente na idade adulta que a ligação se torna consciente e é compreendida: por ser “tabu”, especialmente vedado para as mulheres, o sexo já era percebido como algo “sujo”, abjeto. A violência masculina à que a mulher está sujeita, aludida na situação narrada pelas tias, faz parte da sociedade patriarcal que rebaixa a mulher, causando recalques e conflitos na vida adulta.

Assim, ao dizer que ela e a irmã não ousavam fazer duas perguntas em seguida, exprime-se o interdito da curiosidade – mais uma vez, ainda mais relevante por estar relacionado à sexualidade – devido às imposições sociais de “boas maneiras” que todas as pessoas, sobretudo as mulheres, deveriam ter. Portanto, logo de início, há a reprodução dos valores e interditos sociais pela criança, bem como o reconhecimento destes comportamentos pela voz adulta.

Em seguida, a narrativa desloca-se para as suposições das primas sobre a ascendência do patriarca da família, um imigrante inglês, o primeiro de sobrenome

³⁵ Elas nos contaram sobre uma cidadezinha de aspecto selvagem no norte de Ontario onde Iris não pararia o carro nem para comprar uma Coca-cola. Ela deu apenas uma olhada para os lenhadores e gritou ‘Nós seríamos violentadas!’ ‘O que é violentar?’, disse minha irmãzinha. ‘Oh-oh’, disse Iris. ‘Significa que você tem seu livrinho de bolso roubado.’ Livrinho de bolso: uma palavra americana. Minha irmã e eu também não sabíamos o que significava mas não ousávamos fazer duas perguntas seguidas. E eu sabia que não era isso que violentadas queria dizer, significava alguma coisa suja.

Chaddeley no Canadá. Seu antepassado em comum, apesar de demonstrar uma conduta elitista e preconceituosa, comum aos primeiros ingleses no país e condenável aos olhos de todos, é tido como uma figura pitoresca pelas primas, provendo uma conexão a uma história de suposta nobreza e grandiosidade. As primas, retratadas como divertidas representantes das possibilidades de vida fora da cidade provinciana de Dalglish, são também o elo que ligaria a protagonista ao mundo exterior, com tudo que isso pudesse representar:

*Connection. That was what it was all about. The cousins were a show in themselves, but they also provided a connection. A connection with the real, and prodigal, and dangerous, world. (MUNRO, 1991, p.6-7)*³⁶

A conexão já ressaltada pelo subtítulo congrega dois opostos, o real e o prodigioso, termo que remete àquilo que escapa do real principalmente através do excesso e, portanto, desejável, mas também perigoso, ameaçador – que transparece no fragmento anterior, como foi analisado. Pode-se afirmar que está também relacionada a traços das repressões ligadas ao indizível e que, portanto, causam desconforto.

Estamos, assim, diante do abjeto de Kristeva (1980) que, próxima dos parâmetros do modelo de desenvolvimento psicosssexual desenvolvido por Lacan (1978), acrescenta um lugar mais central para o desenvolvimento maternal e feminino: o abjeto, que se refere a reação humana (horror, vômito) diante da ameaça do rompimento do significado, provocado pela perda da distinção entre sujeito e objeto ou entre o ego (self) e o outro.

³⁶ “Conexão. É isso a que tudo se resumia. As primas eram um show por si mesmas, mas elas também proporcionavam uma conexão. Uma conexão com o mundo real, pródigo e perigoso.”

Logo, o abjeto situa-se, no modelo de Kristeva (1980), em um lugar antes da entrada na ordem simbólica lacaniana. Nos termos de Kristeva, trata-se de uma “repressão primitiva” que precede até mesmo o estabelecimento da oposição consciente/inconsciente. Isso se dá no momento em que o desenvolvimento psico-sexual estabelece uma fronteira ou separação entre o humano e o animal, entre a cultura e o que a precede:

But what is primal repression? Let us call it the ability of the speaking being, always already haunted by the Other, to divide, reject, repeat. Without one division, one representation, one subject/ object having been constituted (not yet, or no longer yet). Why? Perhaps because of maternal anguish, unable to be satiated within the encompassing symbolic. The abject confront us, on the one hand, with those fragile states where man strays on the territories of animal. Thus, by way of abjection, primitive societies have marked out a precise area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animalism, which were imagined as representatives of sex and murder. (KRISTEVA, 1980, p.12-13)³⁷

Assim, o abjeto marca o afastamento do corpo materno, tornado abjeto por sua ligação com o incesto. Tal repressão vai ganhando outras conotações à medida que outras repressões sociais ou culturais passam a compor a identidade. Há a conexão de laços sanguíneos, mas elas trazem notícia do mundo perigoso, circundado por algo misterioso: o sexo. No conto em estudo, a memória, que traz do passado as figuras das primas, mostra o mundo feminino, recoberto de restrições e moral excessiva, em que o sexo, manifestação natural aos seres vivos, surge, aos olhos da menina, por meio da

³⁷ “Mas o que é a repressão primeva? Vamos denominá-la da habilidade do ser falante sempre e já caçado pelo o Outro, a fim de dividir, rejeitar, repetir. Sem que *uma* divisão, *uma* representação, *um* sujeito/objeto tenha sido constituído (ainda não, não mais ainda). Por quê? Talvez por causa da angústia maternal, incapaz de ser saciada no interior da abrangência simbólica. O abjeto nos confronta, de um lado, com aqueles estados frágeis em que o homem se perde nos territórios do *animal*. Assim, por meio da abjeção, as sociedades primitivas marcaram uma área precisa de sua cultura a fim de removê-la da ameaça do mundo dos animais ou da animalidade, que eram imaginados como os representantes do sexo e do assassinato.”

conexão com as primas, como algo que deve ser oculto, mantido em segredo em uma *bolsa* e considerado abjeto.

O sobrenome da família materna, Chaddeley, é então associado à visita das primas, que por sua vez, tornou-se lendária, mencionada muitas vezes, até mesmo pela mãe da protagonista em seu leito de morte, ligada a um tempo de diversão e alegria “inocente”. Assim, ao recordar tais acontecimentos, Janet pinta-os com as tintas de sua infância, exprimindo a reprodução, quando menina, da idealização da mulher e dos comportamentos segundo padrões patriarcais. Para a criança, havia o contraste entre a mesmice e a falta de recursos de sua realidade e a presença divertida, cheia de brincadeiras e presentes das primas; para a narradora adulta, o contraste se dá exatamente entre idealização e a realidade das primas como mulheres ainda submissas a valores e posições sociais aceitas para o gênero.

As conexões não são apenas consangüíneas, mas dizem também respeito às representações culturais que as primas, bem como a mãe, inconscientemente perpetuam à protagonista (e certamente sua irmã), perpetuando essa concepção do mundo feminino e contribuindo para a formação da identidade da protagonista. O título conexão, portanto, tem valor ambíguo e ajuda a formar associações referentes ao modo de recordar da protagonista que se deixa recobrir pelo recalque.

Tal conexão promovida através das primas é duplicada pelo sobrenome que as liga à Inglaterra e ao passado histórico inglês que, devido à colonização, também é, em parte, canadense. Elas relatam que o avô parou de trabalhar assim que seus filhos tinham idade suficiente para sustentá-lo e que sua atitude para com os outros era sempre arrogante, mesmo que ele não possuísse *status* ou dinheiro.

Ao mesmo tempo em que riem da soberba dele, elas se gabam de sua conexão com um passado supostamente aristocrático, de imigrantes que vieram para o Canadá por razões pessoais “mais interessantes do que a fome”³⁸. Tal valorização remete a práticas da época que suas raízes supostamente evocariam - de Mary, rainha da Escócia e Charles, o conquistador -, frutos de uma sociedade tradicional em que o sobrenome determinava sobremaneira a vida de uma pessoa; ou seja, as conexões consangüíneas, muito além da formação da identidade do romance familiar, definiam o *status* social, as possibilidades de casamento, profissão etc. constringendo o indivíduo.

Destarte, o conceito de uma “nação” canadense está diretamente ligado à cultura colonizadora protestante, que ocupou a terra e civilizou os nativos, estabelecendo seu modo de vida e seus valores como base. Logo, a figura do avô funciona como metonímia para a identidade canadense, e por extensão, como atualização do pai primevo, bem como o simbólico que reprime o sujeito. Desse modo, o mesmo *topos* desdobra-se em repetições do padrão repressor, expresso em diferentes níveis do texto.

Segundo Janet, o pai da protagonista encararia a valorização desse (ante)passado como uma atitude simplória, e ela coloca-se ao lado dele:

*My mother and her cousins [...] talked often about their selfish and wilful grandfather, hardly ever about their decent, hard-working parents. [...] They spoke ironically, but the possession of such a grandfather continued to delight them. (MUNRO, 1991, p.8-9)*³⁹

Ela afirma que esse comportamento era estranho; contudo, logo em seguida, reflete:

³⁸ Vide nota 32.

³⁹ Minha mãe e suas primas [...] falavam freqüentemente de seu avô voluntarioso e egoísta, quase nunca sobre seus pais decentes e trabalhadores. Elas falavam ironicamente, mas possuir tal avô continuava a encantá-las.

I couldn't understand this, at the time or later. [...] My father would never have admitted that there were inferior people, or superior people either. [...] I took the same tack. There were times, later, when I wondered if it was a paralyzing prudence that urged this stand, as much as any finer sentiment, when I wondered if my father and I didn't harbor, in our hearts, intact and unassailable notions of superiority, which my mother and her cousins with their innocent snobbishness could never match. (MUNRO, 1991, p.9-10)⁴⁰

Para a psicanálise, a identificação, grosso modo, consiste na constatação inconsciente de traços internalizados pelo sujeito e na associação do ego com esses traços – a causa do traço é externa, mas o traço reside no inconsciente e, portanto, a identificação ocorre sempre dentro do próprio sujeito. A identificação com o pai só é possível porque Janet absorveu a lei do patriarcado quando criança e a reproduz quando adulta, sublinhando tal ponto de vista que marca toda a narrativa de sua trajetória. Em um processo de identificação, conforme teorizou Nasio (1997), a protagonista afirma alinhar-se ao pensamento do pai porque ela já absorveu a lei do pai, e as opiniões expressas por ele ressoam nas opiniões que ela mesma já assimilou como legítimas e pertencentes à ordem patriarcal.

Há textualmente explícito o processo de reelaboração de conceitos realizado pela narradora quando esta retorna ao passado e reflete sobre ele. Ao cogitar se o pai não teria escondido em si o orgulho que ela mesma possui, Janet reconhece sua própria soberba, sua herança ligada ao sobrenome do pai que ela carrega, de pioneiros endurecidos pelas dificuldades da terra e pela rigidez religiosa, que ultrapassa o esnobismo dos Chaddeley. No entanto, é o comportamento dos Chaddeley que ela

⁴⁰ Eu não podia entender isso, na época ou depois. [...]. Meu pai jamais admitiria existirem pessoas inferiores, ou mesmo superiores. [...] Eu segui pelo mesmo caminho. Houve tempo, depois, em que eu cogitei se não era uma prudência paralisante que incitava essa postura, mais do que qualquer sentimento refinado, quando eu cogitei se meu pai e eu não abrigávamos, em nossos corações, intactas e indestrutíveis noções de superioridade que minha mãe e suas primas, com seu inocente esnobismo, jamais se equiparariam.

reproduz ao sentir vergonha de seu passado e de sua infância pobre, pois ela, assim como as primas, acredita que as conexões familiares, ainda que com pessoas desagradáveis como o rude avô, são motivo de orgulho porque garantem *status* e, conseqüentemente, um lugar social diferenciado.

As primas divertem-se com o avô, rindo de sua arrogância, como uma forma de aliviar a tensão causada pela censura: apesar do poder subversivo do riso, de fumarem e beberem às escondidas, elas não ultrapassam as fronteiras de seus papéis sociais, não quebram o tabu sexual, mas orgulham-se dos valores patriarcais que as constituíram. Janet sofre com o peso de ambas as posturas que interditam seu desejo de livrar-se efetivamente do molde feminino tradicional e, como é discutido em seguida, do estigma de sua posição social. O orgulho herdado por seu familiares aproxima-a de suas raízes, ao passo em que faz com que ela os rejeite, criando um embate no interior na personagem.

A percepção da hipocrisia da vida adulta - no presente caso, de mulheres que valorizam a estrutura patriarcal tradicional que as censura - gera um conflito interno para as personagens munrovianas. “The Turkey Season” (vide apêndice) irá retomar este tema, mas visto através dos olhos de uma personagem que não vive essa tensão diretamente, apresentando de uma posição distanciada como este embate interno é absurdo, contribuindo para o senso de unidade do volume e para a fluidez do encaminhamento de reconciliação do conto final.

Janet relata que seus familiares ingleses estavam buscando fazer contato com os parentes que imigraram, descobrindo que seu avô não era um jovem rico deserdado por engravidar uma jovem, como as primas acreditavam, mas um aprendiz de açougueiro, vindo de uma família de artesãos, servos e agricultores. Ao afirmar que tal descoberta,

que seria um choque para ela, já não tinha mais importância, Janet adianta ao leitor o esfacelamento de suas ilusões, sua tomada de consciência do sistema patriarcal que a enclausura como esposa e mãe. Logo, a reelaboração de seus valores denota a mudança de ponto de vista da protagonista sobre o material narrado, evidenciada na segunda metade do conto, como será analisado a seguir.

Em um segundo momento da narrativa, Janet, agora casada e com filhos, reflete enquanto prepara a mesa para receber Iris para jantar. Ao mesmo tempo em que se recorda dos preparativos que sua mãe fazia quando iriam receber visitas - comentando o fato de que ainda que não fossem ricos, eles possuíam os talheres corretos para uma refeição -, ela tem que lidar com o marido, que detesta sua família “caipira” e com seus próprios preconceitos:

*Was I, am I the sort of person who thinks that to possess such objects is to have a civilized attitude towards life? No, not at all; not exactly; yes and no. Yes and no. Background was Richard's word. Your background. A drop in his voice, a warning. Or was that what I heard, not what he meant? (MUNRO, 1991, p.12)*⁴¹

Neste trecho, há um movimento duplo na incerteza de Janet em relação aos seus sentimentos sobre a visita da prima que se repete: ao mesmo tempo em que mostra sua arrogância ao felicitar-se pelo status social superior que agora possui, há também a marca da vergonha devido à sua posição social anterior inferiorizada por seu marido preconceituoso e seu papel de dona de casa dependente dele, que ferem sua arrogância. Acrescenta-se a essa indecisão o fato expresso na narrativa de que, ao longo da infância, Janet presenciou momentos de repressão ligados às primas, tias, mãe e ao chefe dela,

⁴¹ “Eu era, eu sou o tipo de pessoa que acredita que possuir tais objetos é ter uma atitude civilizada perante a vida? Não, não mesmo, não exatamente, sim e não. Sim e não. Background era uma das palavras de Richard. *Seu background*. Um tom de voz, uma advertência. Ou era isso o que eu ouvia, não o que ele queria dizer?”

Poppy. Ao perguntar-se se era isso mesmo que seu marido queria dizer ou o que ela entendia de suas palavras, ela levanta a possibilidade de repetição do recalque através da internalização e reprodução de opiniões masculinas, como ela havia feito na infância – portanto, a estrutura do romance familiar freudiano é seguida à risca pela narrativa.

Logo em seguida, ela comenta: *“But it is possible that I was bit strident and self-conscious about it, like that underbred character in Virginia Woolf who makes a point of not having been taken to the circus.”* (MUNRO, 1991, p. 12-13).⁴² Em *To the Lighthouse*, Mrs. Ramsay é uma mulher admirada por suas qualidades de esposa, mãe e anfitriã, e dentre as pessoas que ela convida para passar uma temporada com a família em sua casa de campo, há o jovem Charles Tansley, um estudante de origem humilde que aspira ser um intelectual. Em dado momento da narrativa, durante um passeio à cidade, eles notam a chegada do circo e Tansley comenta que nunca fora a um espetáculo, pois sua família era pobre e não podia pagar entradas para todos os nove irmãos; ele começa a relatar sobre sua vida e como ele sempre trabalhou e Mrs. Ramsey reflete:

*She could not follow the ugly academic jargon, that rattled itself off so glibly, but said to herself that she saw now how going to the circus had knocked him off his perch, poor little man, and why he came out, instantly with all that about his father and mother and brother and sisters, and she would see that they didn't laugh at him anymore; she would tell Prue about it. [...] He was an awful prig – oh yes, an insufferable bore. (WOOLF, 1982 p.22)*⁴³

⁴² “Mas é possível que eu fosse um pouco estridente e autoconsciente sobre isso, como aquele personagem mal-educado de Virginia Woolf que enfatiza o fato de nunca ter sido levado ao circo.”

⁴³ “Ela não conseguia seguir o feio jargão acadêmico que tilintava tão ocamente, mas ela disse a si mesma que ela via agora que ir ao circo o tinha derrubado de seu pedestal, pobre homenzinho, e por isso ele despejou, instantaneamente, tudo aquilo sobre seu pai, sua mãe, seus irmãos e irmãs, e ela asseguraria que os outros não se rissem mais dele, ela diria isso à Prue. [...] Ele era um pedante terrível – ah, sim, um chato intolerável.”

Ao mencionar o romance de Virginia Woolf, Munro traz para a narrativa outro tipo de memória, a memória literária através da intertextualidade. O trecho narrado representa a ação do ponto de vista de Mrs. Ramsay, uma mulher mais velha e em uma posição social de maior prestígio, conseqüentemente exprimindo um ponto de vista superior em relação ao jovem, considerando-o irritante por ressaltar desnecessariamente seu esforço pessoal para validar-se e ascender aos olhos dela e não ser desprezível. Contudo, é precisamente devido a essa atitude, segundo comenta Mrs. Ramsay – uma justificativa que não isenta sua postura elitista – que ele se torna rejeitável. Assim, dentro do patriarcado, a questão da linhagem, da hierarquia e da importância social é explícita no texto e seu efeito pode igualmente oprimir os homens: é preciso ter *status* para poder ter voz e adquirir lugar de destaque nesta estrutura social que funciona basicamente através da discriminação do outro como modo de assegurar a identidade, de acordo com Freud em *Totem e Tabu* (1950).

Ao contar este momento da narrativa, Janet tenta explicar a atitude de seu marido e da família dele para com ela, de modo a confirmar as possíveis suspeitas de que era sua própria postura que causava desconforto, e não o fato de ter uma família pobre em si. Ao colocar a culpa em si mesma, Janet parece isentá-los de serem reduzidos a meros arrogantes, mas tal esforço pode não passar de mais uma repressão de si mesma em busca de adequar-se aos padrões masculinos que balizam sua relação conjugal. A imposição da lei patriarcal é presente em ambas as famílias, contudo, a diferença é que agora Janet reflete, ainda que obliquamente, sobre repressões sofridas pelas mulheres e pelas classes sociais, e a personagem se vê duplamente acuada por sua herança familiar.

Assim, a menção indireta ao romance de Woolf encaixa-se como uma reescritura através do que foi vivenciado pela personagem, porém, a partir da perspectiva de

alguém que se encontra do outro lado da situação. De fato, o trecho nada diz a favor de Mrs. Ramsey, que apesar de louvada por seu caráter ameno, não é compreensiva com as fraquezas do jovem e, ainda que apenas internamente, irrita-se com ele. Ela está inserida no patriarcado e reproduz suas leis ao rebaixá-lo por pertencer a uma classe social inferior. Logo, a associação traz um dado importante, pois traduz a tomada de consciência de Janet da dinâmica das relações sociais dentro do sistema patriarcal, em que o afeto supostamente existente entre indivíduos é apagado pelos jogos de poder que ela joga com Iris e também com seu marido:

And the more I talked, the more Richard discerned of my doubts and my need for reassurance, and the more noncommittal and unreassuring he became. He knew he had an advantage, and we had reached the point in our marriage where no advantage was given up easily. (MUNRO, 1991, p.11)⁴⁴

Deste modo, o trecho recordado pela personagem é relevante porque, através da associação promovida por ele, o leitor compreende suas atitudes, em que ela própria vive ambas as posições, tanto a submissa, alinhada a Tansley, quanto a de repressora, aliada a Mrs. Ramsey, cuja duplicidade é interessantemente marcada pela sonoridade semelhante de seus nomes (Tansley/Ramsey), proporcionada pela mesma sequência de sons vocálicos bem como o som nasalado ao final da primeira sílaba. O trecho do texto de Munro encontra-se em uma posição estratégica na narrativa, pois é nesse momento que ela coloca-se ao lado de Mrs. Ramsay e narra como seu marido esnobou Iris durante o jantar, mas à medida que narra, revela a desconfortável constatação de que ela própria fizera o mesmo; afinal, partilhar um nome implica em relações de similitude - ou de espelhamento, dependendo como as personagens são construídas e sua função na trama.

⁴⁴ E quanto mais eu falava, mais Richard percebia minhas dúvidas e necessidade de afirmação, e mais ele se tornava descomprometido e deslindável. Ele sabia que tinha uma vantagem, e tínhamos chegado àquele ponto em nosso casamento em que nenhuma vantagem era cedida facilmente.

Ao reler a narrativa tendo em mente este dado, o leitor pode entrever nas palavras da personagem, desde o início, seu desejo de afirmação.

As frases iniciais, que caracterizam as primas como mais do que “old maidens” já confirmam tal postura de Janet, deixando patente a intenção de garantir sua relevância através do engrandecimento de suas conexões: as primas são a ilusão de destinos alternativos ao de sua mãe - esposa e mãe sem dinheiro em uma cidadezinha provinciana -, além de promover a conexão com um passado inglês; porém, são facilmente reduzidas a meras solteironas. Logo em seguida, ela confessa suas intenções textualmente, ao afirmar:

I longed for the visit to go well. [...] My motives were not such as would do me credit. I wanted Cousin Iris to shine forth as a relative nobody need be ashamed of, and I wanted Richard and his money and our house to lift me forever, in Cousin Iris's eyes, out of the category of poor relation [...] and the result to be a pleasant recognition of my own value, from both sides. (MUNRO, 1991, p11-12).⁴⁵

A narradora admite, olhando em retrospectiva, a necessidade da opinião de outros para validar-se como sujeito. Janet repetirá esse jogo em que a posição social determina superiores e inferiores com Iris, mas dessa vez assumindo outra posição, considerando-a irritante e rejeitando-a, em detrimento da oportunidade de verdadeiramente conectar-se - ou de conectar-se de forma positiva (sem causar tensões) - com ela e, conseqüentemente, com seu passado. Ao resumir a visita de Iris, Janet afirma:

Nothing deflected her from the stories about herself; the amount of time she could spend not talking was limited. [...] It might not matter to her that

⁴⁵ “Eu queria que a visita corresse bem. [...] Meus motivos não eram os que me dariam crédito. Eu queria que Prima Iris brilhasse como uma parenta da qual ninguém teria do que se envergonhar, e queria que Richard, seu dinheiro e nossa casa me elevassem para sempre, aos olhos de Prima Iris, da categoria de ‘lado pobre da família’ [...] e o resultado seria o reconhecimento do meu próprio valor, de ambas as partes.”

*Richard snubbed her. Perhaps she would rather be snubbed by a rich relative than welcomed by a poor one. [...] I was dishonest [...] when I implied that Richard's judgements were all that stood in the way. Perhaps I could have appreciated her more, but I couldn't have stayed with her long. (MUNRO, 1991, p.17)*⁴⁶

Herdeira da arrogância tanto dos Chaddeleys quanto dos Flemings, ao recontar o jantar e associá-lo aos acontecimentos de seu passado, Janet se dá conta finalmente de que ela, tanto quanto seu marido, despreza Iris, admitindo para si mesma que ela se enganava quando transferia para Richard a abjeção que sentia. Se, por um lado, o marido ausenta-se do jantar ao máximo para escapar da companhia de Iris, por outro, a protagonista não tem como fugir dela, pois sua ligação consanguínea e sua posição como anfitriã impedem-na.

No entanto, a protagonista defende o marido e sua própria irritação ao cogitar que Iris, por ser uma Chaddeley, compreenderia sua arrogância. Portanto, o trabalho de representação da memória vai paulatinamente consolidando-se nas oscilações de opiniões da protagonista, que ora aceita Iris e recrimina o marido, ora a rejeita, reforçando o recalque que a impossibilita de ver Iris com outros olhos. Janet não percebe, no entanto, que ela projeta em Iris valores que ela própria possui, uma vez que não se sabe o que Iris realmente pensava dela, pois o foco narrativo é fixo. Independente de acreditar que ela preferiria ser rejeitada por um parente rico, a protagonista em si demonstra sua preferência por familiares respeitáveis, ainda que arrogantes, ao invés de pobres com aspirações aristocráticas.

Janet reflete se a vida a teria feito mais dura, alterando a alegria que ela via nas primas, transformando-as em ridículas e irritantes. Elas configuram-se como o

⁴⁶ Nada a demovia de suas histórias sobre si mesma, o tempo que ela conseguia passar calada era limitado. [...] Pode não ter importado para ela que Richard a esnobou. Talvez ela preferisse ser esnobada por um parente rico do que bem recebida por um pobre. [...] Eu fui desonesta [...] quando disse que os julgamentos de Richard era que estavam no caminho. Talvez eu pudesse ter apreciado-a mais, mas não conseguiria ficar com ela por muito tempo.

“estranho”, pois se antes eram parte constituinte do imaginário familiar, agora retornam na figura de Iris como abjetas, estranhas, causando desprazer.

I had to wonder if this was all it amounted to, the gaiety I remembered, the gaiety and generosity, the worldliness. It would be better to think that time had soured and thinned and made common place a brew that used to sparkle, that difficulties had altered us both, and not for the better. (MUNRO, 1991, p.16)⁴⁷

Ela associa as primas com as moças que via nos anúncios da revistas, suas “janelas” para um mundo além de Dalglish . Mas ao recordar que esses anúncios não tratavam de coisas essenciais ou profundas para a vida, mas extremamente de coisas corriqueiras e sem importância, como desodorantes, ela se dá conta do quanto sua idealização infantil não corresponde à realidade, confrontando-se com a imagem que lhe dizia como a sociedade patriarcal funciona, onde as preocupações e destinos femininos ainda são irrelevantes, como escolher entre uma marca ou outra de absorventes. O que ela via ao associar sua imagem com a das tias eram seus vestidos e maquilagens, os artificios que elas usavam e eram designados às mulheres - e que reforçam sua feminilidade apesar de não serem casadas -, e com isso abriam a possibilidade de um destino alternativo para ela além do de tornar-se igual a sua mãe. Ao lembrar dessas imagens, ela percebe, através de seu ponto de vista crítico posterior, que enxergava exatamente o que elas queriam propagar e não a realidade prosaica que elas efetivamente traziam.

Quando Iris vai embora, o marido comenta: “ *‘What a pathetic old tart’, said Richard, [...] He followed me into the kitchen, recalling things she had said, pretentious*

⁴⁷ “Eu tinha que me perguntar se era isso mesmo que tudo aquilo se resumia, a alegria que eu lembrava; a alegria e a generosidade, o conhecimento do mundo. Seria melhor pensar que o tempo azedou, deixou ralo e tornou comum a bebida que costumava borbulhar, que as dificuldades alteraram a nos duas, e não para melhor.”

things, bits of bragging.” (MUNRO, 1991, p.16-17)⁴⁸ Apesar de sua própria rejeição, a provocação de Richard é mais do que Janet pode tolerar e ela atira um prato de sobremesa em direção a ele, acertando seu rosto com um pedaço de torta.

He was still talking as I threw the Pyrex plate at his head. There was a piece of meringue pie in it. The plate missed, and hit the refrigerator, but the pie flew out and caught him on the side of the face just as the old movies or an I Love Lucy show. There was the same moment of amazement as there is on the screen, [...] For me, too, amazement, that something people invariably thought funny in those instances should be so shocking a verdict in real life. (MUNRO, 1991, p.18)⁴⁹

Ela associa sua ação à das personagens do seriado televisivo norte-americano “*I Love Lucy*”, popular na década de 1950, uma “comédia-pastelão” que retratava os quiproquós causados por Lucy, uma dona de casa que desejava juntar-se a seu marido, Ricky Ricardo - um cantor de banda de música cubana -, na indústria do entretenimento. Além da falta de talento para canto e dança que frustravam seus sonhos, Lucy apresentava características femininas estereotipadas da época, como dedicação ao lar, falta de controle com dinheiro e omissão de sua idade, bem como seu marido, que via suas pretensões como inadequadas para uma esposa. As tentativas de Lucy acabam em riso, mas a ridicularização de seus projetos expressa o conservadorismo de uma sociedade que não aceitava que uma mulher questionasse a ordem social vigente.

Desse modo, a associação traz uma referência importante: destacando-se no cenário cultural na época da infância da personagem, o seriado traz novamente a comédia e a infantilização das mulheres para a narrativa na mesma esteira da visita das

⁴⁸ “Que puta velha ridícula”, disse Richard [...] Ele me seguiu para a cozinha, lembrando coisas que ela havia dito, coisas pretensiosas, algumas arrogantes.

⁴⁹ Ele ainda estava falando quando joguei o prato de Pyrex na cabeça dele. Tinha um pedaço de torta de merengue nele. O prato errou, acertando a geladeira, mas a torta voou e acertou o seu rosto igual aos filmes antigos, ou um episódio de *I Love Lucy*. Houve o mesmo momento de assombro que há na tela [...] para mim, também, assombro que uma coisa que as pessoas achavam ser invariavelmente engraçada naqueles casos poderia ser um veredito tão chocante na vida real.

primas. A estrutura familiar retratada pode ser lida como reflexo da situação de vida da personagem, cuja caracterização risonha transforma-se em trágica, porque marca o engessamento da mulher em modelos pré-estabelecidos; logo, a torta deixa de ser engraçada para representar a infelicidade da personagem e também reitera sua “falta de classe” Chaddeley, aproximando-a das primas. Além disso, o nome do marido também evoca o seriado, pois o correspondente de Ricardo para o inglês é justamente Richard, detalhe que reforça a associação.

Tais considerações aproxima o tema deste par inicial de contos do título de seu volume: as luas, como as mulheres, estão submetidas à força gravitacional de Jupiter, deus maior do Olimpo e, por isso, símbolo do patriarcado, condicionadas a revolver ao seu redor. Além disso, a associação pode também ser lida como uma confirmação da rejeição do outro expressa pela menção ao personagem woolfiano: ambas as referências envolvem a ridicularização do outro, seja porque este é socialmente inferior, seja porque é mulher. Assim, Janet, na concepção Kristeva, é duplamente abjeta, onde o peso dessa rejeição culmina na agressividade da torta lançada em direção ao rosto do marido.

A narrativa é interrompida por uma digressão e o leitor não sabe exatamente quais são as conseqüências deste ato de Janet para seu casamento; no entanto, ao encerrar o conto com a “nursery rhyme”, Janet ouve em flashback as vozes das primas, no quintal da infância, e a interpretação da narrativa tende para uma separação. A letra fala em seguir com a corrente, afinal, viver é apenas um sonho e não deve ser levado tão a sério. É o sonho que move as pessoas, é o sonho que tem que ser levado a sério; a entonação ecoando, no entanto, a voz solitária e pausada de uma das primas, cruzando o passado, desfaz o tom jocoso:

Then the one voice alone, one of them singing on, gamely, to finish. One voice in which there is an unexpected note of entreaty, of warning, as it hangs the five separate words on the air. Life is. Wait. But a. Now, wait. Dream. (MUNRO, 1991, p.18).⁵⁰

As palavras não se relacionam mais a viver a vida alegremente, como as primas fizeram, bem como a perspectiva infantil mascara, mas as dúvidas da existência que desconstroem as certezas anteriormente elaboradas. A voz que canta sozinha a “nursery rhyme” pode pertencer a diversas personagens, mas o leitor é levado a acreditar que é Iris quem canta, pois ela é a última das primas ainda viva. A narradora relata: *“I lie in bed beside my little sister, listening to the singing in the yard. Life is transformed, by these voices, by these presences, by their high spirits and grand esteem, for themselves and each other.”⁵¹*

Ou seja, a personagem recorda-se da visita das primas no passado, quando era pequena e deitada ao lado da irmãzinha, ouvindo suas vozes que lhes transformava a vida com a visita, com sua presença, sua alegria e com a grande estima que tinham por si mesmas e umas pelas outras. Efeito contrário é observado nesse novo encontro, em que a protagonista, agora adulta – presentificando o passado -, vê a magia dos sonhos findando para dar lugar à cruel realidade: a perda da infância, a proximidade da velhice e a dissipação do desejo romântico, encapsulados nos recalques condicionadores das relações pessoais em que questões tidas como banais, sobrepondo-se à relação verdadeiramente fraterna, rompem com as conexões que o canto solitário da prima parece exprimir.

⁵⁰ “Então uma voz solitária, apenas uma delas cantando, corajosamente, até o fim. Uma voz na qual há um tom inesperado de súplica, de advertência, à medida que sustenta as cinco palavras separadas no ar. *A vida é. Espera. Apenas um. Agora, outra espera. Sonho.*”

⁵¹ “Deitada m minha cama ao lado de minha irmãzinha, ouvindo a cantoria no jardim. A vida é transformada, por suas vozes, sua presença, por sua empolgação e grande estima de si mesmas e das outras.”

Porém, este “but” pode ser lido de outro modo: a vida é tudo, menos um sonho; assim, a protagonista se vê instada a sair do enclausuramento que a restringia às visões patriarcais e a encarar as relações – sejam consangüíneas ou amorosas – pelo que elas são em si, e não como jogos de poder em que se deve desempenhar um papel para que se obtenha êxito, pois o resultado será precisamente o contrário, ou seja, o esfacelamento das conexões necessárias.

Logo, quando a protagonista, ao narrar sobre o jantar, oscila entre o sim e o não neste exercício de anamnese, tal movimento denota a tentativa de encontrar, entre estas posições conflitantes, a si mesma e sua própria forma de enxergar o mundo, e assim reelaborar sua história.

“The Stone in the Field”

Em “The Stone in the Field” - o segundo conto sob o título de “Chaddeleys and Flemings” - temos o relato da visita da família às seis irmãs do pai, de sobrenome Fleming, que moravam na mesma casa onde haviam sido criadas, vivendo de maneira desconectada da época contemporânea, isoladas da cidade e das outras pessoas, apenas indo à Igreja e realizando tarefas domésticas. Como já foi afirmado, o movimento é o contrário daquele do conto anterior: se as primas maternas eram mulheres independentes, que trabalhavam fora, fumavam e divertiam-se, as tias paternas estão confinadas no espaço e também no tempo.

Analogamente, as primas moram mais distantes e viajam por conta própria, mas as tias, estanques, moram mais próximas e são visitadas pela família da protagonista. Na memória da personagem, a descrição física delas confirma seu apego ao passado e a

obediência à ordem patriarcal; a similaridade e a convivência ao longo dos anos fizeram delas a repetição de um modelo comum, que as tornou indistinguíveis entre si:

They looked too much alike. There must have been a twelve- or fifteen-year age span, but to me they all looked about fifty, older than my parents but not really old. [...] nobody's hair was entirely black or entirely gray. Their faces were pale, eyebrows thick and furry, eyes deep-set and bright, blue-gray or green-gray or gray. (MUNRO, 1991, p.25)⁵²

Logo, há a forte oposição entre as tias Flemings, como um bloco único, “apagadas”, e as primas Chaddeleys, cuja vitalidade e personalidades fortes não se enquadravam nos padrões provincianos. Assim como as primas, a mãe é independente, trabalha e dirige automóvel. Ao contrapô-las, a protagonista supõe o ponto de vista com que essas se enxergavam: segundo seu pai, as tias, alinhadas ao pensamento dos colonizadores do Canadá e de seu próprio pai, encaravam toda mudança em prol da eficiência como demonstração de preguiça.

Tal postura está diretamente ligada ao pensamento protestante dos colonizadores, com sua rigidez social e moral-religiosa equiparável à terra inóspita que deveriam habitar, que opera exatamente como a lei do pai, descrita por Freud (1950). Desse modo, a opressão feminina e os valores religiosos que condenam a vaidade e valorizam o trabalho estão impressos nas tias e na memória da protagonista, que as retrata de modo simbólico, como uma massa informe de mulheres reprimidas que sintetizam o modo como o discurso das gerações anteriores pregava que as mulheres deveriam ser.

Como o estranho freudiano (1969b), a conexão com pessoas tão diferentes de sua mãe e de si mesma causa estranhamento a Janet: *“I couldn't really think of her as my*

⁵² Elas eram muito parecidas. Devia haver uma diferença de doze ou quinze anos entre elas, mas para mim, elas todas pareciam ter cerca de cinquenta anos, mais velhas que meus pais, mas não realmente velhas. [...] nenhuma dela tinha o cabelo completamente preto ou completamente branco. Seus rostos eram pálidos, sobrancelhas grossas e espessas, olhos profundos e brilhantes, azul-acinzentados, verde-acinzentados ou cinza.

aunt; the connection seemed impossible.” (MUNRO, 1995, p. 22)⁵³ No entanto, Janet acaba por reconhecer sua própria semelhança física com elas:

They looked a great deal like me. I didn't know it at the time and wouldn't have wanted to. But suppose I stopped doing anything to my hair, now, stopped wearing makeup and plucking my eyebrows, put on a shapeless print dress and apron and stood around hanging my head and hugging my elbows? Yes. (MUNRO, 1991, p.25)⁵⁴

A passagem carrega diversas ambivalências - nessa busca por identidade pela protagonista - entre um “antes” e um “depois”, que serão desmembrados para que sejam analisados: primeiramente, se antes a protagonista não gostaria de ter percebido o quanto se parece com suas tias, agora já não parece afetá-la mais, em uma clara revisão de opiniões explicitada por meio do relato *a posteriori*; mas a semelhança não é exata, porque Janet altera sua fisionomia com os recursos oferecidos às mulheres para se tornarem mais atraentes. Assim, se as tias não demonstravam sentimentos como vaidade, reproduzindo o ideal conservador dos colonizadores canadenses, a protagonista é diferente: ainda que o simples ato de se pintar seja caracterizado como futilidade, possui seu valor, pois o que está em questão é a possibilidade da mulher dedicar-se a si mesma e a seus interesses pessoais não apenas aos afazeres domésticos.

Por outro lado, a maquiagem mascara a verdadeira semelhança que permanece, ou seja, as tias eram mulheres como ela, e não se deve restringir suas personalidades a seus papéis sociais, pois supô-las apenas faxineiras, costureiras, agricultoras ou cozinheiras é encaixá-las em um estereótipo redutor, desconsiderando toda a complexidade de vida

⁵³ “Eu não podia realmente pensar nela como minha tia; a conexão parecia impossível.”

⁵⁴ “Elas se pareciam muito comigo. Eu não sabia disso na época e não teria gostado de saber. Mas imagine se eu parasse de pintar o cabelo, agora, parasse de usar maquiagem e tirar as sobrancelhas, pusesse um vestido sem forma, estampado, um avental e andasse por aí inclinando minha cabeça e abraçando os cotovelos. Sim.”

interior que uma mulher pode ter, mesmo em uma época em que o sexo feminino não possuía expressão social. Pode-se também considerar a semelhança como a herança familiar de Janet, a marca dos mortos que ela carrega em sua memória e em seu passado, e de sua continuidade, que ressalta traços de sua identidade. Desse modo, a semelhança física e o sobrenome do pai são uma metáfora para a lei patriarcal a que ela, assim como suas tias e todas as mulheres, se submete.

O olhar de estranhamento para as tias também é ambíguo, pois Janet não está presa no tempo ou na casa paterna como elas, mas estaria presa aos afazeres domésticos e às opiniões de seu marido - ou estava, como relatado no conto anterior -, em uma repetição dos valores patriarcais. Tal ocorrência é reforçada pelo detalhe de que seu próprio nome, Janet, é quase idêntico ao de uma dessas tias, Jennet, o mesmo ocorrendo com sua irmã – conforme o leitor irá descobrir no último conto – chamada Peggy, que ecoa o nome de outra de suas tias, Maggie. Assim, seja solteira, seja casada, a mulher está “confinada”, pois é a “educação” patriarcal que permite a perpetuação desse modelo.

A mãe era a única que, a seu modo, cruzava essas fronteiras por ser uma mulher casada e também trabalhar, ainda que confinada a uma tarefa marginal – devido a sua conexão com Poppy Cullender, seu chefe, tido como “esquisito” por ser homossexual. As mulheres casadas que trabalhavam não eram vistas com bons olhos, mas a homossexualidade de Poppy contribui para que ele não constitua uma ameaça ao casamento dos pais, pois ambos de certa forma são “femininos”, ou seja, não há sexualidade possível entre eles, bem como são igualmente marginalizados pelo patriarcado. Por isso, a busca pela mãe é balizada tanto pelo desejo de identificação bem

como de rejeição, pois ela não se enquadrava nos moldes femininos ao ter um emprego fora de casa, apesar de ser um modelo desejável da estereotipada liberação da mulher.

Em um segundo momento da narrativa, ao realizar uma pesquisa para seu trabalho, ela lê em jornais antigos de uma biblioteca sobre a morte de um estrangeiro misterioso que havia morado em um barracão na fazenda de seu avô, muitos anos antes de seu próprio nascimento. A protagonista afirma:

*I would have made a horrible, plausible connection between that silence of his and the manner of his death. Now I no longer believe that people's secrets are defined and communicable, or their feelings full-blown and easy to recognize. (MUNRO, 1995, p.35)*⁵⁵

Ao morrer de câncer na língua, sem comunicar-se com ninguém, o estrangeiro leva para o túmulo o segredo de sua vida. Perspicazmente, Janet relaciona a morte do estrangeiro não mais a uma possível versão romanceada de uma vida - pois ela "*sees such plausible but romantic connection as a kind of horrible betrayal*" (OSACHOFF, 1983, p.79) - mas à dificuldade de comunicação e entendimento, pois os pontos de vista sobre as coisas, as situações e os relacionamentos são diversos, complexos e muitas vezes ambíguos.

Seu desejo de voltar ao passado em busca de "verdades", ao invés de versões romanceadas dele é reforçado pelo fato de que ela está justamente trabalhando no roteiro de um documentário, gênero cinematográfico que propõe retratar a realidade com ela é. O registro em filme permite recuperar o que fora visto com maior precisão do que a memória ou qualquer outro meio; no entanto, nem mesmo este escapa da ficcionalização, pois, tanto a presença da câmera quanto a edição do material registrado

⁵⁵ "Eu teria feito uma horrível, plausível conexão entre aquele silêncio e a causa de sua morte. Agora, não acredito que os segredos das pessoas possam ser definidos e comunicáveis, ou que seus sentimentos revelaram-se inteiramente e são facilmente reconhecíveis."

para posterior exibição alteram o produto final, exatamente como no processo mnemônico.

A conexão familiar é retomada anualmente na troca de cartões de Natal entre ela e as tias quando elas ainda estavam vivas, e Janet admira-se da coragem delas de enfrentar o olhar de estranhamento alheio ir até a cidade com sua carroça - algo há muito ultrapassado quando a narradora constrói seu relato-, comprar o cartão e enviar a ela, que morava agora em Vancouver. Janet afirma que lidar com essa ligação familiar não era simples:

*It did make me guilty and bewildered to think that they were still there, still attached to me. But any message from home, in those days, could let me know that I was a traitor. (MUNRO, 1991, p.31)*⁵⁶

O vocabulário utilizado para exprimir o que sentia ao receber esses cartões, relembando-a de sua conexão, como “culpada”, “desnorteada”, “traidora”, denotam a angústia causada por seus sentimentos ambivalentes em relação a sua família. A escrita no cartão que comenta sobre coisas banais como o clima confirma o vínculo entre mulheres de gerações distintas - como as ligações sanguíneas ligam os irmãos Wilfred e Albert em “Visitors”, outro conto do volume (vide apêndice). As poucas linhas trocadas acarretam um mal-estar porque corroboram a repetição do recalque, ferindo o orgulho, ao mesmo tempo em que a consciência deste sentimento de rejeição é conflitante com a solidariedade familiar, produzindo na protagonista um sentimento de culpa por querer desvencilhar-se de suas raízes, em um ato de traição.

⁵⁶ “Eu me sentia realmente culpada e perplexa ao pensar que elas ainda estavam lá, ainda ligadas a mim. Mas qualquer mensagem de casa, naquela época, poderia me denunciar como traidora.”

Inicialmente, a leitura aponta para o desejo de encontrar esse passado e superá-lo; logo, a busca por um túmulo e não por um parente vivo exteriorizaria o desejo de confirmar que o passado está morto e não irá mais se repetir, pois isso causa desconforto à protagonista. Tal anseio é impossível de ser satisfeito, pois não há como apagar o que está na memória, é possível apenas inscrever novos traços; a semelhança física de Janet, seu nome e a repetição de determinados comportamentos e valores atestam a impossibilidade desse desejo.

Ambos os contos sob o título de “Chaddeleys and Flemings” tratam desse tema, pois, Janet repetidamente se vê às voltas com seu passado, o qual ela rejeita, mas que inconscientemente a atrai, causando uma dupla rejeição: por um lado, ela rejeita o passado que a envergonha e se rejeita por envergonhar-se de sua infância pobre; por outro lado, ela trai a si mesma por querer apagar suas raízes, mas também trai a si mesma – e ao seu marido, que quer vê-la literalmente amputada de seus familiares: “*He wanted me amputated from that past [...].*” (MUNRO, 1991, p.13)⁵⁷ – por voltar a elas quando quer justamente afastá-las de si. Esse impasse que Janet enfrenta resulta das restrições dos recalques que a sociedade impõe ao sujeito, os quais ela adquiriu justamente através do romance familiar. Portanto, a dificuldade vivenciada pela personagem deve-se a essa contradição em que os valores internalizados fazem com que ela repudie a própria família.

Contudo, a busca de Janet pelo túmulo do estrangeiro e não de seus verdadeiros familiares pode indicar a tentativa de boicotar a sua intenção de ver esse passado morto, porque somada a sua semelhança com as tias, a constatação da morte delas lembra-a de que ela também vai morrer. Assim, ao se olhar no espelho e ver a fisionomia das tias

⁵⁷ “Ele me queria amputada daquele passado [...].”

mortas, ela vê sua própria morte. O deslocamento geográfico funciona como metáfora para o esforço de voltar ao passado em busca da conexão perdida. Ao se dirigir à fazenda que pertencia às tias em busca da pedra, Janet surpreende-se com a mudança da paisagem:

It was no longer an out-of-the-way place. The back roads had been straightened; there was a new, strong, two-lane concrete bridge; half of Mount Hebron had been cut away for gravel; and the wild-pasture fields have been planted in corn. (MUNRO, 1991, p.33)⁵⁸

Da mesma maneira como a fisionomia Fleming que ela carrega é alterada para melhor adequar-se aos padrões de beleza modernos, o mesmo ocorrera com a paisagem, que se modernizou. A casa das tias, que agora pertence a outra família, fora reformada e seus novos habitantes, que também cultivam a terra, veem tal atividade como um negócio e valorizam a eficiência. Novamente, a narrativa produz imagens que podem ser lidas como metáforas do funcionamento mnemônico em que os traços não são apagados, mas alterados de modo a satisfazer melhor as necessidades do sujeito. Ao final, Janet comenta sobre a morte do estrangeiro e de suas tias:

However they behaved they are all dead. I carry something of them around in me. But the boulder is gone, Mount Hebron is cut down for gravel, and the life buried here is one you have to think twice about regretting. (MUNRO, 1995, p.35)⁵⁹

O trecho acima torna evidente o tom de melancolia que já havia transparecido anteriormente, porque, afirmando que se deve pensar duas vezes antes de querer voltar a

⁵⁸ “Não era mais um lugar ‘fora-de-mão’. As estradas vicinais tinham sido endireitadas; havia um a nova ponte de concreto com duas faixas; metade do Monte Hebron fora transformado em cascalho; nos campos de pastagem foram plantados pés de milho.”

⁵⁹Seja lá como for que se tenham comportado, eles estão todos mortos. Eu carrego algo deles em mim. Mas a rocha não está mais ali, o Monte Hebron foi transformado em cascalho, e a vida ali enterrada é do tipo que você deve pensar duas vezes antes de sentir saudades.

esse passado que indiretamente também é seu e de “romancear” as vidas que essas pessoas levavam, ela exterioriza a angústia da falta de conexões palpáveis, porque elas não existem mais - a montanha foi transformada em cascalho e os familiares morreram. Janet se recusa a criar histórias, pois não há como afirmar qualquer coisa definitiva e deve-se pensar duas vezes antes de cair em devaneios idealizados sobre a época dos pioneiros ou sobre a vida alheia.

Além disso, tal ação seria repetir o que as primas fizeram em sua visita, ao divagarem sobre os motivos que teriam levado Grandfather Chaddeley a imigrar da Inglaterra para o Canadá. Iris é uma contadora de histórias nata, com seus relatos de pessoas ricas ou famosas que ela ajudara no hospital, - mas jamais citando nomes, pois “[p]rofessional ethics ruled it out.”⁶⁰ (MUNRO, 1991, p. 5). Em “Connection”, ao considerar Iris ridícula, a protagonista deseja afastar também sua proximidade com ela e conseqüentemente com o passado que Iris agora representa, por ser a última da família ainda viva. Portanto, ela aproxima-se do estrangeiro que morrera em silêncio, em associação ao afastamento do ato de narrar de sua vida, pois a crença de que se pode proporcionar algum sentido para os acontecimentos não existe mais. O que resta é apenas o peso desse passado, que sua fisionomia e valores perpetuam.

No entanto, a morte silenciosa também possui um duplo significado: além da rejeição a intenção de fantasiar a própria vida ou a de outros, o silêncio está intimamente ligado à morte. Logo, rejeitar o passado libertaria o sujeito de seu peso de pedra (a pedra do título, o monte onde as tias moravam), mas também retira as certezas sólidas (ainda que recriadas pela memória) que o auxiliam a definir-se a si mesmo, condenando-o à morte e ao mistério que a cerca. Tanto a ausência da pedra quanto a

⁶⁰ [é]tica profissional descartava essa opção.

canção infantil recordada ao final de “Connection” apontam para este paradoxo, em que a personagem está suspensa entre o recordar e as conexões que causam desprazer e relembram-na da morte.

Howells (1998) comenta acerca do par inicial de contos:

[...] is a mirror story in two parts representing the double strain in Janet Fleming's inheritance [...]. One story faces outwards from Dalgleish to the wider world while the other faces inwards to the secret lives of the unmarried sisters on the farm [...]. (HOWELLS, 1998, p. 71)⁶¹

A família materna atua sobre as lembranças de Janet, suas vozes são imortais. Os Fleming espelham-se em sua aparência, na afinidade ela que percebe ter com o pai. Há, pois, uma tensão dupla: o olhar voltado para a variedade de experiências das primas, o mundo fora de Dalgleish, que elas representam e que vem carregado de transgressões e o mundo contido, recalcado das tias paternas. Há, pois, um jogo entre o Id, reservatório da libido que busca dar vazão aos impulsos considerados maus ou excessivamente sexuais - que as primas vieram trazendo histórias de cunho erótico que eram abafadas e traduzidas com outros termos, que Janet sabia que não era a “tradução” correta - e tinha relações com o que é abjeto, um jogo com o ego/superego que reprime.

Devido a essa repressão, o inconsciente busca uma alternativa de expressão dos impulsos que devem ser contidos. Essas memórias reprimidas, segundo Freud, ajudam o ego a recordar. A função do ego é trazer a influência do mundo externo sobre o id e suas tendências, esforçando-se para substituir o “princípio de realidade” pelo “princípio de prazer” que reina supremo no Id - “O Ego e o Id” (Freud, 1969c). Enquanto o ego se associa com a razão e a sanidade, o Id pertence ao campo das paixões. O superego nasce

⁶¹ [...] é uma história espelhada em duas partes, representando a dupla tensão na herança de Janet Fleming. [...] Um conto olha de Dalgleish para o mundo externo mais amplo, enquanto o outro olha para dentro das vidas secretas das irmãs solteiras na fazenda.

da resolução do complexo de Édipo e representa a internalização das proibições e se manifesta na consciência como culpa. Portanto, as primas podem ser relacionadas ao princípio de prazer, materializado na cantoria, na alegria, no prazer corporal associado à comida, a bebida e ao cigarro; as tias remetem ao princípio de realidade, ao trabalho árduo, a castidade, a negação do prazer e da vaidade. Com estruturas análogas, os dois contos apresentam a herança conflituosa de Janet, que apenas a reelaboração pode solucionar.

Enfim, pode-se afirmar que Munro trata da escrita da passagem do tempo feita através da memória em retrospecto, das vidas que ocupam a mesma terra, tão diversas quanto a paisagem que se altera com os anos. Logo, recordar é romancear sobre o passado, pois se trata da apropriação de pedaços de informações, sempre incompletos e reinterpretá-los, atualizando-os na forma de ficção. “The Moons of Jupiter” fará novamente sentido: tornando-se escritora, Janet retoma suas raízes maternas, aproximando-se de Iris. Como em um “bildungsroman feminino”, a personagem volta-se à infância em busca de narrar a si mesma e, com isso, compreender sua formação. Ainda que não ofereça um sentido definitivo, a protagonista decide-se pelo recordar e lidar com este dilema, aceitando que a existência é feita de ambigüidades e conflitos, através do processo de reelaboração, como será analisado no capítulo que trata especificamente de “The Moons of Jupiter”.

A Casa

As associações que a protagonista faz com as casas que habita ou apenas visita repetem-se ao longo dos contos e apresentam-se como metáforas para seus pontos de

vista perante sua família e a si mesma. Em “The Stone in the Field”, a casa da família da protagonista é comparada a um depósito de coisas, móveis e objetos que não pertencem a eles, mas estavam lá porque não cabiam na casa de Poppy Cullender, chefe de sua mãe. Em dado momento, Janet afirma:

Our house was full of things that had not been paid for with money, but taken in some complicated trade, and that might not be ours to keep. For a while I could play a piano, consult an Encyclopedia Britannica, eat off an oak table. But one day I would come from school and find that each of these things had moved on. [...] We were living in a warehouse. (MUNRO, 1991, p. 19)⁶²

A impressão de Janet de que não habitavam um lar, mas um depósito chama a atenção para o fato de que toda a exposição conectada pela memória também se revela como um depósito de lembranças que são marcadas não pelo afeto familiar, mas por imposições, repressões ou recalques que frustram a possibilidade de conexão com a felicidade.

Há também outros dados fornecidos em “Connection” - de que a casa não possuía água encanada até depois da guerra (Segunda Guerra Mundial) ou que o banheiro ficava no porão -, que auxiliam na construção dessa visão da casa como um “não-lar” de acordo com os padrões da época. Poppy, tido como excêntrico devido à sua profissão, gagueira, língua presa e homossexualidade, também exerce poder sobre sua mãe, pois, apesar de ridicularizado por todos e socialmente rejeitado, não deixava de ser do sexo masculino:

⁶² Nossa casa estava cheia de coisas que não foram pagas com dinheiro, mas adquiridas em algum negócio complicado, e não eram realmente nossas. Por algum tempo podíamos tocar um piano, consultar uma Enciclopédia Britânica, comer em uma mesa de carvalho. Mas um dia eu chegaria da escola e descobriria que cada uma dessas coisas havia mudado. [...] Vivíamos em um depósito.

He didn't stammer when he talked to her, when he talked business; his voice though soft was not humble and indicated that he had his own satisfactions, maybe his own revenge. (MUNRO, 1991, p.20)⁶³

Impedido de entrar em casas “respeitáveis”, Poppy enviava a mãe de Janet para concretizar seus negócios de trocas de antiguidades. Além da constatação da subjugação da mulher pelo homem, recalcado presente em ambos os contos, a associação com tal figura marginalizada causa aversão à narradora, reproduzindo os preconceitos da sociedade em que estava inserida. O impedimento, tanto à mulher quanto ao homossexual, de exercerem suas profissões plenamente deve-se à desconfiança de fundo sexual - pois apenas aos homens é dada a prerrogativa do desejo -, portanto, “tabu”, “indizível”, que os marginaliza no patriarcado.

Tais preconceitos dizem respeito ao processo civilizatório e ao tabu de que se reveste o Complexo de Édipo, em que o acesso ao significado é vedado àqueles que, segundo a leitura lacaniana, não possuem o “falo”; portanto, é o efeito do indizível, embutido na ideologia dominante que promove a sensação de desconforto na protagonista, que não sabe como externar o que sente e o aplica na forma de vergonha e embaraço que afeta sua relação social:

If I had a friend with me, coming in from school, she would say 'Is that Poppy Cullender?' [...] I disliked his connection with us so much that I wanted to say no. (MUNRO, 1991, p.20-21)⁶⁴

Aqui, há a inserção de uma personagem masculina que não obedece ao padrão social da heterossexualidade, vista pela protagonista em uma fase de vida em que ela

⁶³ “Ele não gaguejava quando falava com ela, quando falava de negócios, sua voz, embora suave, não era humilde e indicava que ele tinha suas próprias satisfações, talvez sua própria vingança.”

⁶⁴ “Se eu tivesse alguma amiga comigo, voltando da escola, ela diria ‘Aquele é Poppy Cullender?’ [...] Eu detestava tanto a conexão dele conosco que eu queria responder não.”

claramente internaliza e reproduz essas leis. Esse desconforto causado pela associação com esse elemento inadequado é materializado na descrição da casa, que é invadida por objetos e personagens estranhos que perturbam a imagem idealizada do “lar” como refúgio. Além disso, a cidade provinciana de Dalglish, a sociedade machista preconceituosa e a falta de dinheiro, que impedia a família de viajar isolam Janet do mundo externo tido como perigoso, mas real⁶⁵.

No segundo momento desse mesmo conto, a casa não é da protagonista, mas do marido, cujo dinheiro e posição social pesam sobre ela.

Poverty, to Richard's family, was like bad breath or running sores, an affliction which the afflicted must bear one part of the blame. [...] If ever I said anything about my childhood or my family in their company there would be a slight drawing-back, as at a low level obscenity. But it is possible that I was a bit strident and self-conscious [...]. (MUNRO, 1991, p.12-13) ⁶⁶

O exagero da associação, que coloca lado a lado o repúdio à pobreza e a doença, reflete o modo de pensar elitista do marido; mas, ao mesmo tempo, também levanta a possibilidade de que a personagem talvez estivesse exagerando, pois é inegável que a sensibilidade perante o que os outros pensam sobre ela é determinante em suas ações e reações por toda a narrativa, expressando o recalque que permanece desde a infância.

A casa das tias, por sua vez, é um lugar apenas de mulheres, mas não emancipadas como as primas, e sim congeladas no tempo e no espaço, no trabalho doméstico designado a elas. Paralelamente, é a família de Janet que invade esse espaço em que impera a ordem patriarcal. As tias estão confinadas ali não apenas porque desejam

⁶⁵ Como já foi analisado anteriormente ao comentar sobre as primas da mãe de Janet.

⁶⁶ Pobreza, para a família de Richard, era como mau-hálito ou feridas abertas, uma aflição que o afligido deve carregar parte da culpa. [...] Se eu dissesse qualquer coisa sobre minha infância ou minha família, havia um leve retraimento, como diante de uma leve obscenidade. Mas é possível que eu fosse um pouquinho estridente e insegura [...].

afastar-se do mundo que mudou tanto em relação ao que conheceram na juventude como também por não desejarem desobedecer à ordem da figura patriarcal autoritária que, mesmo após a morte, continua a reger suas vidas. A obsessão por limpeza a ponto de uma das irmãs ferir suas mãos situa esta casa não como um lar aconchegante, mas como um ambiente claro, asseado e organizado, o contrário da casa da protagonista, porém estéril: *“The room was cleaner and barer than any I have ever been in. There was no sign of frivolity, no indication that the people who lived here ever sought entertainment.”* (MUNRO, 1991, p. 26)⁶⁷.

Durante a visita, elas quase não falam e não há abraços ou beijos. As lembranças confundem a protagonista, pois, quando era mais nova, ela se recordava de ter brincado com os pregadores de roupa com uma das tias e com o ventilador de seu avô:

*She was making dolls for me, mannikins, out of the round-headed pegs. She used black crayon and a red, to make their mouths and eyes, and she brought bits of yarn out of her apron pocket, to twist around and make the hair and clothes. And she talks to me. I am certain she talked.
“Here’s a lady. She went to church with her wig on, see? She was proud. What if the wind comes up? It would blow her wig right off. See? Blow.”* (MUNRO, 1991, p. 22-23)⁶⁸

Ela faz também um soldado com um pregador quebrado, imaginando que ele teria perdido uma das pernas em uma guerra. Esta cena é importante: a figura feminina é comparada a um manequim que usa peruca e se oculta nesses apetrechos de sedução que podem ser levados pelo vento, enquanto a figura masculina está ligada à guerra, a

⁶⁷ O aposento era mais limpo e mais nu do que qualquer outro em que eu já entrei. Não havia sinais de frivolidade, nenhuma indicação de que as pessoas que moravam aqui buscavam qualquer tipo de entretenimento.

⁶⁸ Ela estava fazendo bonecas para mim, manequins, com os pregadores de roupa arredondados. Ela usava giz preto e vermelho para fazer seus olhos e bocas, e ela tirou pedaços de fios do bolso do seu avental para torcê-los e fazer os cabelos e as roupas. E ela fala comigo. Tenho certeza que ela falou. “Olha a senhora. Ela foi para igreja com sua peruca, viu? Ela era orgulhosa. E se começar a ventar? Vai fazer voar sua peruca. Viu? Sobre.”

feitos heróicos que levam a perder parte do próprio corpo. Logo, a tia cria essas personagens a partir da ideologia dominante, em que o papel da mulher é sempre o de uma boneca fútil e o do homem de herói que se sacrifica pela família. Mas a leitura dessa comparação pode ir além: Janet adquire consciência justamente do quanto esse sistema pode ferir os corpos e as pulsões tanto de homens quanto de mulheres, levando-os a perderem ou reprimirem partes de si em prol da manutenção do sistema.

Ao afirmar “*I am certain she talked*”, Janet procura assegurar que ela se recorda fielmente, tentando dar voz à tia – inserida através do discurso direto – quando na realidade, são lembranças associativas de uma infância muito jovem que destoam do forte distanciamento da visita posterior – embora essa também tenha ocorrido quando Janet ainda era menina. Logo, narradora e leitor ficam sem saber se é esse isolamento ou se são estas lembranças de proximidade que correspondem ao que fora realmente vivido, o que corresponde com a falibilidade da memória humana.

Além disso, há uma história “romântica”, um desejo oculto na narrativa. Posteriormente, fica-se sabendo que o estrangeiro que morava em suas terras apresenta o mesmo defeito físico do boneco. Como morava em um barracão nos fundos da fazenda das tias e era um indivíduo sem raízes, de destino desconhecido, sem sobrenome real, evidentemente não poderia ser considerado por nenhuma das tias como o companheiro ideal. Mas na confecção do boneco, pode estar oculto um desejo impossível de ser realizado entre uma “boneca” e um homem dilacerado de origem incerta. Deste modo, talvez seja esse um dos segredos a que se refere Janet e que não vem à luz porque faz parte do indizível que acompanha os recalques, o que impede que a realidade surja de fato como ela é. Isso não seria uma versão romanceada, mas, sim,

mais uma manifestação da Lei paterna subjungando os desejos e observada a custo da felicidade.

Deve-se notar que a casa das tias ficava no topo de um morro chamado Mount Hebron, cujo nome originalmente designa o monte onde estariam os túmulos de Adão, Abraão, Isaac e Jacó e de suas respectivas esposas, conhecido como o “Túmulo dos Patriarcas”, a trinta quilômetros de Jerusalém. Logo, as tias estão ligadas às origens da história da civilização ocidental; mas a associação com túmulos traz novamente a morte para a narrativa, reforçando a esterilidade desse passado que a protagonista carrega consigo – seja relacionado às mulheres que são relegadas ao segundo plano na história especialmente devido a valores sociais propagados pela fé religiosa, seja à história em si, de culturas reprimidas pela ideologia colonizadora dominante. Considerando o fato de ser um monte ligado a uma das diversas mitologias que fundam o ocidente, temos o Olimpo, povoado de arquétipos inacessíveis aos homens comuns e submetidos a Júpiter, em uma associação com o título do volume.

Independente disso, em ambos os contos, a casa é associada a um lugar disfuncional, não se enquadra no paradigma familiaridade, de “aconchego” nem transmite a “estabilidade” que um “lar” supostamente tem. Se na casa onde não há a presença de um homem, tudo é estéril, na casa onde há homens não há a segurança esperada, pois as relações desiguais colocam o desejo da mulher sempre em posição de desvantagem.

Em “The Moons of Jupiter”, Janet fica na casa de sua filha Judith para acompanhar o pai ao hospital enquanto esta vai viajar com o namorado. Ela compara sua própria casa à sede de um quartel general, dado que põe em evidência sua tentativa de controlar, de certo modo, a vida de suas filhas: *“For the time being, I live in*

Vancouver. I sometimes say I have my headquarters in Vancouver.” (MUNRO, 1991, p. 221)⁶⁹ A segurança de um quartel pode ser reconfortante, especialmente quando sempre houve a sensação de se ter vivido apenas em lugares habitáveis, mas nunca efetivamente familiares. No entanto, a associação de uma casa com a imagem selecionada não carrega amor, mas ordem, solidez e confiabilidade - mas não de felicidade - reproduzindo o lar patriarcal em que as mulheres também repetem o comportamento dos homens de domínio e repressão.

Quando seu pai comenta sobre seu divórcio, compreendemos que provavelmente quando Janet atirou a sobremesa no rosto do marido, seu casamento acabou, dando dimensões reais à irrupção da tragédia sentida pela personagem. Janet dependia de seu marido financeiramente, submetendo-se a seu poder masculino, atendendo aos valores recalcados em sua infância, tanto o conservadorismo quanto a arrogância que recalcam a pobreza. Logo, sua posição é frágil, e as constrictões para satisfazer tantas exigências a oprimem. Em “The Moons of Jupiter”, tal fragilidade transforma-se em insegurança com relação ao reconhecimento pelo seu trabalho e em competição com sua irmã, Peggy, pelo amor de seu pai:

I was tired from the drive – all the way up to Dalglish, to get him [her father], and back to Toronto [to the hospital] since noon – [...] and irritated by an article I had been reading in a magazine in the waiting room. It was about another woman writer; a woman younger, better-looking and probably more talented than I am. (MUNRO, 1991, p. 219)⁷⁰

⁶⁹ Por enquanto, eu moro em Vancouver. Algumas vezes digo que tenho meu quartel-general em Vancouver.

⁷⁰ Eu estava cansada da viagem – dirigi até Dalglish para buscá-lo [seu pai], e depois de volta para Toronto [para o hospital] – [...] e irritada por causa de um artigo que eu estava lendo em uma revista na sala de espera. Era sobre outra escritora, uma mulher mais nova, mais bonita e provavelmente mais talentosa do que eu.

“Professor Sam,” he would say. “And the three little Sams.” This is what he called his grandsons, who did resemble their father in braininess and in an almost endearing pushiness [...] “And the dogs,” he might enumerate further, “who have been to obedience school. And Peggy...”
But if I said “Do you suppose she has been to obedience school, too?” he would play the game no further. (MUNRO, 1991, p.227)⁷¹

Em ambos os trechos, observa-se a insegurança da protagonista em relação a si mesma, deslocada para sua relação com outros profissionais da sua área ou sua própria família. Peggy ainda reproduz os valores patriarcais assimilados na infância – assumindo o papel de esposa e mãe – que Janet, divorciada, deseja superar; portanto, seu comentário denota sua postura crítica em relação ao casamento.

No entanto, a censura revela outras intenções: acreditando que Peggy é mais querida por seu pai por viver de acordo com os valores que ele possui, a protagonista estabelece uma rivalidade com a irmã pelo amor do pai, manifesta no desejo de denegrir a perante ele, mas que é reprimido porque supõe que seu pai irá defendê-la. Ao separar-se e tornar-se escritora, Janet não possui a mesma segurança financeira e emocional de antes, pois não há mais o marido, o pai ou a sociedade para apoiá-la e validar seu ego como ela deseja (como o que ela esperava, por exemplo, que houvesse acontecido no jantar com Iris e seu marido). Portanto, aquartelar-se parece ser o melhor meio de assegurar alguma proteção e estabilidade. A busca de reafirmação das mulheres através da opinião masculina é recorrente em seus textos: quando vão visitar as tias de Janet, o pai recusa-se a dirigir o carro de Poppy - que eles tomavam emprestado – e a mãe de Janet pede a confirmação da rota a seguir para o marido, que se mostra reticente, como modo de assegurar seu poder:

⁷¹ ‘Professor Sam’, ele diria, ‘E os três Samzinhos.’ Era assim que ele chamava seus netos, que realmente pareciam-se com seu pai em inteligência e uma quase adorável petulância. [...] ‘E os cachorros’, ele poderia enumerar, ‘que foram adestrados. E Peggy...?’
Mas se eu dissesse ‘Você acha que ela também foi adestrada?’ ele não brincaria mais.

That made the whole expedition feel uncertain, the weight wrongly distributed. [...] My mother was not altogether sure of the way, and my father waited until the last moment to reassure her. This was understood to be teasing, and yet was not altogether free of reservations and reproof. (MUNRO, 1991, p.23)⁷²

Assim como à sua mãe faltava a segurança que deveria vir do pai (e para as tias, do avô arrogante), Janet também precisa dessa reafirmação: inicialmente do marido, quando deseja validar-se diante de Iris; posteriormente - voltando às origens desta necessidade -, do pai em relação à sua profissão e sua vida pessoal. Logo, Janet esperava dele mais compreensão ao separar-se do marido, encarando primeiramente seu comentário como uma crítica e ressentindo-se. Contudo, o que ele intencionava dizer era outra coisa. O pai quebrara o laço com seu próprio pai ao abandonar o lar paterno porque não suportava mais o domínio patriarcal, o que também se estende ao avô que passou pela mesma experiência. Há, pois, uma herança que passa de pais para filhos e filhas também, ou seja, a perpetuação da submissão a Lei do Pai que angustia homens e mulheres – bem como o peso do passado que se reflete no presente.

Ao não dizer nada e afirmar que os pais devem aceitar que seus filhos são adultos e “ficar fora” dos assuntos deles, permitindo autonomia, o pai tenta não repetir o comportamento de seu próprio pai e atenuar a repressão da lei do pai que ele agora representa. É exatamente isso que, ao final de sua trajetória, Janet aprende e aceita, postura confirmada na afirmação de que, se ela visse Nichola na rua, ela não a abordaria, demonstrando que respeita a decisão da filha de não querer contato no momento.

⁷² “Isso fazia toda a expedição parecer incerta, o peso distribuído de modo errado. [...] Minha mãe não estava completamente segura sobre o caminho e meu pai esperava até o último momento para reassurar-se. Isso era entendido com brincadeira, mas não era totalmente livre de reservas e reprovação.”

Indiretamente, a escolha da metáfora pode ser entendida também como referência ao passado canadense: nos primeiros séculos de sua história, os colonos temiam um ataque a qualquer momento, tanto dos franceses quanto dos povos nativos (ou mesmo dos norte-americanos), bem como animais selvagens como ursos e lobos; tal sentimento é descrito por Northrop Frye (1995) como “*garrison mentality*”, ou seja, a ansiedade de viver na fronteira e, conseqüentemente, o desejo de proteger-se em fortificações. Distante da proteção patriarcal da metrópole, os colonos uniam-se sob a proteção artificial (construída pelo homem) do forte para sobreviver às dificuldades; no entanto, apesar disso, a relação de dependência era indiscutível, pois sua identidade estava diretamente atrelada à história e à sociedade inglesa.

Com “The Moons of Jupiter”, Janet procura compreender melhor suas relações familiares e respeitar as decisões de vida de suas filhas já adultas, Nichola, a mais velha e Judith, a mais nova. A competição entre as irmãs pelo amor de seus progenitores se reproduz entre Nichola e Judith, pois a preocupação de Janet com a primeira faz com que Judith critique sua mãe, considerando-se menos querida por não ter tantas afinidades com ela. Janet relaciona-se com as filhas de modo distinto, demonstrando maior preocupação com Nichola, a mais velha e ao mesmo tempo a mais temperamental e imprevisível; tal distinção agrava as divergências entre as duas irmãs, e por conseqüência, provoca ressentimentos entre elas e a própria mãe. Portanto, há uma tentativa de demonstrar que os recalques e domínios têm uma raiz repetitiva em forma de herança passada de geração a geração.

“Where is Nichola?” [...] “Is she all right?”

“I’m sure she is,” said Judith, with a fabricated air of amusement. “You wouldn’t look like that if I was the one who wasn’t here.” (MUNRO, 1991, p. 221)⁷³

As origens dessa distinção estão na infância das duas, quando houve suspeita de que Nichola teria leucemia; Nichola não estava doente, mas até que os resultados dos exames dela saíssem, Janet tentara “calcular” o amor dado a filha baseada na noção falsa de que assim ela conseguiria lidar melhor com a situação caso a menina realmente estivesse doente, ao mesmo tempo em que disfarçaria o afastamento com carinhos e presentes para que ela jamais percebesse que estava sendo tratada de modo diferente.

O resultado dessa tentativa de afastamento é a dupla ansiedade da mãe em relação à Nichola devido tanto ao sentimento de culpa por ter afastado a filha de si quanto o exagero de cuidados porque a filha havia sido “marcada pela morte”. Nesse momento, Janet vê Judith tocar o braço do namorado em uma tentativa de desculpar-se pelos relacionamentos familiares vexatórios e sente-se velha; interessantemente, ela própria também buscava afastar-se de seus familiares tidos como caipiras e pobres por ela e por seu ex-marido, quando ainda eram casados, fato relatado no primeiro conto do volume. A reprodução do comportamento é constatada conscientemente por ela ao lembrar que, quando era jovem, ela também conversava com colegas de faculdade, mais tarde com uma amiga, criticando sua infância e o casamento dos pais:

I did the same thing at that age. [...] We talked about our parents, our childhoods [...]. How thoroughly we dealt with our fathers and mothers, deplored their marriages, their mistaken ambitions or fear of ambition,

⁷³ “‘Onde está Nichola?’ [...] ‘Ela está bem?’ ‘Tenho certeza que sim,’ disse Judith com um ar de deleite fabricado, ‘Você não ficaria com essa cara se fosse eu que não estivesse aqui.’”

competently we filed them away, defined them beyond any possibility of change. What presumption. (MUNRO, 1991, p.222)⁷⁴

Portanto, ao lembrar de como julgava seus pais, Janet enxerga agora a falta de visão crítica em relação a si mesma que ela manifestava na época, ação possível apenas através deste olhar perscrutador *a posteriori*. A protagonista percebe justamente o quanto ela repetia inconscientemente os padrões comportamentais de seus pais, e que suas críticas a eles não passavam de presunção, demonstrando, como descrevera Freud, que os recalques antes inconscientes tornaram-se conscientes no ato de reelaboração.

Janet, por ter se separado e escolhido escrever livros, é tão “instável” e “imprevisível” – segundo os valores conservadores machistas da sociedade em que estão inseridas - quanto Nichola, que abandonou o conservatório de artes, depois trabalhou como garçonne, ficou desempregada e agora deseja isolar-se da mãe. Logo, a repetição de padrões entre familiares, seja de valores, comportamentos ou traços físicos, reaparece sempre nos três contos, ligando essas mulheres entre si, como uma constante atualização de modelos, propondo como um dos temas de interligação entre os contos a força das relações consangüíneas.

O tema da casa como o espaço habitado por mulheres que reproduzem o sistema patriarcal é importante, porque, como foi afirmado anteriormente, a caracterização espacial é importante para a autora, bem como para a identidade canadense como um todo, uma vez que o ideal de nação é construído através do imaginário de uma terra de riachos e montanhas de coníferas, de ursos, alces, lobos e outros animais locais. A

⁷⁴ “Eu fiz o mesmo naquela idade. [...] Nos falávamos de nossos pais, nossas infâncias [...]. Quão duramente lidávamos com nossos pais e mães, deplorávamos seus casamentos, suas ambições enganadas ou o medo da ambição, competentemente nós os arquivávamos, definíamos além de qualquer possibilidade de mudança. Quanta presunção.”

ocupação da terra pelas famílias aproxima estes dois mundos opostos, o selvagem e o doméstico, criando um ambiente paradoxal que, por sua vez, é característico da autora.

The Moons of Jupiter

“The Stone in the Field” adianta o evento-chave de “The Moons of Jupiter”, a morte do pai:

When my father was in hospital for the last time he became very good-humored and loquacious under the influence of the pills they were giving him, and he talked about his life and his family. (MUNRO, 1991, p.29).⁷⁵

Deste trecho, o leitor pode inferir que não havia muita comunicação entre pai e filha. Herdeiro da rigidez “presbiteriana”, como suas irmãs, o pai de Janet dialoga com a filha mais abertamente agora na iminência da morte e sob a ação de medicamentos, que afrouxam os recalques e permitem que ele dialogue francamente com ela. Por tratar-se de um problema cardíaco, a operação cirúrgica pode ser lida como equivalente à expressão “abrir o coração a alguém” - de igual construção e sentido em língua inglesa -, simbolizando a exteriorização dos sentimentos.

Assim, é apenas com a morte que ela descobre mais sobre os Flemings e sobre a infância de seu pai, que por duas vezes fugiu de casa quando era adolescente para trabalhar e nunca mais voltou à casa paterna devido à intransigência e rispidez autoritária de seu próprio pai. Sobre o motivo que o levou à sua primeira fuga, a narradora reconta em discurso indireto o que seu pai internado no hospital lhe contou:

His father had sent him out to split some chunks of wood. He broke the ax-handle, and his father cursed him out and went after him with a pitchfork. His father was known for the temper and hard work. (MUNRO, 1991, p. 29)
[⁷⁶

⁷⁵ “Quando meu pai esteve no hospital pela última vez, ele ficou muito bem-humorado e falante sob a influência da medicação que estavam lhe dando, e ele contou sobre sua vida e sua família.”

⁷⁶ “O pai dele o havia mandado picar lenha. Ele quebrou o cabo do machado e seu pai o amaldiçoou e correu atrás dele com um ancinho. Seu pai era conhecido pelo temperamento e trabalho duro.”

O pai de Janet conta que seu próprio pai também havia fugido de casa porque o pai dele quis surrá-lo por inventar um modo de trabalhar com mais rapidez, algo repreensível devido ao pensamento colono –como fora mencionado anteriormente - de que eficiência era simplesmente preguiça. Logo, a memória traz explicitamente para a narrativa a repetição de comportamentos e valores que são transmitidos de uma geração à outra, tornando evidente o tema destes contos interligados, ou seja, o papel das relações familiares na formação da identidade.

Observando o par inicial de contos, para Janet, as influências consangüíneas são como correntes que aprisionam o sujeito a padrões que geram recalques e não atendem a seus desejos, causando sofrimento; contudo, segundo a personagem passa a compreender ao longo das narrativas, elas atuam como pontes que ligam o sujeito ao mundo (como no comentário sobre as primas, em “Connection”), proporcionando um ponto de vista para que a realidade possa ser conhecida e manejada, assim sendo, agem na constituição da identidade.

Além disso, essa herança pode ser mudada, como o pai de Janet acredita ter feito: quando ele lhe pergunta sobre Judith, a narradora conta que sua filha está em uma viagem de carro com o namorado até o México, seguindo-se o diálogo abaixo:

I knew he would have to say something more and I knew it would come as a joke.

“I guess they put a board down the middle, like the pioneers?”

I smiled but did not answer.

“I take you have no objections?”

“No,” I said.

“Well, I always believed that, too. Keep out of your children’s business. I tried not to say anything. I never said anything when you left Richard.”

“What do you mean, ‘said anything’? Criticize?”

“It wasn’t any of my business.”

“No.”

“But that doesn’t mean that I was pleased.”

I was surprised – not just at what he said but at his feeling that he had any right, even now, to say it. I had to look out the window and down at the traffic to control myself. (MUNRO, 1991, p.228)⁷⁷

Para não repetir o mesmo comportamento autoritário de seu próprio pai, o pai de Janet esforça-se por não interferir na vida de suas filhas; Janet não é exatamente autoritária, mas preocupa-se excessivamente com Nichola, sua filha mais velha. Nichola, por sua vez, deseja escapar da preocupação excessiva de sua mãe e viver sua própria vida – no momento da narrativa, deseja estar “incomunicado”, sem contato com ninguém, especialmente com sua mãe – intenção similar à de Janet nos dois primeiros contos. Sua irritação diante do comentário de seu pai sobre seu divórcio iguala-se à irritação de Nichola com ela por tentar saber sobre seus planos de vida: “[...] *she would have gracefully brushed back her hair and said, ‘Plans?’ – as if that was a word I had invented.*”⁷⁸ (MUNRO, 1991, p.221)

Janet se vê sem saída, pois se sente constrangida em discutir com seu pai, uma vez que ele está tão debilitado. Ela se controla e, quando dá conta de si, se pega encarando a linha que descreve os batimentos cardíacos de seu pai, que faz com que ele comente: “Unfair advantage”.⁷⁹ (MUNRO, 1991, p.228) Em “The Moons of Jupiter”, Janet, a protagonista, descreve os aparelhos ligados ao corpo de seu pai:

He had wires taped to his chest. A small screen hung over his head. On the screen a bright jagged line was continually being written. The writing was

⁷⁷ Eu sabia que ele ia dizer mais alguma coisa e que seria uma brincadeira. ‘Acho que eles colocaram uma tábua entre eles, como os pioneiros? Eu sorri, mas não respondi. ‘Entendo que você na faz objeções?’ ‘Não’, eu disse. ‘Bem, eu sempre acreditei nisso, também. Fique fora da vida de seus filhos. Eu tentei não dizer nada. Eu não disse nada quando você deixou Richard.’ ‘O que você quer dizer, *não dizer nada?* Criticar?’ ‘Eu não tinha nada com isso.’ ‘Não.’ ‘Mas isso não quer dizer que eu fiquei feliz com isso.’ Eu fiquei surpresa – não apenas pelo que ele disse mas por ele achar que tinha direito, mesmo agora, de dizer isso. Tive que olhar o tráfego pela janela para me controlar.

⁷⁸ [...] ela teria graciosamente passado a mão pelos cabelos e dito ‘Planos?’ – como se fosse uma palavra que eu tivesse inventado.

⁷⁹ “Vantagem injusta.”

accompanied by a nervous electronic beeping. The behavior of his heart was on display. (MUNRO, 1991, p. 218)⁸⁰

O som emitido pelo aparelho eletrônico simula os batimentos cardíacos, e a linha que acompanha seu funcionamento pode ser lida como uma metáfora para a memória que incessantemente inscreve traços no aparato mnemônico, alterando traços anteriormente inscritos e, assim, constantemente recriando o material armazenado. O “comportamento de seu coração”, exposto através da tecnologia, apresenta-se como a escrita da vida.

Corroborando metaforicamente o que se pode ler textualmente, temos uma protagonista vendo o que se passa dentro do coração de seu pai nestes dias em que passam algumas horas juntos, em que ele lhe revela o que pensa e sente; Janet, por sua vez, não ousa fazer o mesmo e revelar-se a ele, mas o faz através do ato de narrar e reavaliar seus pontos de vista em um ato de reelaboração. Aceitando a encenação do real proporcionada pelo aparelho, Janet teme que o escrutínio da verdade lhe revele demais. Se em “The Stone in the Field” ela afirma acreditar que os segredos das pessoas não são comunicáveis, aqui eles confrontam-na diretamente, atraindo seu olhar mesmo quando ela deseja evitar isso, causando desconforto.

Mesmo que o pai não o deseje, o peso intrinsecamente ligado ao papel exercido na estrutura familiar imprime-se na relação entre ambos. Ao contar sobre sua infância, o modo como o pai menciona duas figuras da história contemporânea denuncia seu conservadorismo: “*Drat Tolstoi and Ghandi. They never worked when they were young.*” (MUNRO, 1991, p.30)⁸¹

⁸⁰ “Ele tinha fios colados em seu peito. Uma pequena tela pendurava-se sobre sua cabeça. Na tela, uma linha brilhante e pontiaguda era continuamente escrita. A escrita era acompanhada por um nervoso apito eletrônico. O comportamento de seu coração estava à mostra.”

⁸¹ “Bah, Tolstoi e Ghandi. Eles nunca trabalharam quando eram jovens.”

Tanto Gandhi quanto Tolstoi adquiriram consciência da disparidade entre classes e tornaram-se militantes pacifistas após viagens ainda na juventude – Gandhi foi para a África do Sul, Tolstoi viajou pela Europa. Ambos pertenciam a famílias respeitadas e, de fato, não trabalharam quando adolescentes. Eles foram homens que viram as dificuldades pelas quais as pessoas passavam e decidiram fazer algo a respeito, engajando-se em projetos de causa social. Gandhi lutou pela independência da Índia, Tolstoi fundou escolas e apoiou o movimento anarquista. Ambos defendiam a castidade e a abstinência sexual e o vegetarianismo, ou seja, progressivos por um lado, mas conservadores por outro. Eles trocaram cartas entre si depois de Gandhi ter lido um dos ensaios do escritor em que ele discorria sobre a possibilidade de independência da Índia através de uma “resistência pacífica”, e os ideais de Tolstoi influenciaram muito o então jovem advogado.

Ao mencionar ambos, o pai de Janet usa de ironia para dizer que se eles tivessem trabalhado na juventude, eles não teriam se tornado pacifistas e propagado uma versão idealizada da vida campesina, ou seja, se tivessem que batalhar por sua sobrevivência como pessoas comuns como ele, ao invés de terem nascido em famílias ricas, não teriam tido tempo para pensar em causas maiores. O pai, mais uma vez, coloca-se ao lado do pensamento protestante colonizador, mas a partir de seu olhar pragmático e fechado, pois o sujeito, segundo ele, deve viver a realidade, e ela está em coisas como cultivar a terra e sobreviver ao inverno.

Em mais de um conto Munro retrata este olhar conservador das gerações imediatamente anterior as de suas protagonistas, que desaprova o movimento hippie e tudo que possa ser associado a ele, vendo-o como uma desculpa para o uso de substâncias alucinógenas e promiscuidade. Tal ocorre em “White Dump” (1986),

quando a sogra da protagonista decide nadar no lago perto de sua casa e suas roupas são roubadas por hippies, obrigando-a a voltar nua para casa, o que choca toda a família. Essa atitude, vista como idealismo romântico, seja ele pacifista conservador como o de Gandhi ou Tolstoi, ou libertário como os hippies, pode ser estendido de modo geral às protagonistas, que muitas vezes são mulheres que tentam escapar à estrutura social rígida e são associadas a este comportamento e, conseqüentemente, não são vistas com bons olhos, pois se tratam, de uma forma ou de outra, de posturas contrárias a lei paterna tradicional.

Ao nomear o conto como “As Luas de Jupiter”, insere-se na narrativa o arquétipo do deus grego, símbolo do patriarcado, de generosidade, otimismo e inteligência, mas, concomitantemente, o deus dos raios, de fúrias e soberania incontestável; e também o de suas esposas, amantes e filhas, mulheres subordinadas à sua vontade. As associações evocadas pelas figuras míticas não se restringem às tias de Janet, mas estendem-se às mulheres como um todo, ainda submissas a seus pais, maridos e filhos, constrangidas nos papéis de mães, filhas, esposas - ou, no máximo, exercendo profissões socialmente aceitas, como as primas. No entanto, o pai de Janet não pretende ocupar a posição central, não deseja controlar a vida de suas filhas, recusando-se a perpetuar esse ciclo de autoritarismo que esmagava as pessoas, desrespeitando suas opiniões e desejos. Porém, não há como não ver resquícios desta postura em sua influência sobre a protagonista, pois o peso de sua opinião reflete-se nas inseguranças da personagem, na necessidade de aprovação masculina para validar a si mesma.

Inicialmente, a protagonista tenta assumir uma posição conformada em relação à possibilidade da morte do pai, seja na mesa de operação devido à idade avançada, seja

por escolher passar seus últimos dias em casa, uma vez que o médico lhe deu apenas três meses de vida:

I was not surprised by the doctor's news. I was prepared to hear something of the sort and was pleased with myself for taking it calmly, just as I would be pleased with myself for dressing a wound or looking down from a frail balcony of a high building. I thought, yes, it's time; there has to be something, here it is. I did not feel any of the protest I would have felt twenty, even ten, years before. (MUNRO, 1991, p.219)⁸²

Todavia, o “sangue frio” é logo em seguida abalado pela constatação real que, seu coração ainda batia, que, apesar de idoso, seu corpo ainda possuía um vigor juvenil, e a recordação das histórias de infância que ele havia contado a ela - quando saíra ainda menino de casa para trabalhar nos portos, para escapar do pai autoritário - a comovem:

The thought of my father's childhood, which I always pictured bleak and dangerous – the poor farm, the scared sisters, the harsh father – made me less resigned to his dying. [...] The escaped child, the survivor, an old man trapped here by his leaky heart. I didn't pursue these thoughts. (MUNRO, 1991, p.220)⁸³

Janet vê em seu pai uma pessoa como ela, que também sofreu com os recalques impostos por uma sociedade patriarcal censora, dos quais ele teve que fugir para sobreviver. Portanto, os momentos passados com o pai durante sua internação no hospital em Toronto fazem com que a narradora reveja alguns de seus conceitos sobre

⁸² “Eu não fiquei surpresa com a notícia do médico. Eu estava preparada para ouvir algo do tipo e fiquei contente comigo mesma por ter aceitado calmamente, como eu teria ficado contente ao fazer um curativo ou olhar de um balcão frágil de um prédio alto. Eu pensei, Sim, é hora; deve haver alguma coisa, aí está. Eu não senti a mesma revolta que eu sentiria vinte, ou mesmo dez anos atrás.”

⁸³ “A idéia da infância de meu pai, que eu sempre imaginei sombria e perigosa – a fazenda pobre, as irmãs amedrontadas, o pai severo - me deixou menos resignada com sua morte. [...] A criança que escapou, o sobrevivente, um homem velho aprisionado aqui pelo seu coração deficiente. Eu evitei esses pensamentos”.

“paternidade”⁸⁴, compreendendo-o e aceitando-o melhor, assim como suas próprias filhas, Nichola e Judith.

Ainda divagando sobre suas relações familiares neste processo de recordar - reelaborar, Janet lembra que seu pai havia comentado que ele não recordava exatamente da infância dela e de sua irmã, Peggy:

I was offended. I remembered each separate year with pain and clarity. I could have told how old I was when I went to look at the evening dresses in the window of Benbow's Ladies' Wear. Every week through the winter a new dress, spotlight – the sequins and tulle, the rose and lilac, sapphire, daffodil – and me a cold worshipper on the slushy sidewalk. (MUNRO, 1991, p.222)⁸⁵

Ela, no entanto, afirma recordar com clareza, relembando exatamente da falta de dinheiro da família que tanto a marcara. Contudo, o foco não está mais em sua dor causada pelo recalque da arrogância familiar, e ela mais uma vez reconhece sua idealização dos relacionamentos, admitindo que o mesmo acontecera com as recordações da infância de suas filhas:

But the years when Judith and Nichola were little, when I lived with their father – yes, blur is the word for it. [...] Those stumbling years are the years our children will remember all their lives. Corners of the yards I never visited will stay in their heads. (MUNRO, 1991, p.222-223)⁸⁶

A escolha da palavra “blur” (“embaçados”) para descrever os fragmentos de memória que permaneceram é significativa: a repetição cotidiana proporcionada pela

⁸⁴ Em inglês, “parenthood”.

⁸⁵ “Eu estava ofendida. Eu recordava cada um dos anos separadamente com dor e clareza. Eu poderia ter dito quantos anos tinha quando eu ia olhar os vestidos de sair na vitrine da Benbow's Ladies Wear. Cada semana um vestido novo, iluminado – o sequin e o tule, rosa e lilases, safira e amarelo narciso – e eu, uma súdita venerando na calçada suja de neve.”

⁸⁶ “Mas os anos que Nichola e Judith eram pequenas, quando eu vivia com o pai delas – sim, embaçados é a palavra para eles. Aqueles anos erráticos são os anos que nossos filhos vão se lembrar pelo resto de suas vidas. Cantos de quintais que eu nunca visitei vão ficar em sua mente.”

rotina favorece a (re)inscrição dos traços, e a sobreposição destes faz com que se torne mais difícil destacar uns dos outros. Ou seja, a repetição sucessiva de inscrições de traços muito semelhantes impede a memória de recuperá-los integralmente, pois o traço “original” já foi corrompido pelas inscrições posteriores. Desse modo, apenas eventos significativos que se destacam dessa rotina serão lembrados com mais clareza; o que permanece na memória do sujeito é uma ideia geral da sequência de eventos realizada diariamente, os detalhes mais específicos de cada dia se perdem com a constante reinscrição, daí a impressão “embaçada” das lembranças descrita por Janet.

Além de aproximar-se de seu pai, Janet cogita que suas filhas irão carregar, como ela, impressões negativas indeléveis de sua infância, constatando a repetição de comportamentos através de gerações, apesar do esforço por expressar-se com individualidade. Em ambos os movimentos de revisão de seus próprios conceitos, a protagonista revisita suas noções anteriormente concebidas e recoloca-se diante delas de forma distinta. Logo, suas impressões dos fatos que ela havia observado são re-significadas pela reelaboração. Os relacionamentos vividos são analisados a partir dessa nova óptica recém-adquirida, agora mais madura devido à experiência pessoal. Assim como ela, Judith e Nichola também irão passar pelo mesmo processo de reelaboração para que possam compreender melhor sua mãe e sua infância; portanto, Janet compreende melhor as filhas a partir do momento em que re-significa seu próprio passado.

Em “The Moons of Jupiter”, o leitor entra em contato não apenas com a memória da narradora, que traz suas recordações para o evento narrado, mas também com a memória do pai – ainda que apenas através do relato de Janet –, que em mais de um momento traz à narrativa temas relacionados ao par de elementos opostos vida-morte

através de suas associações. Em um desses momentos, a protagonista relata a cena em que o pai relembra o termo que lhe faltava para completar a estrofe de um poema trazido involuntariamente pela memória. Tal recurso também aparece em outros textos de Munro, em que a memória à tona poemas cujos temas estão diretamente relacionados ao momento de vida da personagem, mesmo que essa não o perceba. Essa operação de recordação inconsciente é expressa textualmente pela autora em outro conto da coletânea, “Bardon Bus”, em que há as reflexões da protagonista em um monólogo interior:

Often I have a few lines of a poem going through my head, and I won't know what started it. It can be a poem or rhyme that I didn't even know I knew, and it needn't be anything that conforms to what I think is my taste. Sometimes I don't pay any attention to it, but if I do, I can usually see that the poem, or the bit of it I've got hold of, has some relation to what is going on in my life. (MUNRO, p.122)⁸⁷

A personagem afirma que, apesar de parecerem aleatórios, os elementos trazidos pela memória têm alguma relação com o presente, basta refletir para que a associação realizada inconscientemente se torne consciente. Assim, o fragmento trata justamente do processo realçado no presente trabalho: a interpretação das associações feitas pela memória na repetição e recorrência de lembranças que decodificam sua condensação e deslocamento. Retomando “The Moons of Jupiter”, o poema lembrado é a primeira estrofe de “Columbus” - anexado ao final deste trabalho - escrito por Joaquin Miller, poeta pós-romântico norte-americano, que trata de um oceano vasto e sem barreiras ou portos à frente:

⁸⁷ Frequentemente eu tenho alguns versos de um poema passando pela minha cabeça, e eu não sei o que começou isso. Pode ser um poema ou rima que eu nem sabia que eu sabia, e não precisa ser algo que esteja de acordo com o que eu acho que é meu gosto. Às vezes eu não presto atenção, mas se eu presto, eu geralmente vejo que o poema, ou o pedaço que eu possuo, tem alguma relação com o que esta acontecendo na minha vida.

When I went back into the room my father said, in a surprised voice, “Shoreless seas”.

“What?” I said. I wondered if he had found out how much, or how little, time he could hope for. I wondered if the pills had brought on an untrustworthy euphoria. [...]

“Shoreless seas” he said again. “Behind him lay the gray Azores,/ Behind the Gates of Hercules; /Before him not the ghost of shores, Before him only shoreless seas.” (MUNRO, 1991, p. 225)⁸⁸

O poema completo, como indicado por seu título, trata da expedição de Cristóvão Colombo em busca das Índias e o descobrimento da América. Através do poema, um marinheiro informa ao capitão motivos para desistir de continuar avançando pelo mar: o medo dos marinheiros, a noite que se aproxima e com ela uma tormenta, e até mesmo as estrelas apagaram-se e Deus os abandonara.

Entretanto, ele jamais hesita; na última estrofe, sua coragem é recompensada ao vislumbrar à distância a terra que se aproxima enquanto o dia clareia. A certeza de Colombo de que sua empreitada seria bem-sucedida impulsiona-o a continuar, ainda que apenas ele mantenha sua fé – interessante notar que sua fé parece residir na empreitada de continuar velejando, porque em nenhum momento ele refere-se a Deus ou qualquer outra instância religiosa, apenas dizendo *“sail on! sail on! sail on!”*. Mesmo que destacada do restante do poema, a temática dessa estrofe é significativa, em que se discorre sobre a falta de perspectivas de portos seguros se o sujeito seguisse adiante na imensidão oceânica. Logo em seguida, a narradora dá voz a seu pai em um discurso direto, que comenta:

⁸⁸ Quando voltei para o quarto, meu pai disse com uma voz surpresa, ‘mares sem fim’. ‘O que?’ eu disse. Eu me perguntei se ele havia descoberto quanto, ou quão pouco tempo ele teria. Perguntei-me se as pílulas causaram nele uma euforia que merece desconfiança. [...] ‘mares sem fim’, ele repetiu. ‘Atrás dele estendia-se o Açores cinza/ Por trás dos Portões de Hércules/ Diante dele nem fantasma de portos/ À sua frente apenas os mares sem fim.’

That's what was going through my head last night. But do you think I could remember what kind of seas? I could not. Lonely seas? Empty seas? I was on the right track but I couldn't get it. But there now when you came into the room and I wasn't thinking about it at all, the word popped into my head. That's always the way, isn't it? It's not at all surprising. I ask my mind a question. The answer's there, but I can't see all the connections my mind's making to get it. Like a computer. Nothing out of the way. You know, in my situation the thing is, if there's anything you can't explain right away, there's a great temptation to – well, to make a mystery out of it. There's a great temptation to believe in – You know.”

“The soul?” I said, speaking lightly, feeling an appalling rush of love and recognition. (MUNRO, 1991, p. 225-226)⁸⁹

Novamente tem-se o processo mnemônico descrito explicitamente em que a busca pelo Eu se revela também à beira da morte: aqui, a incerteza perante a morte une pai e filha: Janet vê nele o medo da morte e, como especula a protagonista – o relato se dá apenas em primeira pessoa e, portanto, a consciência do pai não está presente –, o contrário também acontece e por isso ele recorda-se da palavra faltante justamente quando ela entra no quarto.

Ao lidar com o medo e a ansiedade associados a situações de confronto com a finitude humana, como doenças e morte, o homem ocidental tende a voltar-se à esfera religiosa em busca de conforto; tal reação é descartada pelo pai como apenas misticismo, mas valorizada por Janet, que vê nele uma reação tipicamente humana que uma vez mais a aproxima dele. Assim, a ação de afastar-se do outro para não sentir dor quando este morresse – realizada anteriormente por Janet em relação a Nichola - fracassa, pois o medo humano da morte promove a identificação entre os sujeitos e

⁸⁹ ‘Era isso que estava passando pela minha cabeça ontem à noite. Mas você acha que eu podia me lembrar que tipo de mares? Eu não podia. Mares solitários? Mares vazios? Eu estava no caminho certo mas eu não conseguia achá-la. Mas quando você entrou no quarto e eu não estava pensando sobre isso, a palavra saltou na minha cabeça. É sempre assim, não? Não é tão surpreendente. Eu fiz à minha mente uma pergunta. A resposta estava lá, mas eu não posso ver as conexões que a minha mente faz para encontrá-la. Como um computador. Nada fora do lugar. Você sabe, na minha situação, se tem uma coisa que você não consegue explicar de imediato, existe uma grande tentação em – bem, fazer disso um mistério. Existe uma grande tentação para se acreditar – Você sabe.’ ‘Na alma?’ eu disse, falando levemente, sentindo uma estarrecedora pulsão de amor e reconhecimento.

retorna inevitavelmente à mente, especialmente daqueles que estão prestes a encará-la face a face.

O fato de ser justamente um poema o material recuperado pela memória da personagem também é relevante. Uma das formas mais tradicionais da literatura, a linguagem poética tem sua força atribuída às diversas características que geralmente a compõem, como o ritmo e a rima que não apenas facilitam sua memorização, mas também permitem o jogo de palavras que causa um “excesso de significado” (KAYSER, 1985, p. 144) que transborda, uma acumulação ou organização especial de sons que exerce “efeitos simbólicos” (KAYSER, 1985, p. 108). Levando em consideração que este poema era comumente ensinado a crianças em escolas por todo o país - um dado histórico -, sua lembrança retoma também, indiretamente, o tema da infância tão presente nas narrativas selecionadas.

Aqui, o poema se abre para duas leituras: inicialmente, tem-se a metáfora do desconhecido em clara associação com a existência, da vida à morte, onde não há “portos”, recursos por onde o sujeito possa se agarrar, apenas o caminhar sem rumo e o fim inevitável da matéria. A necessidade de portos para atracar serviria, então, a uma perspectiva racionalista, como metáfora do desejo impossível de evitar a morte e o confronto com o fim da existência. Por outro lado, a metáfora dos portos pode ser lida como a religião que oferece conforto, “aclarando” as “zonas escuras” que a ciência ainda não explica, como a possibilidade de vida após a morte; ou então como a busca pelo ego e, assim, a perspectiva racional não vê esses “portos à frente” e enfrenta o desconhecido sem a necessidade deles. Essa autoconfiança, sem o recurso evidente do religioso, é defendida pelo pai de Janet, que desconfia da perspectiva místico/religiosa de encarar a vida e a morte.

Contudo, a descrição pode ser lida também como a morte que ameaça o sujeito, onde a religião figuraria como um porto seguro para se atracar. Tal questionamento religioso é decorrência do sujeito cuja crença na materialidade é posta em xeque diante de situações dramáticas como o enfrentamento de uma real ameaça de morte. Colombo teve fé, mas não se sabe se em sua crença material (de encontrar terra firme) e sua capacidade como navegador ou na providência divina. Deve-se notar, porém, que a fé garantiu a Colombo um resultado à sua empreitada, mas não exatamente aquele que almejava, pois ele chegou à América e não às Índias; desse modo, metaforicamente, tem-se a reiteração da incerteza do destino do ser após a morte, e a angústia do sujeito não é sanada.

A recordação do poema propõe a presença de outro tipo de memória: a intertextualidade, que transporta outros textos para dentro da narrativa, conjugando presente e passado. Deste modo, trata-se da memória da tradição literária, em uma aproximação entre diferentes autores e épocas, em que há a atualização através da releitura e enriquecimento do significado. Portanto, o oceano sem portos, diretamente relacionado às incertezas da vida, pode ser ligado também às incertezas da morte a partir da leitura proposta pela narrativa, pois os eventos contidos nela tratam deste tema. Por conseguinte, a intertextualidade contribui com a tentativa de preencher as lacunas de significado tanto no texto quanto para a personagem, corroborando a manifestação de elementos que são indizíveis.

A lembrança ocorre durante o período em que são realizados os exames pré-operatórios, quando o pai de Janet lê uma pilha de tablóides deixados por outra pessoa no quarto em que se encontra. Nestes, há uma série de relatos sobre a experiência de pessoas que “morreram” por alguns momentos na mesa de operação e foram

posteriormente ressuscitadas. A veracidade desses relatos é posta em questão, pois os tablóides não são reconhecidos por difundir notícias sérias, mas sim assuntos tidos como fúteis, como a vida pessoal de artistas famosos, ou notícias falsas, como a cura para o câncer. Textualmente, a fala do pai em discurso direto representa a rejeição do religioso pela ciência, que não lhe dá crédito:

“It’s all in whether you want to believe that kind of thing or not. [...] In my situation you have to keep a watch,” he said, “or you’ll start playing tricks on yourself.” Then he said, “There’s a few practical details we ought to get straight on,” and he told me about his will, the house, the cemetery plot. Everything was simple. (MUNRO, 1991, p.226-227)⁹⁰

A forte oposição à divagação sobre temas tão complexos e sem resposta, como é a busca pelo ego é evidente na tentativa do pai de sobrepor a estes a simplicidade dos detalhes materiais, produtos do pensamento racional, pragmático, que busca afastar o incerto ameaçador. Independente do que se acredita, como já foi dito antes, a mente involuntariamente retorna ao tema da morte repetidas vezes, e discutir sobre acreditar ou não nos tablóides desloca o tema real da discussão, ou seja, sobre acreditar ou não no espírito e na permanência da alma. Como se pode depreender das afirmativas do pai:

[...] this is not a story about spiritual revelations or a parable about divine order and the presence of God. On the contrary, it is insistently grounded in the world of human affairs and confined to partial visions of the mysteries which surround us. (HOWELLS, 1998, p.83)⁹¹

⁹⁰ ‘Tudo depende se você quer acreditar nesse tipo de coisa ou não. [...] Na minha situação, você tem que se vigiar’, ele disse, ‘ou você começa a pregar peças em si mesmo.’ Então, ele disse, ‘Tem alguns detalhes práticos que precisamos deixar claros,’ e ele me falou sobre o testamento, a casa, o lote do cemitério. Tudo era simples.

⁹¹ [...] essa não é uma história sobre revelações espirituais ou uma parábola sobre a ordem divina e a presença de Deus. Ao contrário, está repetidamente fundada no mundo das relações humanas e confinada a visões parciais dos mistérios que nos rodeiam.

Claramente, não se trata da busca de Deus, mas de ponderações sobre o sentido da vida e da morte e a existência da alma, definidas por Mircea Eliade (1992) como religiosas. A hesitação do pai de Janet diante da decisão de submeter-se ou não à cirurgia reflete este posicionamento. Inicialmente, ele não quer submeter-se à intervenção cirúrgica, afirmando:

“Think of the risk at my age, and what for? A few years outside. I think the best thing for me to do is go home and take it easy. Give in gracefully. That’s all you can do, at my age. Your attitude changes, you know. [...] It seems more natural”

“What does?” I said.

“Well, death does. You can’t get more natural than that. No, what I mean, specifically, is not having the operation.” (MUNRO, 1991, p.220)⁹²

O pai de Janet diz que as pessoas mudam e que a idade avançada faz com que o que antes parecia absurdo, como aceitar a morte, torne-se uma realidade inevitável para o sujeito, como o princípio de realidade freudiano (1969a) - que é, resumidamente, a censura social que nega o desejo individual. A intervenção artificial da cirurgia iria contra os valores tradicionais dos Flemings, dos quais o pai é herdeiro, que não acreditavam na tecnologia e no desenvolvimento. No entanto, tal posicionamento contradiz sua conduta original de lutar pelo que se deseja, como o fizera quando jovem ao fugir da casa de seu pai, mudando de opinião:

“Well, it looks like I’m going to have it”, my father said. This was on the fourth day. He had done a complete turnaround overnight. “It looks like I might as well.” (MUNRO, 1991, p.224)⁹³

⁹² “Pense o risco na minha idade, e para quê? Alguns anos fora daqui. Acho que a melhor coisa para mim é ir para casa e ir com calma. Entregar os pontos com graça. Isso é tudo que você pode fazer, na minha idade. Suas atitudes mudam, sabe. [...] Parece mais natural.”

“O que parece?”, eu disse.

“Bem, a morte parece. Não tem como ficar mais natural que isso. Não, o que eu quero dizer, especificamente, é não fazer a cirurgia.”

⁹³ “Bem, parece que eu vou fazê-la”, meu pai disse. Isso foi no quarto dia. Ele passou por uma mudança completa durante a noite. “Parece que eu poderia muito bem [fazê-la].”

Ele prefere que Janet não ligue para sua irmã Peggy para avisá-la, pois isso atrapalharia a viagem de Sam para a conferência de astrofísica em Amsterdã em que a família pretende acompanhá-lo. Logo, sua opinião sobre seu futuro mudou drasticamente, pois ele acredita que irá sair vivo da cirurgia, e não pensa mais em “entregar os pontos” para a morte. Ao mesmo tempo em que comunica a Janet sua opinião, ele recorda do poema analisado anteriormente, que ilustra sua confiança na continuidade, independente das dificuldades e das incertezas, pois há a certeza de que há alguma coisa além, seja ela a continuidade da vida, suspensa pela cirurgia, ou a morte. Além disso, o pai demonstra mais uma vez querer superar os valores que o formaram, que o impediriam justamente de mudar e adaptar-se as novas situações em prol de uma vida melhor.

Em outro trecho, é Janet quem se recorda de um comentário de seu pai avaliando sua própria vida: *“Once, he said, ‘A wasted life, eh?’ But he was making fun of himself, saying that, because it was such a dramatic thing to say.”* (MUNRO, 1991, p.225)⁹⁴ Aqui, assim como na torta que Janet joga em seu marido, fica evidente que o pretense humor encobre o peso de tal afirmação, reafirmando que, muitas vezes, a diferença entre a alegria e a tristeza são apenas diferenças de ponto de vista. Assim, os eventos são os mesmos, mas o sentido atribuído a eles pode mudar, pois são lembrados e analisados a partir de um ponto de vista posterior.

Para distrair-se enquanto aguarda o horário de visitar o pai, que terá o coração operado na manhã seguinte, a personagem, Janet, assiste ao show do planetário em meio a uma excursão de crianças. A imensidão presente no poema de Miller reaparece nas

⁹⁴ Uma vez ele disse ‘Uma vida desperdiçada, hein?’ Mas ele estava rindo de si mesmo, dizendo aquilo, porque era uma coisa tão dramática de se dizer.

imagens estelares e nas informações técnicas e científicas sobre os planetas. A protagonista desfruta do espetáculo, enquanto o show apresenta as estrelas e suas constelações como elas aparecem no céu; entretanto, quando a apresentação traz para mais perto os planetas do sistema solar - ação previsível e artificial -, focalizando os dados científicos, ela deixa de apreciá-lo para meramente memorizar as informações e relatá-las a seu pai depois.

Se a intenção era impressionar e fazer com que os espectadores tomassem consciência do cosmos e da estrutura celestial (explicada antes pelos mitos, agora pela ciência), seu efeito não é bem-sucedido, porque as crianças que assistem ao show nada vêem além de seus interesses corriqueiros que as entretêm. Ainda que se imprima sobre elas um tom de solenidade religiosa, essas não demovem as crianças que também assistem à apresentação de seu interesse por doces e salgadinhos:

An effort had been made to get their attention, to take it away from canned pop and potato chips and fix it on various knowns and unknowns and horrible immensities, and it seemed to have failed. A good thing, too, I thought. Children have a natural immunity, most of them, and it shouldn't be tampered with. [...] Awe - what was that supposed to be? (MUNRO, 1991, p.232)⁹⁵

Como no trecho acima, em monólogo interior, Janet comenta como se estivesse conversando com outra personagem, que se confunde com o leitor, técnica que o aproxima da personagem por insinuar sua presença dentro da narrativa, como um amigo, um confidente. Seu desejo de ocupar-se com qualquer coisa para evitar pensar na possibilidade da morte iminente do pai é, ainda que fracamente, satisfeito, pois

⁹⁵ Um esforço foi feito para atrair a atenção delas, para demovê-las de latinhas de refrigerante e batatas fritas e fixá-las no conhecido, no desconhecido e terríveis imensidões, e parece ter falhado. Uma coisa boa, eu pensei. Crianças têm uma imunidade natural, pelo menos a maioria, e isso não deve ser cutucado. [...] Temor – o que isso deveria ser?

mesmo que questione a construção e o objetivo dado ao show, sua mente esvazia-se, carregada de dados científicos “inofensivos”.

Ao questionar o tom dado ao conteúdo apresentado, a protagonista coloca em xeque tal atitude científica de tentar validar seu discurso ao lançar mão de recursos externos à lógica e à racionalidade, elementos estes que deveriam nortear sua práxis; no caso, a ciência imita justamente aquilo que busca negar: a religião e seus dogmas, que explicam o mundo pela crença nos mistérios revelados de forma simbólica. Desse modo, Janet fixa-se na figura de Júpiter, dentre outras certamente expostas pelo show do planetário, porque se recusa a reverenciar o mito que nomeia o planeta, em clara associação com a reprodução do pai autoritário e da estrutura patriarcal repressora da qual deseja escapar.

Tal reação da protagonista diante do show é, no caso, ambígua: por um lado, repete a reação do pai diante dos relatos de vida após a morte do tablóide, demonstrando que ela repete inconscientemente os comportamentos do pai, como observa-se no trecho:

[...] it is the artifice of representation which is being highlighted here just as it was with the electronic heart writing, for no model approaches the dynamic complexity of reality [...] (HOWELLS, 1998, p. 83)⁹⁶

Logo, o posicionamento contra a artificialidade perpetrado pelos Flemings tem seu fundamento, pois ele jamais substitui o real. Contudo, através da representação, a identificação faz com que o sujeito adquira consciência de que está repetindo justamente aquilo que critica e de que deseja se livrar. Tal processo causa mal-estar,

⁹⁶ [...] é o artifício da representação que está sendo enfatizado aqui, bem como com a escrita eletrônica do coração, pois nenhum modelo aproxima-se da complexidade dinâmica da realidade [...]

como no “estranho” freudiano (1969b), fazendo com que Janet cesse de fruir do espetáculo e passe apenas a memorizar dados inócuos.

Afinal, o show do planetário, com sua cientificidade neutra e seu efeito de realidade exterior e ampla, consegue acalmar Janet enquanto espera para visitar seu pai. Ao notar que, excetuando a excursão de crianças e as professoras e mães que cuidavam delas, os únicos adultos que assistiam ao show eram ela mesma e um homem que “parecia estar ali para evitar ir a um bar”, a protagonista assume que sua intenção ali era amortecer-se de realidade, o que muitas pessoas fazem com a bebida: “*The planetarium show had done what I wanted it to after all – calmed me down, drained me.*” (MUNRO, 1991, p. 233) ⁹⁷.

Ela associa essa calma às experiências de “quase-morte” dos tablóides que seu pai havia lido, uma suspensão da vida e da morte. Como o pai, Janet duvida das imensidões artificiais do planetário; no entanto, o efeito produzido é o de alívio momentâneo, pendendo para a tendência humana de buscar o religioso, mesmo que este seja abstrato, como forma de encontrar conforto emocional.

Em seu último encontro com o pai, adiantado por uma prolepse⁹⁸, Janet pede que ele nomeie as luas de Júpiter e eles conversam sobre elas; deste modo, a protagonista repete o que acabara de fazer no planetário, evitando que ela e seu pai falem diretamente sobre a morte ou se despeçam um do outro, tentando afastar a carga de sofrimento inerente à situação.

⁹⁷ O show do planetário fez o que eu queria que fizesse, afinal – me acalmou, me esvaziou.

⁹⁸ De acordo com Genette em *Discurso da narrativa*, prolepses são segmentos de narrativa em que acontecimentos posteriores ao episódio relatado são introduzidos, presentes em narrativas em retrospectiva. (Genette, p.65)

A escolha da figura das luas de Júpiter é obviamente um dado importante: encarado pelas personagens como um dado científico aleatório, apenas relacionado ao show visto pela protagonista no planetário, este consiste no meio em que, como fora dito antes, a protagonista refugia-se do confronto com a morte de um ente querido. No entanto, como foi analisada anteriormente, a imagem congrega a realidade e o mítico, um símbolo de poder, mas esta análise pode ser estendida: assim como Júpiter desafiara Cronos, que devorava seus filhos por medo de ter seu poder usurpado por eles, os homens Flemings também desafiaram a ordem paterna, fugindo de casa para escapar das ameaças de violência de seus pais autoritários. Logo, há a associação do pai com a figura de Jupiter, pois se ele já escapara da morte - representada pelo pai - antes, poderá escapar de novo e sobreviver à cirurgia. Há ainda outras implicações para a figura mítica escolhida: assim como as luas estão submetidas ao poder gravitacional de Júpiter, o planeta também depende delas para que o equilíbrio seja mantido e toda ordem não entre em colapso.

Assim, o masculino também depende do feminino para definir-se e, portanto, o núcleo pode ser deslocado de um para o outro entre as peças que compõem o sistema; por isso, ainda que as luas sejam de Júpiter, o que o volume destaca são as luas, ou seja, sua importância mesmo dentro de um sistema que as coloca como secundárias.

Transforma-se desse modo em analogia o sistema estelar que coloca as luas submetidas a um planeta e o sistema patriarcal que relega as mulheres e também os homens, como o pai de Janet e Poppy, a uma posição secundária – pois Ganimede, uma das luas de Júpiter, não é uma de suas amantes, mas um belo jovem raptado para carregar sua taça e lhe servir vinho. Em ambos os casos, a servidão a Jupiter é

compulsória e inclui a subserviência sexual, mesmo que no caso do mito de Ganimede isso não seja tão evidente.

A escolha pelo adiantamento da cena em que encontra seu pai pela última vez antes da cirurgia intenciona quebrar o tom melancólico da narrativa, deixando o final em suspenso, como na experiência de “quase-morte”, que ao mesmo tempo também é de “quase-vida”, pois o sujeito passa a existir em um vazio como uma bolha em que o antes e o depois são interrompidos. Depois do show, Janet senta-se em um Jardim Chinês enquanto espera o horário de visita a seu pai, e a narrativa em monólogo interior encerra-se apresentando ao leitor seus pensamentos:

I sat on a bench looking toward Bloor Street. Through the evergreen bushes and the high gridded iron fence I watched people going by in the late-afternoon sunlight. [...] I felt like one of those people who have floated up to the ceiling, enjoying a brief death. A relief, while it lasts. My father had chosen and Nichola had chosen. Someday, probably soon, I would hear from her; but it came down to the same thing.

I meant to get up and go over the tomb, to look at the relief carvings, the stone pictures, that go all the way around it. I always meant to look at them and never do. Not this time, either. It was getting cold out, so I went inside to have coffee and something to eat before I went back to the hospital. (MUNRO, 1991, p. 233)⁹⁹

O choque emocional da perda de um ente querido causa tal sensação, em que nada do que veio antes e nada do que poderá se seguir tem relevância, apenas a morte parece real. Assim como Janet e seu pai evitam despedir-se, a narradora também evita encerrar seu relato com um tom amargo; pois se a vida se encerra para aquele que morre, ela

⁹⁹ Sentei-me em um banco defronte a Rua Bloor. Através dos arbustos de sempre-verdes e da grade alta de ferro, eu olhava as pessoas passando na luz de fim de tarde. [...] Me senti como umas daquelas pessoas que levitaram até o teto, desfrutando de uma breve morte. Um alívio, enquanto dura. Meu pai escolheu e Nichola escolheu. Algum dia, provavelmente próximo, eu iria saber dela, mas dava no mesmo. Eu pretendia levantar e ir até a tumba, para olhar os relevos entalhados, as figuras de pedra que fazem toda a volta. Eu sempre quis olhar para eles, mas nunca faço isso. Dessa vez também não. Estava ficando frio do lado de fora, então eu entrei para tomar um café e comer alguma coisa antes de voltar para o hospital.

continua para quem sofre com a morte de alguém e continua inalterada para os que não são tocados por ela.

Novamente, a imagem do túmulo aparece no final do conto, mas desta vez com uma conotação diferente. Se em “The Stone in the Field”, Janet quis procurar a pedra que marcaria o túmulo do estrangeiro, e não a encontra, em “The Moons of Jupiter”, o túmulo está bem a sua frente, visível, mas Janet prefere não vê-lo. Se antes Janet procurava indícios de que suas conexões com o passado estavam encerradas; neste segundo momento, ela evita recordar diretamente a morte porque ela a teme, pois ameaça extinguir as ligações fundamentais da formação da identidade.

Finalmente, a narradora compreende que não há antagonistas repressores e vítimas que sofrem com as censuras, mas que as mesmas pessoas que padecem são exatamente aquelas que reproduzem os recalques nas gerações subseqüentes na cadeia de laços consangüíneos. O sofrimento continua na lembrança porque o sujeito internaliza o recalque e o reproduz inconscientemente. Portanto, é apenas através da reelaboração que esses padrões podem ser identificados e superados, onde tal consciência de si está presente na narrativa de modo sutil, contudo, determinante.

De volta à pedra

A leitura em conjunto dos três contos selecionados nos proporciona a trajetória de uma mulher que busca conexões com sua família e por conseqüência, consigo mesma; porém, a ordem com que as narrativas são colocadas pede que o olhar se volte para “The Stone in the Field”. Se a convivência com o pai antes da morte dele estreita os laços familiares, a busca de Janet pela pedra do estrangeiro adquire outro sentido: Mr.

Black, como ele se denominava, assume a posição do outro necessário para a formação do sujeito, e assim o reconhecimento de elementos externos, com características ou comportamentos de familiares.

O reconhecimento da alteridade também perpassa a história canadense, pois a constituição do Canadá como nação, segundo Kertzer em *Worrying the nation* (1998), também consiste em uma idealização de fragmentos de culturas e povos distintos reelaborados em prol da construção de uma “nação”. Inicialmente, o sentimento de falta de identidade duplica-se, pois trata-se do retorno ao passado não apenas em busca de referências para uma identidade individual, mas também uma identidade nacional que necessita desse retorno ficcionalizante para configurar-se como unidade integrada.

A busca por um estrangeiro pode ser uma metáfora para distintas leituras: as mulheres são outsiders na sociedade, mas ao mesmo tempo são a base sólida sobre a qual ela é construída, pois sem elas para realizar as tarefas domésticas, procriar e manter a casa, não seria possível aos homens ocuparem-se com suas “coisas mais importantes”. O mesmo funciona com os estrangeiros em si, pois eles são ao mesmo tempo os colonizadores da terra, oriundos de diversas partes da Europa, mas não são os colonizadores ingleses originais e, portanto, são marginalizados; contudo, sem sua mão de obra e esforço conjunto para povoar e construir o país, o Canadá não seria possível.

Além disso, há a simbologia associada ao sobrenome Black, que além de comum para a cultura anglófona, é também um dos epítetos da morte. A busca da sepultura do estrangeiro transforma-se no desejo de ver a morte, mas também de reencontrar o “outro” em si mesmo, precisamente o que Janet, tanto como sujeito quanto como narradora, acaba por fazer ao longo dos três contos.

A trama é, por meio das associações instituídas, um “desvio” para a morte, pois trata de um passado que morre, ameaçando as conexões, e de uma protagonista que já não é mais jovem, mas encontra-se na meia-idade e, repentinamente, se vê identificando-se com seu pai e com seu próprio medo da morte. Todas as imagens selecionadas referem-se a algo que morreu, que não está mais lá e a ausência é sentida – o tempo passa inexoravelmente, e a narrativa foca naquilo que se foi de modo a exprimir, ainda que nas entrelinhas, reforçada pelo emprego das associações, esse sentimento de perda, de separação, de divórcio.

O trabalho de Munro como escritora ganha relevo e a questão da presença paterna é crucial na escrita feminina, pois ressalta a necessidade do trabalho feminino de obter legitimidade dentro da hierarquia patriarcal. O que é adiado até o último conto é a conexão familiar legítima e sua aceitação através do reconhecimento de seu valor para o sujeito. O que se inicia como a procura de referenciais femininos culmina com a necessidade de aprovação do pai, com a narradora desempenhando precisamente o papel descrito pela psicanálise freudiana de busca inconsciente pela aprovação patriarcal.

No percurso percorrido nos dois primeiros contos, a pulsão que movia a narrativa era ambígua, mas principalmente de afastamento, e a repetição e a recorrência das conexões agiam como uma pulsão de morte, pois eram paulatinamente rejeitadas pela protagonista. Contudo, a identificação narrada no último conto muda a interpretação, segundo a qual o deslocamento geográfico é extremamente importante, pois para Munro a conexão física favorece a conexão emocional, em que viajar e narrar constituem formas de promover a conexão necessária com o outro. As relações consanguíneas, tanto quanto as relações de afinidade ou sexuais são a “cola” que une os

indivíduos e garante a vida em sociedade, pois o sujeito se define a partir do contato com o outro, e a necessidade de reconhecimento da alteridade é indissociável da de encontrar a si mesmo.

Ao final desta trajetória de diversas referências à morte, pode-se afirmar que a motivação do retorno ao passado deixa de ser o sentimento de traição e passa a ser o desejo de reconhecimento das conexões familiares que sustentam a identidade. Através das associações destacadas pelo presente trabalho, temos o luto como agente essencial na modificação da dinâmica dessas relações, pois é através da morte do pai e da necessidade de lidar com essa perda que Janet irá retornar ao passado e reelaborá-lo. Essa reelaboração pode ser considerada como trabalho de luto. Os traços, tanto da fisionomia quanto da memória - assim como as estradas que percorrera quando criança com seus pais - permanecem, ainda que alterados, atuando como índices da conexão entre passado e presente. O retorno à pedra e ao monte Hebron marca o desejo da retomada dos laços, bem como a superação do recalque que possibilita uma conexão verdadeira com os familiares.

Finalmente, compreende-se que o que motivou a personagem nesse retorno e reelaboração do passado foi o luto. Segundo Melanie Klein, o luto consiste na submissão do sujeito à pressão do princípio de realidade que o confronta ao afirmar que o objeto amado não existe mais, obrigando o sujeito a desfazer suas ligações com este, o que faz com que as lembranças sejam ativadas:

“A realidade impõe o seu veredicto – que o objeto não existe mais – sobre cada uma das memórias e esperanças pelas quais a libido estava ligada ao objeto perdido, e o ego, como se estivesse confrontado com a decisão de compartilhar desse destino, é persuadido pela soma de suas satisfações narcisistas em estar vivo, a abandonar sua ligação com o objeto não-existente.” (FREUD, apud KLEIN, 1970 p. 409)

Klein afirma que a criança também passa por este processo ao ver-se obrigada a obedecer ao princípio de realidade e suportar a separação da mãe (que corresponde à perda do objeto amado) e submeter-se à lei do pai. Logo, o luto ativa este processo de revisão do eu em que as lembranças são ressignificadas para atender à demanda do sujeito que tenta reequilibrar-se diante da perda do objeto amado que, por extensão, transforma-se na ansiedade da perda de todos os objetos amados. “A reconstrução de seu mundo interno caracterizará o trabalho bem-sucedido do luto.”(KLEIN, 1970, p. 416) A busca por reafirmação, iniciada como o reencontro com a mãe, é suplantada pela necessidade de aprovação pelo pai, seja como pessoa ou como profissional.

Enfim, sem o referencial dos três contos, as associações ressaltadas pelo presente trabalho entre imagens como a casa e a família, por exemplo, estariam lá, mas sua recorrência lhes confere mais força, garantindo um sentido maior às narrativas: o que poderia soar como o desabafo de uma dona-de-casa frustrada ganha dimensões maiores e torna-se a busca de uma personagem por si mesma, em um bildungsroman provocado pelo encontro com a morte.

Conclusão

De maneira geral, os três contos costuram a narrativa pessoal de uma mulher que busca definir-se como sujeito, esposa e mãe e superar seus recalques, constituindo-se na forma de uma autobiografia ficcional. A identificação final entre filha e pai como progenitores e como seres humanos constantemente ameaçados pela morte pode ser lida como a repetição das dúvidas insolúveis propostas pelo volume sobre temas ontológicos como amor e morte, que impulsionam o sujeito para a redescoberta de si mesmo por meio da reelaboração. As livre-associações trazem para a narrativa elementos que indiretamente permitem reconhecer os recalques e a partir deles reelaborar as lembranças, conferindo a elas novos significados, para que o conflito entre o desejo e os recalques seja atenuado.

Acredita-se ter explicitado no presente trabalho que as ressignificações derivadas do movimento de auto-revisão do passado e de si mesma realizados pela protagonista-narradora consistem tanto na força motriz que impulsiona a narrativa quanto na estrutura que ordena sua concretização por meio do trabalho das associações. Assim, a leitura através de ferramentas psicanalíticas confirma-se como apropriada para os contos selecionados, confirmando a validade da proposta do presente trabalho.

Revelation is not only constantly deferred; it is also undesired. [...] closure is refused [...] the dizzying shifts from known locations to the 'shoreless seas' of poetry and the 'horrible immensities' of science throw even more speculative possibilities into play. (HOWELLS, 1998, p.83-84)¹⁰⁰

Para Munro - de acordo com a citação de Howells acima - não se trata da revelação de verdades prontas, mas da busca pelas respostas que permitem ao sujeito

¹⁰⁰ “A revelação não é apenas constantemente atrasada, mas é também indesejável. [...] o fechamento é recusado [...] as mudanças vertiginosas de lugares comuns para os ‘mares sem fronteiras’ da poesia e para as ‘imensidades terríveis’ da ciência colocam ainda mais possibilidades especulativas em jogo.”

estabelecer suas próprias verdades à medida que reconhece as fragilidades e a parcialidade delas, como descreve Howells na citação acima. Ao final, são as conexões feitas pela personagem que dão sentido aos traços recuperados pela memória, codificados no processo de condensação e deslocamento que permitem ao sujeito constituir sua identidade. Por isso, não há uma rejeição real do passado, mas um processo de reconstrução, que tem como objetivo reconhecer os momentos vividos que marcaram o sujeito e a superação dos recalques em busca de uma maior satisfação.

As narrativas munrovianas, deslindadas através das associações promovidas pelas metáforas e metonímias apresentadas - que são paralelas aos processos de condensação e ao deslocamento delineados pela psicanálise -, propõem um micro-universo de possibilidades, onde o humano é habilmente representado:

Any attempt to analyze the secrets of her storytelling as it weaves together networks of relationships across space and time is likely to end with something close to a “Well”, though it is only through looking closely into the narrative mesh itself that we might hope to trace Munro’s explorations of identities in the process. (HOWELLS, 1998, p.176)¹⁰¹

O trabalho de narrar, paralelo ao da memória, consiste em costurar acontecimentos, pessoas e lugares do passado para tentar proporcionar alguma coesão e coerência a estes - criando uma narrativa. Os elementos que escapam à censura, deslocados e condensados, surgem como díspares neste processo de recordar, dando pistas sobre o que ficou no inconsciente, mas foi reprimido. Assim, como afirma Howells, é apenas ao olhar mais de perto para esses elementos que as conexões se

¹⁰¹ Qualquer tentativa de analisar os segredos da narração dela [de Munro] enquanto ela tece redes de relações através do tempo e o espaço está popensa a terminar com algo próximo a um “poço” [trocadilho em inglês, pois pode ser tanto o substantivo “poço” quanto o conectivo “bem”], embora seja apenas olhando de perto o emaranhado da narrativa que podemos esperar divisar as explorações de Munro das identidades nesse processo.

tornam mais claras e, conseqüentemente, permitem divisar a complexidade da composição da identidade.

A metáfora escolhida para este trabalho é a da sobreposição de fragmentos de emoções, pensamentos e lembranças que formam um todo, apesar de possuir peças conflitantes. O processo metonímico permite que o conto seja ao mesmo tempo completo (consiga transmitir uma narrativa e/ou ideia) e sucinto: determinados eventos e pensamentos são representados da maneira mais breve, e sua amplitude e implicações se tornam emblemáticos porque são inseridos na cadeia de significantes pelo sujeito em seu esforço de reelaboração – movimento repetido pelo leitor no processo de interpretação.

Finalmente, observou-se que as associações realmente abrem caminho para que o inconsciente se manifeste, porque as conexões estabelecidas burlam a censura e permitem que o desejo, de algum modo, seja expresso. A focalização que encadeia os eventos narrados deixa transparecer a seletividade – embora inconsciente - da memória, pois estes poderiam ser outros: eles só possuem tal relevância no momento da construção do relato porque a personagem os associou ao que acredita ser sua “verdade” e os destacou do restante. A solidez dos comentários genéricos acerca da vida e de si mesma, baseados em noções idealizadas e pré-concebidas, é refutada pelos detalhes que revelam o quanto Janet, bem como outras personagens, são contraditórias, característica que as aproxima do humano de modo inquestionável.

Referências Bibliográficas

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREUD, S. Além do Princípio do Prazer. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969a. p. 13-75.

_____. O Estranho. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. vol. XVII. p. 235-269.

_____. O Ego e o Id. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969c. vol. XIX. p. 15-82.

_____. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Recordar, repetir e elaborar. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969d. p. 163-171.

_____. Uma nota sobre o ‘bloco mágico’. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969e. p. 285-290.

_____. **Totem and taboo; some points of agreement between the mental lives of savages and neurotics**. London: Routledge & Paul, 1950.

HEATH, S. **The sexual fix**. London: MacMillan, 1982.

HOWELLS, C. A. Star maps and shifting perspectives: *The Moons of Jupiter*. In: **Alice Munro**. Manchester University Press: Manchester and New York, 1998. p. 67 - 84.

_____. “Intimate dislocations: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*”. In: **Alice Munro**. New York: Infobase, 2009. p. 167-192.

I LOVE Lucy. Desilu: Califórnia, 1951-1957. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0043208/> Acesso em: 04/10/2010

_____. Disponível em: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=ilovelucy> Acesso em: 04/10/2010

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

KLEIN, M. “O luto e a sua relação com os estados maníaco-depressivos” In: **Contribuições à psicanálise**. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 391-424.

KRISTEVA, J. **Powers of horror**. New York: Columbia University Press, 1980.

LACAN, J. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LEITE, L. C. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993

LUSCHER, R. M. The Short Story Sequence. **Short story theory at crossroads**. United States of America: Louisiana State University, 1989. p. 148-167.

MAAS, W.P.M.D. **O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Unesp, 2000.

MARTIN, W.R. The Moons of Jupiter. **Alice Munro – paradox and parallel**. Canada: University of Alberta Press, 1987.

MAYBERRY, K. J. “Every last thing... everlasting: Alice Munro and the Limits of Narrative”. In: **Alice Munro**. New York: Infobase, 2009. p. 29-40.

MILLER, J. **Benét’s Reader’s Encyclopedia**. New York: Harper & Row Publishers Inc., 1987. p. 650-651.

_____. Columbus. Disponível em: <http://www.theotherpages.org/poems/miller01.html>. Acesso em: 22/09/2008.

MUNRO, A. **Lives of girls and women**. Canada: Vintage, 2001.

_____. **The moons of Jupiter**. Canada: Vintage, 1991.

_____. **Open secrets**. Canada: Vintage, 1994.

_____. “White Dump”. In: **The Progress of love**. Canada: Penguin, 1987.

NASIO, J. D. “O conceito de identificação”. In: **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NYE, A. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

ORANGE, J. Alice Munro and a Maze of Time. In: **Probable fictions: Alice Munro’s narrative acts**. ECW Press: 1983. p. 83-97

OSACHOFF, M. G. “Treacheries of the Heart”: Memoir, Confession, and Meditation in the Stories of Alice Munro. In: **Probable fictions: Alice Munro’s narrative acts**. ECW Press: 1983. p. 61-82

PASSOS, C. R. P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 67-90.

_____. **Confluências: crítica literária e psicanálise.** São Paulo: Nova Alexandria: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Ática, 1978.

PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. **Ficções: Leitores e Leituras.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 91-111.

WOOLF, Virginia. **To the Lighthouse.** United States of America: Random House, 1982.

_____. **A Room of one's own.** London: Harcourt Inc. 1981.

WRIGHT, Elizabeth. **Psychoanalytic criticism : theory and practice.** London: Routledge, 1991.

Bibliografia consultada

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1987.

BENNINGTON, G. **Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

CANDIDO, A. et al. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARRINGTON, I. P. Controlling Memory: Mothers and Daughters, Fathers and Daughters. In: **Controlling the uncontrollable: the fiction of Alice Munro**. Northern Illinois University: Delkab, 1989. p. 184-205.

_____ Conclusion: Point of View, Metaphor, and Paradox. In: **Controlling the uncontrollable: the fiction of Alice Munro**. Northern Illinois University: Delkab, 1989. p. 206-224.

CIXOUS, Héléne. Reaching the point of wheat, or a portrait of the artist as a maturing woman. In WALDEMAN, Berta & ARÊAS, Vilma (org.) **Remate de Males- revista do departamento de teoria literária**. Campinas: UNICAMP, nº 9, 1989.

CORTÁZAR, J. Alguns Aspectos do Conto. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-164.

FRIEDMAN, Norman. Recent Short Story Theories: Problems in Definition. In: **Short story theory at crossroads**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. p. 13-31.

FONTENELE, L. **A interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Vega: Lisboa, [19--].

GILBERT, S., M, GUBAR, S. **The madwoman in the attic**. Yale University Press, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEITCH, V. B. Deconstructive Criticism. **American literary criticism from the thirties to the eighties**. New York: Columbia University Press, 1988. p. 267-306.

LODGE, D. Jacques Lacan. **Modern criticism and theory: a reader**. New York: Longman, 1988. p. 79-106.

LODGE, D. Jacques Derrida. **Modern criticism and theory: a reader**. New York: Longman, 1988. p. 107-123.

RIVERA, T. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SILVA, M. G. G. V. “*Heirs of the Living Body*: uma história familiar, um contraponto entre vida e morte”. **Estudos Culturais: Literaturas de Língua Inglesa: Visões e Revisões**. São José do Rio Preto: Insular, 2005. p. 107-113. (ABRAPUI)

_____. “Clarice Lispector e Alice Munro: o trabalho com a memória e a escritura”. **Ângulo**. n. 111, out/dez, 2007. p. 82-87.

Apêndice

Logo após o par inicial está “Dulse”, em que um narrador heterodiegético conta a história de Lydia, uma mulher em seus 40 anos, divorciada, poeta, que acabara de sair de um relacionamento problemático e está viajando em férias. Ela toma um barco para chegar a uma ilha perto de New Brunswick e hospeda-se em uma pousada. Lá, conhece Stanley, um homem que venera a poetisa Willa Carter - que passava seus verões na ilha - e um grupo de trabalhadores, Lawrence, Eugene e Vincent, com quem joga cartas. Ao deitar-se para dormir, Lydia reflete sobre seu relacionamento com Duncan – e as sessões de terapia por causa dele - e sobre o que cada um desses homens que acabara de conhecer desperta nela. Percebe-se o tom abusivo do relacionamento em que os sentimentos e desejos da mulher são ignorados pelo homem, ao passo em que a subserviência da mulher aos desejos masculinos permite que tal desequilíbrio perpetue-se:

She believed that Duncan’s love – love for her – was somewhere inside him, and that by gigantic efforts to please, or fits of distress which obliterated all those efforts, or tricks of indifference, she could claw or lure it out. (MUNRO, 1991, p.53)¹⁰²

Na manhã seguinte, recebe de presente um pacote com dulse, uma alga comestível, deixado por Vincent aos cuidados da dona da pousada. Aqui, comentários sobre acontecimentos do romance intercalam-se com as cenas da estadia de Lydia na ilha e, conforme ela busca nessas lembranças compreender porque o relacionamento acabou, ela enxerga cada vez mais o quanto estava realmente infeliz. Dulse em si

¹⁰² “Ela acreditava que o amor de Duncan – o amor por ela – estava em algum lugar em seu íntimo, e acreditava que através de gigantescos esforços para agradar, ou de rompantes de angústia que obliteravam todos esses esforços, ou de truques de indiferença, ela poderia fisgá-lo ou atraí-lo para que esse amor se revelasse.”

funciona como metáfora para seu presente estado: ela não está acostumada a comer tal alga, mas mesmo assim aprecia o presente, como aceita sua nova fase de vida, que em algum momento ela irá superar seu romance falido e encontrar satisfação em si mesma.

O *topos* da opressão feminina apresentado no par inicial tem sua continuidade no desencontro das expectativas de ambas as partes em um relacionamento amoroso, em que a insatisfação da mulher limitada a seu papel submisso e a dificuldade de encontrar novas maneiras de se relacionar causam frustração. Além disso, o indizível presente no par inicial – como apresentado no capítulo sobre “The Stone in the Field” – reaparece no momento em que Lydia e Stanley estão justamente conversando sobre o amor: quando ela argumenta que Willa Carter não poderia saber de certas coisas porque ela era homossexual, então não entenderia como homens e mulheres se relacionam, Stanley afirma que ela sabia das coisas “como um autor sabe”. Ou seja, a sensibilidade implícita no trabalho artístico somada ao caráter metonímico que a arte assume são suficientes para indicar diversas dimensões da complexidade humana, não importando se o sujeito realmente viveu determinada experiência ou não. No horizonte, porém, entende-se que as palavras não conseguem expressar o desejo de modo satisfatório, como afirma Lacan, e o sentido escapa, restando ao sujeito mover-se pela cadeia de significados, como a recente inserção de “dulse”, que passa a simbolizar o momento de vida da personagem dominado pela indeterminação, pois ela afirma encontrar-se em uma fase de transição em que os sentidos estão suspensos, à espera de sua “ressignificação.”

Em “The Turkey Season”, uma narradora autodiegética relata sobre o fim de ano em que, com 14 anos, arranjava um emprego onde deveria limpar perus e sobre as pessoas que trabalharam com ela. Herb Abbot é o “gerente” e atrai a atenção de todas as

mulheres por seu porte, descrição e educação. Na véspera de Natal, um jovem desbocado que havia acabado de chegar causa um incidente com Gladys, a irmã do dono do celeiro, e é imediatamente despedido, para desgosto de Herb. O conto se encerra com a foto dos trabalhadores sendo tirada na véspera de Natal, antes de voltarem para casa, enquanto a neve cai. Ao mesmo tempo em que aprende a destripar os perus, ela entra em contato com a sexualidade e uma gama de emoções e comportamentos tidos como “baixos” (uso de palavrões, agressividade, alcoolismo) ligado às pessoas ao seu redor.

À medida que a voz adulta relata as cenas vividas, a narradora explicita a conexão entre este período de sua vida e seu despertar para o sexo e para a relevância dele nas relações entre as pessoas. Posteriormente, a suspeita de que Herb é homossexual e que ele e o jovem tinham um relacionamento não mudam o fato de que ele foi a primeira pessoa que, de alguma forma, lhe provocou interesse - “When I went to sleep at night, lying on my side, I would rub my cheek against the pillow and think of that as Herb’s shoulder.” (MUNRO, 1991, p.66) ¹⁰³ – e o quanto a sexualidade pode ser desconcertante. A jovem questiona a lei patriarcal e o quanto as mulheres são contraditórias ao defender sua criação rígida ao passo em que a desafiavam constantemente, protestando contra a hipocrisia do patriarcado:

A father’s word should be law. They brought up their own kids strictly, and none had turned out bad yet. [...] Marjorie and Lily themselves drank and swore, and what was so wonderful about the strong will of a father who could insure you a lifetime of unhappiness? [...] I could be enraged then at the lack of logic in most adult’s talk – the way they held to their

¹⁰³ “À noite ao dormir, deitada de lado, eu esfregava meu rosto contra o travesseiro e pensava que aquele era o ombro de Herb.”

pronouncements no matter what evidence might be presented to them. (MUNRO, 1991, p. 67-68) ¹⁰⁴.

Ao obrigar Lily a casar-se aos 16 anos, o pai, que tenta fazer com que sua filha não se “desencaminhe” e assegurar a obediência dela a lei do pai, a “condena a uma vida de infelicidade” ao lado de uma pessoa que não ama, mas ainda assim ela não deixa de defendê-lo, pois a internalização e reprodução do sistema patriarcal é completa e ela não se vê acreditando em algo absurdo. Portanto, o período de festas de fim de ano nomeado como “turkey season” denota a tomada de consciência da protagonista para o mundo dos adultos, com suas inconsistências e aspectos grosseiros que, mesmo assim, não deixam de causar atração; como o reverso da moeda da maior celebração da cristandade, a jovem vê o outro lado da sociedade, onde em nenhum momento as imagens comuns do Natal são mencionadas, mas as ligadas ao baixo-corporal que traduzem os aspectos humanos marginalizados pela cultura – em especial pelo puritanismo.

“Accident” é apresentada por um narrador heterodiegético que discorre sobre a história de Frances, professora de música em uma escola, que se sente oprimida pela atmosfera da cidade pequena e mantém um caso com o professor de ciências, Ted Makkavala, casado e com filhos. O título se refere a um acidente de carro que causa a morte de um dos filhos de Ted, cuja reviravolta em sua vida faz com que ele abandone a esposa e constitua uma nova família com Frances em outra cidade. Ele confessa a ela que em determinado momento ele pensou em barganhar com Deus, em desistir dela se

¹⁰⁴ “A palavra de um pai deve ser lei. Eles criavam seus filhos com rigidez e nenhum deles ‘deu errado’. [...] Marjorie e Lily, elas mesmas, bebiam e falavam palavrões, e o que poderia haver de tão maravilhoso na vontade incontestada de um pai a ponto de garantir a você uma vida inteira de infelicidade? [...] Eu podia me irritar então com a falta de lógica presente na maioria das conversas dos adultos – o modo como defendiam suas asserções não importando quantas evidências fossem apresentadas a eles.”

seu filho sobrevivesse, e o quão ridículo isso soa, sem imaginar que assim ele a coloca como algo dispensável, o que poderia intensificar sua frieza em relação à morte do menino. Anos depois, ela retorna à cidade para o enterro de sua cunhada Adelaide, e reflete como (e se) a morte do filho de Ted alterou sua vida.

Tudo gira em torno dos eventos que levaram Ted a decidir ficar com ela, ao passo em que ela evita atribuir sua felicidade – pois ela estava apaixonada – à morte de uma criança e admitir que ela não se importa com o fato, pois isso faria dela uma pessoa insensível e abominável. A sexualidade do conto anterior retorna de maneira ainda mais crua, apresentando como os relacionamentos são idealizações de encontros sexuais em que emoção e pulsão sexual se confundem. Logo, o título também se refere a “coincidência” dos acontecimentos, como o acaso pode mudar toda a vida de uma pessoa, apesar de que muitas vezes não seja reconhecido. Além disso, o conto também explora as diferenças entre os sujeitos e como as conexões são construídas por cada um: em seus encontros sexuais com Ted, ocorre uma transformação em que ele se torna atraente aos olhos dela, e ela acredita que o mesmo ocorra com ele.

First, she saw him as if it was a year ago, and he was someone who had nothing to do with her. [...] There was a moment's chance they would not be able to make the switch, to see each other differently; they wouldn't remember how the crossover was managed or grace wouldn't be granted them, and if that could be so, what were they doing in this place? As he drew the door shut she saw him again [...] there was no chance in the world they would not make the switch. It was already made. (MUNRO, 1991, p.83).¹⁰⁵

¹⁰⁵ “Primeiro, ela o viu como há um ano, e ele era alguém que não tinha nada em comum com ela. [...] Havia uma chance momentânea de que eles não seriam capazes de fazer a troca, de ver um ao outro diferentemente; eles não se lembrariam como a troca era feita ou tal graça não lhes seria dada, e se esse fosse o caso, o que eles estavam fazendo naquele lugar? Enquanto ele fechava a porta, ela o viu novamente [...] não havia nenhuma chance no mundo de não fazerem a troca. Ela já estava feita.”

Ted se posta como amante ideal porque Francis o enquadra deste modo, de acordo com o que a psicanálise entende por “identificação”. Segundo Juan David Nasio, “a identificação significa que a coisa com a qual o eu se identifica é a causa do eu [...]” (NASIO, 1997, p.101) em que, na realidade, “não existem representações do outro, mas apenas representações inconscientes, impessoais, por assim dizer, à espera de um ‘outro’ externo que venha ajusta-se a elas.” (NASIO, 1997, p.103).

Além de participar das vozes paternas que constituem o ego, a consciência de tal processo interfere na relação com o outro, pois fica evidente a artificialidade de tal. Logo, a asserção de Frances de que ela não havia mudado nada apesar do acidente tem fundamento no fato de que ela está ciente de que seus sentimentos por Ted devem-se em grande parte a ela mesma e como ela o encara, e não a ele em si. A crueza da relação sexual é somada a dessa constatação, desconstruindo a relação amorosa e causando mal-estar.

A identificação, por ser relevante para a questão da identidade, será retomada em outros contos como, por exemplo, na maneira como Janet alinha-se às opiniões do pai, não percebendo que as vê como próximas as suas próprias porque elas já foram internalizadas inconscientemente antes que pudesse dar-se conta disso, durante o processo de construção de sua individualidade no romance familiar.

“Bardon Bus” é narrado em primeira pessoa por uma personagem que discorre sobre o encontro que teve durante uma viagem à Austrália com um homem que já havia conhecido antes no Canadá e sobre o caso extraconjugal estabelecido com ele durante sua permanência no país. Ela narra sobre as dificuldades de superar o término devido à felicidade idílica que teve ao lado deste amante, “X”, e sobre as aventuras amorosas de

sua amiga Kay, com quem mora em Vancouver, que constantemente se apaixona pelos “tipos” mais diferentes de si mesma e mergulha de cabeça nestes romances impossíveis. Há uma ironia guardada no final: recém-superada a paixão por “X”, sua amiga Kay lhe revela, sem o saber, estar apaixonada pelo mesmo homem. Além disso, a necessidade de superar o término de um relacionamento amoroso colocada em “Dulse” é desenvolvida como possibilidade real, como uma exploração maior do tema.

Contudo, a repetição destes padrões comportamentais é tida como inevitável, especialmente quando lidos através dos nomes das personagens: a protagonista não nomeada, o amante e a amiga representados apenas por uma letra (“kay” soa como a letra “k” é lida em inglês) são como o vazio lacaniano, “lugares” que são passíveis de serem preenchidos por diversas pessoas, ecoando o mesmo sistema. A desconstrução promovida pelo conto anterior retorna como uma simples estrutura fria de relações amorosas imutáveis, atualizadas ininterruptamente por diferentes atores.

O ônibus mencionado é o que a protagonista tomava na Austrália para ir de sua casa ao centro da cidade, em que apenas ao lembrar o nome, ela traz à memória uma seqüência de imagens das pessoas e da vida que via nas ruas. Assim como a viagem de ônibus, a protagonista apresenta uma cadeia de imagens que intercalam cenas de seu romance e cenas atuais neste processo de superar o final do caso amoroso, indicando a distensão temporal e geográfica que este processo possui para ela: o romance idealizado ocorreu em uma Austrália idealizada como um paraíso tropical, enquanto a superação se dá em Vancouver durante o outono, em clara metáfora para a maturação emocional.

Através de um narrador heterodiegético conhecemos um pequeno fragmento da vida de Prue, cujo nome dá título a esse conto: uma mulher bem-humorada e inteligente,

que possui um relacionamento oscilante com Gordon, um cirurgião casado que, entre idas e vindas com Prue, divorcia-se de sua esposa. Durante um jantar a dois, outra mulher bate a porta e revolta-se contra Gordon, acertando-o com uma “overnight bag”. Gordon diz a Prue que gostaria de se casar com ela, assim que superasse a paixão pela moça citada. Na manhã seguinte, Prue leva para si uma das abotoaduras de Gordon e a coloca em uma pequena lata junto com outros pequenos objetos enquanto o narrador afirma que eles não possuem nenhum valor sentimental e que ela não é cleptomaniaca. Assim como o conteúdo da lata, os elementos que ficam na memória são condensações de eventos carregados de carga emocional deslocados e armazenados pelo sujeito, mas que quando olhados fora da cadeia de significantes não passam de itens aleatórios e enigmáticos, e é por isso que a narrativa termina em aberto. Aqui, a perspectiva retorna para a posição de uma mulher que não percebe os padrões de relacionamentos como nos contos anteriores, mas os reproduz sem refletir criticamente.

Em “Labor Day Dinner”, um narrador heterodiegético discorre sobre o almoço realizado na casa de Valerie na data que dá título ao conto, ao qual comparecem seus filhos, David and Ruth e também George e Roberta juntamente com as filhas desta, Angela e Eva. Durante o jantar, a narrativa oscila entre o presente e os momentos vividos durante o verão por esta recém-formada família. Drasticamente diferentes, o casal está passando por problemas devido à diferença de idade e de valores: se por um lado George valoriza o trabalho, apesar de idealista, Roberta pende para o lado artístico e para a dramatização, que pesa sobre o relacionamento; tal situação é metaforizada pela casa em que vivem, que precisa de extensos reparos e cuja reforma é causa de estresse para o casal. Em dado momento, a voz narrativa mistura-se com o ponto de vista de

Roberta sobre a amiga, afirmando: “Her life and her presence, more than any opinion she expresses, remind you that love is not kind or honest and does not contribute to happiness in any reliable way.” (MUNRO, 1991, p.140).¹⁰⁶

No entanto, essa dramatização exagerada de Roberta das dificuldades do amor é desmistificada: assim como a casa de Valerie é bonita e aconchegante, George e Roberta devem continuar trabalhando em sua casa recém-adquirida para construírem um lar para si, pois os relacionamentos, assim como sugerido pelo título que indica a celebração do trabalho, são construídos com dedicação e esforço. Assim, é oferecida uma alternativa às relações apresentadas nos contos anteriores, em que a falsidade consciente da identificação é superada pela necessidade de conexões, ainda que exijam labor para se manterem. Ao retornarem para sua casa do jantar com Valerie, a família escapa de um acidente de carro, mas apenas George e Roberta têm consciência disso, ficando em choque. Tal visão da morte atesta a fugacidade da vida e causa perplexidade, tema que será retomado nos contos a seguir.

Por meio de um narrador heterodiegético, temos a história de duas senhoras que se conheceram a vida toda e que dão título ao conto, Mrs. Cross and Mrs. Kidd. Apesar de trilharem caminhos bem diferentes, acabam juntas num asilo para idosos e também deficientes mentais. Mrs. Cross não prosseguiu seus estudos, casou-se cedo e teve muitos filhos. Mrs. Kidd casou-se mais tarde e teve poucos filhos. Após algum tempo, cada uma delas “adota” um interno para cuidar: Mrs. Cross relaciona-se com Jack, um homem que sofrera um derrame e perdera a capacidade de falar; Mrs. Kidd joga

¹⁰⁶ “Sua vida e sua presença, mais do que qualquer opinião que ela expresse, lembra que o amor não é gentil ou honesto e não contribui para a felicidade de nenhum modo confiável.”

“scrabble” (mexe-mexe ou troca-troca) com Charlotte, uma mulher com esclerose múltipla. Depois de um momento e tensão entre Jack e Mrs. Cross, esta não se sente apta para voltar a seu quarto e Mrs. Kidd, demonstrando amizade genuína, oferece sua cadeira de rodas a amiga e a empurra para o quarto, arriscando sua própria saúde na manobra.

Outro tipo de amor é colocado na narrativa, a amizade, especialmente a ligação através do compartilhamento das dificuldades da velhice e da presença da morte, onde as diferenças entre os indivíduos também complica as relações, mas não impede a conexão. O título, que consiste em dois sobrenomes – como o par inicial que se desdobra em dois – unificados, indica a formação de ligações entre diferentes, a criação de laços que não são consangüíneos, como a cola social que liga as pessoas. No entanto, no conto estes também não são sexuais, como os trazidos anteriormente (como o casamento que uniu Chaddeleys e Flemings), mas oferecem as possibilidades de novas formas de vínculos emocionais que envolvem o amor.

Em “Hard-Luck Stories”, durante um almoço, uma narradora remonta uma viagem realizada por ela e sua amiga Julie em companhia de um amigo, Douglas, ao voltar de uma conferência para Toronto. Em dado momento, Julie revela seus desastrosos “quase-casos” extraconjugais com um jovem psiquiatra que ela descobre ser louco e com um psicólogo líder de vários grupos de auto-ajuda. A narradora então discorre sobre um jantar que fora com um amigo em que a anfitriã Caroline oferecera apenas para confrontar seu antigo amante - o amigo em questão - e seu novo caso, Martin, quando esta se descobre então como mero contraponto para Caroline. Ao final, o leitor descobre que Douglas seria este amigo e que agora ele e Julie estão em um relacionamento.

Assim como indicado pelo título, o foco reside nos desencontros amorosos das duas mulheres que narram suas desventuras - sua “má sorte” no amor - resgatados pela memória de modo distinto: ao passo que a narradora relata sua história de modo mais genuíno, Julie coloca-se como vítima do engodo de dois homens e, segundo Mayberry (2009) ¹⁰⁷, sua narrativa está distante dos fatos, como que calculada para causar determinado efeito em Douglas. Diferencia-se assim o movimento legítimo de retorno ao passado em busca da interpretação dos fatos e a “normatização” das lembranças para que atendam a determinado desejo específico, indicando que ainda que reelaborar possa significar adequar as lembranças para criar uma narrativa coesa, o sentido consegue escapar a ela diferentemente de uma reelaboração em que o consciente atua claramente para criar uma ficção dos fatos. Em determinado momento, eles param o carro diante de uma pequena igreja e um cemitério, e a narradora comenta sobre quão respeitáveis os mortos deveriam ser e como eles pareciam tolos ali, ainda debatendo-se com o amor. Ao encerrar o conto com a fantasia romanesca de fugirem e viverem juntos e felizes, a narrativa aponta mais uma vez para a idealização das relações amorosas, mas desta vez sem a agonia do confronto com a realidade, mas a aceitação dos fatos como eles são.

Casados após a meia-idade, Wilfred e Mildred, os protagonistas de “Visitors”, recebem a visita do irmão deste que não via há 30 anos, Albert, sua esposa, Grace, e a irmã desta, Vera em sua casa. O narrador heterodiegético oscila entre presente e passado, relatando a vida deste casal antes de se conhecerem, as viagens de Wilfred e o caso que Mildred mantivera com o dono da empresa onde trabalhava e o início de seu relacionamento. A visita torna-se uma tribulação para ambas as partes, uma vez que,

¹⁰⁷ “Every last thing... everlasting: Alice Munro and the limits of narrative”, 2009.

além da casa ser muito pequena para tantas pessoas, as personalidades e estilos de vida destes dois núcleos diferentes geram conflitos entre si. O narrador penetra na mente de Mildred, que afirma: “Brothers and sisters were a mystery to her. There were Grace and Vera, speaking like two mouths of the same head, and Wilfred and Albert without a thread of connection between them. (MUNRO, 1991, p. 212) ¹⁰⁸ As conexões consangüíneas são retomadas, mas de maneira diferente: se as irmãs, assim como as tias de Janet, são semelhantes em tudo, apenas a ligação sanguínea liga os dois irmãos com personalidades tão distintas.

O título declara a imagem deste relacionamento: os vínculos fraternais se perderam e a união entre irmãos existe apenas na coincidência de progenitores, e os “visitantes” são vistos mais como estranhos do que como “familiares”. Ao final de sua estadia, todos vão visitar o pântano onde a casa destes dois irmãos antes se encontrava, e Albert relata a lenda de um eremita que vivia naquele local. O conto se encerra com o casal deitado na cama e Wilfred lamentando talvez nunca mais rever o irmão. Apesar da não terem afinidades, a perspectiva de perda da conexão com os parentes é motivo de tristeza, pois a família é essencial para o sujeito, tema que também é explorado no último conto do volume.

Assim, mesmo que sucintamente, confirma-se a recorrência de determinados temas e imagens importantes para a compreensão do volume. Colocados lado a lado, os contos oferecem-nos um percurso iniciado no amor familiar, passando pelo sexual, pelo fraternal e, no conto que nomeia a coletânea, não-sexual. Ao serem lidos na ordem proposta, a trama dos contos parece simplificar-se, enquanto a construção estrutural

¹⁰⁸ “Irmãos e irmãs eram um mistério para ela. Havia Grace e Vera, falando como duas bocas da mesma cabeça, e Wilfred e Alfred, sem um fiapo de conexão entre eles.”

complica-se; sua complexidade apóia-se essencialmente na quebra da linearidade e na conjugação mais densa de significados devido à leitura intertextual. A coesão da obra, estabelecida após a produção dos textos, proporciona ao leitor um panorama do cotidiano a partir do aspecto emocional, especialmente das relações estabelecidas entre homens e mulheres, sob o prisma do olhar feminino.

A cada conto, a atualização dos tópicos mencionados se dá de modo diverso, oferecendo um caleidoscópio de relacionamentos, sejam amorosos, filiais ou fraternais. Os processos do funcionamento mnemônico estão sempre presentes na articulação entre cenas e digressões, presente e passado, onde o título de cada conto condensa o tema principal. Como em *Lives of Girls and Women*, os contos permanecem independentes, mas a leitura conjunta destes, especialmente na ordem proposta pela autora, cria a possibilidade de uma leitura mais ampla, proporcionando um adensamento temático que enriquece significativamente a interpretação.

Anexo

Behind him lay the gray Azores,
Behind the Gates of Hercules;
Before him not the ghost of shores,
Before him only shoreless seas.
The good mate said: "Now we must pray,
For lo! the very stars are gone.
Brave Admiral, speak, what shall I say?"
"Why, say, 'Sail on! sail on! and on!' "

"My men grow mutinous day by day;
My men grow ghastly wan and weak."
The stout mate thought of home; a spray
Of salt wave washed his swarthy cheek.
"What shall I say, brave Admiral, say,
If we sight naught but seas at dawn?"
"Why, you shall say at break of day,
'Sail on! sail on! and on!' "

They sailed and sailed, as winds might blow,
Until at last the blanched mate said:
"Why, now not even God would know
Should I and all my men fall dead.
These very winds forget their way,
For God from these dead seas is gone.
Now speak, brave Admiral, speak and say" --
He said, "Sail on! sail on! and on!"

They sailed. They sailed. Then spake the mate:
"This mad sea shows his teeth tonight.
He curls his lip, he lies in wait,

With lifted teeth, as if to bite!
Brave Admiral, say but one good word:
What shall we do when hope is gone?"
The words leapt like a leaping sword:
"Sail on! sail on! sail on! and on!"

Then pale and worn, he kept his deck,
And peered through darkness. Ah, that night
Of all dark nights! And then a speck --
A light! a light! at last a light!
It grew, a starlit flag unfurled!
It grew to be Time's burst of dawn.
He gained a world; he gave that world
Its grandest lesson: "On! sail on!"