

UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

PATRICIA MAGAZONI GONÇALVES

**VOZ NARRATIVA E MEMÓRIA: A BUSCA DE
IDENTIDADE PELAS PROTAGONISTAS DE
FELICIDADE CLANDESTINA, DE CLARICE
LISPECTOR E DE *LIVES OF GIRLS AND WOMEN*, DE
ALICE MUNRO**



ARARAQUARA – S.P.
2013

PATRICIA MAGAZONI GONÇALVES

**VOZ NARRATIVA E MEMÓRIA: A BUSCA DE
IDENTIDADE PELAS PROTAGONISTAS DE
FELICIDADE CLANDESTINA, DE CLARICE
LISPECTOR E DE *LIVES OF GIRLS AND WOMEN*, 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 em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.

Orientador: Prof^a Dr^a Maria das Graças Gomes Villa da Silva.

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – S.P.
2013

Gonçalves, Patricia Magazoni

Voz narrativa e memória: a busca de identidade pelas protagonistas de Felicidade clandestina, de Clarice Lispector e de Lives of girls and women, de Alice Munro / Patricia Magazoni Gonçalves – 2013
176 f. ; 30 cm

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

Orientador: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

1. Munro, Alice , 1931- . 2. Lispector, Clarice, 1920-1977.
3. Memória. 4. Identidade. 5. Escritura. I. Título.

PATRICIA MAGAZONI GONÇALVES

**VOZ NARRATIVA E MEMÓRIA: A BUSCA DE IDENTIDADE
PELAS PROTAGONISTAS DE *FELICIDADE CLANDESTINA*, DE
CLARICE LISPECTOR E DE *LIVES OF GIRLS AND WOMEN*, 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 em Letras.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da
narrativa.**

**Orientador: Prof^a Dr^a Maria das Graças
Gomes Villa da Silva.**

Bolsa: FAPESP

Data da defesa: 24/04/2013.

Membros componentes da Banca Examinadora:

Presidente e orientador: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva.

Membro titular: Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão – UNICAMP/Campinas

Membro titular: Profa. Dra. Karin Volobuef – UNESP/Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP - Campus de Araraquara

À minha família, pelo amor e
apoio incondicionais e pelos exemplos de conduta.

À Alice Munro, Clarice
Lispector e a todos os escritores de literatura que tanto contribuem com nossa
imaginação e conduzem-nos a universos antes inimagináveis.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por iluminar constantemente a minha vida e me dar saúde, força e perseverança para nunca desistir dos meus objetivos.

À minha família, por estar sempre ao meu lado. Aos meus pais, Luiz e Fátima, pelo apoio em todas as etapas da minha vida e por me incentivar a nunca desistir dos meus sonhos, e à minha irmã pelo apoio e amizade eterna.

Aos meus amigos que, estando próximos ou distantes, exerceram papel importante nessa minha trajetória. Em especial à minha amiga de todos os momentos, Mariane Carvalho, às minhas eternas companheiras de estudos, Renata, Islene, Hellen, e aos amigos Cesinha, Mariana, Pedro pelo apoio de sempre.

Ao Júnior que, mesmo longe, sempre se fez presente.

À minha orientadora, professora doutora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, pela orientação sempre presente, pela confiança, pelo apoio, por tudo que me ensinou nesses anos de convivência.

Aos professores da FCL que contribuíram muito para a minha formação, em especial às professoras Karin e Maria Lúcia por aceitarem de pronto fazer parte da banca examinadora da qualificação de Mestrado.

À FAPESP, pelo apoio financeiro fornecido para realização desta pesquisa.

À Universidade de Ottawa, pela oportunidade de realizar o estágio de pesquisa no exterior e conhecer mais sobre a cultura e a literatura canadense. À minha orientadora no exterior Jennifer Blair, pelo auxílio durante minha estadia no Canadá. Ao professor Neil Besner, pelas indicações bibliográficas e por me apresentar a importantes críticos da Literatura Canadense.

A todos os canadenses que eu conheci durante meu estágio de pesquisa e que contribuíram não só para o meu trabalho, como também para meu crescimento pessoal.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para o êxito desta dissertação de mestrado.

“O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” (Mia Couto, *Terra sonâmbula*).

RESUMO

Este estudo comparativo tem como objetivo mostrar como se dá a representação da memória no discurso ficcional da escritora canadense Alice Munro e de Clarice Lispector. As narrativas selecionadas, pertencentes, respectivamente, aos volumes *Lives of Girls and Women*, de 1971, e *Felicidade clandestina*, também do mesmo ano, evocam o período da infância por meio da memória e mostram que a volta ao passado possibilita a reinterpretação dos acontecimentos e o surgimento de novos significados não pressentidos na época de sua ocorrência, o que influencia na formação da identidade do narrador que reconstrói fatos já consumados em um processo mediado pela linguagem e auxiliado pela imaginação criativa. Adota-se o conceito de memória inconsciente, elemento indispensável para a formação do aparelho psíquico, proposto por Freud em obras como *A Interpretação dos Sonhos*, “O bloco mágico” e “Recordar, repetir e elaborar”. O evento, ao ser trazido para o presente, é atualizado e reelaborado, constituindo um passado que não se mantém fechado e inalterado nos vastos palácios da memória, para utilizar as palavras de Santo Agostinho, mas que se modifica com o tempo. As recordações sofrem um deslocamento espaciotemporal e, longe de serem fieis ao que ocorreu, apresentam associações entre a memória, os contextos externos e as fantasias imaginadas. Além da movimentação pelo relato e da composição de um discurso fragmentado, há um cuidadoso trabalho com a voz narrativa e com o tempo, de modo que as narradoras-protagonistas, em ambos os casos, repetem o que foi vivido, mas de forma elaborada, admitindo atualização e revelação de novos significados e constituindo a memória como algo em processo contínuo de renovação.

Palavras-chave: Alice Munro. Clarice Lispector. Memória. Identidade. Escrita.

ABSTRACT

The aim of this comparative study is to analyze the representation of memory in the fictional discourse of the Canadian writer Alice Munro and the Brazilian Clarice Lispector. The narratives selected belong respectively to the 1971 books *Lives of Girls and Women* and *Felicidade clandestina*, and they evoke childhood through memory. As a result, it is noted that the revision of the past makes possible the reinterpretation of the happenings and the appearance of new meanings which were not felt when they occurred, what affects the identity's formation of a narrator who reconstructs facts already passed in a process intermediate by language and by the support of creative imagination. As theoretical support it is used the concept of unconscious memory as a fundamental element in the psychic apparatus's formation, which was proposed by Freud in works such as *The Interpretation of Dreams*, "A Note Upon the Mystic Writing Pad" and "Remembering, Repeating, and Working Through". The happening when is being brought to the present is updated and re-elaborated, which constitutes a past that is not closed and kept unchanged in the vast palaces of memory, to use the words of Saint Augustine of Hippo, but something that changes along with time. The recollections suffer a spatial and temporal dislocation and far from being fair to what happened they present associations between memory, external contexts and imagined fantasies. Beyond the movement registered in the narration and in the composition of a fragmented discourse there is a careful work with the narrative voice and time so that the protagonist in both cases repeat what was experienced but in an elaborated manner which accepts the actualization and the revelation of new meanings that constitute memory as something in a constant process of renovation.

Keywords: Alice Munro. Clarice Lispector. Memory. Identity. Scripture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. Memória e voz narrativa na obra de Alice Munro	21
1.1 “ <i>People living in flashes</i> ”: o conto de Alice Munro.....	21
1.2 “ <i>Different tricks at different stages of life</i> ”: Memória e voz narrativa na obra de Alice Munro.....	32
1.3 Alice Munro: elos com a tradição	44
2. A releitura do passado e o surgimento da escritura em <i>Lives of Girls and Women</i>	54
2.1 “ <i>Looking at the sunset</i> ”: o estado o estado limiar em “ <i>The Flats Road</i> ”	54
2.2 “ <i>A whole new language to learn</i> ”: a mistura de vozes em “ <i>Heirs of the Living Body</i> ”	65
2.3 “ <i>So I was left to imagine</i> ”: a reconstrução do passado e o poder da imaginação em “ <i>Princess Ida</i> ”	77
2.4 “[...] <i>every last thing</i> ”: as relações entre realidade e ficção em “ <i>Epilogue: the Photographer</i> ”	87
3. Memória e voz narrativa na obra de Clarice Lispector	97
3.1 A contribuição literária de Clarice Lispector para a Literatura Brasileira	97
3.2 “A quarta dimensão do instante-já”: o conto de Clarice Lispector	106
3.3 Memória e voz narrativa na obra de Clarice Lispector	118
4. O trabalho com a memória e o processo de escritura em <i>Felicidade clandestina</i>	128
4.1 “O impiedoso jogo de dados do destino”: os restos de memória e o jogo entre vida e morte em “Restos do Carnaval”	128
4.2 “Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro”: o nascer de uma escritora em “Os desastres de Sofia”	136
4.3 “O drama do dia seguinte”: a representação da memória em “Felicidade clandestina”.....	146
4.4 A transformação da princesa hindu: memória e identidade em “A legião estrangeira”.....	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	169

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação da memória e seu vínculo com o processo de formação da identidade nas narrativas da escritora canadense Alice Munro e da brasileira Clarice Lispector. A partir de um estudo comparativo realizado anteriormente que teve como foco central o período da infância evocado por meio da memória, constatou-se que a volta ao passado possibilita a reinterpretação dos acontecimentos e o surgimento de novos significados não pressentidos na época de sua ocorrência. Verificou-se, ainda, que tal fato influencia o contínuo e incompleto processo de formação de identidade de narradoras-protagonistas adultas que, a partir do momento atual da narração, retomam histórias do passado.

Clarice Lispector e Alice Munro compartilham características semelhantes na constituição de seu trabalho literário, tais como a escolha por uma voz narrativa autodiegética, termo criado por Gerárd Genette ([19--]) para designar uma instância que participa da ação como protagonista, e por uma narração interiorizada, voltada às vidas de mulheres e meninas. As autoras expõem, por meio da memória, um conflito entre passado e presente, revelando uma confluência de vozes e pensamentos em um trabalho de reelaboração e constante presentificação do passado. A partir da intersecção Literatura e Psicanálise, o presente estudo analisa como o funcionamento da memória é representado no discurso ficcional das escritoras, destacando-se as técnicas e os temas comuns. Partindo-se da organização narrativa e do trabalho representativo da memória, analisa-se, ainda, o processo de construção do sujeito a partir das próprias reminiscências.

Convém salientar que a comparação se justifica, ainda, porque envolve duas escritoras que, além de tratarem da busca de identidade por suas protagonistas e apresentarem características semelhantes na composição de suas obras, também estão à procura de uma identidade própria à literatura. Ao traçar um panorama da Literatura Comparada no Brasil, Nitrini (1997) destaca o grande crescimento de estudos comparativos na década de 1980, sobretudo aqueles que aproximam os escritos brasileiros dos canadenses, africanos, portugueses e hispano-americanos. Ao tentar justificar a comparação entre obras literárias criadas em diferentes contextos históricos, sociais e culturais, a autora afirma que tanto o Brasil quanto o Canadá, durante o

período de colonização, foram mediatizados pela Europa e passaram por um processo de imposição cultural alheio aos reais interesses e necessidades dessas nações. Conseqüentemente, o leitor depara-se com criações literárias que demonstram, em ambos os casos, a necessidade de manifestar uma identidade própria já a partir do momento em que se tornam independentes de suas metrópoles. Conforme justifica Nitri:

Em alguns casos, trata-se de literaturas cujos países acabaram de tornar-se independentes politicamente e buscam interlocutores com os quais mais se identificam pelo percurso histórico, pelas relações linguísticas e culturais e dos quais mais se aproximam no alinhamento da ordem econômica mundial. Em outros casos, como ocorre com as literaturas brasileira, hispano-americana e canadense, como necessidade histórica de um conhecimento mútuo e direto, anteriormente quase inexistente ou mediatizado pela Europa, e como necessidade de busca da identidade cultural latino-americana, presente desde que se tornaram independentes de suas metrópoles no século passado, mas que irrompeu com maior força e de forma mais articulada nos anos 60 de nosso século. (1997, p. 279-280).

É o que ocorre com os textos em estudo. A obra de Clarice Lispector selecionada para este trabalho, *Felicidade clandestina*, foi publicada em 1971 e é classificada como coletânea de contos, porém muitas das narrativas nela presentes reaparecem posteriormente no volume de crônicas *A descoberta do mundo*, de 1984. Considerando-se a necessidade de uma criação artística independente e representativa do país, críticos como Candido (1970), Milliet (1982), Lins (1963) e mais recentemente Sousa (2012) destacam como uma importante contribuição do trabalho clariceano para a literatura brasileira o fato de a autora conduzir a língua portuguesa a domínios pouco explorados até o momento e inaugurar um novo ritmo de ficção, buscando associações diferentes das comuns e criando novas imagens, a fim de penetrar nos labirintos da mente e explorar os problemas da existência humana. Por conseguinte, sua obra exerce um papel fundamental no processo de formação de uma identidade literária própria aos escritos nacionais.

Lives of Girls and Women também foi publicado nesse mesmo ano e apresenta composições independentes, porém agrupadas de forma que não rompem com a noção de continuidade inerente ao romance. São apresentadas histórias sequenciais sobre a vida de Del, desde a infância à vida adulta, marcadas pela presença de personagens em comum e pelo agrupamento em ordem cronológica. Semelhante a Clarice Lispector, também Alice Munro, ao voltar-se para o espaço canadense e descrever minuciosamente o espaço rural da cidade fictícia de Jubilee, contribui para a articulação de uma

identidade literária própria ao Canadá. Além de dialogar com a tradição literária de seu país, a escritora também proporciona importantes inovações estéticas que subvertem o modelo da narrativa convencional e antecipam aspectos importantes do Pós-Modernismo.

Utilizando-se da memória, do discurso fragmentado e da duplicação temporal, tanto as narradoras-protagonistas de Alice Munro quanto as de Clarice Lispector revisitam o passado em uma fase adulta, evidenciando como se dá a construção do sujeito por meio das próprias reminiscências. Os trabalhos freudianos sobre o funcionamento da memória, conjugados à questão da identidade, dão suporte teórico à análise das narrativas. Serão consideradas as releituras de Jacques Derrida (1995), sobretudo no que diz respeito à concepção do aparelho psíquico como uma máquina de escritura, Paul Ricoeur (2007), Garcia-Roza (2004) e Stuart Hall (2011), bem como o estudo da voz narrativa por meio dos textos de Genette ([19--]), Benjamin (1975) e Rosenfeld (2009). Também o espaço será analisado, sobretudo no trabalho de Alice Munro, como um importante recurso que contribui para o processo de constituição da identidade da narradora-protagonista.

Historicamente, o processo de memória foi concebido como algo que promove a volta ao passado com o objetivo de identificar as experiências consumadas e trazê-las inteiramente para o presente. Santo Agostinho, ao propor a metáfora dos palácios da memória, afirma que os fatos vivenciados em períodos anteriores chegam ao presente sem quaisquer lacunas ou rasuras e cabe à memória a tarefa de guardar intactas as lembranças:

Quando lá [nos vastos palácios da memória] entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Uma apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. [...] O grande receptáculo da memória [...] recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário [...] Grande é realmente o poder da memória, prodigiosamente grande, meu Deus! É um santuário amplo e infinito. (SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 267).

No diálogo platônico denominado *Theeteto*, é proposta a metáfora da placa de cera, conceito que pode ser considerado como antepassado remoto do bloco mágico de Freud. Tal objeto, submetido à ação das sensações e dos pensamentos, pode ou não registrar aquilo que é visto ou ouvido. E o que fica impresso é retomado integralmente por meio de uma imagem:

Sócrates: — Suponha pois comigo, com vistas à necessidade do argumento, que há em nossas almas um bloco de cera, maior que este, menor que aquele, de uma cera mais pura em alguns, mais impura e mais dura em outros, mais mole em alguns, e, nos outros, exatamente condicionada.

Theeteto: — Eu o suponho.

Sócrates: — Digamos agora que é um presente da mãe das Musas, Mnemosyne, e que, todas as vezes que nós queremos nos lembrar de algo que vimos ou ouvimos, ou pensamos, temos esse bloco sob nossas sensações e nossas concepções, e aí as imprimimos, como gravamos o carimbo de um anel, e que o que foi assim imprimido, nós lembramos e sabemos, durante o tempo que a imagem permanece na cera; enquanto que o que se apagou ou o que foi impossível de gravar, nós esquecemos e não sabemos. (PLATÃO apud MENESES, 1995, p. 131-132).

Segundo Freud (1996a), as lembranças sofrem um deslocamento espaciotemporal e são modificadas por forças que reorientam o modo de evocar o passado. O material que surge na mente não corresponde com fidelidade ao que ocorreu, mas apresenta associações e combinações entre a memória, os contextos externos e as fantasias inventadas. Os diferentes elementos se organizam por meio dos processos de condensação e deslocamento, originalmente descritos ao se pensar o trabalho dos sonhos, e são submetidos à ação do recalque. Da mesma forma que a literatura foi definida, na *Poética* (1988) de Aristóteles, como imitação por meio de palavras e, portanto, representação não da experiência bruta, mas do fato modificado pelo processo de mimese, também a lembrança não apresenta os acontecimentos tal como eles ocorreram. Lembrar nada mais é do que um trabalho de criação e de mistura entre a experiência vivida e a sua reconstrução em um tempo presente, um processo que não possibilita o resgate integral do fato consumado, mas que é regido por um tempo descontínuo e fragmentado, característico da intemporalidade da memória inconsciente. Esse processo é organizado por meio de saltos, rupturas e oscilações entre passado e presente. O que se tem, afinal, são restos de memória, apenas fragmentos complementados com o auxílio de elaborações posteriores e da imaginação criativa, uma vez que, de acordo com Gifford:

Our memories are anything but comprehensive and exact, so we fill in the interstices of inexactitude with the flexible mortar of narrative,

perpetually creating what one psychologist has called “‘sympathetic weather’ in our memory reconstructions¹. (2011, p. 73-74).

Dentre os processos característicos da prática psicanalítica, Freud (1969) considera que o sujeito, ao se recordar de algo, repete o passado e, por conseguinte, recobre-o de elaboração. O evento, ao ser trazido para o presente, é atualizado e ressignificado. Consagra-se a ideia de um passado que já não é mais fechado e completo, porém que se modifica com o tempo, sendo impossível restituir ao fato anterior sua autenticidade. Ao compor o relato, as narradoras-protagonistas de Alice Munro e Clarice Lispector não só se recordam de uma experiência, como também a repetem por meio do discurso ficcional e, devido ao distanciamento temporal, reelaboram o passado, cobrindo-o com novos sentidos e com a ajuda da imaginação.

Como o foco deste estudo é a composição ficcional de Alice Munro e Clarice Lispector, deve-se levar em consideração a existência de um trabalho artístico, consciente e intencional por parte das autoras. O objetivo desta pesquisa, portanto, não é resgatar o fato real, mas analisar como ele foi transposto para a ficção, com todos os recursos estilísticos empregados, tais como metáfora, metonímia, oximoros, entre outros.

Por exemplo, quando a narração de “Os desastres de Sofia” se inicia, o leitor já se encontra em um tempo passado, mais especificamente na época de infância da narradora-protagonista. Há a impressão de que os acontecimentos são expressos do modo como foram vistos e sentidos pela própria menina, na época de sua ocorrência, como se a experiência estivesse sendo resgatada de forma integral. Contudo, a narrativa apresenta constantes deslocamentos temporais. Na passagem seguinte, a narração é conduzida ao momento atual de reconstrução da cena passada, deixando à mostra o trabalho de escritura e a narradora-protagonista lançando sobre o papel as palavras que compõem seu texto. Sua escrita, não sendo totalmente acabada, esforça-se por captar a si mesma se fazendo, como ilustra a passagem:

[...] eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se eu não tomar cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. (LISPECTOR, 1998f, p. 99).

¹ “Nossas memórias são tudo menos completas e exatas, de modo que preenchemos as partes de inexatidão com a flexível argamassa de narrativa, perpetuamente criando o que um psicanalista chamou ‘um clima simpático’ nas reconstruções da nossa memória.” [Tradução nossa].

O fato de a protagonista interromper seu relato do passado e voltar ao tempo presente, mostrando a dificuldade sentida na composição de sua narrativa, demonstra como o uso de uma estrutura fragmentada é essencial para representar o funcionamento mnêmico. As palavras que se antecedem e, simultaneamente, ultrapassam o relato, deixam evidente não só a distância temporal que separa passado e presente, como também a fragmentação do eu, o que permite dissociar uma consciência que narra em um tempo presente da menina que é narrada pela primeira, mas no passado.

Estratégia semelhante pode ser encontrada em *“The Peace of Utrecht”*, publicado na primeira coletânea de contos de Alice Munro, *Dance of the Happy Shades*, de 1968. Também composto por uma voz autodiegética, o conto expõe o reencontro entre a narradora-protagonista Helen, já casada e com filhos, e sua irmã Maddy, que continuou vivendo na cidade de Jubilee, criação fictícia que também serve de cenário para o volume estudado neste trabalho. A condição de vida de ambas inclui uma ferida da infância que não pôde ser curada, a morte da mãe. Diferente da narrativa de Clarice Lispector, contudo, o relato munroviano inicia-se em um momento presente e a narração, em princípio, restringe-se a expor os dias em Jubilee, a convivência com a irmã e alguns pequenos acontecimentos da visita atual. Ao longo da narração, todavia, Helen se depara com inúmeras situações que a remetem aos tempos de infância e parecem surgir de forma involuntária e inesperada. Em um primeiro momento, quando está deitada na varanda com a irmã e vê um ônibus passando pela estrada, Helen se lembra do caminho que fazia na volta da escola e do sentimento de opressão que ela sentia na casa maternal. Porém, a situação do passado é brevemente descrita e logo o relato volta ao tempo presente:

*[...] and I remember coming into Jubilee on some warm night, seeing the earth bare around the massive roots of the trees, the drinking fountain surrounded by little puddles of water on the main street [...] feeling as I recognized these signs a queer kind of oppression and release, as I exchanged the whole holiday world of school, of friends and, later on, of love, for the dim world of continuing disaster, of home.*² (MUNRO, 1998, p. 191).

² “[...] e me recordo de chegar à Jubilee em uma noite abafada e ver a terra exposta em torno das raízes compactas das árvores, o bebedouro cercado por pequenas poças de água na rua principal [...] sentindo, ao reconhecer esses sinais, um tipo estranho de opressão e libertação, enquanto eu trocava todo o mundo festivo das férias da escola, dos amigos e, mais tarde, do amor, pelos desastres contínuos do sombrio mundo do lar.” [Tradução nossa].

E quando a narradora-protagonista encontra um caderno da época de escola com uma nota relativa ao tratado de Utrecht, responsável por declarar o fim da Guerra de Sucessão Espanhola, sua identidade adulta, construída ao longo dos anos, parece enfraquecer, e ela novamente é conduzida aos tempos de infância: *“I felt as if my old life was lying around me, waiting to be picked up again”*.³ (MUNRO, 1998, p. 201). Novamente o passado surge de maneira breve e sem muitos detalhes, e logo o relato volta ao tempo atual. A amarração com o passado, portanto, assume papel essencial na medida em que permite à narradora-protagonista um confronto com situações já presenciadas, porém reinterpretadas sob um ponto de vista maduro. Helen é, ao mesmo tempo, a mulher casada e com filhos do presente e a criança revisitada pela primeira, cuja imagem surge de forma vagarosa e comedida durante o relato. As situações da infância, sobretudo aquelas relativas à doença materna, aparecem aos poucos, por meio de descrições concisas e pontuais, como se a narradora-protagonista se esquivasse de um contato direto com as experiências vivenciadas. Helen depara-se com estímulos externos que a conduzem ao passado, tais como o discurso dos vizinhos lembrando a doença materna e o caderno de anotações, e com isso se esforça para manter os acontecimentos longe do alcance da memória. Tal aspecto assemelha-se ao recalque a que a memória inconsciente freudiana é submetida e que impede a total exposição do ocorrido, fazendo com que o fato seja retrabalhado por meio de metáforas e metonímias.

O objetivo deste estudo, portanto, é mostrar as estratégias empregadas pelas autoras para colocar em ação, no texto ficcional, o trabalho de condensação e deslocamento, provocado pela movimentação da memória inconsciente, por meio de um vai e vem na narrativa que permite a manifestação de questões relativas à identidade e à angústia existencial. Neste sentido, abordar-se-á a memória enquanto matéria-prima de um processo de mimese, em que as condensações e os deslocamentos empregados para burlar a resistência, juntamente com a imaginação criativa utilizada pelas narradoras-protagonistas para revestir os fatos de novos significados, possuem papel importante.

Como consequência da elaboração posterior e da reinterpretação do passado à luz das próprias experiências, o contínuo e infindável processo de formação da identidade também é representado no discurso ficcional de Alice Munro e Clarice Lispector e será objeto de análise deste trabalho. Para Freud (1996d), o processo de formação de identidade é contínuo e infinito. A todo o momento o eu se confronta com

³ “Senti como se o meu velho estilo de vida estivesse caído ao meu redor, esperando para ser apanhado novamente.” [Tradução nossa].

o ideal que se formou fora dele, nascido das falas paternas que projetam no filho todas as suas potencialidades não concretizadas, fazendo ressurgir o narcisismo que eles próprios tiveram que abandonar por exigência da realidade. Tal aspecto pode ser verificado, por exemplo, em *“Princess Ida”*, de Alice Munro. Nesta narrativa Del narra a nova ocupação da mãe, Addie Morrison, que roda pelas estradas da região vendendo enciclopédias. Ao longo do relato, Ada parece transferir todas suas expectativas frustradas para a filha, aconselhando-a sobre o valor do conhecimento, incentivando-a a reconhecer a importância de ser bem sucedida nos estudos e alertando-a sobre os perigos das relações amorosas. Ao final da narrativa, Del descobre como é parecida com a mãe, como se ela tivesse internalizado e tornado suas as expectativas maternas, embora negue tal semelhança: *“I myself was not so different from my mother, but concealed it, knowing what dangers there were”*⁴ (MUNRO, 2001, p. 91).

Ao refletir sobre a identidade, Stuart Hall (2011) destaca um núcleo interior que não é autônomo e autossuficiente, mas depende das relações com outras pessoas significantes para ele. A interação entre o eu e a sociedade e o diálogo com os mundos culturais exteriores e suas diferentes identidades é de fundamental importância para a formação do sujeito. O eu, ao mesmo tempo em que se projeta nessas identidades culturais externas, internaliza-as, toma os seus valores e ideais para aproximar o mundo subjetivo dos lugares objetivos que ele ocupa no ambiente social. Por conseguinte, ele não apresenta uma identidade fixa e determinada, mas que é definida historicamente, transformando-se de acordo com o papel representado no espaço exterior, assumindo identidades possíveis em diversos momentos.

Como será analisado nas narrativas selecionadas de Alice Munro e Clarice Lispector, as escritoras contemplam um indivíduo cuja identidade é instável, uma vez que as experiências vivenciadas pelo eu deslizam por uma cadeia ininterrupta de significantes. Assim, as novas situações vivenciadas pelas narradoras-protagonistas entram em contraste com o passado, novos traços são acrescentados aos anteriores, fazendo com que a existência seja reescrita a todo o momento. Recordar, em ambas as escritoras, significa trazer acontecimentos à memória e formar sequências significativas, que preenchem lacunas e recobrem de sentido fatos que não foram compreendidos no momento em que ocorreram.

⁴ “Eu mesma não era tão diferente da minha mãe, embora negasse isso por conhecer os perigos que havia.” [Tradução nossa].

Além disso, seus contos contemplam a fragmentação como técnica central para representar o funcionamento da memória. As narradoras-protagonistas transitam entre passado e presente, configurando um discurso inacabado que atualiza os fatos ocorridos em tempos remotos. Dos “vastos palácios da memória”, utilizando as palavras de Santo Agostinho (1996), não é possível extrair o passado de forma intacta, senão por meio de fragmentos aliados ao trabalho criativo. O ato de lembrar é, com isso, mediado pela linguagem, pelas vivências pessoais e contingências históricas e culturais que interferem no processo. Ao promover o reencontro da realidade perdida na memória, ambas as autoras utilizam-se da imaginação criativa e expõem o mundo da infância narrado à luz da representabilidade. Difíceis de serem rotuladas, as escritoras colocam em destaque o momento da escritura e o jogo da memória, estruturando a experiência real e abrindo espaço para novos sentidos. E, assim, elas remarcam a indecidibilidade e revelam os emaranhados caminhos da subjetividade e da identidade.

A presente dissertação é dividida em quatro capítulos, cada qual abordando um aspecto relevante para a análise comparativa. A primeira seção do capítulo introdutório é dedicada a uma apresentação de Alice Munro e da fortuna crítica a seu respeito. Serão destacados os principais temas e características de seus trabalhos, mostrando como a autora perpetua alguns conceitos tradicionais desenvolvidos por autores consagrados na literatura canadense ao mesmo tempo em que apresenta inovações significativas. A segunda seção apresenta a análise da representação da memória aliada ao trabalho com a voz narrativa por meio de uma breve apresentação das obras da autora, sobretudo *Dance of the Happy Shades*, *The Progress of Love*, *The Moons of Jupiter*, entre outras. Finalmente, a terceira seção deste primeiro capítulo é dedicada a uma sucinta exposição da produção literária no Canadá, destacando-se desde as primeiras manifestações do conto até sua consolidação na década de 1960, para registrar os elos que Alice Munro apresenta com a tradição.

Além de se discutir o estereótipo criado pela imaginação europeia que encara o país como um vasto deserto, também são mencionados os trabalhos de escritores que contribuem para a constituição artística de Alice Munro, tais como Thomas McCulloch e Thomas Chandler Haliburton, voltados à produção de *sketches* humorísticos e vistos como precursores do conto; Duncan Campbell Scott, conhecido por retratar as mudanças pelas quais a sociedade canadense do século XIX passava; Morley Callaghan, cujo trabalho tem como cenário a vida nas grandes cidades; Ethel Wilson, escritora do século XX responsável pela criação de múltiplas e irônicas perspectivas, entre outros.

É importante ressaltar que tal panorama, no que diz respeito à Clarice Lispector, não será necessário, visto que sua obra é bem difundida e estudada não só no Brasil, como também em contexto internacional.

No segundo capítulo será feito um resumo crítico-analítico dos contos “*The Flats Road*”, “*Heirs of the Living Body*”, “*The Princess Ida*” e “*Epilogue: the Photographer*”, do volume de 1971 *Lives of Girls and Women*, bem como a análise dos textos literários em consonância com a leitura teórica escolhida.

O terceiro capítulo será dedicado à obra de Clarice Lispector e à fortuna crítica a seu respeito. A primeira seção trata de sua contribuição literária dentro do contexto da Literatura Brasileira e os principais aspectos de sua obra. Em seguida, voltar-nos-emos especificamente ao conto clariceano, destacando-se as características centrais de seus relatos. Finalmente, na terceira seção observar-se-á brevemente como ocorre a representação da memória e a composição da voz narrativa em alguns de seus romances e contos, dentre os quais se destacam *Perto do coração selvagem*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *A hora da estrela*, “Os obedientes”, “Os desastres de Sofia”, entre outros.

O quarto capítulo está voltado à análise das narrativas “Restos do carnaval”, “Os desastres de Sofia”, “Felicidade clandestina” e “A legião estrangeira”, do volume de 1971, *Felicidade clandestina*, apontando o papel da memória e a formação da identidade das narradoras-protagonistas, por meio de aspectos da teoria psicanalítica freudiana e suas releituras.

1. Memória e voz narrativa na obra de Alice Munro

Ao longo da obra de Alice Munro, há um interesse particular da autora pela questão da representação da memória e do trabalho com a voz narrativa. Semelhante a Virginia Woolf e Clarice Lispector, também a escritora canadense se volta para os momentos efêmeros e decisivos do ser, trabalhando com questões existenciais em que ficção e realidade confundem-se em um processo que se utiliza não só da retomada do passado, como também da imaginação criativa. Desse modo, este capítulo tratará, em um primeiro momento, do conto munroviano, a fim de destacar as características comuns e, com isso, apresentar a autora ao público brasileiro. Em seguida, voltar-nos-emos para o modo como a memória é representada em sua obra, sobretudo por meio do trabalho com a voz narrativa e da criação de um discurso ficcional fragmentado que permite o acréscimo de novos significados a fatos já consumados. Finalmente, analisaremos a obra munroviana tendo em vista a literatura canadense desde seus primórdios, a fim de ressaltar os elos que a escritora mantém com a tradição, em especial no que diz respeito às técnicas realistas empregadas para a perpetuação do estereótipo europeu que concebe o Canadá como um vasto deserto, bem como destacar a subversão da narrativa tradicional que pode ser encontrada ao longo do trabalho de Alice Munro.

1.1 “*People living in flashes*”: o conto de Alice Munro

*I like looking at people's lives over a number of years, without continuity. Like catching them in snapshots... I don't see that people develop and arrive somewhere. I just see people living in flashes. From time to time. And this is something you do become aware of as you go into middle age... Mostly in my stories I like to look at what people don't understand.*⁵ (MUNRO apud ROSS, 1992, p. 20-21).

Alice Laidlaw Munro nasceu no dia 10 de julho de 1931 na provinciana cidade de Wingham, Ontário. Filha de pequenos fazendeiros, é considerada pela crítica literária canadense uma das maiores escritoras contemporâneas, tendo como característica central o retrato das tradições das pequenas cidades do Canadá. Autora de treze coletâneas, ganhou diversos prêmios literários, dentre os quais podem ser mencionados

⁵ “Eu gosto de olhar para a vida das pessoas ao longo dos anos, sem continuidade. Como se eu estivesse capturando-as em instantâneos... Eu não acho que as pessoas se desenvolvem e chegam a um determinado lugar. Eu apenas vejo as pessoas vivendo em instantâneos. De vez em quando. E isso é algo que demonstra que você de fato se torna consciente à medida que se aproxima da meia idade... Na maior parte das vezes, nas minhas histórias eu gosto de olhar para o que as pessoas não entendem.” [Tradução nossa].

o *Governor General's Literary Award*, obtido pela composição de sua primeira obra, *Dance of the Happy Shades*, de 1968 e do volume *Who Do You Think You Are?*, de 1978, publicado nos Estados Unidos e na Inglaterra como *The Beggar Maid*, e o *Canadian Booksellers Association International Year Award*, adquirido pela autoria de *Lives of Girls and Women*, de 1971, obra que será analisada neste trabalho. Tal sucesso, embora tenha divulgado a obra munrovia em contexto internacional, não alcançou o Brasil, onde sua composição artística é ainda insuficientemente conhecida. Até o presente momento, apenas quatro de suas obras foram traduzidas para o português: *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (*Ódio, Amizade, Namoro, Amor, Casamento*, volume publicado em 2006 pela Editora Globo), *Runaway* (*Fugitiva*, lançado em 2006 pela Editora Companhia das Letras), *Too Much Happiness* (*Felicidade demais*, traduzido em 2010 e publicado pela Companhia das Letras) e *The Progress of Love* (*O progresso do amor*, publicado em 2011 pela Editora Relógio D'Água).

Alice Munro, semelhante a Tchekhov, retrata o cotidiano e o ordinário abordados pelo elemento inesperado, de modo a decodificar o comum e proporcionar novas e complexas significações, revelando de forma estranhada aquilo que era doméstico. Abandonando as fronteiras do conto delimitadas, pioneiramente, por Poe (2001), tais como linearidade e brevidade, Munro utiliza-se de uma estrutura fragmentada, marcada por mudanças inesperadas de tempo e espaço físico, pela polifonia de vozes, pela pluralidade de visões e versões e pelo contraste de gerações. Ademais, suas narrativas destacam-se pelo emprego recorrente de protagonistas femininas, pelos desfechos inconclusos e finais em aberto e pelo trabalho com a memória.

Dance of the Happy Shades constitui-se a obra inaugural da carreira literária de Munro e foi publicada em 1968. Embora a escritora a tenha considerado apenas “[...] *exercise stories... the work of a beginning writer*”⁶ (METCALF apud TAUSKY, 1986, p. 2), já neste primeiro trabalho deparamo-nos com a complexidade dos enredos e a densidade psicológica com que as personagens são retratadas.

Um tema que será encontrado com frequência em sua obra é a descoberta, por parte da criança, dos mistérios e das incertezas que se escondem no dia-a-dia das pequenas cidades. “*Walker Brothers Cowboy*”, narrativa que pertence a esse primeiro volume, apresenta as experiências vivenciadas pela narradora-protagonista durante sua

⁶ “[...] histórias para se exercitar... o trabalho de uma escritora iniciante.” [Tradução nossa].

infância e revela a vida precária da família, representada, sobretudo, pela figura do pai, Ben. Inicialmente, o patriarca leva a filha para a região dos lagos e começa a explicar a origem dos Grandes Lagos. Tal esclarecimento promove um primeiro contato com o misterioso:

*My father also rolls and lights and smokes one cigarette of his own. He tells me how the Great Lakes came to be. All where Lake Huron is now, he says, used to be flat land, a wide flat plain. [...] I do not like to think of it. I wish the Lake to be always just a lake, with the safe-swimming floats marking it, and the breakwater and the lights of Tuppertown.*⁷ (MUNRO, 1998, p. 3).

A descrição dada por seu pai retoma as origens do local e salienta as mudanças inevitáveis ocasionadas pela ação do tempo. Incapaz de imaginar como havia sido a vida dos primeiros habitantes daquela região, há tanto tempo atrás, a criança se recusa a pensar no passado e considera a hipótese dada por seu pai como uma ideia ameaçadora. Alguns dias depois ele leva os filhos, a narradora e o irmão mais novo, para um dia de trabalho em uma cidade fora de sua área de vendas, e para na casa de uma mulher conhecida, Nora, que vive com a mãe cega. É neste momento que uma parte da vida paterna, desconhecida até então, revela-se para a protagonista, e um outro contato com o misterioso é promovido. Em meio a incidentes, como o fato de Ben tomar uísque, a filha se depara com uma imagem estranha do patriarca, diferente da que havia presenciado durante esses anos. Nesta narrativa, portanto, Munro expõe as vivências e as descobertas recentes de uma criança, revelando o estranho escondido por detrás do familiar. O pai, que antes interpretava os fatos com clareza, como a origem dos Grandes Lagos, agora apresenta um comportamento inusitado, deixando os incidentes ocorridos com Nora sem explicação. De acordo com Martin:

*In 'Walker Brothers Cowboy', Alice Munro combines the vividness of the child's and the maturity of the adult's perspective in the same narrative, moves the protagonist through the pattern of the spiral, from the strange to the familiar and then back again to the mysterious, and at the same time conveys intensities and profundities in the child's experience.*⁸ (1989, p. 51).

⁷ “E o meu pai enrola, acende e fuma um cigarro feito por ele mesmo. Ele me conta como surgiram os Grandes Lagos. Toda a região onde hoje está o lago Huron, ele diz, costumava ser uma terra plana, uma ampla planície. [...] Eu não gosto de pensar nisso. Eu queria que o lago fosse apenas um lago, com as bóias flutuantes demarcando-o, o quebra-mar e as luzes de Tuppertown.” [Tradução nossa].

⁸ “Em ‘Walker Brothers Cowboy’, Alice Munro combina a perspectiva vívida da criança com a maturidade adulta na mesma narrativa, movendo a protagonista através de um padrão em espiral que vai

O conto mostra, portanto, a atitude de uma menina inocente que se depara com mundos secretos e desconhecidos, característica que também será encontrada em “*The Flats Road*”, primeira narrativa de *Lives of Girls and Women*. Ao final, a narradora-protagonista percebe que as ações e as emoções da vida adulta são tão alienantes quanto a história dos Grandes Lagos, e capta o território do desconhecido como algo tão fantástico e impressionante quanto o que ocorre nos contos de fada.

Além de explorar pela primeira vez temas encontrados nos volumes posteriores, é por meio destas histórias iniciais que tem início um ramo da crítica responsável por investigar traços autobiográficos na prosa munroviana, tendo como justificativa as constantes coincidências entre a vida pessoal da autora e as situações vivenciadas pelas personagens de suas narrativas. Em entrevista concedida a Metcalf, Munro considera que “*The Peace of Utrecht*” foi sua “[...] *first really painful autobiographical story... the first time I wrote a story that tore me up.*”⁹ (MUNRO apud MARTIN, 1989, p. 29). Desse modo, aspectos comumente abordados em suas composições, tais como a infância precária, o espaço rural nos arredores do lago Huron, a descoberta de mistérios intrínsecos aos fatos ordinários, a presença de uma mãe doente, a chegada da adolescência, a velhice, entre outros, são considerados como sendo fundamentados nas próprias experiências da escritora.

Embora Munro tenha se baseado em alguns fatos de sua vida pessoal, o que se nota é um esforço para criar situações verossímeis, por meio de um constante emprego de descrições realistas, e não a tentativa de constituir uma arte autobiográfica. As personagens presentes em suas narrativas são, antes de tudo, criações ficcionais, e não a representação da própria autora. Assim como a memória não apresenta os acontecimentos tal como eles ocorreram, mas uma mistura entre a experiência vivenciada, a imaginação e a reconstrução do fato em um tempo presente, também a obra munroviana não se constitui a partir de uma exposição fiel de sua própria vida. O fato de a escritora transpor acontecimentos reais para seus contos já não pode mais ser considerado como mero impulso autobiográfico. Antes, trata-se de uma criação ficcional cujos limites entre a realidade e a imaginação são tênues e imprecisos.

do estranho para o familiar, retornando novamente ao misterioso e, ao mesmo tempo, provocando intensidades e profundidades na experiência infantil.” [Tradução nossa].

⁹ “[...] primeira história autobiográfica realmente dolorosa... a primeira vez que eu escrevi uma história que me dilacerou.” [Tradução nossa].

Assim como a narradora-protagonista de *Água viva*, de Clarice Lispector, que não se submete a classificações simplistas e limitantes e admite que “[...] o gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 8), também Alice Munro propõe a subversão do gênero literário ao longo de seu trabalho. Pelo fato de *Lives of Girls and Women* apresentar histórias sequenciais sobre a protagonista Del, expondo sua vida desde a infância até a fase adulta, e agrupá-las em ordem cronológica, discussões acerca de se conceber a obra como uma coletânea de contos independentes, porém interligados, ou como um romance são debatidas sem que se tenha chegado a uma conclusão precisa. É importante ressaltar que neste trabalho optou-se por considerar o volume munroviano como uma coletânea de contos que, embora interligados por uma mesma voz narrativa, pela presença de personagens em comum e pela recorrência da cidade fictícia de Jubilee, revelam-se autossuficientes e podem ser analisados separadamente sem que o sentido seja prejudicado.

Outro aspecto comumente encontrado na obra munroviana é o questionamento acerca da legitimidade da escrita. A narradora-protagonista de “*The Office*”, conto pertencente à primeira coletânea, luta por encontrar um lugar e um espaço propícios à escrita e tenta conciliar seus múltiplos papéis de mãe, esposa e escritora. Em “*Winter Wind*”, do volume de 1974, *Something I’ve Been Meaning to Tell You*, a narradora, pensando em como havia representado a vida de sua avó, uma senhora reprimida e severa que se casa mesmo estando apaixonada por outro homem, reflete:

*[...] how I am to know what I claim to know? I have used these people, not all of them, but some of them, before. I have tricked them out and altered them and shaped them any way at all, to suit my purposes. I am doing that now, I am being as careful as I can, but I stop and wonder, I feel compunction. Though I am only doing in a large and public way what has always been done, what my mother did, and other people did, who mentioned to me my grandmother’s story [...] nothing she ever said to me, or in my hearing, would bear this out. Yet I have not invented it, I really believe it. Without any proof I believe it, and so I must believe that we get messages another way, that we have connections that cannot be investigated, but have to be relied on.*¹⁰
(MUNRO, 1984, p. 201).

¹⁰ “[...] como eu sei do que eu afirmo saber? Antes eu já havia usado essas pessoas, não todas, mas algumas delas. Eu as persuadi, as alterei e as modelei de algum modo para satisfazer minhas intenções. É o que eu estou fazendo agora, estou sendo o mais cuidadosa possível, mas quando paro e reflito, sinto remorso. Apesar disso, eu só estou fazendo de um modo amplo e público o que sempre foi feito, o que minha mãe fez e outras pessoas que mencionaram a história da minha avó fizeram [...] nada do que ela me disse, ou que eu ouvi, confirmaria isso. Ainda assim eu não inventei, eu realmente acredito nisso. Sem nenhuma prova, eu acredito, e então devo acreditar que recebemos mensagens de outra forma, que possuímos conexões que não podem ser identificadas, mas em que devemos confiar.” [Tradução nossa].

Se antes a preocupação era em conseguir um espaço próprio, “[...] *a room of her own*”¹¹ (WOOLF, 2009), tomando emprestadas as palavras de Virginia Woolf, agora a reflexão se volta para a validade da escrita. Como a narradora não protagoniza os fatos que está contando, mas simplesmente observa e descreve a vida de outra pessoa, a escrita torna-se um instrumento de exposição e invasão.

A própria escritora, quando questionada, manifesta um sentimento paradoxal de que o ato de escrever, embora apresente uma experiência real, ou antes, verossímil, constitui-se um ato inadequado e, ao mesmo tempo, necessário:

*I have always the conviction, when I'm writing something, that the effort and the labour are all mistaken, nothing can work, I am building with invisible bricks. At the same time there is a contradictory conviction that the effort and the labour are most real and urgent, the results unique and compelling and necessary.*¹²
(MUNRO apud ROSS, 1992, p. 74).

Também a narrativa “*Jesse and Meribeth*”, publicada na coletânea de 1986, *The Progress of Love*, apresenta preocupação semelhante. A adolescente e protagonista Jessiee, após inventar para a amiga Merybeth¹³ que está tendo um romance com o patrão, Mr. Crydermans, questiona-se sobre os limites existentes entre a imaginação e a realidade e reflete sobre as consequências de se utilizar material real para compor a ficção: “*Isn't it true that all the people I know in the world so far are hardly more than puppets for me, serving the glossy contrivings of my imagination?*”¹⁴ (MUNRO, 2000, p. 184).

Além de se voltar para o próprio ato de composição ficcional, Munro ainda se utiliza de um caráter polifônico e expõe diferentes versões e pontos de vista acerca do mesmo acontecimento, o que pode ser visto como uma tentativa de tornar a escrita uma prática legítima e imparcial, que não se limita a uma visão totalizante dos fatos. Ao invés de expor apenas a visão do narrador, alguns de seus textos, com frequência,

¹¹ “[...] um teto todo seu.” [Tradução nossa].

¹² “Quando estou escrevendo algo, sempre tenho a convicção de que o esforço e o trabalho são equivocados, de que nada funciona, de que eu estou construindo com tijolos invisíveis. Ao mesmo tempo, há a crença contraditória de que o esforço e o trabalho são reais e urgentes, os resultados únicos, convincentes e necessários.” [Tradução nossa].

¹³ A narradora muda a grafia dos nomes como se quisesse ressaltar que Jesse e Meribeth, enquanto personagens da narrativa, são diferentes das “verdadeiras” Jessiee e Marybeth, fato que prova os limites tênues existentes entre vida real e ficção.

¹⁴ “E não é verdade que todas as pessoas que eu conheço até agora no mundo, dificilmente não passam de fantoches para mim, servindo às invenções brilhantes da minha imaginação?” [Tradução nossa].

apresentam um labirinto de vozes, estabelecendo uma realidade múltipla em que o significado das ações é apenas passageiro e ilusório.

Devido à descontinuidade espacial e temporal, *“The Peace of Utrecht”*, conto pertencente ao primeiro volume, já mostra uma visão ampla de eventos capturados por diferentes perspectivas individuais. Há a dificuldade de Maddy, irmã da narradora-protagonista, dar continuidade à sua vida depois da morte da mãe, há o discurso das tias tentando evocar o fantasma materno e expor o sofrimento dos seus últimos dias e há, principalmente, o relato de Helen, a narradora-protagonista. Entretanto, como se trata de uma voz narrativa que participa diretamente da ação como protagonista, os acontecimentos, longe de serem imparciais, passam por seu filtro subjetivo.

“White Dump”, conto pertencente a *The Progress of Love*, por sua vez, apresenta um narrador heterodiegético¹⁵ que se utiliza de três diferentes pontos de vista: o de Denise, o de sua avó paterna Sophie e o de Isabel, mãe de Denise. De acordo com Howells (1998, p. 95), as mudanças de perspectiva contribuem não só para a multiplicidade e polifonia, mas também para que não haja nenhum julgamento de valor acerca dos eventos rememorados e das atitudes de cada personagem.

O conto se inicia quando Denise está na casa do pai Laurence e da madrasta, Magda, em uma espécie de confraternização, e começa a falar sobre o passeio de avião com o qual presenteara o patriarca no seu aniversário de quarenta anos. Durante aquela manhã, Denise e a mãe vão buscar o bolo e a família toda, inclusive a avó paterna Sophie, participa do voo, com exceção de Isabel. Já nesta primeira seção, Denise nota algo estranho na relação dos pais: *“She [Denise] thought that those two people, Laurence and Isabel, her father and her mother, kept something hidden. Something between them.”*¹⁶ (MUNRO, 2000, p. 282), porém nada ainda é explicado. No final deste primeiro segmento, um ano havia se passado desde o aniversário e Denise reconhece, na porta de sua casa, a mulher que havia preparado o bolo para a festa do pai.

A próxima seção é dedicada a Sophie e mostra um incidente ocorrido na manhã do aniversário de Laurence, quando ela estava se banhando no lago e teve suas roupas rasgadas e seus cigarros roubados por *hippies* que passavam pelo local. Finalmente, a terceira parte é centrada na figura de Isabel e apresenta não só alguns fatos de sua

¹⁵ Termo criado por Gerard Genette para designar um narrador que não participa da história enquanto personagem.

¹⁶ “Ela pensou que aquelas duas pessoas, Laurence e Isabel, seu pai e sua mãe, mantinham algo escondido, algo entre eles.” [Tradução nossa].

infância, mas também todos os acontecimentos ocorridos no dia do aniversário do marido, inclusive Sophie voltando despida do lago, e o passeio de avião. Nesta seção final, além do olhar de uma dona de casa e mãe de dois filhos sufocada pela rotina diária, o leitor descobre o caso amoroso de Isabel com o piloto do avião, marido da mulher que fizera o bolo, o que justifica sua visita à casa de Laurence um ano após o aniversário.

As três seções, longe de serem contraditórias, são complementares. O segmento dedicado a Isabel esclarece a visita inesperada da boleira um ano após o passeio de avião e a sensação estranha que Sophie tinha em relação ao casamento de Laurence com Isabel. É por meio de um narrador que não participa diretamente da ação que são expostos, de forma imparcial, três diferentes pontos de vista, sem que haja hierarquia ou qualquer tipo de julgamento entre eles. Tal aspecto mostra como o mesmo acontecimento é armazenado de forma diferente na memória das personagens, e também será desenvolvido em *“Princess Ida”*, conto que será analisado posteriormente.

Outros temas que se revelam frequentes na obra munroviana são a proximidade com a morte e a chegada da velhice. *The Moons of Jupiter*, de 1982, consiste em uma coleção de contos aparentemente isolados, com exceção apenas dos dois primeiros, *“Connection”* e *“The Stone in the Field”*, e do último, *“The Moons of Jupiter”*, que possuem uma voz narrativa em comum. Embora a coletânea não possa ser considerada como um romance, algumas associações entre as narrativas deste volume podem ser identificadas.

“Labor Day Dinner” tem início com um jantar realizado na casa de Valerie, tendo como convidados o casal George e Roberta e suas filhas Angela e Eva. A narrativa oscila entre o momento do presente e os fatos vivenciados durante o verão por essa recém-formada família. O casal está passando por dificuldades devido à diferença de idade e de valores, o que cria um abismo entre eles. Ao retornar da casa de Valerie, a família escapa de um acidente de carro, e a proximidade com a morte, além de deixar o casal em estado de choque, mostra como a vida é efêmera e imprevisível. O que a narrativa apresenta, ao final, é uma realidade que não pode ser explicada ou compreendida com clareza, o que nos remete à epígrafe desta seção e à intenção da autora de captar o que as pessoas não entendem:

What they [George and Roberta] feel is not terror or thanksgiving – not yet. What they feel is strangeness. They feel as strange, as

*flattened out and borne aloft, as unconnected with previous and future events as the ghost car was, the black fish.*¹⁷ (MUNRO, 1991, p. 159).

Seja quando um mesmo acontecimento é armazenado diferentemente na memória de diversas pessoas, seja quando há um contato com algo imprevisível e inexplicável, os fatos são revelados de forma sutil e digressiva, nas entrelinhas, por meio de subentendidos. O que se tem, com isso, é uma realidade que nem sempre se revela como algo facilmente compreensível ou previsto. Qualquer esforço por parte das personagens munrovianas para organizar os fatos ocorridos no passado de modo a se chegar a uma visão totalmente objetiva acerca deles, torna-se falha. Lamont-Stewart, em um estudo comparativo entre Alice Munro e Clark Blaise, reflete sobre como as escritoras estão preocupadas com realidades obscuras e ininteligíveis, transformando incidentes comuns e familiares em algo significativo, bem como o contrário, tornando o estranho familiar:

*The horrific impact characteristic of Blaise's and Munro's stories is created by the protagonist's confrontation with a reality that defies all attempts to render it comprehensible. Life is unpredictable; it is therefore uncontrollable. The recognition that life is entirely resistant to rationalization is inevitably shocking and frightening. Time after time, Blaise's and Munro's protagonists are humiliated by their inability to understand and control their lives.*¹⁸ (LAMONT-STEWART, 1984, p. 114).

Devido à exatidão com que Munro descreve a vida diária e a atenção dada aos pequenos detalhes, muitos de seus textos têm sido classificados como realistas. É importante ressaltar que o termo realismo surgiu nas últimas décadas do século XIX com o movimento literário europeu que, em reação ao Romantismo, propunha que os escritores, por meio de uma observação apurada da realidade circundante, voltassem suas obras a acontecimentos insignificantes vivenciados por pessoas comuns. Belsey destaca outro aspecto importante, a busca pela completude, pelo “[...] *the reinstatement of order, sometimes a new order, sometimes the old restored, but always intelligible*

¹⁷ “O que eles [George e Roberta] sentem não é, ainda, terror ou ação de graças. O que eles sentem é estranheza. Eles se sentem tão estranhos, tão nivelados, tão arrebatados às alturas, tão desconectados dos eventos anteriores e futuros quanto era o carro fantasma, o peixe escuro.” [Tradução nossa].

¹⁸ “O terrível impacto característico das histórias de Blaise e Munro é criado pelo confronto das protagonistas com uma realidade que desafia qualquer tentativa de compreensão. A vida é imprevisível e, por conseguinte, incontrolável. O reconhecimento de que a vida é inteiramente resistente à racionalização é inevitavelmente chocante e assustador. De tempos em tempos, as protagonistas de Blaise e Munro são humilhadas por sua incapacidade de entender e controlar as próprias vidas.” [Tradução nossa].

because always familiar.”¹⁹ (BELSEY, 1991, p. 62). Embora o movimento tenha durado somente algumas décadas, o termo realismo continua a ser amplamente empregado para classificar narrativas desprovidas de aspectos mágicos ou de caráter experimental. O inconveniente é que, na maior parte dos casos, o vocábulo encontra-se ligado a aspectos e tendências válidas somente no século XIX, tornando-se limitativo, antiquado e pejorativo.

Na tese *“The woman's voice: The post-realist fiction of Margaret Atwood, Mavis Gallant and Alice Munro”* (1993), Melanie Sexton, destaca alguns escritores da Literatura Canadense que, não obstante sejam classificados como realistas, negam alguns aspectos consolidados durante esse movimento literário, tais como a neutralidade da voz narrativa, a obra artística como mero reflexo de uma realidade racional e a descrição de um sujeito coerente. Pode-se pensar que, ao apresentar acontecimentos banais, pessoas comuns e a rotina das áreas rurais do sudoeste de Ontário, Munro adere, de fato, à proposta central perpetuada durante o movimento literário. Entretanto, trata-se de algo distinto das técnicas tradicionais empregadas pelos autores do século XIX.

Uma das principais inovações propostas pelas narrativas munrovianas, quando se pensa na tradição realista, deve-se ao fato de elas representarem a realidade não como algo fechado e passível de compreensão. Do mesmo modo, são compostas a partir de um labirinto de vozes e admitem perspectivas múltiplas e igualmente válidas, o que as aproxima dos princípios do romance dialógico e polifônico definido por Bakhtin (2008). Como a ordem da narrativa respeita a memória e o fluxo de consciência das personagens, seus escritos, longe de se submeterem a uma organização cronológica e causal, são marcados pela indeterminação espaciotemporal e ressaltam, conseqüentemente, a descontinuidade da experiência humana, negando o sujeito coerente de finais do século XIX.

Diferente dos escritos realistas, o mais importante em sua obra não é o acontecimento em si, mas o modo como ele é percebido por meio de diversos, porém complementares, pontos de vista, o que muitas vezes gera reflexões metalinguísticas acerca da validade do trabalho ficcional. O que se tem, ao final, é uma escritora que, ao mesmo tempo em que segue a tradição dominante na literatura canadense de se voltar à descrição da paisagem nacional, considerada marca distintiva dos primeiros trabalhos artísticos, complementa a tradição com uma nova proposta de realismo.

¹⁹ “[...] o restabelecimento da ordem, às vezes uma ordem nova, às vezes a antiga ordem restaurada, mas sempre algo compreensível uma vez que familiar.” [Tradução nossa].

Na entrevista que serve de epígrafe a esta seção Munro define sua verdadeira intenção ao escrever um trabalho ficcional. A ideia de captar pequenos momentos da vida ordinária e expor pessoas vivendo em *flashes*, de forma instantânea e fragmentada, aproxima sua escrita da concepção de vida defendida pela narradora de “*The Mark on the Wall*”, conto da escritora inglesa Virginia Woolf:

*Why, if one wants to compare life to anything, one must liken it to being blown through the Tube at fifty miles an hour—landing at the other end without a single hairpin in one's hair! Shot out at the feet of God entirely naked! [...] With one's hair flying back like the tail of a race-horse. Yes, that seems to express the rapidity of life, the perpetual waste and repair; all so casual, all so haphazard . . .*²⁰
(WOOLF, <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200781.txt> acesso em 04 abril 2012).

Conclui-se, com isso, que Munro retrata uma realidade que não pode ser facilmente apreendida e pinta a vida de pessoas comuns em seus momentos efêmeros, de forma fragmentada e inconclusa. Preocupada em desvendar o estranho em meio a fatos cotidianos e familiares, bem como a revelar a familiaridade presente nos acontecimentos absurdos e desconhecidos, a autora prova que o inesperado e o imprevisível também fazem parte da realidade. Ao aproximar mundos e termos opostos entre si, Munro transpõe as barreiras que os separam e prova que a identidade também pode ser encontrada na diferença. Difícil de ser rotulada como realista ou pós-modernista, a escritora utiliza-se da tradição, ao mesmo tempo em que a complementa e, longe de compor um reflexo transparente de uma realidade fechada, propõe um real traduzido para novos termos, o que, de acordo com Hartveit, constitui sua contribuição maior ao imaginário canadense e conduz a uma: “[...] *“translation” of the ordinary which is the hallmark of her art and at the heart of her contribution to the Canadian Imagination.*”²¹ (HARTVEIT, 1984, p. 89).

Esta breve exposição, longe de esgotar todas as possibilidades da escrita munroviana, apenas apresenta alguns aspectos centrais, no trabalho artístico de uma autora que, ao se debruçar sobre a questão da memória e seu funcionamento, aproxima

²⁰ “Porque, se quisermos comparar a vida a alguma coisa, temos de equipará-la a ser levada pelo metrô a oitenta quilômetros por hora – desembarcando no outro extremo sem um único grampo no cabelo! Lançada totalmente nua aos pés de Deus. [...] Com o cabelo voando para trás como o rabo de um cavalo de corrida. Sim, isso parece expressar a rapidez da vida, o gasto perpétuo e a perpétua recuperação; e tão por acaso, tão a esmo...” [Tradução de Leonardo Fróes, 2005, p. 106-107].

²¹ “[...] conduzem à tradução do ordinário que é a marca distintiva de sua arte e sua maior contribuição para o imaginário canadense.” [Tradução nossa].

de forma paradoxal o tocável e o misterioso, amplia a realidade humana, admite dúvidas, incertezas e inconclusão, e conduz a uma exposição universal da vida de meninas e mulheres.

1.2 “*Different tricks at different stages of life*”: Memória e voz narrativa na obra de Alice Munro

*Memory is the way we keep telling ourselves our stories—and telling other people a somewhat different version of our stories. We can hardly manage our lives without a powerful ongoing narrative. And underneath all these edited, inspired, self-serving or entertaining stories there is, we suppose, some big bulging awful mysterious entity called THE TRUTH, which our fictional stories are supposed to be poking at and grabbing pieces of. [...] One of the ways we do this, I think, is by trying to look at what memory does (different tricks at different stages of our lives) and at the way people's different memories deal with the same (shared) experience. The more disconcerting the differences are, the more the writer in me feels an odd exhilaration.*²² (‘A Conversation with Alice Munro’ Randomhouse. <http://reading-group-center.knopfdoubleday.com/2010/01/08/alice-munro-interview/> Acesso em 14 Maio 2012).

No trabalho de Alice Munro, há um interesse particular da escritora pela memória. Conforme constatado na epígrafe desta seção, a preocupação central não é investigar até que ponto a retomada do passado é fiel ao fato consumado, mas de analisar o seu funcionamento, o que inclui as lacunas deixadas sem resolução e os artifícios empregados para superar os desafios impostos pela passagem do tempo como, por exemplo, o auxílio da imaginação. Para a escritora, há um material bruto que tem como base as experiências conservadas na memória e uma força criativa que o modela e dá forma. Trata-se, portanto, de um processo que reescreve e edita o passado, estando submetido a fins estéticos e sendo mediado pela imaginação e pela linguagem.

De acordo com Ricoeur (2007, p. 108), as lembranças se organizam de forma dispersa e irregular, como se fossem “arquipélagos separados por abismos”, e à

²² “A memória é o modo por meio do qual nós nos mantemos contando nossas histórias a nós mesmos, e contando aos outros uma versão diferente das nossas histórias. Dificilmente podemos conduzir nossas vidas a não ser por uma poderosa narrativa em andamento. E sob todas essas histórias editadas, inspiradas e divertidas, supomos que há alguma grande, terrível e misteriosa entidade chamada Verdade, e que nossas histórias ficcionais supostamente estão a provocá-la e a apanhar pedaços dela. [...] Eu penso que um dos modos pelo qual fazemos isso é tentando olhar para o que a memória faz (os diferentes artifícios aplicados em distintos momentos de nossas vidas) e a maneira como a memória de pessoas diferentes lida com a mesma e compartilhada experiência. Quanto mais desconcertantes são as diferenças, mais a escritora que existe em mim sente uma excitação única.” [Tradução nossa].

memória é concedida a capacidade de voltar no tempo e percorrer esse emaranhado caminho. O estudioso afirma que a narrativa é uma das principais formas de se pensar o passado e articular suas lembranças, por meio de um processo denominado *mimesis* e que ocorre no domínio da linguagem. Com isso, a memória é descrita como algo que, seguindo um modelo narrativo, seleciona, reordena e dá forma aos eventos ocorridos no passado, e que ganha realce com o trabalho da imaginação, conforme destaca Sebastianini:

*The nature of language, an imperfect, arbitrary system of signifiers, and the dynamics of memory, a cognitive process of selection and re-elaboration, imply that **any writing of the self is a creative act**, in which the imagination is involved not dissimilarly than in a work of fiction. The very act of narrating [...] corresponds to a subjective act of interpretation and transformation of reality.*²³
(SEBASTIANINI, 2009, p. 4, grifo nosso).

Ao fazer alusão à *Odisséia* de Homero, Meneses (1995, p. 145) ressalta a importante missão do *aedo* que, inspirado pelas musas, filhas de Mnemosyne, resgata o passado do esquecimento e presentifica-o, transmitindo oralmente a cultura de seu povo. Todavia, conforme ressalta Lúcia Castello Branco (1994), o sujeito, quando se volta ao passado, encontra diante de si um abismo temporal que separa a experiência vivida da sua reconstrução atual. A retomada do passado, quando transposta para a forma de narrativa, é mediada pela linguagem e marcada pela impossibilidade de se recuperar os fatos tais como eles foram vividos originalmente. Tem-se, com isso, não um passado que, conservado integralmente, está pronto para ser retomado, mas um que se constitui a partir da falta, da ausência da experiência original, por meio de fragmentos mesclados a fantasias e deformações.

Quando o foco é direcionado aos estudos freudianos, o aparelho psíquico é constituído necessariamente pela memória, sendo esta condição fundamental para sua existência. Para investigar o funcionamento da memória, Freud (1996e) busca uma analogia entre o aparelho psíquico e o brinquedo infantil conhecido como bloco mágico que, como uma lousa mágica, permite o registro de traços gravados sobre uma prancha de cera, os quais podem ser apagados quando se levanta a folha de cobertura. Contudo,

²³ “A natureza da linguagem, um sistema de significantes imperfeito e arbitrário, e o funcionamento da memória, um processo cognitivo de seleção e reelaboração, indicam que qualquer escrita do ser é um ato criativo, em que a imaginação está envolvida não tão diferente do que em um trabalho de ficção. O próprio ato de narrar [...] corresponde a um ato subjetivo de interpretação e transformação da realidade.” [Tradução nossa].

são oferecidas camadas protetoras que permitem a fixação da escrita sobre ela lançada. Tal objeto oferece tanto uma área receptiva sempre pronta para ser preenchida, quanto uma zona capaz de reter traços permanentes. De maneira análoga, o aparelho psíquico tem capacidade de deter quantidades ilimitadas de novas percepções e registrar traços delas, embora alteráveis. De acordo com Derrida (1995, p. 183), a partir desse texto o aparelho psíquico é concebido como uma máquina de escritura, composta por rastros em fluxo constante, que se apagam e se retém no aparelho perceptivo e são sempre lidos *a posteriori*. O que é relevante na releitura do filósofo é que o armazenamento de dados se constitui um processo contínuo no qual cada signo que se inscreve inicialmente na cena da escritura é reinscrito posteriormente em outros registros e diferentes contextos, o que possibilita o surgimento de novos sentidos.

Na obra de Alice Munro, o registro da memória é feito de forma fragmentada, marcado por experiências individuais e coletivas, cujo objetivo central não é resgatar integralmente o que ocorreu, mas apresentar uma versão construída a partir do presente. Em geral, os contos munrobianos são marcados por mudanças repentinas e inesperadas de tempo e espaço, de modo que as associações entre a memória dão a impressão de que a experiência não pode ser entendida integralmente e de que o significado das ações é apenas parcial, temporário e ilusório. Assim, novas interpretações são acrescentadas à medida que os eventos são revisitados, o que causa alterações no passado.

Para representar o funcionamento da memória no trabalho ficcional, Munro utiliza-se, sobretudo, da fragmentação e de uma voz narrativa duplicada que oscila entre passado e presente, aproximando lembranças distantes e recentes na tentativa de demonstrar a impossibilidade de se chegar a uma interpretação completa ou à suposta Verdade citada na epígrafe.

“*Miles City, Montana*”, conto publicado em *The Progress of Love*” de 1986, apresenta uma estrutura fragmentada que faz um paralelo entre passado e presente. Em um primeiro momento, a narrativa descreve o afogamento de Steve Gauley durante a infância da narradora-protagonista e suas impressões durante o funeral. Vinte anos se passam e a narradora está casada, tem duas filhas e está em uma viagem de família, saindo de Vancouver, onde eles moram, para Ontário. Faz muito calor e, atendendo ao pedido das filhas em busca de uma piscina, eles param algumas milhas à frente para se refrescar. Há um acidente e Meg, a filha mais nova, quase se afoga, fato que imediatamente desloca o leitor de volta à infância da narradora-protagonista e a faz pensar novamente no afogamento de Steve e na sensação que teve ao ver seus pais no

funeral. Se antes ela culpa os próprios pais por não poderem evitar que acidentes aconteçam aos filhos, agora ela parece compreender como a vida é imprevisível e como, não obstante os patriarcas dediquem um amor incondicional aos filhos, está fora de seu alcance impedir que algo ruim aconteça a eles:

*So we went on, with the two [the daughters] in the back seat trusting us, because of no choice, and we ourselves trusting to be forgiven, in time, for everything that had first to be seen and condemned by those children: whatever was flippant, arbitrary, careless, callous – all our natural, and particular, mistakes.*²⁴
(MUNRO, 2000, p. 105).

De acordo com Orange (1983), no contraste entre passado e presente há um desdobramento temporal e a voz narrativa deve falar, simultaneamente, como criança e adulto. Com isso, o processo de escritura da memória deixa o leitor com a sensação de que o sujeito maduro está procurando soluções para os problemas enfrentados durante o passado: *“The adult is usually in the process of working out a solution to the problem (and the confusion) which the child faced, and this is suggested by the very act of organizing the memory and then, more importantly, by writing it down.”*²⁵ (ORANGE, 1983, p. 87).

Em *“Day of the Butterfly”*, conto pertencente a *Dance of the Happy Shades*, de 1968, a narradora-protagonista retoma fatos de sua época de escola, sobretudo a doença da solitária Myra Sayla, garota desprezada pelo resto da turma: *“I do not remember when Myra Sayla came to town, though she must be in our class at school for two or three years.”*²⁶ (MUNRO, 1998, p. 100, grifo nosso). Embora a narrativa se inicie com uma voz localizada em um tempo presente, o que se justifica pela expressão em destaque, ao longo do conto há a impressão de que os acontecimentos são expostos à medida que estão sendo vivenciados e sentidos pela própria menina do passado. O primeiro encontro da narradora com Myra se dá em uma manhã a caminho do colégio. Em seguida, a solitária garota começa a faltar constantemente às aulas, pois, vítima de

²⁴ “Então nós seguimos em frente, com as duas (as filhas) no banco de trás, confiando em nós, por falta de escolha, e nós mesmos confiando em sermos perdoados, eventualmente, por tudo o que teve de ser visto e condenado por aquelas crianças: o que quer que fosse superficial, arbitrário, descuidado e insensível – todos os nossos erros naturais e particulares.” [Tradução nossa].

²⁵ “O adulto frequentemente está em processo de dar uma solução para o problema (e à confusão) enfrentada pela criança, e isso é sugerido pelo próprio ato de organizar a memória e então, o mais importante, escrevê-la.” [Tradução nossa].

²⁶ “Eu não me lembro de quando Myra Sayla veio para a cidade, embora ela devesse estar em nossa sala por dois ou três anos.” [Tradução nossa].

leucemia, encontra-se internada no hospital da cidade. Ao final do conto a narradora-protagonista, após visitar Myra com as amigas da escola, sente-se aliviada: “*So I was released, set free by the barriers which now closed about Myra, her unknown, exalted, ether-smelling hospital world, and by the treachery of my own heart.*”²⁷ (MUNRO, 1998, p. 110).

É como se, ao retomar o passado e organizá-lo em forma de ficção, a narradora-protagonista tivesse compreendido os fatos e se libertado “da traição do próprio coração”, o que confirma a ideia de Orange de que o adulto está à procura de soluções para os problemas enfrentados pela criança. Todavia, é importante ressaltar que Alice Munro, quando questionada sobre o modo como a memória é empregada em seus trabalhos, não considera sua escritura como uma tentativa de entendimento por parte das narradoras-protagonistas:

*The adult narrator has the ability to detect and talk about the confusion [of the child]. I don't feel that the confusion is ever resolved. And there is some kind of a central mystery [...] that is there for the adult narrator as well as it was for the child. I feel that all life becomes even more mysterious and difficult. And the whole act of writing is more an attempt at recognition than of understanding because I don't understand many things. I feel a kind of satisfaction in just approaching something that is mysterious and important. Then writing is the act of approach and recognition. I believe that we don't solve these things – in fact our explanations take us further away.*²⁸ (MUNRO apud ORANGE, 1983, p. 86).

Como mencionado anteriormente, a retomada do passado é feita por intermédio da linguagem e com o auxílio de uma força criativa, de modo que não é possível revisitar um fato consumado sem modificá-lo. A narradora-protagonista de “*Day of the Butterfly*” melhor do que entender a experiência da infância, apenas se aproxima dela, mostrando que a realidade, por se tratar de algo construído a partir da percepção objetiva e da interpretação subjetiva do indivíduo, não pode ser facilmente

²⁷ “Assim, eu estava livre, liberta pelas barreiras que agora se fechavam sobre Myra, seu desconhecido e exaltado mundo do hospital rescendendo a éter, e por uma traição do meu próprio coração.” [Tradução nossa].

²⁸ “O narrador adulto tem a habilidade de detectar e falar sobre a confusão [da criança]. Eu não acredito que a confusão seja resolvida. E há um tipo de mistério central [...] que está lá tanto para o narrador adulto quanto para a criança. Eu sinto que a vida se torna ainda mais misteriosa e difícil. E todo o ato de escrever é mais uma tentativa de reconhecimento do que de entendimento, porque eu não entendo muitas coisas. Eu sinto um tipo de satisfação em apenas me aproximar de algo misterioso e importante. Então, escrever é o ato de aproximar-se e reconhecer. Eu não acredito que nós resolvemos essas coisas. De fato, nossas explicações nos conduzem para mais longe.” [Tradução nossa].

compreendida, ou seja, a suposta Verdade e a interpretação completa acerca do que ocorreu são fatos inatingíveis. Como ressalta Mayberry:

*[...] there can be no coincidence between the experience itself and the language that would render it. Narrative is finally not the province of truth; to tell is at best to revise, but never to perfectly revive. The narrator's position at the end of the narrative is, for Munro, the predicament of all narrators who seek understanding through language – the predicament of being “always bent on knowing, and always in the dark.”*²⁹ (MAYBERRY, 2009, p. 37-38).

O trabalho com a voz narrativa, que se movimenta constantemente pelo relato, aliado ao jogo temporal e ao amálgama entre passado e presente, são, portanto, os principais recursos utilizados pela escritora para representar o funcionamento da memória no discurso ficcional. O resultado final é a prova de que a experiência já consumada, longe de ser recuperada integralmente, só entra em cena por meio de fragmentos e com o auxílio de um impulso criativo.

Ao comparar a estrutura das histórias de mistério com os contos munrovianos, Donna Bennet (2004/2005) salienta que em ambos os casos o arranjo temporal da narrativa se organiza por meio de duas sequências interligadas. Há uma história aberta e aparentemente transparente, relacionada ao presente, e outra obscura, secreta e quase imperceptível, ligada ao passado, cabendo ao leitor juntar as pequenas pistas deixadas ao longo do relato e montar uma interpretação própria.

“*Monsieur les Deux Chapeux*”, de *The Progress of Love*, apresenta, nos termos do teórico francês Genette ([19--]), um narrador heterodiegético, ausente da história que conta, que também organiza a narrativa não de forma linear, mas por meio de um discurso fragmentado. Marcado por traços de indeterminação, o conto não apresenta nem um espaço nem um tempo definidos, e inicia-se quando Colin, professor de educação física, depara-se com o protagonista Ross, seu excêntrico irmão mais novo, usando dois chapéus enquanto faz a limpeza do jardim da escola onde ambos trabalham. Ao longo do relato Colin, sem uma razão explícita, mostra-se extremamente protetor em relação ao “senhor de dois chapéus”.

²⁹ “[...] não pode haver coincidência entre a experiência e a linguagem que a transmite. A narrativa não é a província da verdade. Contar é, na melhor das hipóteses, revisar, mas nunca reviver perfeitamente. A posição do narrador ao final da narrativa é, para Munro, a posição de todos os narradores que procuram entendimento por meio da linguagem – uma posição de estar ‘sempre empenhados em conhecer, mas sempre no escuro.’” [Tradução nossa].

Por meio de uma narração digressiva que expõe diversas histórias do passado, essa proteção excessiva só é desvendada no final, quando a voz narrativa, por meio do ponto de vista de Colin, retoma um episódio ocorrido na infância, no qual o irmão mais velho acredita ter cometido um fratricídio. Com isso, o narrador heterodiegético, ao trazer à tona as reminiscências de Colin, deixa evidente uma segunda narrativa que se esconde sob a primeira e, concomitantemente, justifica alguns de seus aspectos. Já que o incidente não pode ser resgatado em sua totalidade e com total clareza, ele é exposto por meio de *flashes*, os quais apresentam dúvidas e lapsos em relação ao que ocorreu:

*[...] Colin grabbed it [the gun] itself, and what happened then he absolutely did not know, or remember, ever. He didn't remember pointing the gun. He couldn't have pointed it. He couldn't remember pulling the trigger, because that was what he couldn't have done. He couldn't have pulled the trigger. He couldn't remember the sound of a shot but only the knowledge that something had happened [...].*³⁰ (MUNRO, 2000, p. 77).

Tem-se, com isso, um passado que, ao ser presentificado pelo discurso ficcional, parece ocorrer no momento exato da escritura, como se no tempo do presente as duas histórias a que se refere Bennett estivessem completamente unidas. De acordo com Goodwin, o presente parece ganhar destaque porque *“The past evades complete recapture, especially as it recedes further back in time. Memory reconstructs and recreates, often more with an eye toward present moment of remembering than toward the past experience remembered.”*³¹ (GOODWIN, 1993, p. 12). Tal afirmação se aproxima do conceito de lembranças encobridoras definido por Freud (1996a). De acordo com o psicanalista, as lembranças que se tem acerca da infância nem sempre mostram o que realmente ocorreu, de modo que algumas das imagens que aparecem na memória são falsas, incompletas ou deslocadas. Isso porque o ato de recordar algo já vem acompanhado da repetição e, conseqüentemente, da elaboração. Quando se recorda de algo, a imagem que atinge a memória não se refere apenas ao evento, mas à tentativa de entendimento que se tem dele, à elaboração feita em um momento posterior.

³⁰ “[...] Colin apanhou [a arma], e o que aconteceu então ele absolutamente nunca soube ou lembrou-se. Ele não se lembrou de apontar a arma. Ele não deve tê-la apontado. Ele não conseguia se lembrar de ter puxado o gatilho, porque isso é algo que ele não deve ter feito. Ele não deve ter puxado o gatilho. Ele não conseguia se lembrar do som de um tiro, mas apenas do conhecimento de algo havia acontecido.” [Tradução nossa].

³¹ “O passado escapa de uma retomada completa, principalmente quando ele recua ainda mais no tempo. A memória reconstrói e recria, em geral mais com um olho direcionado ao momento presente da rememoração do que à experiência passada relembrada.” [Tradução nossa].

A fim de representar a experiência do indivíduo e o consequente desencadeamento de imagens e pensamentos, o narrador heterogiegético opta não por um ponto de vista neutro e objetivo, mas por acompanhar o fluxo da consciência de Colin, afastando a narrativa de uma organização linear, causal e ordenada. Observa-se, com isso, um tempo psicológico e interiorizado que também contribui para representar o funcionamento da memória, mesmo quando os acontecimentos estão sendo narrados por uma voz ausente da história contada.

Lives of Girls and Women, diferentemente, apresenta uma voz narrativa autodiegética, para utilizar os termos genettianos, a qual participa diretamente da ação como protagonista e expõe os acontecimentos ao redor por meio do próprio ponto de vista. Como a preocupação central de Munro é analisar o funcionamento da memória e seus diferentes truques, esse se constitui um tipo de instância narrativa empregado de forma recorrente ao longo de seu trabalho. A voz de Del e a cidade fictícia de Jubilee são os principais elos que conectam as oito narrativas do volume, cada uma dando destaque a diferentes fases do desenvolvimento da narradora-protagonista. As personagens destacadas de forma mais detalhada em cada conto como, por exemplo, Uncle Benny e seu mundo fantástico em “*The Flats Road*”, o mundo oficial de tio Craig e as falas irônicas das tias solteironas em “*Heirs of the Living Body*”, ou a mãe Addie e o tio Bill em “*Princess Ida*”, representam as várias influências e a miscelânea de vozes e pontos de vista que contribuem para a formação de Del não só como escritora, como também enquanto sujeito.

Por se tratar de um volume organizado em ordem cronológica, cujas narrativas se conectam por meio de personagens em comum e de uma única voz que expõe seu crescimento desde a infância até a fase adulta, muito se tem discutido sobre considerar *Lives of Girls and Women* como uma espécie de *Bildungsroman* feminino.

O *Bildungsroman*, ou romance de formação, apesar de ser classificado como gênero ou subgênero narrativo, não aparece de forma isolada e só é identificado como tal a partir de elementos temáticos, e não estruturais, presentes na obra. A princípio, surgiu como uma tentativa de corroborar, no trabalho ficcional, a ideia de tempo linear e progressivo que emerge no ocidente durante o Iluminismo. Começou a desenvolver-se no final do século XVIII, com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, publicado em duas partes nos anos 1795 e 1796 e considerado o protótipo do romance de formação. Trata-se de uma tentativa de representar a possibilidade de o sujeito, mesmo ao adentrar a era moderna, atingir uma harmonia entre seu ser e o mundo ao

redor, “[...] *a wholeness in interiority that will figure itself forth from inside to outside.*”³² (STEEDMAN apud BELL, 2009, p. 34). Uma proposta didática com o objetivo de confortar o homem moderno, garantindo-lhe a possibilidade de um eu unificado e completo.

Contudo, a partir do século XX, período marcado por duas guerras mundiais e pela descontinuidade da experiência humana, a representação de uma identidade acabada e em perfeita integração com o ambiente social verifica-se inadequada. Nega-se a ideia da identidade como algo que pode ser alcançado ao final de nosso desenvolvimento, quando já possuímos capacidade intelectual suficiente para narrar os eventos do passado. O que se tem é um processo contínuo e infundável, que se forma ao longo do tempo por meio de processos inconscientes do sujeito e que, de acordo com Hall, “[...] surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*.” (2011, p. 39).

Del, ao final, torna-se escritora, tendência que já pode ser observada nas primeiras narrativas do volume levando-se em consideração sua curiosidade em relação à linguagem, seu interesse em ouvir as histórias orais que compõem o imaginário local e seu gosto pela leitura. Neste sentido, *Lives of Girls and Women* também tem sido classificado como *Kunstlerroman*. Semelhante ao *Bildungsroman*, tal gênero tem um artista como personagem central e problematiza a relação entre arte e vida, mostrando a marginalização social de que o escritor é vítima.

Não se pode negar que há uma série de elementos que permitem considerar a obra como um romance, tais como uma única voz que perpassa todas as narrativas e expõe os acontecimentos segundo o próprio ponto de vista, um desenvolvimento cronológico que acompanha Del desde a infância à adolescência e o cenário comum de Jubilee e regiões interioranas da redondeza. No entanto, neste trabalho, como indicado anteriormente, a obra munroviana é interpretada como um livro de contos que embora apresente características romanescas, em especial a exposição da vida da protagonista desde a infância até a fase adulta, aspecto representativo do romance de formação, mantém a independência de cada narrativa. Mesmo a própria descrição de Munro a

³² “[...] uma completude na interioridade que se formará adiante, de dentro para fora.” [Tradução nossa].

respeito de como a obra foi concebida leva-nos a analisá-la enquanto uma coletânea de contos interligados, porém autossuficientes:

OK. I remember that quite clearly. “Princess Ida” was the first. It was going to be a short story. Then I saw it was going to work into a novel, and then I went on and on writing what I thought was a novel. Then I saw that wasn’t working. So I went back and picked out that novel “Princess Ida” in its original form – I had changed it to make it into a novel – and I picked out “Age of Faith”, “Changes and Ceremonies”, and “Lives of Girls and Women”. Then, having written all those separate sections, I wrote “Baptizing”. Then I went back and wrote the first two sections, the one about uncle Benny “The Flats Road”...and “Heirs of the Living Body”. And then I wrote “Epilogue: the Photographer”, which gave me all kinds of trouble.³³ (MUNRO apud BESNER, 1990, p. 32).

A obra não foi composta obedecendo a uma ordem cronológica. O primeiro conto escrito foi “*Princess Ida*”, e a partir de transformações e voltas à forma original, as outras seções foram constituídas. Portanto, já que as narrativas foram escritas de forma aleatória, não há uma preocupação da escritora em agrupá-las segundo a lógica do romance. Mesmo os eventos narrados por Del tendem a se organizar de forma autônoma. Embora cada seção retrate uma fase da vida de Del, nenhuma delas apresenta uma conclusão definitiva, dando a impressão de que a história foi apenas deixada de lado.

Não obstante o livro exponha o amadurecimento da narradora-protagonista por meio da própria memória, Del descobre, ao final, como sua identidade não é fixa e completa, tal como retratada no *Bildungsroman* tradicional, mas se modifica continuamente no encontro com o passado e com as pessoas que fizeram parte dele. Ela percebe que: *[...] identity [...] might be precisely that, a construction, a narrative that can be made and unmade. The reflection extends to the fictitiousness of the self in its continuously changing form.*³⁴ (SEBASTIANINI, 2009, p. 3).

³³ “Ok. Eu me lembro disso quase que com clareza. “*Princess Ida*” foi o primeiro. Era para ser um conto. Então eu vi que daria um romance, e então continuei a escrever o que eu pensei que fosse um romance. E vi que não estava funcionando. Então eu voltei e peguei aquele romance “*Princess Ida*” em sua forma original – eu o havia modificado para transformá-la em romance – e peguei “*Age of Faith*”, “*Changes and Ceremonies*”, e “*Lives of Girls and Women*”. Então, depois de escrever todas essas seções separadas, eu escrevi “*Baptizing*”. E voltei para escrever as duas primeiras seções, aquela sobre tio Benny “*The Flats Road*”... e “*Heirs of the Living Body*”. E só então eu escrevi “*Epilogue: the Photographer*”, que me deu todos os tipos de problema.” [Tradução nossa].

³⁴ “[...] identidade [...] deve ser precisamente isso, uma construção, uma narrativa que pode ser feita e refeita. A reflexão se estende para o caráter fictício do ser em seu contínuo processo de mudança.” [Tradução nossa].

O que se tem é uma voz narrativa que descreve as distâncias, bem como as proximidades, existentes entre passado e presente, entre uma Del criança e uma Del adulta que retoma as próprias experiências. Pode-se pensar, ainda, em uma terceira Del, aquela relativa ao momento da escritura, que expõe e organiza em forma de narrativa parte do processo de crescimento e amadurecimento pelo qual passou, dando destaque à vida de mulheres e meninas. Com isso, a narradora-protagonista conduz o leitor por um emaranhado caminho cujos limites entre passado, presente e futuro não são delimitados com clareza. De acordo com Cencig:

*Munro follows the conventional pattern of unfolding the actions and perceptions of the experiencing self, in chronological order, from the perspective of the narrating self, an adult woman. The position of the narrating self remains, on the whole, static and undefined although—and this may appear as a contradiction in terms—the quality of the narrating voice as such changes perceptibly (from plainness to sophistication) while registering Del’s steady growth towards fuller awareness.*³⁵ (1992, p. 75-76).

Dialogando com a forma literária do conto, há diferentes estilos que integram o volume, tais como as histórias orais, as anedotas e as fofocas da comunidade, o que dificulta a limitação da obra munroviana a um gênero literário. A esse respeito, Weaver (1996) salienta o caráter híbrido do conto, tratando-o como um gênero que apresenta afinidades com as demais formas literárias, sobretudo a poesia, o drama e o romance. De acordo com a autora, ao tratar o conto como uma narrativa curta que deve ser lida em uma assentada a fim de manter a unidade de efeito, Poe retira tal aspecto da poesia lírica, o que prova como o escritor transita pelos demais gêneros literários para conseguir uma definição do conto e como esse se constitui uma forma híbrida e mutável.

Também Derrida (1980), ao analisar a questão do conto, ressalta que tal gênero se constitui a partir de um princípio de contaminação e impureza. De acordo com o estudioso, não há gêneros arquetípicos ou ideais, livres da mistura com os demais. Ou seja, não há uma forma natural que conserve todos os seus aspectos e possa, com isso, ser classificada segundo uma fórmula genérica:

³⁵ “Munro segue o modelo convencional de revelar as ações e percepções do ser que está se experimentando, em ordem cronológica, pela perspectiva de um eu narrador, uma mulher adulta. A posição do narrador permanece, em geral, estática e indefinida embora – e isso pode parecer uma contradição em termos – a qualidade da voz narrativa mude de forma perceptível (da simplicidade para a sofisticação) enquanto registra o crescimento estável de Del em direção a uma consciência mais completa.” [Tradução nossa].

*Before going about putting a certain example to the test, I shall attempt to formulate, in a manner as elliptical, economical, and formal as possible, what I shall call the law of the law of genre. It is precisely a principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy. In the code of set theories, if I may use it at least figuratively, I would speak of a sort of participation without belonging – a taking part in without being part of, without having membership in a set.*³⁶ (DERRIDA, 1980, p. 59).

O que se tem é uma forma que, ao mesmo tempo em que se utiliza da tradição ao aproveitar alguns aspectos de suas formas originárias, em sua maioria calcadas na oralidade, também se volta ao drama, ao romance e à poesia, composições mais sofisticadas e consideradas categorias estáveis pelo cânone literário. Assim, o conto é um gênero híbrido que toma emprestadas características dos demais gêneros que, por sua vez, também passam pelo mesmo processo consoante a lei da contaminação destacada por Derrida (1980).

O caráter híbrido da obra analisada neste trabalho, além de auxiliar no processo de representação da memória, proporciona um mosaico de histórias interligadas que, embora integrem um todo, podem ser lidas separadamente. Longe de alcançarem a suposta Verdade, tais narrativas expõem uma memória falha e descontínua, constantemente auxiliada pela imaginação criativa, e uma experiência que não pode ser retomada e compreendida de forma integral, abrindo espaço para revelações renovadas e novos sentidos. A polifonia, o trabalho com a voz narrativa, as oscilações entre passado e presente e a fragmentação, portanto, apresentam-se como os principais aspectos utilizados para representar o funcionamento da memória. Simultaneamente, eles garantem flexibilidade às narrativas e compõem um volume que, ao expor uma pseudounidade, revela-se múltiplo, incompleto e impossível de ser compreendido integralmente. Um livro aberto e organizado por uma consciência rememorante que vê e ordena as camadas passadas e repete a experiência de forma elaborada, promovendo um confronto entre passado e presente em que “[...] o gesto de se debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 26), ou seja, o discurso ficcional.

³⁶ “Antes de colocar um exemplo à prova, tentarei formular, da forma mais sucinta, econômica e formal possível, o que eu chamarei de lei do gênero. É precisamente um princípio de contaminação, uma lei da impureza, uma economia parasitária. Diante do código das teorias fixas, se eu puder usá-lo pelo menos de maneira figurativa, eu falaria de uma espécie de participação sem pertencer – um tomar parte em algo sem ser parte dele, sem ter participação no conjunto.” [Tradução nossa].

1.3 Alice Munro: elos com a tradição

*“Hey, what are you doing?”
she said, and he said
“I’m just standing here
being a Canadian”
and she said “Wow
is that really feasible?”
and he said “Yes
but it requires plenty of imagination.”
Lionel Kearns, “Public Poem of Manitoulin Island Canada Day”³⁷
(apud SUGARS, C.; MOSS, L., 2009, v. 1, p. xi).*

A trajetória da ficção e da poesia canadense foi fundamental para a criação literária de Alice Munro, cujo trabalho artístico apresenta importantes elos com a tradição. Não só o país que busca, por meio da literatura, revelar-se de forma autêntica e independente em relação aos Estados Unidos, à Inglaterra e à França. Tal procura também se encontra internalizada na existência das próprias narradoras-protagonistas criadas ao longo do discurso munroviano que, por meio de descrições realistas e de pequenos detalhes, voltam-se para o espaço das pequenas cidades de Ontário, em especial a cidade fictícia de Jubilee, e representam não só a paisagem local, como também um modo de vida tipicamente canadense.

Quando nos voltamos para o processo de colonização do Canadá, percebemos que durante o período da conquista europeia criou-se o estereótipo de um país vasto e fortemente castigado pelas baixas temperaturas, um lugar semelhante a um deserto que necessitava, com urgência, ser explorado e colonizado. No entanto, o território descoberto no século XVI não era tão novo quanto os europeus imaginavam, uma vez que a região já era habitada pelos aborígenes, povos nativos da região, que possuíam crenças, lendas e costumes próprios. Desconsiderando-se a diversidade linguística e a riqueza cultural já existentes na região, o país é avaliado como um local improdutivo, frio, selvagem e economicamente inferior, apenas uma passagem que possibilitaria o acesso à Ásia. Enquanto uma parte pequena dos mitos europeus estava disposta a olhar para os costumes e as crenças dos habitantes nativos, a maior parte considerava a imensidão e a selvageria do deserto canadense como características demoníacas do novo mundo, as quais deveriam ser combatidas com o Cristianismo, a língua escrita e os

³⁷ “ ‘Hey, o que você está fazendo?’, ela disse, e ele respondeu ‘Estou aqui, sendo um canadense’, e ela perguntou ‘Uau, isso é realmente possível?’, e ele disse ‘Sim, mas requer muita imaginação.’” [Tradução nossa].

modos de civilização do velho continente. New (1992) destaca que à diversidade cultural que já estava presente antes do processo de colonização aliam-se os estereótipos criados pelos europeus acerca do Canadá.

Em decorrência de tal heterogeneidade, os escritores deparam-se não só com o desafio de adaptar seus trabalhos aos padrões artísticos do velho continente, mas também o de analisar até que ponto o modo de vida no Canadá coincidia, de fato, com as representações criadas pela imaginação europeia, conforme afirma New:

*They [Canadian writers] could accept the implicit (and often explicit) hierarchies of culture that derived from Europe – accept the idea that European standards were universal, and write or paint or compose in a way that would primarily seek European approval. They could claim indigenous cultures as their true cultural roots. In time, they could mimic other models, borrow American culture, and seek American approval as an alternative to things European. Or they could, whether consciously or not, adapt their art to their own place and time, devise methods of telling own stories, and develop an eclectic culture of their own.*³⁸ (1992, p. 23).

É, sobretudo, em função da diversidade linguística, geográfica e política presente na região que a literatura começa a se constituir. Até 1867 a maior parte dos trabalhos literários era dominada por escritos de cunho documental, seguindo o que era considerado padrão cultural nas capitais europeias, a saber, a crescente valorização da razão durante o Iluminismo do século XVIII e a busca por uma narração impessoal. Tem-se uma literatura produzida basicamente por estrangeiros e constituída a partir de documentários descritivos acerca da região, cuja função principal é a comunicação. Compõem-se relatos de exploradores e retratos naturalistas das paisagens e ressaltam-se os aspectos exóticos do novo mundo, as conquistas territoriais, as novas descobertas e as provações enfrentadas pelos navegadores, em um misto de verdades, meias-verdades, imaginação e paródia de outras aventuras.

Enquanto muitos exploradores preocupam-se em conhecer a região, uma cultura já estabelecida no leste do país começa a produzir as primeiras narrativas de aventura. O

³⁸ “Eles [os escritores canadenses] poderiam aceitar as hierarquias culturais implícitas (e frequentemente explícitas) que derivavam da Europa – aceitar a ideia de que os padrões europeus eram universais, e escrever ou pintar ou compor de modo a buscar em primeira linha a aprovação europeia. Eles poderiam considerar as culturas nativas como suas verdadeiras raízes culturais. Com o tempo, eles poderiam imitar outros modelos, tomar emprestada a cultura americana e buscar sua aprovação como uma alternativa aos padrões europeus. Ou eles poderiam, de modo consciente ou não, adaptar sua arte ao seu próprio tempo e espaço, inventar métodos próprios de contar histórias e desenvolver uma cultura eclética própria.” [Tradução nossa].

objetivo não se constitui mais o de destacar as características exóticas, mas o de tornar o território desconhecido um lugar familiar e confortável, possível de ser povoado. Trata-se da primeira tentativa de expressar um sentimento de pertencimento à região.

O primeiro trabalho literário escrito no país foi *The History of Emily Montague*, de 1769, romance da inglesa Frances Moore Brooke. Por meio de uma narrativa epistolar direcionada a um público inglês que considerava o recém-descoberto país como um local exótico, é descrito o cotidiano das tropas inglesas no Quebec, nos anos de 1760, em um registro convencional da cultura e da civilização europeias. Há, ainda, os diários de Elizabeth Simcoe e as narrativas de Anna Jameson, Susanna Moodie e Parr Trail, conhecidas como “*ladies travelers*”. Somente em 1824 é publicado o primeiro romance de língua inglesa composto por um habitante nativo, *St. Ursula's Convent or the Nun of Canada*, narrativa melodramática escrita por Julia Catherine Beckwith, seguido pela publicação de *Wacousta*, de John Richardson, em 1832, romance histórico que, com frequência, é tomado como o primeiro trabalho literário escrito por um canadense.

O esboço inicial do que ficaria conhecido posteriormente como a forma literária do conto surge na primeira metade do século XIX, com os *sketches* de Thomas McCulloch (1776-1843), *Letters of Mephibosheth Stepsure*, publicados em série nos anos 1821 e 1822 e compilados em livro em 1862, e de Thomas Chandler Haliburton (1796-1865) *The Letterbag of the Great Western*, de 1840 e *Sam Slick's Wise Saws and Modern Instances*, de 1853. Essas histórias possuem um tom satírico e crítico em relação aos costumes da época e, longe de se configurarem como os contos encontrados na literatura atual, são composições desprovidas de preocupações estéticas. Constituem-se narrativas de caráter didático, baseadas em fatos verídicos, cuja veia cômica origina-se a partir da sucessão de incidentes protagonizados por personagens burlescas e considerados ameaças aos valores morais da época.

Como em 1867 o Canadá é proclamado nação independente, a segunda metade do século XIX é marcada pela busca por uma identidade e literatura próprias, o impulso inicial para a formação de uma consciência nacional. É representativo desse período o discurso entusiasmado de Thomas D'Arcy McGee, poeta, jornalista e defensor da independência canadense:

Let us construct a national literature for Canada, neither British, nor French, nor Yankeeish, but the offspring and heir of the soil,

*borrowing lessons from all lands, but asserting its own title throughout all!*³⁹ (MCGEE apud SUGARS, C.; MOSS, L., 2009, p. 251).

A partir desse momento, os romancistas buscam modos próprios para expressar características típicas do Canadá, tomando a natureza e o caráter desértico da região como marcas distintivas do país e perpetuando o estereótipo europeu do vasto *wilderness*, aspecto que será utilizado posteriormente na ficção munroviana. Sugars e Moss, a respeito da ênfase na natureza e na paisagem, ressaltam que:

*[...] it was this emphasis on the Canadian landscape that enabled them [the writers] to articulate the distinctiveness of the new nationality, something that set Canada apart from England and the United States, which was in turn crucial in asserting Canada's independence as an autonomous nation.*⁴⁰ (SUGARS, C.; MOSS, L., 2009, p. 272).

De acordo com Nischik (2007, p. 5), um dos pioneiros a se voltar para o território nacional e, com isso, ajudar na consolidação do realismo foi Charles G.D. Roberts (1860-1943). Suas histórias têm como base a vida animal e as andanças do autor pela área rural de New Brunswick, enfatizando, por meio de um tom naturalista e descritivo, o instinto de sobrevivência das criaturas selvagens em um mundo governado não só pelas leis naturais, mas também pela intervenção humana. Além de auxiliar na consolidação de uma literatura tipicamente canadense, Roberts também participa do mais importante movimento literário do Canadá no século XX, o *Confederation Group*, composto por nomes como o dos poetas Bliss Carman, Archibald Lampman, Wilfred Campbell e Duncan Campbell Scott. De acordo com Sugars e Moss, o movimento foi importante porque lutou pela dissolução das imagens estereotipadas criadas pela imaginação europeia e pela criação de uma identidade literária nacional:

[...] it was the writers of the Confederation period who produced the first of the works McGee was calling for: a literature that was both internationally situated and locally committed, emergent from and

³⁹ “Venham! Vamos construir uma literatura nacional para o Canadá, que não seja britânica, francesa, nem *yankeeish*, mas filha e herança do solo, tomando emprestadas lições de todas as terras, mas afirmando seu próprio nome diante dela.” [Tradução nossa].

⁴⁰ “[...] foi essa ênfase na paisagem canadense que lhes possibilitou articular o aspecto distintivo de uma nova nacionalidade, algo que separa o Canadá da Inglaterra e dos Estados Unidos e, como resultado, a afirmar a independência canadense como uma nação autônoma.” [Tradução nossa].

*intended for the new Canadian populace.*⁴¹ (SUGARS, C.; MOSS, L., 2009, p. 274).

O objetivo não é o de conceber o Canadá em termos de unidade e uniformidade, mas o de pensar em um estado de alma comum a todos os habitantes da região, conforme afirma Scott: “*I... think of Canada, not as a geographical unit, or as a political entity, but as a State of Mind, a Dominion to which all the writers [...] of times past have contributed.*”⁴² (SCOTT apud SUGARS, C.; MOSS, L., 2009, p. 262).

No diálogo que Alice Munro mantém com a tradição literária canadense, Duncan Campbell Scott (1862-1947) também ocupa um papel importante por ser um dos precursores do Modernismo. Seus contos têm como foco as transformações econômicas, sociais e históricas pelas quais o Canadá passava e, centrados em um tema novo na literatura canadense, apresentam personagens em situações decisivas, tendo que escolher entre o novo e o velho, o que algumas vezes revela a fragilidade e a resistência das antigas comunidades frente à passagem inevitável do tempo. Ao compor uma voz narrativa dedicada a expressar pessoas comuns em momentos insignificantes de suas vidas, as narrativas de Scott realçam o cotidiano nas áreas rurais da região, aspectos que remarcam a tendência realista da literatura canadense e dos quais a escrita munroviana faz uso. De acordo com Gadpaille (1988), o também integrante do *Confederation Group* apresenta aspectos modernos, tais como a criação de um realismo psicológico, a constituição de personagens dinâmicas fortemente influenciadas pelo espaço e tempo e o tratamento temático da desintegração da personalidade e da consciência humana, temas que também serão utilizados por Alice Munro no trabalho representativo da memória.

Após esse primeiro impulso modernista, os anos subsequentes são marcados por uma rejeição à tradição, levando-se em conta a necessidade de libertar a literatura de uma mentalidade colonial, e por um desrespeito às convenções em favor de algo moderno na forma e no conteúdo. É nesse período, sobretudo com o advento do Modernismo na década de 1920, que o conto ganha importância enquanto gênero literário.

⁴¹ “[...] foram os escritores do período da Confederação que produziram os primeiros trabalhos pelos quais McGee clamava: uma literatura que fosse, ao mesmo tempo, situada no cenário internacional e comprometida com o local, emergente de e desenhada para o novo povo canadense.” [Tradução nossa].

⁴² “Eu penso no Canadá não como uma unidade geográfica ou uma entidade política, mas como um estado de espírito, uma nação com a qual contribuíram todos os escritores [...] dos tempos passados.” [Tradução nossa].

Nome notável durante esse momento é o de Raymond Knister (1899-1932) cujas narrativas, situadas no sudoeste rural de Ontário, não são mais planas e previsíveis como as produções anteriores. A fim de representar as desilusões e os desafios enfrentados por fazendeiros para escapar do senso de confinamento e da precariedade da vida no campo, o escritor apresenta o lado interior dos protagonistas por meio de importantes técnicas modernistas, tais como uma voz narrativa subjetiva e um enredo elíptico, alusivo e ambíguo, artifícios utilizados também por Alice Munro no tratamento dado à memória.

Morley Callaghan (1903- 1990), contrariando a tradição predominantemente rural, é um dos pioneiros a expor a vida na cidade, e sua obra é responsável por divulgar o conto canadense na Europa e nos Estados Unidos. Com sua preferência por personagens à margem da sociedade, em constante luta consigo mesmos e com o meio social que os cerca, o autor, ao se utilizar de uma voz narrativa irônica e ambígua, propõe uma descrição psicológica mais profunda, mostrando como a natureza humana se encontra fragmentada. Além da ênfase na vida diária e da expressão de ações banais e prosaicas, o escritor propõe um final inconcluso e reticente, característica da qual Alice Munro também se utiliza, principalmente ao tratar a memória como um processo inacabado que não conserva de forma intacta e conclusa o passado, mas o renova e complementa-o com novos sentidos. No conto “*A Predicament*”, por exemplo, o personagem central, padre Francis, encontra-se dividido entre contar ou não ao bispo um incidente de que fora vítima naquela tarde de confissões, quando um homem bêbado o confunde com um condutor de ônibus. O final da narrativa não apresenta uma resolução, e cabe ao leitor participar da criação literária e imaginar o que pode ter acontecido. A própria sentença em destaque mostra apenas a possibilidade de contar ao bispo, porém sem nenhuma garantia a respeito do que realmente ocorreu:

*At the supper-table he did not talk much to the other priests. He had a feeling he would not sleep well that night, he would lie awake trying to straighten everything out. The thing would first have to be settled in his own conscience. **Then perhaps he would tell the bishop.***⁴³
(CALLAGHAN apud BROWN; BENNETT, 1982, p. 386, grifo nosso).

⁴³ “Na mesa de jantar ele não conversou muito com os outros padres. Ele tinha uma sensação de que não dormiria bem aquela noite, que ficaria acordado tentando lidar com tudo aquilo. A coisa deveria, primeiro, ser assimilada pela sua própria consciência. Então ele talvez contaria ao bispo.” [Tradução nossa].

Outra figura importante no diálogo de Alice Munro com a tradição é a contista Ethel Wilson (1888-1980) que, nascida na África do Sul, compõe narrativas de cunho modernista devido ao tom irônico e ao trabalho com a voz narrativa. Embora parta de um ponto de vista limitado, a autora proporciona múltiplas perspectivas e diferentes versões em relação aos eventos narrados, aspecto que também será encontrado nas composições munrovianas, sobretudo quando a escritora expõe como o mesmo acontecimento é armazenado de forma diferente na mente de duas ou mais personagens. Por exemplo, “*A Drink with Adolphus*”, conto que pertence ao volume de 1961 *Mrs. Golightly and other stories* expõe as reações paradoxais de duas personagens frente a uma mesma festa noturna. A narrativa destaca não só duas visões contraditórias, como também proporciona um exame da vida social da classe média, identificando as idiossincrasias presentes no comportamento humano.

Ao explorar os sofrimentos e as pequenas tragédias de pessoas comuns lutando para sobreviver em regiões fortemente afetadas pelo clima, Sinclair Ross (1908-1996) desmascara o mito romântico presente na área rural e enfatiza o lado cruel da natureza. “*A Field of Wheat*”, por exemplo, mostra a pobreza, a precariedade, o isolamento e a alienação da família de um produtor de trigo, aspectos que serão ressaltados pela narradora-protagonista de *Lives of Girls and Women* em seu trabalho de reminiscência. A ação principal retrata os danos causados por uma forte tempestade e os castigos impostos por um inverno rigoroso. Com isso, o casal enfrenta dificuldades e desafios diários, como a falta de comida ilustrada na passagem seguinte, o que endurece a relação entre eles e impossibilita a comunicação e qualquer expressão sentimental:

*Martha hurried inside. She started the fire again, then nailed a blanket over the broken window and lit the big brass parlour lamp – the only one the storm had spared. Her hands were quick and tense. John would need a good supper tonight. The biscuits were water-soaked, but she still had the peas. He liked peas, lucky that they had picked them when they did. This winter they wouldn't have so much as an onion or potato.*⁴⁴ (ROSS apud BROWN; BENNETT, 1982, p. 456).

⁴⁴ “Martha apressou-se a entrar. Ela acendeu o fogo novamente, então pregou um cobertor sobre a janela quebrada e acendeu a grande lâmpada de bronze da sala, a única que a tempestade havia poupado. Suas mãos estavam impacientes e tensas. John precisaria de uma boa janta esta noite. Os biscoitos estavam empapados em água, mas ela ainda tinha as ervilhas. Ele gostava de ervilhas e por sorte eles as tinham colhido ainda em tempo hábil. Este inverno eles não teriam nem cebola, nem batata.” [Tradução nossa].

A ficção desta primeira metade do século XX, em especial o conto, abre espaço para a representação de conflitos psicológicos enfrentados pelas personagens, e consolida importantes técnicas do Modernismo, tais como a fragmentação, a subjetividade, a ambiguidade e a ironia, aspectos importantes de que Alice Munro se aproveita para a representação da memória no trabalho ficcional. Entretanto, o cânone literário consagrado até o momento ainda classifica o romance como gênero de maior prestígio, em detrimento do conto, e valoriza os códigos realistas e tradicionais, opondo-se à narrativa descontínua. O documentário, por conseguinte, mantém sua importância, e a paisagem natural continua a ser vista como marca distintiva do país.

É na década de 1960 que tem início o período de maior produção literária do conto no Canadá e, de acordo com Gadpaille, “[...] *never again would the Canadian short story be easily chronicled or defined.*”⁴⁵ (GADPAILLE, 1988, p. 99). Vários motivos justificam esse *boom* da criação ficcional, entre eles o crescente nacionalismo, o incentivo oferecido pelo governo em benefício dos escritores, editores e pesquisadores, e o sentimento geral de que o Canadá havia deixado de ser mera colônia britânica. Se mesmo com as inovações modernistas da década de 1920 as obras ainda eram fortemente regidas pelas convenções realistas e por uma postura conservadora, em relação aos paradigmas literários europeus, depois de 1960 muitos escritores, sobretudo os poetas do concretismo, provocarão a quebra da tradição e a disseminação de aspectos como a fragmentação, a ruptura da sintaxe e da pontuação e a narração dominada por perspectivas distintas e múltiplas.

Ainda assim há uma postura realista que resgata o legado deixado por Callaghan e Knister e que, a fim de criar no leitor a ilusão de um mundo real, utiliza-se dos modos de representação convencionais. Como a literatura canadense foi fortemente marcada por discussões acerca de se utilizar ou não da tradição realista presente desde os primórdios da produção artística nacional, Cohen (apud HUTCHEON) justifica tal aspecto ressaltando que a história nacional é marcada pela descontinuidade, uma vez que as mudanças ocorridas durante o processo de colonização não foram pensadas pelos habitantes nativos, mas impostas pelos europeus e baseadas em ideias alheias às necessidades dos canadenses. Por conseguinte, voltar-se à paisagem típica do país e ao caráter desértico da região como marcas distintivas auxilia na invenção da realidade e no preenchimento da lacuna deixada pela falta de uma pátria:

⁴⁵ “[...] nunca mais o conto canadense seria facilmente registrado cronologicamente ou definido.” [Tradução nossa].

*Canada is a concept too large to hold in the mind, too diverse to unite in the imagination or in reality, and so the [...] conventions of the realist novel allow writers to invent a country which they can imagine.*⁴⁶ (COHEN apud HUTCHEON, 1988, p. 200-201).

Nessa busca por um conceito próprio de pátria, em que a tendência realista constitui-se um importante meio para a representação imaginária do espaço, também outras mulheres, ao lado de Alice Munro, foram de fundamental importância para a conquista de uma identidade literária canadense. A esse respeito Howells (apud WEAVER, 1996) afirma que a experiência colonial pertence não só ao Canadá, como também às escritoras canadenses, fato que pode ser aplicado à obra de Clarice Lispector que, enquanto autora brasileira, também divide um passado marcado pela imposição de uma cultura alheia aos verdadeiros interesses de seu país. O vasto deserto canadense, sob o ponto de vista feminino, deixa de ser um espaço apavorante e inóspito e torna-se um lugar interiorizado, propício à criação artística. E, ao mesclar a forma literária do conto com as narrativas orais, as lendas folclóricas e as fofocas das pequenas cidades, essas autoras revisam e reconfiguram a forma fixa do conto, desafiando as regras definidas por Poe (2001) acerca da unidade de efeito e do caráter fechado e acabado das narrativas curtas. Com isso, elas

*[...] maneuver evasively between the narrative patterns of oral traditions and the more inflexible narrative form of the modern short story, as well as between the dominant culture's artistic traditions and the urge to create new traditions that incorporate a specifically Canadian identity.*⁴⁷ (WEAVER, 1996, p. 7).

A trajetória da literatura no Canadá mostra-nos em que sentido ser canadense exige muita imaginação, conforme afirma Kearns no poema que serve de epígrafe a esta seção. Os escritores partem de uma imagem estereotipada, criada pelos colonizadores europeus, e encontram no vasto deserto canadense uma marca distintiva. A partir de então, imaginam uma realidade própria, lutam para a criação de algo nacional e, assim, alcançam autonomia para expressar os próprios temas. Neste sentido, a obra de Alice

⁴⁶ “Canadá é um conceito muito amplo para manter na mente, muito diverso para unir na imaginação ou na realidade, então [...] as convenções do romance realista permitem aos escritores inventar um país que eles podem imaginar.” [Tradução nossa].

⁴⁷ “[...] movem-se de forma evasiva entre os aspectos narrativos das tradições orais e a forma narrativa mais inflexível do conto moderno, bem como entre as tradições artísticas da cultura dominante e o desejo de criar novas tradições que incorporem uma identidade tipicamente canadense.” [Tradução nossa].

Munro assume papel fundamental na consolidação de uma ficção representativa do Canadá. A autora dialoga com a tradição artística, apresentando uma tendência realista calcada, sobretudo, na descrição precisa e detalhada do espaço rural. Ao mesmo tempo, proporciona importantes inovações estéticas que subvertem o modelo da narrativa tradicional e antecipam aspectos importantes do Pós-Modernismo, expondo um universo artístico que desafia qualquer classificação e apresenta aspectos únicos, perpetuadores e, simultaneamente, inovadores em relação à tradição literária do Canadá.

2. A releitura do passado e o surgimento da escritura em *Lives of Girls and Women*

Embora *Lives of Girls and Women* constitua-se um volume de contos agrupados de forma cronológica e tendo como foco o crescimento de Del na cidade fictícia de Jubilee, as narrativas são compostas por meio da memória da narradora-protagonista, em trabalho conjunto com a imaginação criativa e, organizadas por meio de um discurso fragmentado que não obedece à ordenação causal característica dos contos tradicionais. Neste capítulo, serão analisados os contos: “*The Flats Road*”, que, por se tratar da primeira narrativa, ambienta o leitor e mostra como o espaço circundante é fundamental para a formação da identidade da narradora-protagonista; “*Heirs of the Living Body*”, que tem como foco central o tio-avô Craig e apresenta os primeiros impulsos de Del como escritora; “*Princess Ida*”, que expõe a relação ambivalente entre mãe e filha; e “*Epilogue: the Photographer*”, que mostra a criação ficcional de Del. Neste sentido, abordar-se-á como o processo mnêmico, ao acrescentar novos sentidos a acontecimentos já consumados, é responsável pela releitura do passado, e como a narradora-protagonista, ao final do volume, cria sua própria obra ficcional, tendo em vista a provinciana cidade canadense e a vida de mulheres e meninas que contribuem para o seu contínuo e infundável processo de formação de identidade.

2.1 “*Looking at the sunset*”: o estado o estado limiar em “*The Flats Road*”

O primeiro conto do volume analisado neste trabalho, “*The Flats Road*”, funciona como uma introdução às demais narrativas e é marcado, sobretudo, pela evocação do espaço, importante recurso desencadeador do trabalho da memória e que contribui para o processo de constituição da identidade da narradora-protagonista. Del começa a narrar seu crescimento em um local isolado junto a seus pais e seu irmão mais novo. A narrativa tem início em um tempo passado e descreve, inicialmente, a menina-protagonista e seu irmão ajudando Uncle Benny, personagem central desta narrativa, a caçar sapos. Por meio de uma narração simples e de um tom infantil há, em um primeiro momento, a existência de uma única voz narrativa: a menina da infância que conta os fatos à medida que os vivencia:

We spent days along the Wawanash River helping Uncle Benny fish. We caught the frogs for him. We chased them, stalked them, crept up on them, along the muddy riverbank under the willow trees and in marshy hollows full of rattails and sword grass that left the most

*delicate, at first invisible, cuts on our bare legs.*⁴⁸ (MUNRO, 2001, p. 3).

É interessante observar a riqueza de detalhes e a descrição realista empregada por Del, aspectos que, ao serem utilizados, não só perpetuam a tradição do vasto deserto canadense como marca distintiva, mas também dão a impressão de o conto ser narrado por meio da visão e da imaginação de uma criança. Trata-se de um espaço pantanoso, enlameado, cuja vegetação pontuda deixa pequenos cortes, e com o qual a menina possui um contato íntimo. A referência aos cortes, a princípio invisíveis, mantém uma relação íntima com a experiência vivida no campo, que não deixa apenas ferimentos nas pernas, mas marcas significativas ao longo da vida e que são reveladas no jogo de reminiscência, o que contribui para o contínuo e infindável processo de formação da identidade.

O espaço é um importante recurso desencadeador do trabalho da memória e contribui para o processo de constituição da identidade da narradora-protagonista. As marcas deixadas nesse ambiente são retomadas por meio de uma voz já adulta que, na revisita ao passado, age como uma criança, mas que, ao acrescentar novos significados a situações já encerradas, manifesta-se discretamente ao longo da narrativa.

A família vive em uma fazenda que fica na fronteira entre a cidade de Jubilee e o campo, o que marca uma relação ambivalente com o espaço circundante. Ao mesmo tempo em que a narradora-protagonista apresenta afinidades com a natureza, a ponto de andar descalça pelo solo enlameado, ela também sente a alienação social de que é vítima:

*Our house was at the end of the Flats Road, which ran west from Buckles' Store, at the edge of town. This rickety wooden store [...] was always to me the sign that town had ended [...] all these civilized, desirable things had come to an end, and we walked [...] on the wide meandering Flats Road [...] Houses here were set further apart and looked in general more neglected, poor, and eccentric than town houses would ever be [...].*⁴⁹ (MUNRO, 2001, p. 8).

⁴⁸ “Nós passávamos dias à beira do rio Wawanash ajudando tio Benny a pescar. Pegávamos os sapos para ele. Nós os perseguíamos, ficávamos espreitando-os e rastejando pela beira do rio enlameado, embaixo dos salgueiros, em buracos pantanosos cheios de grama pontuda que deixava os mais delicados cortes nas nossas pernas descobertas e eram, em um primeiro momento, invisíveis.” [Tradução nossa].

⁴⁹ “Nossa casa ficava no final da Flats Road, que se estende do oeste da loja do Buckles até a fronteira da cidade. Essa loja de madeira frágil [...] para mim era sempre o sinal de que a cidade havia terminado [...] de que todas as coisas civilizadas e desejadas tinham acabado e caminhávamos na larga e sinuosa Flats Road [...] As casas aqui eram separadas umas das outras e, em geral, pareciam mais descuidadas, pobres e excêntricas do que as casas da cidade.” [Tradução nossa].

O caminho até a casa é o que assinala o fim da civilização e de tudo o que a narradora-protagonista deseja. Neste percurso, as construções parecem mais pobres e excêntricas, quando comparadas às aquelas encontradas na cidade de Jubilee. Com isso, a indefinição do espaço, visto como fronteira a ponto de a casa não pertencer nem ao campo nem à cidade, desperta um sentimento de não pertencimento da criança que está começando a descobrir os mistérios inerentes aos fatos cotidianos. E, assim, revela que está em fase de transição para o mundo dos adultos, não ocupando, portanto, um local definido.

É nesta mesma casa isolada, localizada no final da estrada e “longe da civilização”, que Del se depara com o mundo fantástico e grotesco de Uncle Benny, típico homem do campo, amigo e vizinho da família, chamado de tio embora não o fosse. É descrito como uma figura delicadamente predadora, dominadora e excêntrica: “*He had a heavy black moustache, fierce eyes, a delicate predatory face. [...] he was the sort of man who becomes a steadfast eccentric almost before he is out of his teens.*”⁵⁰ (MUNRO, 2001, p. 4), um homem rústico que se ocupa em capturar animais e sente prazer em mantê-los prisioneiros. As imagens utilizadas pela narradora-protagonista quando descreve o vizinho ressaltam, portanto, a relação violenta entre predador e presa. Por considerar-se o único que conhece aquela região do pântano de forma integral e íntima, o estranho empregado da família pensa que possui plenos direitos sobre ela, considerando-se dono do local, principalmente por “*his way of thinking the river and the bush and the whole of Grenoch Swamp more or less belonged to him, because he knew them, better than anybody did.*”⁵¹ (MUNRO, 2001, p. 4).

No entanto, como o ambiente ao redor é fundamental para a formação de Del como sujeito, esse pensamento desperta na menina-protagonista um sentimento de integração com o espaço, a ponto de ela reivindicar seu direito enquanto dona do local. Ao refletir sobre o papel do espaço na formação da identidade, Hall (2011) também destaca a existência de narrativas nacionais que fornecem imagens e histórias representativas das experiências compartilhadas por toda a nação, conectando a vida de diferentes indivíduos a um destino nacional pré-existente. Embora ele ilustre seu ponto de vista dando destaque à Inglaterra, sua ideia também pode ser aplicada ao cenário canadense. De acordo com o estudioso, “a imagem de uma verde e agradável terra

⁵⁰ “Ele tinha um bigode preto pesado, olhos ferozes e uma face delicadamente predatória [...] ele era o tipo de homem que se torna uma figura excêntrica antes de sair da adolescência.” [Tradução nossa].

⁵¹ “[...] seu modo de pensar que o rio, o bosque, e todo o Grenoch Swamp mais ou menos pertenciam a ele, porque ele os conhecia melhor do que ninguém.” [Tradução nossa].

inglesa, com seu doce e tranquilo interior, com seus chalés de treliças e jardins campestres [...] representa o que ‘a Inglaterra é’, dá sentido à identidade de ‘ser inglês’ [...]” (HALL, 2011, p. 52-53). Inversamente ao que o vizinho pensa, portanto, o espaço enlameado e pantanoso da *Flats Road* diz respeito à comunidade em geral, já que compõe uma identidade compartilhada por todos aqueles que nele habitam: “*It was not his. Right here, where he usually fished, it was ours.*”⁵² (MUNRO, 2001, p. 4). De forma semelhante, a escritora se volta para a descrição realista do espaço ao redor e utiliza-se de imagens e conceitos típicos do país, realçando algumas das marcas distintivas do “ser canadense”.

Quando Benny pede uma prova de que a narradora-protagonista realmente sabe escrever, tem-se uma descrição baseada em locais concretos, facilmente verificáveis no mundo ao redor: “*Mr. Benjamin Thomas Poole, The Flats Road, Jubilee, Wawanash County, Ontario, Canada, North America, The Western Hemisphere, The World, The Solar System, The Universe.*”⁵³ (MUNRO, 2001, p. 14). Mais uma vez se evidencia a importância do espaço na formação do sujeito. É como se, para Del, a identidade de Benny dependesse dos locais que ele habita, desde o mais específico até o mais abrangente. De acordo com Besner, “*the process of naming would seem to correspond to a process of location, a naming of place, through which a sense of self is constructed verbally and materially from its situation in ever-widening spheres [...]*”⁵⁴ (1990, p. 39). Contudo, desconsiderando os limites espaciais do mundo concreto, o vizinho leva em conta uma geografia alternativa e questiona a narradora-protagonista sobre a localidade do Paraíso, o que novamente causa um estremecimento no sistema de crenças da menina, que até então só tinha como base os acontecimentos visíveis e facilmente comprováveis do “mundo concreto”. Neste sentido, também a letra de Del, “*which was round, trembly, and uncertain.*”⁵⁵ (MUNRO, 2001, p. 15), revela a incerteza, a insegurança e a sensação de não pertencimento de uma menina que está começando a se deparar com o complexo mundo dos adultos.

A excentricidade de Benny, seu comportamento predatório em relação aos animais capturados e a casa escura e desorganizada, com acúmulo de lixo, restos e

⁵² “Não era dele. Aqui, onde nós costumávamos pescar, era nosso.” [Tradução nossa].

⁵³ “Senhor Benjamin Thomas Poole, Flats Road, Jubilee, região de Wawanash, Ontário, Canadá, América do Norte, o Hemisfério ocidental, o Mundo, o Sistema Solar, o Universo.” [Tradução nossa].

⁵⁴ “[...] o processo de nomear parece corresponder ao processo de localização, a nomeação do local por meio da qual um senso do eu é construído verbal e materialmente a partir da sua situação em meio a esferas cada vez mais abrangentes [...]” [Tradução nossa].

⁵⁵ “[...] que era redonda, trêmula e incerta.” [Tradução nossa].

objetos velhos deixados pelos seus pais ou apanhados na lixeira dos vizinhos, não são os únicos aspectos que despertam a curiosidade de Del. Há os jornais empilhados no portão, que lhe despertam a atenção e apresentam notícias improváveis e extraordinárias, interesse que registra de forma sutil e inconsciente seus primeiros impulsos de escritora. Diferentes dos periódicos lidos em casa, que se baseavam em fatos concretos, os acontecimentos anunciados nesses tabloides fantásticos apresentam à narradora-protagonista uma nova realidade e alimentam sua imaginação acerca da vida fora de Jubilee.

Os eventos grotescos anunciados nos jornais do vizinho, desse modo, entram em contraste com aqueles presentes nos periódicos que chegam à casa da narradora-protagonista e, de acordo com Besner, *“The texts that Del reads at Uncle Benny’s announce stories from a world that she cannot accommodate within the flat, pale, but safe enclosure that her parents’ house provides her.”*⁵⁶ (BESNER, 1990, p. 39). Entretanto, as histórias anunciadas nesses jornais só são admissíveis e críveis à medida que se está presente no mundo de Benny. A partir do momento em que Del volta para a casa, as notícias fantásticas perdem sua credibilidade e enfraquecem gradualmente, como se o lar constituísse um escudo protetor contra a manifestação do irreal:

*I read faster and faster, all I could hold, then reeled out into the sun, onto the path that led to our place, across the fields. I was bloated and giddy with revelations of evil, of its versatility and grand invention and horrific playfulness. But the nearer I got to our house the more this vision faded. Why was it that the plain black wall of home, the pale chipped brick, the cement platform outside the kitchen door, washtubs hanging on nails, the lilac bush with brown-spotted leaves, should make it seem doubtful that a woman would really send her husband’s torso, wrapped in Christmas paper, by mail to his girl friend in South Carolina?*⁵⁷ (MUNRO, 2001, p. 8).

Destaca-se, com isso, um aspecto recorrente na composição ficcional munroviana, a saber, a duplicação espacial. A representação do espaço incorpora a um

⁵⁶ “Os textos que Del lê na casa do tio Benny anunciam histórias de um mundo que ela não pode conciliar com o ambiente monótono, sem cor, mas seguro que a casa dos pais lhe oferece.” [Tradução nossa].

⁵⁷ “Eu lia cada vez mais rápido, o máximo que eu conseguia, e então cambaleava no sol, em direção ao caminho que levava à nossa casa, em torno do campo. Eu estava cheia e tonta devido às demonstrações de ódio, à sua versatilidade, grande invenção e brincadeiras maldosas. Mas, quanto mais perto eu chegava de nossa casa, mais essa visão enfraquecia. Por que a parede preta e plana de casa, os tijolos pálidos e lascados, a plataforma de cimento na parte de fora da cozinha, tinas de lavar roupa penduradas em pregos, o arbusto com folhas manchadas de marrom, faziam parecer duvidoso que uma mulher realmente pudesse enviar o tronco de seu marido, embrulhado em papel com motivos natalinos, por correio para uma amiga na Carolina do Sul?” [Tradução nossa].

ambiente ordinário e rotineiro, característico da vida diária no campo, uma dimensão imaginária e secreta, conhecida por Del através de Benny e que repousa sob a realidade externamente visível: “*So lying alongside our world was Uncle Benny’s world like a troubling distorted reflection, the same but never at all the same.*”⁵⁸ (MUNRO, 2001, p. 30-31). Os dois mundos não apresentam entre si uma relação contraditória ou exclusiva; antes, eles simplesmente existem um ao lado do outro, como se o mundo de fantasia fosse apenas um reflexo distorcido do real.

A narradora-protagonista é impulsionada por duas forças distintas, uma que a estimula a ler as manchetes fantásticas para imaginar mundos possíveis e ampliar a realidade limitada de Jubilee, e outra que a incentiva a descrever de forma realista o ambiente ao seu redor a fim de construir uma representação coerente. Del, enquanto uma criança imaginativa e curiosa, tenta agregar o máximo de detalhes nas suas descrições, como uma tentativa de torná-las mais verossímeis. E é, sobretudo, no cuidado com a linguagem que o trabalho representativo da memória se faz presente e mostra um esforço para que a narração seja conduzida de maneira simultânea aos acontecimentos, pela menina da infância. É o que pode ser notado quando a narradora-protagonista tenta imaginar a areia movediça descrita por Benny e confunde os termos *quicksand* e *quicksilver*, o que revela a inexperiência e a imaturidade características do mundo infantil: “*He [Benny] said there was a quicksand hole in there that would take down a two-ton truck like a bite of breakfast. (In my mind I saw it shining, with a dry-liquid roll – I had it mixed up with quicksilver).*”⁵⁹ (MUNRO, 2001, p. 4).

Todavia, como o trabalho com a memória pressupõe uma duplicação temporal, a mulher do presente, que realmente organiza a narração e dá a impressão da história sendo contada exclusivamente pela menina da infância, timidamente revela sua face. Quando a mãe de Del questiona o modo machista e patriarcal como o marido e Benny tratavam as mulheres, a narradora-protagonista ressalta: “[...] *she had these unpredictable moments of indulgence, lost later on, when the very outlines of her body seemed to soften [...] She was a fuller, fairer woman than she later became.*”⁶⁰

⁵⁸ “Então, ao lado do nosso mundo havia o mundo do tio Benny, como se fosse um reflexo desconcertante e distorcido, o mesmo, mas nem sempre o mesmo.” [Tradução nossa].

⁵⁹ “Ele [Benny] disse que lá havia uma areia movediça capaz de afundar um caminhão de duas toneladas como uma mordida no café-da-manhã. (Na minha mente, eu o via brilhando, com um rolo de líquido seco. Eu o confundia com mercúrio).” [Tradução nossa].

⁶⁰ “[...] ela tinha esses momentos imprevisíveis de indulgência, perdidos mais tarde, quando os duros contornos de seu corpo pareciam suavizar [...] Ela era uma mulher mais completa e mais justa do que o que se tornou mais tarde.” [Tradução nossa].

(MUNRO, 2001, p. 13, grifo nosso). Os marcadores temporais destacados expõem o jogo entre passado e presente e revelam a presença de uma voz narrativa que já vivenciou os fatos e conhece, portanto, o desfecho, o que a permite fazer conjeturas e sugestões sobre a mudança de comportamento da mãe.

Ao refletir sobre o ato de rememoração, King (2000, p. 31-32) salienta não se tratar de algo que prende o sujeito ao passado, mas de uma re-tradução do fato consumado, processo complementado com situações do presente e que permite um movimento para adiante. Neste sentido, há a existência de uma voz narrativa duplicada. Há um “eu então”, que pertence ao passado, e um “eu agora”, que fala a partir do presente da enunciação, ambos separados por um abismo temporal que torna impossível a recuperação integral da experiência. De acordo com Scott,

*“I then” and “I now” are foreign to each other in the memorial event. In getting what came before there is a loss of recognition: in this memory there is a forgetting. If I believe I now recognize him then, I do not understand the memory. And if I believe that “I as a boy” recognizes me now, I now lose touch with myself in that experience. Only by knowing the losses and in the losses can I remember with some clarity of understanding.*⁶¹ (1999, p. 7).

O ato de recordar possibilita não só a retomada simples de cenas do passado, mas também sua repetição e presentificação, que ocorrem por meio de fragmentos. As ações narradas no conto são resgatadas do passado e sua repetição, ao compor o relato, é o que permite a elaboração dos fatos, submetidos a filtros subjetivos e à imprecisão. Trata-se de um passado que se atualiza com o discurso ficcional e permite a complementação do que ocorreu. É através do distanciamento temporal que a experiência vivida é exposta, abrindo espaço para o presente e para os novos sentidos surgidos ou inventados a partir do trabalho com a memória. “Del agora”, embora pareça narrar dando a impressão de ser a personagem da infância, não consegue se esconder completamente por detrás de “Del menina”, uma vez que seu discurso ficcional não se constitui somente por meio da repetição da experiência passada, mas também da sua elaboração posterior.

⁶¹ “No evento retomado pela memória, o “eu então” e o “eu agora” são estranhos um ao outro. Ao retomar o que aconteceu antes, há uma ausência de reconhecimento: nessa memória, há um esquecimento. Se eu acredito que o eu agora reconhece o “eu então”, eu não entendo a memória. E se eu acredito que o “eu enquanto menino” reconhece o eu agora, perco então o contato comigo mesmo naquela experiência. Apenas reconhecendo as perdas e nas perdas eu posso lembrar com certa clareza do entendimento.” [Tradução nossa].

Por meio do anúncio de um desses jornais, Benny casa-se com Madeleine, mulher agressiva e violenta que se muda para a *Flats Road* com a filha recém-nascida, que é vítima de espancamento pela mãe. Algum tempo após o matrimônio, a esposa foge para Toronto com o bebê. Benny decide aventurar-se em busca das duas, mas em meio à confusão da cidade grande, sente-se perdido e desiste de encontrá-las. Da mesma forma que Benny, no início da narrativa, conta a história do casamento do conhecido Sandy Stevenson com uma viúva atormentada pelo fantasma do marido, também Del, ao final do conto, transforma o matrimônio malsucedido de Benny com Madeleine em material narrativo, mais uma das pequenas lendas que compõem o imaginário local. A narradora-protagonista, por meio do ponto de vista da mãe descrente, reflete sobre a criação do trabalho ficcional:

Uncle Benny could have made up the beatings, my mother said at last, and took that for comfort; how was he to be trusted? Madeleine herself was like something he might have made up. We remembered her like a story, and having nothing else to give we gave her our strange, belated, heartless applause. "Madeleine! That madwoman!"⁶² (MUNRO, 2001, p. 32).

Assim como a casa que se encontra no final da estrada e, portanto, no limiar, também a narradora-protagonista se depara com situações que a colocam no encerramento de um ciclo, o da infância, para o início de uma nova fase. Toda a segurança e a concretude da realidade de menina são abaladas, em especial devido às crenças fantásticas de Benny, realçadas pela presença feminina de Madeleine, figura que condensa imagens de mulheres infelizes e incompreendidas e, portanto, tomadas como loucas. E em meio ao sentimento do não pertencer, os primeiros impulsos de Del como escritora podem ser observados, sobretudo, pela curiosidade em relação à linguagem, pela importância que ela concede às pequenas histórias que compõem o imaginário local e pelo papel fundamental da imaginação criativa.

Embora a casa da *Flats Road* esteja na fronteira, ela é o melhor lugar para se observar o pôr-do-sol, imagem que novamente ressalta o estado de limiar em que vive a narradora-protagonista:

⁶² “Tio Benny poderia ter inventado os espancamentos, minha mãe disse finalmente, e ter tomado isso para confortar a si mesmo. Como se poderia confiar nele? A própria Madeleine era algo que ele poderia ter inventado. Nós nos lembrávamos dela como uma história, e como não tínhamos nada para lhe oferecer, lhe demos nosso estranho e impiedoso aplauso com atraso. ‘Madeleine! Aquela louca!’”[Tradução nossa].

*Sometimes my mother would assemble everybody to look at the sunset, just as if it was something she had arranged to have put on, and that spoiled it a bit – a little later I would refuse to look at all – but just the same there was no better place in the world for watching a sunset from than at the end of the Flats Road. My mother said this herself.*⁶³
(MUNRO, 2001, p. 27, grifo nosso).

Da mesma forma que o pôr-do-sol é responsável por marcar o encerramento de um período, o dia, e o início de outra fase, a noite, é na *Flats Road* que Del começa a descobrir o mistério inerente ao que é externamente visível, fazendo conexões entre diferentes percepções da realidade, movendo-se entre a vida diária e racional e os mundos possíveis. Com isso, a narrativa ilustra o modo como a criança inocente se depara com o mundo dos adultos e percebe o rito de passagem que a espera. E por meio da movimentação pelo discurso ficcional, permitido pelo trabalho com a memória, a narradora do presente quebra a narração do passado, dominada pela menina da infância, e faz breves e discretos comentários.

No que diz respeito à representação do espaço e seu papel no processo de formação da identidade, é importante analisar também o ponto de vista da mãe de Del. A matriarca constantemente nega suas raízes no campo e tenta se integrar a Jubilee, como pode ser observado na passagem abaixo, quando Addie corrige a filha e afirma morar no final da *Flats Road*, como se estar no final da estrada significasse estar mais próximo da cidade:

*The Flats Road was the last place my mother wanted to live. [...] My mother corrected me when I said we lived on the Flats Road; she said we lived at the end of Flats Road, as if that made all the difference. Later on she was to find she did not belong in Jubilee either, but at present she took hold of it hopefully and with enjoyment and made sure it would notice her, calling out greetings to ladies who turned with surprise, though pleasant, faces [...]*⁶⁴(MUNRO, 2001, p. 10-11, grifo nosso).

⁶³ “Às vezes minha mãe reunia todo mundo para olhar para o pôr-do-sol, como se fosse algo que ela tivesse organizado e por isso se estragara um pouco – um pouco mais tarde eu me recusaria a olhar – mas mesmo assim não havia lugar melhor no mundo para ver o pôr-do-sol do que no final da Flats Road. Minha mãe dizia isso para si mesma.” [Tradução nossa].

⁶⁴ “A *Flats Road* era o último lugar em que minha mãe gostaria de morar. [...] Ela me corrigia quando eu dizia que nós morávamos na Flats Road. Ela dizia que nós morávamos no final da Flats Road, como se isso fizesse toda a diferença. Mais tarde ela descobriria que também não pertencia a Jubilee, mas por enquanto ela se agarrara a essa ideia com esperança e prazer, e queria ter certeza de que a cidade a notava, cumprimentando senhoras que se viravam com faces surpresas, embora simpáticas [...].” [Tradução nossa].

No trabalho representativo da memória novamente há alguns marcadores, tais como *later on* e *at present*, que deixam à mostra o jogo temporal e a existência de dois momentos distintos no narrar da protagonista. A citação parece colocar o leitor frente a frente com Del adulta, representante do momento da escritura que, em sua condição de conhecedora do desfecho da história, mais uma vez pode admitir uma possível mudança do comportamento materno. A narradora-protagonista, com isso, caminha de maneira fluida entre o passado reconstituído, dominante na narrativa e identificado pela expressão *at present*, e o presente para o qual o passado é transferido, marcado pela sua condição de escritora, conforme ressalta Besner: “*Both narrative lines run pastwards from the perspective of Del the writer, and in “The Flats Road” as much as in the other parts of Lives of Girls and Women, both perspectives seem to be natural reflections of Del’s character.*”⁶⁵ (1990, p. 42).

A indefinição de Del enquanto sujeito pode ser vista, ainda, quando se observa o início e o desfecho da narrativa. Como o conto começa e termina com o uso do pronome *we* (“*We spent days along the Wawanash County; [...] we gave her our strange, belated, heartless applause*”), a narradora-protagonista ainda não se coloca no centro do próprio relato, o que ressalta o estado limiar em que vive nesses primeiros anos da infância. Sem ocupar um lugar definido na vida, ressaltado pelo espaço que não faz parte nem do campo nem da cidade, ela não pertence nem ao mundo dos adultos nem da infância e, por isso, não define um espaço próprio no discurso ficcional que está criando.

A narrativa encerra-se com uma reflexão sobre a conexão que a narradora-protagonista mantém com a família, com Benny e com a *Flats Road*:

My mother sat in her canvas and my father in a wooden one; they did not look at each other. But they were connected, and this connection was plain as a fence, it was between us and Uncle Benny, us and the Flats Road, it would stay between us and anything. It was the same as in the winter, sometimes, when they would deal out two hands of cards and sit down at the kitchen table, and play, waiting for the ten o’clock news, having sent us to bed upstairs. And upstairs seemed miles above them, dark and full of the noise of the wind. Up there you discovered what you never remembered down in the kitchen – that we were in a house as

⁶⁵ “As duas linhas narrativas passam pela perspectiva de Del escritora, e em “*The Flats Road*”, assim como em outras narrativas de *Lives of Girls and Women*, ambas as perspectivas parecem ser reflexos naturais da personalidade de Del.” [Tradução nossa].

*small and shut up as any boat is on the sea, in the middle of a tide of howling weather.*⁶⁶ (MUNRO, 2001, p. 31).

Ao retomar os eventos da infância e organizá-los em forma de narrativa, Del é capaz de moldar as próprias experiências, embora sem assumir um espaço definido, e acomodar mundos paralelos, não obstante pareçam contraditórios. A casa é vista como um pequeno barco, um lugar seguro ameaçado pela imensidão do mar e pelo barulho do tempo. Está localizada em um espaço que não faz parte da cidade nem do campo, cercada por mistérios e histórias estranhas. Inclusive o que acontece com Benny não se sabe se é verdadeiro ou não. Talvez não tenha passado de uma fantasia criada por alguém que acreditava em um mundo em que pessoas eram absorvidas pela areia movediça e acontecimentos sobrenaturais eram possíveis. Alguém que é fundamental e contribui para os primeiros impulsos de Del como escritora, os quais já se recobrem de mitos e crenças da terra canadense e tomam o espaço como marca distintiva de sua ficção. É também o local onde a narradora-protagonista é colocada no limiar da infância, encerrando um ciclo marcado pela segurança que a casa dos pais lhe oferecia, como afirma Besner:

*In the emphatic, almost defiant rhythms of Del's assertions we might sense the unease that prompts her affirmation of connection, as if this were also Del's affirmation of the beginning of the end of her childhood, a last and fond look back at that time in her life when she could brave the darkness and fall asleep alone even if it seemed 'miles above' her parents downstairs, where they played cards in the kitchen and emanated a sense of security in their very ordinariness [...].*⁶⁷ (1990, p. 41).

É por meio da representação realista da área rural de Jubilee que “*The Flats Road*” não só introduz o leitor, mas também Del, à existência de mundos imagináveis.

⁶⁶ “Minha mãe sentou-se na cadeira de lona e meu pai na de madeira. Eles não se olhavam, mas estavam conectados, e essa conexão era precisa como uma cerca, e estava entre nós e Uncle Benny, nós e a Flats Road, e poderia estar entre nós e qualquer coisa. Era a mesma que no inverno quando, algumas vezes, eles carregavam as duas mãos cheias de carta, sentavam-se na mesa da cozinha e jogavam, esperando pelas notícias das dez horas, já tendo nos mandado para a cama. Lá em cima você se dava conta daquilo que nunca era percebido lá embaixo na cozinha: que nós estávamos em uma casa tão pequena e fechada como qualquer barco no mar, em meio a um tempo uivante.” [Tradução nossa].

⁶⁷ “Nos ritmos enfáticos e quase desafiadores das afirmações de Del, poderemos sentir um certo desconforto que conduz à sua afirmação de conexão, como se isso também fosse a afirmação de Del sobre o começo e o fim da sua infância, um último e apaixonante olhar retrospectivo para esse período de sua vida quando ela podia desafiar o escuro e adormecer sozinha, mesmo que parecesse estar “milhas acima” dos seus pais, que estavam no andar de baixo, jogando cartas na cozinha e emanando uma sensação de segurança na vida singela que levavam.” [Tradução nossa].

Para dar a impressão de ser contada por uma garota ainda inexperiente e imatura, embora curiosa e imaginativa, a narrativa é rica em detalhes. A narradora-protagonista mantém um ávido interesse pelas pequenas histórias que compõem o imaginário local e também pelos acontecimentos fantásticos que lê nos jornais do vizinho. No trabalho representativo da memória, enquanto há um esforço para descrever os fatos da infância à medida que eles são vivenciados naquela época, a voz narrativa responsável pelo discurso ficcional faz-se presente em pequenas e discretas passagens, presença que pode ser identificada por meio de alguns marcadores temporais. Da mesma forma que a narradora-protagonista oscila entre o mundo concreto e o irreal, também transita entre passado e presente, evidenciando o abismo temporal que existe entre a experiência consumada e sua reconstrução posterior.

Não só a revisita ao passado, mas também o espaço ao redor, permite à narradora-protagonista moldar as próprias experiências, influenciando na contínua formação da sua identidade. O fato de a casa não estar localizada no campo nem na cidade desperta uma sensação de não pertencimento na menina, ressaltando sua vivência no limiar, na transição para o mundo dos adultos. Todavia, é o lugar que a apresenta a mundos fantásticos e, abalando a sólida estrutura familiar ancorada em fatos concretos, contribui para sua imaginação.

É, portanto, por meio de uma voz narrativa que se mostra localizada na infância, mas deixa algumas marcas do presente em sua narração, e de uma identidade que se forma por meio da revisita ao passado, do excêntrico Benny e suas histórias que, embora calcadas em detalhes do cotidiano, conduzem a um mundo além do racional, e do espaço ao redor, que *“Remembering characters and events like stories is an apt way to describe the process through which Del shapes her experiences [...]”*⁶⁸ (BESNER, 1990, p. 40).

2.2 “A whole new language to learn”: a mistura de vozes em “*Heirs of the Living Body*”

“Heirs of the Living Body” é o segundo conto de *Lives of Girls and Women* e, assim como na primeira narrativa, inicia-se com a evocação do espaço: *“The house at Jenkin’s Bend had that name painted on a sign – Uncle Craig’s doing – and hanging*

⁶⁸ “Relembrar eventos e personagens como se fossem histórias constitui-se um modo adequado para descrever o processo por meio do qual ela molda as próprias experiências.” [Tradução nossa].

*from the front veranda, between a red sign and a Union Jack.*⁶⁹ (MUNRO, 2001, p. 33). Conforme observado em “*The Flats Road*”, também neste segundo conto o trabalho representativo da memória ocorre por meio de uma voz narrativa curiosa e detalhista que dá a impressão de ser a própria Del criança, narrando os acontecimentos à medida que eles se desenrolam. O cenário agora é a casa onde as tias solteironas Elspeth e Grace moram com o irmão, o tio Craig, homem conhecido oficialmente na região.

A figura do tio-avô exerce papel importante ao introduzi-la a outro mundo, não mais aquele de fatos fantásticos e extraordinários apresentado por Benny, mas o da vida pública. De forma pretensiosa e detalhista, encontra-se empenhado em compilar a exaustiva história do *Wawanash County* e construir uma árvore genealógica, desde 1670 na Irlanda, dando destaque aos feitos dos grandes homens e formando uma estrutura tão sólida e confortante como a imagem de sua firme casa de tijolos. O fato de o tio-avô ser cego de um olho, o qual mesmo tendo sido operado “[...] *remained dark and clouded* [...]”⁷⁰ (MUNRO, 2001, p. 34) pode ser representativo da sua cegueira ao excluir as mulheres da árvore genealógica. Como historiador, são os feitos oficiais, em geral protagonizados por homens conhecidos na região, que chamam sua atenção e integram seu relato.

Para Craig, o essencial é a posição exercida por sua família na região e as datas de nascimento, casamento e morte de cada membro. Longe de se preocupar com o que cada indivíduo fez ou representou, volta-se apenas para a coletividade, como se as relações individuais fossem secundárias e aniquiladas em função do fortalecimento do todo: “*It was not the individual names that were important, but the whole solid, intricate structure of lives supporting us from the past.*”⁷¹ (MUNRO, 2001, p. 37). Para tanto, tem como base os pequenos e aparentemente insignificantes fatos da vida diária, “[...] *a great accumulation of the most ordinary facts, which it was his business to get in order. Everything had to go into his history, to make it the whole history of Wawanash County. He would not leave anything out.*”⁷² (MUNRO, 2001, p. 37),

⁶⁹ “A casa na Jenkin’s Bend tinha esse nome pintado em um letreiro, feito por tio Craig, e que estava pendurado na varanda da frente, entre um símbolo vermelho e uma bandeira do Reino Unido.” [Tradução nossa].

⁷⁰ “[...] permaneceu escuro e embaçado [...]” [Tradução nossa].

⁷¹ “Não eram os nomes individuais que importavam, mas toda a sólida e complexa estrutura que suportava as nossas vidas desde o passado.” [Tradução nossa].

⁷² “[...] um grande acúmulo dos fatos mais ordinários, que era seu trabalho colocar em ordem. Tudo tinha que fazer parte da sua história, a fim de transformá-la na história completa do condado de Wawanash. Ele não deixaria nada de fora.” [Tradução nossa].

aspecto que será aproveitado posteriormente por Del para a composição de sua obra ficcional.

As informações fornecidas pelo tio-avô são, na grande maioria, de caráter estatístico e despertam pouco interesse em Del. Desde as primeiras páginas do conto, a criança inquieta e curiosa desafia as descrições fornecidas por Craig ao chamar a atenção para fatos que ele deixa passar. Ao observar uma fotografia antiga dos primeiros membros da família Jordan a habitar aquela região do Canadá, por exemplo, a narradora-protagonista presta a atenção às vestimentas e às expressões faciais, enquanto o tio fixa-se apenas em datas:

*Several men in shirtsleeves, with droopy moustaches and fierce but somehow helpless expressions, stood around a horse and a wagon. I made the mistake of asking Uncle Craig if he was in the picture. "I thought you knew how to read", he said, and pointed out the date scrawled under the wagon wheels: June 10, 1860. "My father wasn't even a grown man at that time. [...] He wasn't married till 1875. I was born in 1882. Does that answer your question?" He was displeased with me not on account of any vanity about his age, but because of my inaccurate notions of time and history.*⁷³ (MUNRO, 2001, p. 34).

Um momento depois a narradora-protagonista está interessada na origem do nome de seu bairro. Ela já sabe que se trata do nome de um rapaz que morou na região e fora morto devido à queda de uma árvore. Mas, curiosa como era, Del quer saber mais, conhecer o local; como ficcionista, ainda que de forma inconsciente, quer desvendar o drama humano, mas é repreendida pela falta de curiosidade do tio e por sua tendência a considerar apenas os feitos oficiais:

*I wanted to hear about how Jenkin's Bend was named, after a young man killed by a falling tree just a little way up the road; he had been in this country less than a month (...)
"Where was he killed?"
"Up the road, not a quarter of a mile."
"Can I go there and see where?"
"There's nothing marked. That's not the sort of thing they put up a marker for."*

⁷³ “Vários homens sem paletó, de bigodes caídos e expressões cruéis, embora desamparadas, estavam em pé em volta de um cavalo e de uma carroça. Eu cometi o erro de perguntar a tio Craig se ele estava na fotografia. “Eu pensei que você soubesse ler”, ele disse, e apontou para a data rabiscada abaixo da roda da carroça: 10 de junho de 1860. “Meu pai nem era um homem feito naquele tempo [...] Ele não era casado até 1875. Eu nasci em 1882. Isso responde a sua questão?” Ele estava descontente comigo não por causa da vaidade acerca de sua idade, mas por causa da minha imprecisa noção de tempo e espaço.” [Tradução nossa].

*Uncle Craig looked at me with disapproval; he was not moved to curiosity. [...] The other kind of information he gave me had to do with the political history of Wawanash Country, allegiances of families, how people were related, what had happened in elections.*⁷⁴ (MUNRO, 2001, p. 35).

Embora possua uma postura diferente, é por meio dos princípios e crenças de Craig que a narradora-protagonista começa a se constituir como escritora, processo que já teve a contribuição de Benny na primeira narrativa, e a definir o que é importante para um trabalho de ficção. A influência do tio poderá ser observada, sobretudo, no último conto, quando Del, tentando fazer listas intermináveis, toma como base a cidade de Jubilee e os pequenos fatos do cotidiano para criar sua obra ficcional.

A narradora-protagonista vai passar as férias de verão na casa dos tios, onde também se encontra sua prima, Mary Agnes, que possui problemas mentais. As duas estão caminhando pela região quando encontram uma vaca morta à beira do rio e Del desafia a prima a tocar nos olhos esbugalhados do animal. Dois dias depois a narradora-protagonista recebe a notícia de que Craig havia falecido. É por meio da frágil e dependente prima que Del encara os mistérios da morte, primeiro com o próprio nascimento de Mary Agnes que, privada de oxigênio, quase morre no parto; depois com a vaca morta cuja pele se assemelha a um mapa; e finalmente com o corpo do tio durante o funeral. A debilitada figura da prima é protegida por todos devido às complicações sofridas durante o parto, à saúde frágil e ao abuso sexual sofrido anos antes. No entanto, ela toca o olho da vaca e encara o corpo do tio, revelando-se, ao olhar de Del, uma criança maliciosa e destemida: *“For instance people said ‘poor Mary Agnes’ or implied it, by a drop in pitch, a subdued protective tone of voice, as if she had no secrets, no place of her own, and that was not true.”*⁷⁵ (MUNRO, 2001, p. 52).

Após a morte do irmão, as tias mudam-se para uma casa vizinha à de Del e entregam-lhe os manuscritos de Craig para que a sobrinha dê continuidade à obra.

⁷⁴ “Eu queria ouvir sobre como a Jenkin’s Bend recebeu esse nome, logo após um homem ser morto pela queda de uma árvore um pouco acima da estrada. Ele estava no país há menos de um mês (...)

“Onde ele foi morto?”

“Logo ali na estrada, a menos de um quarto de milha.”

“Eu posso ir até lá e ver onde foi?”

“Não há nada marcado. Isso não é o tipo de coisa que eles colocam algo para marcar.”

Tio Craig olhou para mim com censura, ele não era movido à curiosidade. [...] O outro tipo de informação que ele me dava tinha a ver com a política histórica do condado de Wawanash, alianças entre famílias, como as pessoas se relacionavam, o que acontecia nas eleições.” [Tradução nossa].

⁷⁵ “Por exemplo, as pessoas diziam ‘pobre Mary Agnes’, ou sugeriam isso com uma queda na entoação, com um tom de voz protetor e subjugado, como se ela não possuísse segredos, nenhum lugar para ela mesma, e isso não era verdade.” [Tradução nossa].

Desinteressada e sentindo essas escrituras velhas e mortas, a narradora-protagonista guarda-as no celeiro e, após algum tempo, há uma enchente que as destrói: *“I didn’t want Uncle Craig’s manuscript put back with the things I had written. It seemed so dead to me, so heavy and dull and useless, that I thought it might deaden my things too and bring me bad luck”*⁷⁶. (MUNRO, 2001, p. 70).

Embora seja a herdeira de Craig e aproveite-se de alguns aspectos de sua obra, Del segue uma trajetória diferente e expõe o mundo por meio da visão de mulheres comuns. Não apenas reproduz de forma inconsciente, mas produz algo novo. Preocupa-se com as trajetórias particulares e focaliza momentos isolados, anedotas triviais e fofocas da comunidade que, longe de estabelecerem uma saga familiar como a de Craig, constituem-se uma tentativa de afirmação da identidade individual. Empenha-se mais em observar as mulheres e meninas – tia Elspeth, titia Grace, tia Moira, a prima Mary Agnes e a própria mãe – que fazem parte de um mundo patriarcal e integram diferentes e contraditórios universos. De acordo com Godard, *“If she is to write, a woman must deconstruct the self that is a male “opus” and discover a living inconstant self. She must [...] replace the “imitation” with “originality”, rejecting [...] crippling patriarchal prescriptions.”*⁷⁷ (1984, p. 50). Ao explorar essa miscelânea de vozes e visões, Del revela-se em constante processo de formação, agregando complexidade e incerteza à sólida estrutura familiar de Craig e construindo um mosaico de mundos secretos escondidos sob a superfície comum.

As histórias contadas pelas tias solteironas parecem despertar um maior interesse em Del e contribuem para sua formação como escritora. Em sua maioria orais, essas narrativas obedecem ao simples prazer do contar, *“[...] as if they [the aunts] would have told them anyway, for their own pleasure, even if they had been alone.”*⁷⁸ (MUNRO, 2001, p. 38) e, ao respeitar o funcionamento da memória, distanciam-se de uma organização linear e são marcadas pela fragmentação. Além disso, são compostas por meio da comunhão de ambas as vozes, sem que haja distinção entre elas. O conto, desse modo, contrapõe Del a dois modos de discurso, o primeiro calcado na linearidade, na comprovação por meio de fatos, na linguagem escrita, na formalidade e no ponto de

⁷⁶ “Eu não queria os manuscritos do tio Craig colocados juntos às coisas que eu havia escrito. Eles pareciam tão mortos, tão pesados, enfadonhos e sem uso, que eu pensei que eles poderiam reduzir minhas coisas também e me trazer má sorte.” [Tradução nossa].

⁷⁷ “Se a mulher vai escrever, ela deve desconstruir o ser que é uma composição masculina e descobrir um ser vivo inconstante. Ela deve [...] substituir a imitação pela originalidade, rejeitando as incapacitantes receitas patriarcais.” [Tradução nossa].

⁷⁸ “[...] como se elas [as tias] contassem as histórias de qualquer forma, pelo próprio prazer, mesmo se elas estivessem sozinhas.” [Tradução nossa].

vista monológico, representado por tio Craig, e o segundo subversivo, formado a partir da memória e organizado de forma fragmentada, oral e dialógica, proferido pelas tias.

A representação da memória ocorre de forma simultânea, tendo-se a impressão de que é a própria menina inexperiente e curiosa do passado quem narra conforme presencia os eventos. É como se a voz narrativa que reconstrói as próprias reminiscências no momento da escritura estivesse se escondendo para a manifestação da criança. Por conseguinte, na maior parte dos casos o vocabulário escolhido mostra o ponto de vista e a imaginação de uma criança, como quando Del tenta imaginar o que seria o ataque de coração que matara o tio: *“Heart attack. It sounded like an explosion, like fireworks going off, shooting sticks of light in all directions, shooting a little ball of light – that was Uncle Craig’s heart, or his soul [...]”*⁷⁹ (MUNRO, 2001, p. 53). Ou quando, de forma irônica, confunde os termos *tomb* (túmulo), que faz alusão à morte, e *womb* (útero), representativo da vida, quando está na casa das tias solteironas, as quais podem ser vistas como mortas (*tomb*) por não desempenharem o papel de mãe (*womb*) que lhes é destinado em uma sociedade patriarcal.

A curiosidade acerca da linguagem, a inquietação diante de mistérios e incertezas e a busca por detalhes e explicações lógicas constituem-se aspectos característicos de uma voz narrativa infantil, como também pode ser observado na passagem: *“I had never once looked at a cow alive and thought what I thought now: why should there be a cow? Why should the white spots be shaped just the way they were [...]”*⁸⁰ (MUNRO, 2001, p. 51, grifo nosso). O marcador temporal em destaque, longe de se referir ao presente da enunciação, parece fazer parte daquele passado distante que está sendo retomado pela narrativa e, ao ser utilizado, dá a sensação de simultaneidade.

Há passagens, entretanto, em que a linguagem empregada por Del, por ser mais elaborada, parece evocar um narrador experiente e questionador, como no trecho em que a protagonista, após ser alertada pela mãe sobre a necessidade de encarar os fatos de frente, reflete sobre a atitude dos adultos diante das crianças:

Always when people tell you you will have to face this sometime, when they hurry you matter-of-factly towards whatever pain or obscenity or

⁷⁹ “Ataque do coração. Parecia-me como uma explosão, como fogos de artifício explodindo, disparando raios de luz por todas as direções, arremessando uma pequena bola de luz – que era o coração do tio Craig, ou sua alma [...]” [Tradução nossa].

⁸⁰ “Eu nunca tinha olhado para uma vaca viva e pensado o que eu pensava agora: por que deveria haver uma vaca? Por que as manchas brancas tinham que se organizar desse jeito [...]” [Tradução nossa].

*unwelcome revelation is laid for you, there is this edge of betrayal, this cold, masked, imperfectly hidden jubilation in their voices, something greedy for your heart. Yes, in parents too; in parents particularly.*⁸¹ (MUNRO, 2001, p. 54).

De modo semelhante, há o comentário feito pela narradora-protagonista após o incidente ocorrido durante o funeral de Craig, quando Del morde a prima Mary Agnes: *“When I bit Mary Agnes [...] I thought I was putting myself outside, where no punishment would ever be enough, where nobody would dare ask me to look to a dead man [...] But no; freedom is not so easily come by.”*⁸² (MUNRO, 2001, p. 63, grifo nosso). Enquanto o início da frase parece ser composto pela criança que agredira a prima, o verbo em destaque, por estar conjugado no presente, dá a impressão de pertencer à voz que, localizada no momento atual da escritura, transpõe para a forma de narrativa fatos já consumados e protagonizados por ela própria.

De acordo com King, o conceito de *Nachträglichkeit*, termo que não possui uma tradução definida para o português e é conhecido como a expressão latina *a posteriori*, aliado à crença freudiana de que os traços mnêmicos são submetidos a reestruturações constantes e recebem novos matizes, abalam a possibilidade de se recuperar o passado tal como ocorreu e torna improvável a unificação do eu do passado com o eu do presente, uma vez que *“[...] it is within the ‘ordinary’ processes of memory that the self is continuously created and destroyed.”*⁸³ (KING, 2000, p. 12). A narrativa, ao reconstruir os eventos de acordo com o que não era conhecido ou não fora percebido naquele tempo, congrega dois diferentes tempos: um referente ao fato consumado e outro que se trata da escritura da memória. Como o que se tem é um processo que *“[...] cannot be the literal repetition that traps us in the past, but a ‘retranslation’ that allows a movement forward and the recognition of the past as past.”*⁸⁴ (KING, 2000, 31-32), Del adulta não pode se esconder completamente por detrás do próprio passado e, com isso, mostra-se por meio de comentários e questionamentos discretos.

⁸¹ “Sempre quando as pessoas lhe dizem que você deverá encarar isso em algum momento, quando eles lhe apressam sem emoção em direção a qualquer que seja a dor, obscenidade ou revelação desagradável [...] há esse sinal de traição, essa alegria fria, mascarada, e imperfeitamente escondida nas suas vozes, algo guloso por seu coração. Sim, nos pais também, neles particularmente.” [Tradução nossa].

⁸² “Quando eu morde Mary Agnes [...] eu pensei que estava me colocando para fora, onde nenhuma punição seria suficiente, onde ninguém poderia me desafiar a olhar para um homem morto [...] Mas não, a liberdade não chega tão fácil aqui.” [Tradução nossa].

⁸³ “[...] é com o ‘habitual’ processo da memória que o eu é continuamente criado e destruído.” [Tradução nossa].

⁸⁴ “[...] não pode ser a repetição literal que nos aprisiona ao passado, mas uma ‘re-tradução’ que nos permite um movimento para a diante e um reconhecimento do passado como passado.” [Tradução nossa].

Assim como a memória funciona como algo em um processo contínuo de mudança e renovação, permitindo que novas interpretações se agreguem a acontecimentos já concluídos, também a identidade se constitui de maneira instável e incompleta, formando-se ao longo do tempo por meio de processos inconscientes do sujeito. Para Freud (1996b), a identidade é contínua e instaura-se tão logo se tem acesso à linguagem, de modo que o sujeito está sempre se constituindo no encontro com seu semelhante, com o social e, sobretudo, com o passado. Para que o indivíduo possa se relacionar com o outro, é necessário viver sob a influência de códigos culturais, os quais são internalizados e também passam a integrar o processo de formação da identidade.

Por ter como cenário uma cidade provinciana, os códigos sociais, nesta narrativa, são determinantes para a formação da narradora-protagonista e aparecem, sobretudo, por meio do ponto de vista irônico e dos comentários incisivos e sarcásticos das tias solteironas Elspeth e Grace, como pode ser observado na passagem:

*Yet these were the same women who in my mother's house turned sulky, sly, elderly, eager to take offense. Out of my mother's hearing they were apt to say to me, 'Is that the hairbrush you use in your hair? Oh, we thought it was for the dog.'*⁸⁵ (MUNRO, 2001, p. 42).

Da mesma forma que em *"The Flats Road"* o mundo realista e cético, embora protetor, da mãe entra em contraste com a fantasia e a irrealidade apresentadas por Benny, também nesta narrativa há o contraponto entre a seriedade da casa materna e a alegria da casa das tias: *"I too with some slight pangs of disloyalty exchange my mother's world of serious skeptical questions, [...] for theirs of work and gaiety [...]. There was a whole new language to learn in their house"*.⁸⁶ (MUNRO, 2001, p. 43).

O universo das solteironas, as quais ironicamente mantêm na despensa da casa um carrinho de bebê nunca utilizado e, ao tirar leite das vacas – sendo o leite uma imagem representativa da maternidade – sentem-se fortes e alegres, juntamente com o modo submisso como elas se relacionam com Craig, colocam Del frente a frente com as questões de gênero sexual e com o sistema patriarcal dominante. Pode-se notar que o tio-avô, mesmo depois de morto, continua sendo o centro norteador, *"[...] the terrible,*

⁸⁵ “Ainda assim essas eram as mesmas mulheres que na casa da minha mãe se tornavam emburradas, astutas, velhas e prontas para ofender. Longe dos ouvidos da minha mãe elas estariam aptas a dizer ‘Esse é o pente que você usa no seu cabelo? Oh, pensamos que fosse o do cachorro.’ [Tradução nossa].

⁸⁶ “Eu também, com leves angústias de deslealdade, trocava o mundo da minha mãe de sérias e incrédulas questões pelo delas de trabalho e alegria [...] Havia uma nova linguagem para ser aprendida na casa delas.” [Tradução nossa].

*silent, indifferent conductor of forces that could flare up, in an instant, and burn through this room, all reality, leave us dark.*⁸⁷ (MUNRO, 2001, p. 66). Tal fato remete-nos à imagem mítica do volume de 1982, *The Moons of Jupiter*, que mostra que embora as luas estejam submetidas ao poder de Júpiter, o planeta depende delas para manter o equilíbrio e a ordem. A analogia com o sistema estelar que coloca as luas submetidas ao poder de um planeta masculino pode ser estendida à ordem social vigente que, calcada em um sistema patriarcal, coloca as mulheres em segundo plano. Todavia, o que ganha destaque em ambos os volumes são as luas de Júpiter, ou seja, a vida de meninas e mulheres diante de um sistema social que as coloca como secundárias e dependentes.

Ao final da narrativa, quando Del despreza os manuscritos do tio e reconhece-os como algo sem vida, inerte, preso a um passado distante e inacessível, sente remorso, “[...] *that kind of tender remorse which has on its other side a brutal, unblemished satisfaction.*”⁸⁸ (MUNRO, 2001, p. 71). De acordo com Neil, tal fato pode ser visto, simultaneamente, como o testemunho de que a narradora-protagonista sente muito por não corresponder ao ideal de escritora formado fora dela, principalmente por meio da fala das tias e do projeto de Craig, e como uma necessidade de afirmar seu próprio fazer literário: “[...] *as a testament both to her regret at not fulfilling her aunt’s wishes – at not being the kind of person, the kind of writer they would have wished – and as the more dominant and necessary assertion of her own purpose.*”⁸⁹ (BESNER, 1990, p. 50). A narradora-protagonista, como boa aprendiz de uma nova linguagem, opta por se deixar levar pelo segredo dos oximoros, pela combinação de paradoxos e por perpetuar a tradição oral das histórias de mulheres e meninas.

Além das vozes das tias e da influência de Craig, também as referências literárias contribuem para a formação da identidade de Del e criam um diálogo polifônico ao longo da narrativa. De acordo com Hutcheon (1988), trata-se uma técnica pós-moderna que questiona as verdades instituídas e revisita o passado para reavaliá-lo e, assim como a memória, renová-lo. Em um primeiro momento há a intertextualidade com *Guerra e paz*, romance escrito pelo russo Tolstói e lido pela narradora-protagonista anos mais tarde, marcação temporal que novamente garante a impressão de o relato

⁸⁷ “[...] o terrível, silencioso e indiferente condutor de forças que poderia irromper, a qualquer instante, e incendiar essa sala, deixando-nos escuros.” [Tradução nossa].

⁸⁸ “Aquele tipo de delicado remorso que tem, em seu outro lado, uma satisfação brutal e pura.” [Tradução nossa].

⁸⁹ “[...] como uma prova tanto do seu remorso por não satisfazer os desejos das tias, por não ser o tipo de pessoa e escritora de que elas teriam gostado, quanto a afirmação mais dominante e necessária de seu propósito.” [Tradução nossa].

sendo composto de forma simultânea ao passado. O modo como a protagonista Natasha respeita o marido acima de tudo aproxima-se da postura de Elspeth e Grace: “*When I read, years afterward, about Natasha in War and Peace and how she ascribed immense importance [...] to her husband’s abstract, intellectual pursuits, I had to think of Aunt Elspeth and Auntie Grace.*”⁹⁰ (MUNRO, 2001, p. 37). O modo como as tias solteironas perpetuam, de forma incondicional, as crenças do irmão, prova como a figura feminina foi sendo construída, ao longo das gerações, por meio de discursos patriarcais, dando origem a imagens estereotipadas encontradas também no corpo literário. Representando seres moldados de acordo com as regras e os códigos sociais das pequenas cidades, Elspeth e Grace, ao submeterem-se incondicionalmente ao sistema patriarcal do qual fazem parte, dependem completamente da figura masculina para se constituírem como sujeito: “[...] *the older they got the more frail and admirable and inhuman this construction [of the self] appeared. This was what became of them when they no longer had a man with them [...]*”⁹¹ (MUNRO, 2001, p. 68). Em meio à obediência e ao respeito irrestritos, identifica-se a crítica velada das tias que, enquanto duas mulheres marginalizadas e sem voz, veem o riso irônico e contestador como única alternativa: “*They [the aunts] respected men’s work beyond anything; they also laughed at it.*”⁹² (MUNRO, 2001, p. 37).

O morro dos ventos uivantes, de Emily Brontë, também é citado como o local onde Del guarda os manuscritos do tio pela primeira vez, antes de movê-los para o celeiro: “*That was where I had kept them up to now, folded inside a large flat copy of Wuthering Heights.*”⁹³ (MUNRO, 2001, p. 70, grifo nosso). O marcador temporal em destaque, ao invés de se referir ao presente da enunciação, pertence ao passado que está sendo presentificado com a narração, e novamente parece ser utilizado para dar a impressão de fatos sendo narrados conforme presenciados pela menina-protagonista. No romance inglês, o sistema de divisão de classes vigente na época impede que o amor de Catherine e Heathcliff se concretize. Todavia, por meio da morte, o casal consegue

⁹⁰ “Quando eu li, anos mais tarde, sobre Natasha em *Guerra e Paz* e como ela atribuía uma importância imensa [...] às atividades intelectuais e abstratas de seu marido, eu tive que pensar em Tia Elspeth e Grace.” [Tradução nossa].

⁹¹ “[...] quanto mais velhas elas ficavam, mais frágil, admirável e desumana essa construção [do ser] parecia. Isso foi o que aconteceu com elas quando não tinham mais um homem junto a elas [...]” [Tradução nossa].

⁹² “Elas respeitavam o trabalho dos homens acima de qualquer coisa, mas também riam dele.” [Tradução nossa].

⁹³ “Era aqui o lugar onde eu os mantive até agora, dobrados dentro de um enorme e plano volume de *Morro dos ventos uivantes*.” [Tradução nossa].

contrariar as convenções e passa a ser visto como um par de fantasmas vagando pelas charnechas. De forma semelhante, o discurso ficcional de Del é marcado pela transgressão, uma vez que a narradora-protagonista, não obstante se aproveite de alguns aspectos defendidos por Craig, abandona os manuscritos do tio para a criação de algo próprio.

E o vento levou, publicado em 1936, também é mencionado na narrativa quando as tias garantem que a história de Craig tinha mais páginas do que o *best-seller* da escritora norte-americana Margaret Mitchell. Elspeth e Grace entregam os manuscritos a Del na esperança de que ela se aproprie do estilo do tio e finalize seu projeto: “*Maybe you could learn to copy his [Uncle Craig’s] way.*”⁹⁴ (MUNRO, 2001, p. 70). Enquanto elas depositam todas as suas expectativas frustradas na menina, a narradora-protagonista pretende ir além e compor algo diferente: “*They [the aunts] were talking to somebody who believed that the only duty of a writer is to produce a masterpiece.*”⁹⁵ (MUNRO, 2001, p. 70, grifo nosso). A expressão em destaque é representativa do trabalho com a memória e novamente confronta duas diferentes vozes, aquela que no passado acreditava que a única missão de um escritor era escrever uma obra-prima, e a do momento atual que, após uma tentativa malsucedida de escrever um romance gótico sobre Jubilee, como será descoberto na última narrativa do volume, não mantém mais essa crença. A referência ao romance norte-americano, caracterizado criticamente pelo modernismo como produto de massa, e o comentário de Del parecem desmistificar a ideia de que a obra literária precisa ser reconhecida como erudita para ter seu valor, reflexão metaficcional que se aproxima da postura questionadora do pós-modernismo. De acordo com Godard, Del questiona-se implicitamente se é realmente necessário escrever como os “pais” e esforçar-se para adentrar o cânone literário, ou se é possível criar como as “mães” e fazer parte de uma tradição oral marginalizada, uma “[...] *creation by addition, creation as paradox, both identity and difference.*”⁹⁶ (GODARD, 1984, p. 51).

Finalmente, há a intertextualidade com um artigo sobre transplante de órgãos lido pela mãe de Del e dado como um entendimento alternativo acerca da morte. O texto, considerando o corpo humano como algo formado a partir de uma combinação de

⁹⁴ “Talvez você possa aprender a escrever do modo dele [de tio Craig].” [Tradução nossa].

⁹⁵ “Elas [as tias] estavam falando com alguém que acreditava que a única obrigação de uma escritora é produzir uma obra-prima.” [Tradução nossa].

⁹⁶ “Criação por meio da adição, criação como paradoxo, ao mesmo tempo identidade e diferença.” [Tradução nossa].

elementos, ressalta a possibilidade de substituição de um órgão doente por outro sadio. O que a matriarca destaca, com isso, é o corpo funcionando como uma máquina que pode ter suas peças trocadas e, com isso, ser constantemente renovado. Da mesma forma, a memória renova o passado e a escritura, ao tomar forma literária, é legada a outras gerações, constituindo-se, ambos passado e literatura, um corpo vivente e imortal.

A narrativa expõe, portanto, uma identidade que se forma por meio de uma miscelânea de vozes. Há as histórias contadas pelas tias sobre a própria adolescência, aquelas narradas por tia Moira a respeito da vida de Poterfield, cidade da redondeza, e os comentários da mãe sobre a deficiência de Mary Agnes, o abuso sexual sofrido pela prima durante a infância e a morte de Craig. Por meio de uma voz narrativa, que dá a impressão de ser a menina do passado, mas que se faz presente em algumas passagens, colocando-se como a mulher do momento da escritura, responsável pela reconstrução das próprias lembranças, Del está a todo o momento entrando em confronto com o ideal que se forma fora dela, nascido, principalmente, das falas e expectativas das tias e das exigências do mundo, traduzidas de forma simbólica por meio da linguagem. É nessa mistura de visões e pontos de vistas que Del começa a definir sua personalidade e suas crenças enquanto escritora, conforme afirma Besner:

*We hear Aunt Elspeth's and Aunt Grace's stories of their youth; Uncle Craig's recollections of the past; Aunt Moira's stories of Poterfield, as well as Del's mother stories about Mary Agnes birth and about Mary Agnes's abuse at the hands of five boys; Del's mother lecture on mortality and on organ transplants; and, of course, all of Del's recollections as they form the shape of the larger story she is narrating.*⁹⁷ (BESNER, 1990, p. 49).

A memória, com isso, aproxima diferentes vozes, visões e interpretações acerca da experiência humana, conduzindo o leitor por emaranhados caminhos que esbarram entre o real e o imaginário, visto que a experiência original não pode ser resgatada sem algum tipo de distorção ou perda. A narradora-protagonista aprende uma nova linguagem, escuta as histórias ao seu redor e envereda por elas, utilizando-se da imaginação para recriar aquele passado distante. Howells (1998) ressalta que, como

⁹⁷ “Nós ouvimos as histórias de tia Elspeth e Grace sobre a juventude delas, as lembranças de tio Craig, as histórias de tia Moira sobre Poterfield, e também as da mãe de Del sobre o nascimento de Mary Agnes e seu abuso sexual nas mãos de cinco garotos, o sermão da mãe de Del acerca da mortalidade e do transplante de órgãos e, é claro, as memórias de Del e o modo como elas dão forma à longa história que está narrando.” [Tradução nossa].

cronista feminina, Del dedica-se às histórias de mulheres e meninas que foram excluídas dos relatos do tio e, enquanto romancista mostra os modos pelos quais a descrição realista, que perpetua o mito do vasto deserto canadense, como marca distintiva, também pode ser inovada a ponto incluir momentos de intensa subjetividade e percepção, sem esbarrar no sentimentalismo e no melodramático. O que se tem, por fim, é uma narradora-protagonista herdeira de um corpo vivente e de um passado que, dependendo do ponto de vista pelo qual é descrito, pode ser modificado e preenchido com novos significados.

2.3 “*So I was left to imagine*”: a reconstrução do passado e o poder da imaginação em “*Princess Ida*”

Assim como as narrativas anteriores, também “*Princess Ida*”, terceiro conto do volume, explora a relação entre o ato de retomar o passado e as contribuições feitas pela imaginação criativa. A narrativa tem como foco a mãe de Del, Addie, que roda pelas estradas da região vendendo enciclopédias. Ada, como também era conhecida, aluga uma casa na cidade de Jubilee, no final da *River Street*, onde passa a viver com a filha e recebe a visita constante do marido e do filho, que permanecem no final da *Flats Road*. Também esta narrativa é composta por uma voz que dá a impressão de ser a criança do passado e narrar os fatos conforme os vivencia: “*Now my mother was selling encyclopedias. Aunt Elspeth and Auntie Grace called it ‘going on the road!’ [...] ‘Not much time for ironing when she has to go out on the road.’*” (MUNRO, 2001, p. 72, grifo nosso)⁹⁸. Em um primeiro momento, o marcador temporal destacado na citação acima pode ser visto como uma estratégia para mostrar a passagem do tempo e a simultaneidade da narração, referindo-se a uma Del um pouco mais velha do que a das narrativas anteriores. Além disso, também pode ser analisado, sob um ponto de vista irônico, como um sinal da perturbação que a narradora-protagonista sente diante das idiossincrasias maternas e de seu comportamento julgado estranho pelos moradores da região.

Além do comentário incisivo e malicioso das tias, que pode ser observado na passagem acima, o conto também expõe uma relação ambivalente entre Del e a mãe. Ao mesmo tempo em que a narradora-protagonista se envergonha diante das

⁹⁸ “Agora a minha mãe estava vendendo enciclopédias. Tia Elspeth e titia Grace chamavam isso de ‘ir para a estrada’ [...] ‘Não há muito tempo para passar roupa, já que sua mãe tem que ir para a estrada.’”[Tradução nossa].

excentricidades da matriarca, sente a necessidade de protegê-la do comportamento mal-intencionado e provocante de Elspeth e Grace:

*I felt the weight of my mother's eccentricities, of something absurd and embarrassing about her – **the aunts would just show me a little at time** – land on my own coward's shoulders. I did want to repudiate her, crawl into favor, orphaned, abandoned, in my wrinkled sleeves. At the same time I wanted to shield her. She would never understand how she needed shielding, from two old ladies with their mild bewildering humor, their tender properties. (MUNRO, 2001, p. 72, grifo nosso)⁹⁹.*

Quando comparada aos contos anteriores, esta narrativa é composta por uma voz menos inquieta e detalhista, porém mais atenta aos acontecimentos e mais preocupada com os comentários à sua volta. E novamente a representação da memória parece ser feita por meio de uma voz que pretende ser a criança do passado, mas que se mostra, em sua condição atual de escritora, discretamente ao longo do relato. Na passagem acima, por exemplo, tem-se a impressão de que é Del do momento atual de reconstrução da cena passada quem está narrando. Enquanto aquela que já conhece o desfecho da história e organiza o próprio discurso ficcional, ela percebe como as excentricidades da mãe seriam mostradas e mal interpretadas pelas tias pouco a pouco e reconhece a necessidade de protegê-la, embora Addie jamais tivesse compreendido.

A respeito do contínuo e infundável processo de formação da identidade, Freud (1996b) ressalta que o indivíduo constantemente se confronta com o ideal formado a partir das falas paternas, que projetam no filho todas as potencialidades que não puderam concretizar e, com isso, fazem ressurgir o narcisismo que eles próprios tiveram de abandonar por exigência das pressões sociais:

O que induziu o indivíduo a formar um ideal de ego, em nome do qual sua consciência atua como vigia, surgiu da influência crítica de seus pais (transmitida a ele por intermédio da voz), aos quais vieram juntar-se, à medida que o tempo passou, aqueles que o educaram e lhe ensinaram, as outras pessoas de seu ambiente e a opinião pública. A instituição da consciência foi, no fundo, a personificação, primeiro da crítica dos pais, e, subseqüentemente, da sociedade. (FREUD, 1996b, p. 101).

⁹⁹ “Eu sentia o peso das excentricidades da minha mãe, de algo absurdo e constrangedor sobre ela – as tias me mostrariam somente um pouco de cada vez – sobre os meus ombros covardes. Eu queria repudiá-la, rastejar-me em busca de ajuda, órfã, abandonada, nas minhas mangas enrugadas. Ao mesmo tempo eu gostaria de protegê-la. Ela jamais entenderia como precisava de alguém que a protegesse das duas senhoras com seu humor desconcertante e suas características gentis.” [Tradução nossa].

É o que pode ser encontrado na narrativa em questão. Addie parece transferir algumas de suas expectativas frustradas para a filha, aconselhando-a sobre o valor do conhecimento, incentivando-a a ser bem sucedida nos estudos e alertando-a sobre os perigos das relações amorosas. E, como se Del tivesse internalizado e tornado suas todas as expectativas maternas, a narradora-protagonista descobre-se semelhante à mãe, embora negue tal fato por saber dos perigos enfrentados ao se contrariar, a exemplo de Addie, o mundo patriarcal de que faz parte: “*I myself was not so different from my mother, but concealed it, knowing what dangers there were*”¹⁰⁰ (MUNRO, 2001, p. 91).

O título desta narrativa, referente ao pseudônimo que Addie utilizava para escrever cartas contestadoras ao jornal local, faz menção ao longo poema narrativo *The Princess*, de 1847, escrito pelo inglês Alfred Tennyson (1809-1892), e a uma opereta de A. Sullivan e W.S. Gilbert encenada em Londres no fim do século XIX, tendo como base o referido poema. Princesa Ida, em meio a um mundo patriarcal, nega as convenções e esforça-se bravamente para fundar uma faculdade para mulheres. Florian, decidido a se casar com Ida, tenta convencê-la de que sua luta pela causa feminina é inútil. Ao final, a princesa cede aos esforços do príncipe e faz de sua faculdade um hospital.

Postura questionadora e subversiva também ser encontrada em Addie. Inconformada com os valores patriarcais ao seu redor, ela tenta desafiar o provincianismo de Jubilee e mudar a realidade circundante. Dedicada a causas femininas e com sede pelo conhecimento, a personagem, ao invés de se refugiar no próprio mundo e aceitar a rotina sufocante de dona de casa, como ocorre com as tias solteironas, prefere afirmar a si própria e garantir sua independência. Além disso, vê na inteligência da filha uma possibilidade de realização própria. Del, contudo, por medo de se transformar em Ada e ser vítima de comentários maliciosos e irônicos como os de Elspeth e Grace, tenta seguir outra trajetória e ignora tudo o que a aproxima da mãe, rompendo qualquer laço que possa conduzi-la ao destino da matriarca. Por exemplo, Del recusa-se a recitar fatos memorizados da enciclopédia, como era de costume, pois se trata de um domínio pertencente à mãe e do qual ela parece não querer fazer parte. De acordo com Besner, trata-se de um processo necessário para que a narradora-protagonista alcance uma identidade autônoma: “*On one level Del’s mother represents*

¹⁰⁰ “Eu mesma não era tão diferente da minha mãe, embora negasse isso por conhecer os perigos que havia.” [Tradução nossa].

*a way of being and of seeing that Del embraces, identifies, and finally discards in her progress toward a more autonomous identity [...]'*¹⁰¹(BESNER, 1990, p. 52).

Além da figura das tias e da relação ambivalente com a mãe, também o espaço contribui para a formação da identidade de Del. Se antes a narradora-protagonista morava no fim da estrada, em um local que não podia ser considerado nem parte da cidade nem do campo e, por conseguinte, causava um sentimento de não pertencimento, agora sua casa possui uma localização precisa, fazendo parte de Jubilee: *"Yet it was a house that belonged to a town; things about it suggested leisure and formality, of a sort that were not possible out on the Flats Road."*¹⁰² (MUNRO, 2001, p. 78).

A possibilidade de acomodar paradoxos, como ocorre em *"The Flats Road"*, que congrega o mundo racional dos pais de Del às histórias fantásticas de Benny, é novamente desenvolvida em *"Princess Ida"*. A coexistência do real com o enigmático pode ser identificada quando Del descreve Jubilee a partir da estrada, enfatizando a sombra que se forma ao anoitecer e representa toda a cidade:

*[...] We could see the towers of the post office and the Town Hall facing each other, and the Town Hall with its exotic cupola hiding the legendary bell [...] and the post office with its clock tower, square, useful, matter-of-fact. [...] Its shape, which at the time of our return would usually be defined in lights, was seen to be more or less that of a bat, one wing lifted slightly, bearing the water tower, unlighted, indistinct, on its tip.*¹⁰³ (MUNRO, 2001, p. 77).

Enquanto a descrição do correio é marcada pela concretude e pela objetividade, já que o relógio é útil e prático, *Town Hall*, construção pública onde se localiza a sede do governo local, é identificada por sua cúpula exótica e o sino lendário. O símbolo central e representativo de Jubilee possui uma característica misteriosa, que se estende por toda a cidade. É como um morcego, animal ameaçador, grotesco e enigmático, com suas asas estendidas suportando a torre de água. Da mesma forma que a cidade congrega o real ao misterioso, também Del se encontra dividida entre a inocência da infância, que a permitia admitir mundos fantásticos como os de Benny, e as pressões

¹⁰¹ "Em um primeiro nível a mãe de Del representa um modo de ser e de ver que ela adota, com o qual se identifica e, finalmente, descarta em seu caminho em direção a uma identidade mais autônoma." [Tradução nossa].

¹⁰² "Ainda assim era uma casa que pertencia a uma cidade, o que sugeria lazer e formalidade, de um tipo que não era possível na Flats Road." [Tradução nossa].

¹⁰³ "[...] Nós podíamos ver as torres do correio e da prefeitura enfrentando-se, e a prefeitura com sua cúpula exótica escondendo o sino lendário [...] e o correio com sua torre do relógio quadrada, útil e prática [...] A sua forma, que no momento do nosso retorno podia ser identificada pelas luzes, era vista mais ou menos como a forma de um morcego, com uma asa ligeiramente levantada suportando a torre de água, apagada, indistinta na sua extremidade." [Tradução nossa].

sociais sentidas ao adentrar a adolescência, passagem essa que exige uma postura mais realista por parte da narradora-protagonista.

Ao sair pelas estradas na companhia da mãe, a garota fica deslumbrada diante do contato com a mágica e o mistério de cidades desconhecidas, sem se dar conta de que também a sua cidade apresentava tais incongruências e proporcionava paisagens admiráveis, como será descoberto no último conto do volume. É importante ressaltar o poder que a mãe exerce no ambiente à sua volta. Embora Del tente cortar os laços que a prendem a Addie, a matriarca é a responsável por garantir não só um senso de passado, ao enunciar histórias da própria infância, mas também um senso de lugar:

*And by these words [her mother's words], whether weary, ironic, or truly grateful, Jubilee seemed to take its being. As if without her connivance, her acceptance, these streetlights and sidewalks, the fort in the wilderness, the open and secret pattern of the town – a shelter and mystery – would not be there. Over all expeditions, and homecomings, and the world at large, she exerted this mysterious, appalling authority, **and nothing could be done about it, not yet.**" (MUNRO, 2001, p. 77-78, grifo nosso)¹⁰⁴.*

Del ainda carrega consigo aquela postura observadora, detalhista e descritiva das duas primeiras narrativas, embora em menores proporções. E como marca de seus primeiros impulsos como escritora, a narradora-protagonista tem consciência do poder da linguagem e admite que Jubilee só passa a existir por meio das palavras da mãe. É também nessa passagem que a voz adulta que reconstrói as próprias reminiscências parece interromper discretamente a narração do passado para admitir, por meio da expressão em destaque, uma possibilidade de resolução que ainda não havia sido posta em prática, mas que poderia ocorrer no futuro. Tal fato evidencia a reconstrução do passado como um processo de escritura, conforme define Derrida (1995), e a imagem do autor lançando sobre o papel as palavras que compõem seu relato.

O estudioso, ao conceber o aparelho psíquico como uma máquina de escritura formada por rastros que são sempre lidos em um momento posterior, afirma que o sentido nunca é originário, mas reconstruído depois de determinado tempo. Com isso, a cena original nunca está completamente preenchida, conforme destaca Krell: *"The primitive scene is a scene of scription, not a tableau or an archive; the transcendental*

¹⁰⁴ "E com as suas palavras, fossem elas enfadonhas, irônicas ou verdadeiramente agradecidas, Jubilee parecia tomar sua existência. Como se sem a sua conivência e sua aceitação, essas ruas e calçadas, a fortaleza no deserto, a vista aberta e secreta da cidade – um abrigo e um mistério – não estivessem ali. Sobre todas as expedições, as voltas e o mundo de um modo geral, ela exercia essa misteriosa e apavorante autoridade, e nada poderia ser feito, não ainda." [Tradução nossa].

scene is one of tracings – not traces – without wax.”¹⁰⁵ (1990, p. 185). Não se trata de algo já inscrito *a priori*, mas de uma escritura que se dá simultaneamente, mostrando o papel em branco sendo preenchido pelas palavras de Del e as possíveis correções que ela pode fazer.

A importância das pequenas narrativas e histórias que compõem o imaginário local também são aspectos ressaltados em “*Princess Ida*”, fato que ao alimentar a imaginação de Del, contribui para sua formação como escritora. Assim como as tias, no conto anterior, narravam pelo simples prazer, também aqui o contar histórias é visto como uma atividade prazerosa e infinita, um rio que jamais secaria: “*They [the mother and her boarder Fern] told stories about people in the town, about themselves; their talk was a river that never dried up. It was the drama, the ferment of life just beyond my reach.*”¹⁰⁶ (MUNRO, 2001, p.79). Diferentemente do tio Craig, contudo, o que importa, para elas não são as datas e os fatos históricos, mas os dramas humanos, aspecto que será aproveitado por Del na última narrativa, quando ela tentará escrever um romance acerca da família Sherriff tendo como base os sofrimentos dos dois filhos do casal.

E é em meio à tradição oral do contar histórias que a narrativa evidencia a tendência de Munro a expor, de forma desconcertante, diferentes pontos de vista acerca do mesmo acontecimento, fato mencionado anteriormente. Em um primeiro momento, Del adentra as lembranças da mãe, expondo a infância precária e sofrida de Addie. Inicialmente, a narradora-protagonista, utilizando-se de um tom típico de conto de fadas, tenta descrever a casa da avó:

*In the beginning, the very beginning of everything, there was that house. [...]The house which I had never seen in a photograph – perhaps none had ever been taken – and which I had never heard my mother describe except in an impatient, matter-of-fact way [...] nevertheless **appeared in my mind** as plainly as if I had seen it in a newspaper [...]*¹⁰⁷ (MUNRO, 2001, p. 83-84, grifo nosso).

Sem nenhuma prova em que confiar, nem mesmo uma fotografia ou uma descrição remota, a narradora-protagonista recorre à própria imaginação, o que mostra como o processo de retomada do passado é mediado por um impulso criativo que

¹⁰⁵ “A cena primitiva é uma cena de inscrição, não um *tableau* ou um arquivo; a cena transcendental é aquela de traçados – não de traços – sem cera.” [Tradução nossa].

¹⁰⁶ “Elas contavam histórias sobre as pessoas da cidade ou sobre elas mesmas. A fala delas era um rio que nunca secava. Era um drama, o fermento da vida que estava além do meu alcance.” [Tradução nossa].

¹⁰⁷ “A casa que eu nunca havia visto em uma fotografia – talvez nenhuma havia sido tirada – e que eu nunca havia ouvido minha mãe descrever a não ser de um modo prosaico e impaciente [...], todavia, apareceu na minha mente de forma tão clara como se eu a tivesse visto em um jornal.” [Tradução nossa].

auxilia no preenchimento das lacunas deixadas pela passagem do tempo ou pela inexistência de informações concretas.

De maneira análoga, quando Del descreve a figura materna é possível notar a voz da narradora-protagonista acrescentando um tom ficcional ao material enunciado por meio da memória de Addie:

*And my mother, just a little girl then named Addie Morrison, **spindly I should think**, with cropped hair because her mother guarded her against vanity, would walk home from school up the long anxious lane, banging against her legs the lard pail that held her lunch. **Wasn't it always November, the ground hard, ice splintered on the puddles, dead grass floating from the wires?** Yes, and the bush near and spooky, with **the curious unconnected winds** that lift the branches one by one.¹⁰⁸ (MUNRO, 2001, p. 84, grifo nosso).*

As expressões em destaque na passagem acima mostram que não se trata de uma simples retomada do passado, mas de um impulso criativo que deixa claro a presença de uma Del adulta e escritora, empenhada em proferir perguntas retóricas e dona de uma linguagem mais madura e metafórica. Ao salientar o poder da memória em dar forma à experiência humana, Gifford (2011) reconhece o papel fundamental que o complemento estético exerce em tal organização:

Memory, in other words, informs, gives forms to experience. As John Dewey said, 'no experience of whatever sort is a unity unless it has aesthetic quality'. Experience, Dewey repeatedly says, involves 'a perceived relation between doing and undergoing' passive-receptive and active-informing. So memory as the Ur-art offers the constant possibility of an infusion of aesthetic potential; it is art-enabling.¹⁰⁹ (GIFFORD, 2011, p. 40).

O passado só pode ser reconstruído por meio da linguagem que, por sua vez, constitui-se uma tradução ou interpretação, mas nunca uma reprodução fiel. A experiência acabada encontra-se perdida, e a linguagem não é capaz de recuperá-la integralmente, a não ser por meio de fragmentos dispersos e complementados por um trabalho estético.

¹⁰⁸ “E minha mãe, uma simples menina chamada Addie Morrison, magra, eu poderia pensar, com cabelos curtos porque sua mãe a prevenia da vaidade, voltaria da escola para a casa pela estrada longa e angustiante, batendo contra suas pernas o balde de gordura de porco que continha seu almoço. Não era sempre novembro, a terra dura, gelo quebrando-se em poças, grama morta saindo pelas cercas? Sim, e os arbustos próximos e assustadores, com os ventos curiosos e desconexos que levantavam os galhos um por um.” [Tradução nossa].

¹⁰⁹ “A memória, em outras palavras, informa, dá forma à experiência. Como John Dewey disse, ‘nenhuma experiência, seja ela de qualquer tipo, é uma unidade a mesmo que tenha uma qualidade estética’. A experiência, Dewey diz repetidamente, envolve ‘uma relação notável entre fazer e passar por’ passivo-receptivo e ativo-informante. Então, a memória, enquanto a Ur-arte, oferece a constante possibilidade de incluir um potencial estético; ela é possibilitadora da arte.” [Tradução nossa].

Se nas narrativas anteriores Del estava empenhada em observar e descrever os acontecimentos ao redor utilizando-se dos mínimos detalhes, neste conto a narradora-protagonista descobre como memória e imaginação encontram-se interligadas. Com isso, ao final de cada passagem o leitor pode se perguntar o que realmente aconteceu e o que foi imaginado. As histórias contadas por Del transitam entre o cotidiano banal da pequena cidade de Jubilee e os mundos misteriosos formados por sua suposta imaginação infantil. De acordo com Howells (1998), no processo de composição artística, tanto as convenções realistas quanto a fantasia revelam-se meios igualmente importantes para expressar os fatos por meio da linguagem:

Told from Del's point of view, the stories make connections between different perceptions of reality, slipping from everyday ordinariness into imagined worlds and the hidden topography of fantasy. [...] Both realism and fantasy are revealed as narrative conventions for translating reality into words though they work according to different principles, each leaving out a dimension which the other includes and each disrupting the other's design.¹¹⁰ (HOWELLS, 1998, p. 31-32).

Addie, por meio de um processo mediado pela voz da narradora-protagonista, conta como sua mãe era dominada por um intenso fanatismo religioso, a ponto de gastar o dinheiro da herança com Bíblias, menciona indiretamente o abuso que sofria nas mãos do irmão mais novo, o maldoso Bill, confessa a tentativa de fuga depois da morte da mãe e sua ambição de levar uma vida independente como professora.

Quando Addie menciona o irmão mais novo e o modo como ela era torturada na infância pelo malicioso Bill, não só a imaginação fértil, como também a curiosidade acerca da linguagem, em especial a atenção dada à palavra *tortured*, ilustram seus primeiros impulsos como escritora e deixam à mostra a Del criança que compõe o relato à medida que vivencia os acontecimentos:

*But my mother would never go beyond that – that word, tortured, which she spat out like blood. So I was left to **imagine** her [Addie] tied up in the barn, as at a stake, while her brother, a fat Indian, yelped and pranced about her. [...] Nothing really accounted for her darkened face at this point in the story, for her way of saying tortured.*

¹¹⁰ “Contadas sob o ponto de vista de Del, as histórias fazem conexões entre as diferentes percepções da realidade, deslizando da trivialidade do dia-a-dia para mundos imaginários e a topografia escondida da fantasia. [...] Tanto realismo quanto fantasia revelam-se como convenções narrativas para traduzir a realidade em palavras, não obstante eles trabalhem de acordo com diferentes princípios, cada um deixando de lado uma dimensão que o outro inclui e cada um quebrando o formato do outro.” [Tradução nossa].

*I had not yet learned to recognize the gloom that overcame her in the vicinity of sex.*¹¹¹ (MUNRO, 2001, p. 86, grifo nosso).

Como as respostas vazias e evasivas da mãe nunca eram suficientes para Del, resta à narradora-protagonista apenas recorrer aos poderes da imaginação para tentar conceber uma cena de tortura e abuso sexual. E é somente no momento atual de reconstrução do fato consumado, depois de passados esses anos, que ela percebe sua incapacidade e sua imaturidade da época de infância para reconhecer o sofrimento e a tristeza de Addie quando se falava sobre sexo. Ou seja, trata-se de uma interpretação feita *a posteriori*, o que prova como a memória não se constitui mero reservatório, mas um processo ativo que permite o acréscimo de novos sentidos e a reconfiguração dos fatos.

E quando o irmão mais novo de Addie visita a família na casa de Jubilee, Del toma conhecimento de uma outra versão acerca da infância materna. Um Bill generoso, nostálgico, orgulhoso da própria mãe e da infância se mostra para a narradora-protagonista e entra em contraste com a imagem do menino maldoso pintada pela mãe: *“This Uncle Bill was my mother’s brother, the terrible fat boy, so gifted in cruelty, so cunning, quick, fiendish, so much to be feared. I kept looking at him, trying to pull that boy out of the yellowish man. But I could not find him there.”*¹¹² (MUNRO, 2001, p. 98). Já para Addie, a visita de Bill representa a volta do passado reprimido, trazendo à tona a imagem de uma infância e de uma inocência roubadas.

O que desperta a curiosidade de Del não é o fato de as memórias de Addie e Bill não coincidirem. Antes, a narradora-protagonista dá-se conta de como também o passado se constitui a partir de um discurso construído por meio de imagens e palavras ou, nas palavras de Besner, *“[...] the recognition of how the traces of these memories and these stories persist in storytellers, remaining in a way of seeing, a way of establishing an enduring frame of reference for the past and for the present.”*¹¹³ (BESNER, 1990, p. 61). Enquanto a mãe, ressentida, expõe uma infância marcada pela

¹¹¹ “Mas minha mãe nunca iria além daquilo – aquela palavra, *torturada*, que ela despejava como se fosse sangue. Eu fui deixada a imaginá-la amarrada no celeiro, como se em um poste, enquanto seu irmão, um indiano gordo, gritava e dançava sobre ela. [...] Nesse ponto da história, nada realmente importava para a sua face obscura, para o seu modo de dizer *torturada*. Eu ainda não havia aprendido a reconhecer a tristeza que a dominava com a proximidade do sexo.” [Tradução nossa].

¹¹² “Esse tio Bill era o irmão da minha mãe, o gordo e terrível garoto, tão dotado de crueldade, tão astuto, rápido e demoníaco, alguém temido. Eu permanecia olhando para ele, tentando tirar aquele menino do homem amarelo. Mas eu não pude encontrá-lo aqui.” [Tradução nossa].

¹¹³ “[...] o reconhecimento de como os rastros dessas memórias e dessas histórias persiste nos contadores, permanecendo no modo de olhar e de estabelecer um estável quadro de referência ao passado e ao presente.” [Tradução nossa].

privação e pela frustração das expectativas, o tio ressalta, de forma nostálgica, passagens de esperança, crença religiosa e paciência.

Depois de conhecer o passado materno por meio de histórias contadas por Addie, Del reflete: *“Had all her stories [Addie’s], after all, to end up just with her, the way she was now, just my mother in Jubilee.”*¹¹⁴ (MUNRO, 2001, p. 90, grifo nosso). E novamente o marcador temporal em destaque é utilizado para dar a impressão de simultaneidade e do relato sendo composto por aquela menina curiosa e questionadora da infância.

Enquanto narradora das histórias maternas, a voz de Del desliza entre a perspectiva inocente da criança, embora já em passagem para a adolescência, e um ponto de vista mais reflexivo e maduro, conforme ressalta Thacker: *“[...] a commingling of the remembered event, vividly described so as to lend immediacy to it, and [a] detached understanding of it, an understanding that is detached because of the time which has passed.”*¹¹⁵ (THACKER apud MURRAY, 2010, p. 3). Neste sentido, Del utiliza-se de alguns artifícios para expor seu relato de forma simultânea, como se fosse a criança do passado que mantém uma relação ambivalente com a mãe, ao mesmo tempo em que se aproveita do distanciamento temporal em que se encontra em relação à infância para reavaliar a postura materna e agregar sentidos que não puderam ser pressentidos na época.

O conto encerra-se com a vida seguindo seu fluxo normalmente, o que marca o comportamento previsível de Addie. Ao compor histórias provenientes da memória alheia, Del aprende a contemplar a própria imaginação e reconhece como o passado também pode ser concebido a partir de uma construção discursiva. De maneira cíclica, a narrativa começa e termina com o comentário incisivo das tias, o que ressalta o papel fundamental das vozes sociais na formação da identidade: *“Soon after this the snow began to melt; [...] and my mother was out again in the afternoons. One of my father’s aunts – it never matters which – said, ‘Now she will miss her writing to the newspapers.’”*¹¹⁶ (MUNRO, 2001, p. 101).

¹¹⁴ “Todas as histórias dela [de Addie], afinal, tinham que terminar apenas com ela, do modo como ela estava agora, simplesmente minha mãe em Jubilee?” [Tradução nossa].

¹¹⁵ “[...] uma mistura de evento rememorado, descrito de forma vívida para conferir simultaneidade, e [um] isolado entendimento dele, um entendimento que é isolado devido ao tempo que passou.” [Tradução nossa].

¹¹⁶ “Logo após a neve começou a derreter [...] e minha mãe estava fora novamente durante as tardes. Uma das tias de meu pai, não importa qual, disse ‘Agora ela vai deixar de escrever para os jornais.’” [Tradução nossa].

A narrativa revela-nos, portanto, o modo como tanto a memória quanto a imaginação agem mutuamente na composição do relato. Não é possível discernir entre o que de fato ocorreu e o que foi imaginado pela narradora-protagonista, uma vez que a experiência humana se revela cambiante e instável, e a retomada do passado é constantemente desafiada pela passagem do tempo e pelas lacunas deixadas sem preenchimento. O que se tem, ao final, é uma identidade em processo de formação e uma criação literária sendo composta levando em conta a experiência original, que nunca pode ser retomada integralmente, e as importantes contribuições da imaginação.

2.4 “[...] *every last thing*”: as relações entre realidade e ficção em “*Epilogue: the Photographer*”

“*Epilogue: the Photographer*” constitui-se o último conto e mostra a finalização do que foi exposto ao longo do volume: Del chega à vida adulta e torna-se escritora. Inicialmente, a narradora-protagonista pretende escrever algo tendo como base Jubilee e os Sherriff, família que “[...] *has had its share of Tragedy.*”¹¹⁷ (MUNRO, 2001, p. 266), o que ressalta o modo como as histórias contadas por Addie e sua amiga Fern na terceira narrativa de *Lives of Girls and Women*, tendo como foco os dramas humanos, contribuem para sua formação como escritora.

Em um primeiro momento, o conto mostra como a narradora-protagonista, em uma fase já adulta, inspira-se na fotografia de Marion, a filha do casal Sherriff que se afogara no rio Wawanash, para compor um romance gótico. Aparentemente, a fotografia leva-nos a acreditar em uma representação fiel e documentada da realidade, em uma transcrição literal. Contudo, conforme destaca Besner, da mesma forma que ela se revela ilusória, “[...] *impenetrable, impossible to interpret, because it seems to offer no gap between that which it represents – the original face – and the representation – the photograph.*”¹¹⁸ (1990, p. 108), também os artifícios realistas de que a literatura dispõe disfarçam uma ilusão semelhante, fato que Del descobre à medida que se depara com as dificuldades inerentes à representação e à criação estética.

Para conceder um aspecto gótico à obra ficcional, Del relata sobre um misterioso e desconhecido fotógrafo que chega à cidade. Em suas deformadoras e

¹¹⁷ “[...] teve sua quota de Tragédia.” [Tradução nossa].

¹¹⁸ “[...] impenetrável, impossível de interpretar porque parece não oferecer nenhuma abertura entre o que ela representa – a face original – e a representação – a fotografia.” [Tradução nossa].

apavorantes fotografias, as pessoas envelhecem cerca de vinte ou trinta anos, enxergando em si mesmas os traços de seus antepassados mortos, e os jovens aparecem tão magros e pálidos como se tivessem cinquenta anos. Já nessa primeira descrição Del, mesmo ao utilizar a fotografia, artifício que supostamente representa a realidade de maneira fiel, subverte as convenções realistas e ressalta a barreira impenetrável que existe entre os retratos e a verdadeira face imposta por meio deles. Enquanto narradora-protagonista que constrói seu texto a partir das próprias reminiscências acerca da vida de mulheres e meninas, ela destaca, no trabalho desse excêntrico personagem, a passagem do tempo revelando, nas palavras de Howells, “[...] *what is unseen on the surface but ‘what is nonetheless already there.’*”¹¹⁹ (HOWELLS, 1998, p. 48). Assim como as fotografias tiradas por essa figura assustadora, Del nota que também sua primeira tentativa artística deforma Jubilee, transformando-a em uma cidade mais decadente, mais escura e mais velha.

Conforme ressaltado nas três primeiras narrativas, também neste conto a narradora-protagonista parece narrar os acontecimentos à medida que os vivencia, dando a impressão de um relato simultâneo: “*Every morning, starting about the middle of July, the last summer I was in Jubilee, I would walk downtown between nine and ten o’clock.*”¹²⁰ (MUNRO, 2001, p. 271). Por se tratar da última seção que compõe um volume organizado em ordem cronológica, o leitor poderia ser levado a acreditar na existência de uma única voz, Del já na vida adulta e escritora. Entretanto, conforme o conto se desenrola, é possível notar o desdobramento temporal, recurso utilizado com frequência para representar o funcionamento da memória no discurso ficcional, e a existência de duas vozes, como pode ser visto nas seguintes passagens:

*“This town is rife with suicides,” was one of the things my mother would say, and for a long time I carried this mysterious, dogmatic statement around with me, believing it to be true [...] Later on my attitude towards everything my mother said became one of skepticism and disdain, and I argued that there were, in fact, very few suicides in Jubilee, that certainly their number could not exceed the statistical average [...]*¹²¹ (MUNRO, 2001, p. 265, grifo nosso).

¹¹⁹ “[...] revelando o que, embora seja invisível na superfície, já está lá.” [Tradução nossa].

¹²⁰ “Todas as manhãs, começando por volta de meados de julho, no último verão em que eu estive em Jubilee, eu andava pelo centro da cidade entre nove e dez horas.” [Tradução nossa].

¹²¹ “Esta cidade está cheia de suicídios’, essa era uma das coisas que minha mãe dizia, e durante um longo período eu mantive para mim essa misteriosa e dogmática afirmação, acreditando que era verdadeira. [...] Mais tarde minha atitude em relação a tudo o que minha mãe dizia tornou-se ceticismo e desprezo, e eu argumentava que havia, na verdade, bem poucos suicídios em Jubilee e que certamente o número deles não podia exceder a média estatística [...]” [Tradução nossa].

*I moved them [the Sherriffs] out of their house, though, transported them from the mustard-colored stucco bungalow behind the Herald-Advance building, where they had always lived and where **even now** Mrs. Sherriff kept a tidy lawn and picked-clean flower beds, into a house of my own invention [...]*¹²². (MUNRO, 2001, p. 267, grifo nosso).

Enquanto a primeira citação é representativa do momento da escritura, mostrando uma narradora-protagonista que organiza o próprio discurso ficcional e, por conhecer o desfecho da história, antecipa futuras mudanças (*later on*), a segunda refere-se a um passado próximo, a Del no momento em que resolve compor sua obra literária e justifica as mudanças feitas em relação à família Sherriff.

Ao longo de *Lives of Girls and Women*, sobretudo das três primeiras narrativas, o leitor deixa-se guiar por uma menina curiosa, imaginativa e detalhista, atenta ao som e ao sentido das palavras, à existência de leituras aparentemente paradoxais, porém complementares e às histórias que compõem o imaginário local, transmitidas por meio da tradição oral. A mesma menina que, fascinada pelo poder da linguagem, confunde *quicksand* e *quicksilver*, *tomb* e *womb*¹²³, que imagina o ataque de coração de Craig como “[...] *an explosion, like fireworks going off.*”¹²⁴ (MUNRO, 2001, p. 53) e a avó morta “[...] *stretched out dead on an ordinary table among the teacups and ketchup and jam.*”¹²⁵ (MUNRO, 2001, p. 86), agora aparece mais madura e reflete não só sobre o conteúdo de sua obra, como também sobre seu modo de escrever.

Assim como no mundo de Benny, na morte de Craig e no passado de Addie, também nesta narrativa Del se depara com mais um mistério – a própria escrita literária: “*I wrote out a few bits of it [her Gothic novel] and put them away, but **soon** I saw that it was a mistake to try to write anything down; what I wrote down might flaw the beauty and the wholeness of the novel in my mind.*”¹²⁶ (MUNRO, 2001, p. 267, grifo nosso). A narradora-protagonista encontra diante de si a dificuldade de representar a história de forma tão atrativa e completa como aparece em sua imaginação, e o marcador temporal

¹²² “Contudo, eu os retirei (os Sherriff) da sua casa, transportei-os da pequena casa pintada na cor de mostarda, atrás do prédio do jornal *Herald-Advance*, onde eles sempre moraram e onde, até mesmo agora, a senhora Sherriff mantinha um gramado impecável e canteiros limpos de flores, para uma casa de minha própria invenção [...]” [Tradução nossa].

¹²³ “areia movediça e mercúrio, túmulo e útero.” [Tradução nossa].

¹²⁴ “[...] uma explosão, como fogos de artifício sendo disparados.” [Tradução nossa].

¹²⁵ “[...] estirada sobre uma mesa comum, entre xícaras, ketchup e geleia.” [Tradução nossa].

¹²⁶ “Eu escrevi umas pequenas partes dele [do meu romance gótico] e deixei-as de lado, mas logo percebi que era um erro tentar escrever qualquer coisa; o que eu escrevia poderia danificar a beleza e a completude do romance na minha mente.” [Tradução nossa].

em destaque revela a simultaneidade da narração, como se ela estivesse expondo os fatos conforme os vivencia.

Ao refletir acerca da relação entre memória e imaginação, Ricouer (2007) ressalta que ambas possuem a função comum de apresentar, no sentido de tornar presente, algo que estava ausente. Enquanto o processo de retomada do passado pressupõe a representação de um real anterior e preocupa-se com o tornar visível, a organização em forma de narrativa empenha-se em tornar legíveis as memórias dispersas e fragmentadas da mente humana, complementando-as, para tanto, com o auxílio da imaginação. Também Meneses reflete sobre tal relação:

Não é dado bruto que importa, mas sua transposição para o papel, e sua necessária transformação, quando entram os recursos estilísticos, a metáfora, a metonímia, o símbolo, a alegoria; quando atuam os processos de elaboração poética de condensação e deslocamento [...] A memória é apenas matéria-prima de um processo de mimese. (1995, p. 160).

É neste sentido que o ato de retomar o passado encontra diante de si a desordem temporal característica do modo como a memória expõe os fatos, e a organização narrativa é necessária não só para acrescentar recursos estilísticos e preocupações estéticas, como também para moldar a experiência humana de modo inteligível, embora tal ato ofereça dificuldades à narradora-protagonista.

Quando nos conta sobre o modo como transpõe o irmão mais novo da família Sherriff para a ficção, Del confessa ter o excêntrico morador da Flats Road, Frankie Hall, como inspiração: “*(I got this of course from Frankie Hall, that grown idiot who used to live out on the Flats Road, and was dead by **now** [...])*¹²⁷” (MUNRO, 2001, p. 268, grifo nosso). A citação é colocada entre parênteses, como se Del estivesse fazendo um acréscimo ao relato, o que reforça a imagem do aparelho psíquico como a máquina de escritura derridiana e o escritor lançando sobre o papel as palavras que compõem seu texto. Com isso, mais um movimento temporal é representado e o termo em destaque coloca o leitor diante da escritora que, no tempo presente da narração, reconstrói o próprio passado e reconfigura fatos já consumados.

Quando Bobby Sherriff, o irmão de Marion que estava no hospício, volta para a casa dos pais e convida a narradora-protagonista para comer um pedaço de bolo, Del tem a oportunidade de observar uma das pessoas que lhe serve de inspiração e inicia

¹²⁷ “(Eu o tomei a partir de Frankie Hall, aquele idiota adulto que costumava viver na *Flats Road* e que agora estava morto.)” [Tradução nossa].

importantes reflexões acerca da relação entre vida e arte. De acordo com Besner, a grande questão que norteia não só este conto, como todo o volume, é: “[...] *what is ‘real’ in fiction?*”¹²⁸ (BESNER, 1990, p. 104). É importante ressaltar que o título original de *Lives of Girls and Women* era *Real Life*, o que mostra como a questão da representação artística e sua relação com a realidade circundante é exposta ao longo das narrativas, ganhando destaque maior no conto que encerra a coletânea.

Enquanto Marion Sherriff faz parte do mundo de Jubilee e é retomada pela memória de Del, a partir de uma fotografia que se encontra no colégio da cidade, Caroline Halloway, personagem de sua obra gótica, origina-se a partir da criação ficcional da narradora-protagonista, a partir de sua imaginação criativa, e compõe um universo artístico que, por deformar a provinciana cidade, reflete-a de forma menos mimética. E, no contraponto entre realidade e ficção, Del questiona-se:

*And what happened, I asked myself, to Marion? Not to Caroline. What happened to Marion? What happened to Bobby Sherriff when he had to stop baking cakes and go back to the asylum? Such questions persist, in spite of novels. It is a shock, when you have dealt so cunningly, powerfully, with reality, to come back and find it is still there. Would Bobby Sherriff give me a clue **now**, to madness?*¹²⁹ (MUNRO, 2001, p. 274, grifo nosso).

O suposto louco, no qual a narradora-protagonista se baseia para compor seu romance gótico, entra em contraste com aquele homem aparentemente desprovido de problemas mentais que lhe serve bolo e limonada. Como mencionado anteriormente, a fragmentação se constitui um dos principais meios para representar o funcionamento da memória. Por conseguinte, outro deslocamento temporal é empreendido, e o marcador em destaque remete o leitor ao momento da visita, ao passado recente em que Del reflete sobre as relações existentes entre a vida real e sua criação artística, quando ela se dá conta de que Bobby e Marion são seres empíricos, que eles vivem independente de sua criação ficcional.

Ao considerar as relações existentes entre o real, o fictício e o imaginário, Iser (1996) afirma que os romances e contos não apresentam uma realidade pré-concebida,

¹²⁸ “[...] o que é real na ficção?” [Tradução nossa].

¹²⁹ “E eu perguntava a mim mesma, o que aconteceu com Marion? Não para Caroline. O que aconteceu com Marion? O que aconteceu com Bobby Sherriff quando ele teve que parar de assar bolos e voltou para o hospício? Questões como essas persistem apesar dos romances. É um choque quando você lidou tão habilidosamente e de forma poderosa com a realidade e, ao retornar, descobre que ela ainda está lá. Agora Bobby Sherriff me daria uma pista da sua loucura?” [Tradução nossa].

mas apenas o ponto de vista de um determinado autor, somente uma dentre outras possibilidades de acesso ao mundo empírico. A respeito dos textos ficcionais que se reconhecem como tal, como é o caso de *Lives of Girls and Women*, o autor ressalta:

Assim retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta entretanto sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Com isso se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado se transforma em um *como se*. O pôr-entre-parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado devem ser suspensos. (ISER, 1996, p. 24).

O fato de a obra artística apresentar um mundo colocado entre parênteses pressupõe a existência de uma realidade à parte, paralela ao real empírico, mas não exatamente igual. Trata-se, antes, da criação de um universo construído de forma subjetiva, que não deve, necessariamente, ser espelho do mundo circundante. De maneira semelhante, ao tratar o estranho como a volta de algo já conhecido e familiar, porém escondido por meio do processo de repressão, Freud (1996c) salienta que o escritor ficcional tem total liberdade de “[...] escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos suas regras em qualquer dos casos.” (FREUD, 1996c, p. 267).

O mundo ficcional criado por Del, portanto, não se constitui mero relato realista que espelha diretamente a cidade de Jubilee. Antes, trata-se de uma obra verdadeira, no sentido em que a narradora-protagonista nos mostra o que ela vê ao redor e o modo como ela vê, aliando memória e imaginação e expondo todas as incongruências e os mistérios inerentes à vida diária e descobertos durante seu processo de amadurecimento:

*All pictures. The reasons for things happening I seemed vaguely to know, but could not explain; I expected all that would come clear late. The main thing was that it seemed true to me, not real but true, as if I had discovered, not made up, such people and such a story, as if that town was lying close behind the one I walked through every day.*¹³⁰
(MUNRO, 2001, p. 270, grifo nosso).

¹³⁰ “Todas as imagens. As razões para as coisas acontecerem eu parecia saber vagamente, mas não podia explicar; eu esperava que, mais tarde, tudo pudesse se tornar claro. O principal era que parecia verdadeiro para mim, não real, mas verdadeiro, como se eu tivesse descoberto e não criado essas pessoas e essa história, como se aquela cidade se encontrasse logo abaixo dessa sobre a qual eu caminhava todos os dias.” [Tradução nossa].

Na vida ordinária e tranquila de Jubilee e nas pessoas com que se depara todos os dias, Del descobre o mistério e o drama humano que antes ela associava com a ficção gótica. O marcador temporal em destaque, longe de se referir à mulher do momento da escritura, deixa à mostra Del em um passado mais recente, no momento em que resolve compor sua obra ficcional, dando a impressão de simultaneidade ao relato. É quando Del, ao fracassar na criação de um texto ficcional tendo como base a família Sherriff, descobre na própria cidade tudo o que gostaria de expressar em sua obra. De acordo com Besner, “*The writer’s art, regardless of its conventions, creates a reality which, regardless of own ‘truth’, is both autonomous and related to the world it refers to [...]*”¹³¹ (BESNER, 1990, p. 109).

Quando o romance gótico que Del pretendia escrever falha, novamente é possível notar o desdobramento temporal característico do processo de representação da memória na obra munroviana:

*The truth was that some damage had been done to it that I knew could not be put right. Damage had been done; Caroline and the other Halloways and their town had lost authority; I had lost faith. But I did not want to think about that, and did not. But **now** I remembered with surprise how I had made it, the whole mysterious and, as it turned out, unreliable structure rising from this house, the Sherriffs, a few poor facts, and everything that was not told.*¹³² (MUNRO, 2001, p. 273-274, grifo nosso).

Se durante a visita à casa de Bobby a narradora-protagonista se esquivava de pensar em como havia perdido a fé em sua obra ficcional, é agora, no momento atual de reconstrução da cena passada que Del reflete sobre modo como havia tentado criar seu texto partindo dos membros da família Sherriff e das tragédias de que foram vítimas. Neste sentido, o marcador temporal em destaque, ao invés de se referir ao passado e ser empregado para dar impressão de simultaneidade, relaciona-se ao tempo atual de composição do relato, à mulher do presente da escritura que está concluindo *Lives of Girls and Women* tendo como base a vida das meninas e das mulheres, o que mostra

¹³¹ “A arte da escritora, independente das suas convenções, cria uma realidade que, independente da própria ‘verdade’, é ao mesmo tempo autônoma e relacionada ao mundo a que se refere [...]” [Tradução nossa].

¹³² A verdade era que algum dano tinha sido feito e eu sabia que não podia repará-lo. Um dano tinha sido feito, Caroline, os outros membros da família Halloway e sua cidade tinham perdido a autoridade, e eu tinha perdido a fé. Mas eu não queria pensar nisso, e não pensava. Mas agora eu me lembro com surpresa de como eu os criara, todo esse mistério, e como isso se revelou, uma estrutura incerta crescendo a partir desta casa, dos Sherriffs, dos pequenos e pobres fatos e de tudo o que não foi contado. [Tradução nossa].

como a fragmentação e o movimento entre passado e presente são artifícios essenciais para a representação da memória no discurso ficcional munroviano.

Ao deixar de lado aquela suposta criação gótica, Del alcança uma postura mais autônoma e madura, conforme destaca Atwood (apud TAUSKY): "*She transfers her imaginative allegiance from the stylized world of Gothic grotesques she has dreamed up as an adolescent to the small-town 'here' she despised when actually living in it.*"¹³³ (1986, p. 4).

Se em "*Heirs of the Living Body*" a menina-protagonista considera a postura de tio Craig ao escrever sua história do Wawanash County como um erro, agora, na sua revisita ao passado, ela segue o mesmo estilo do tio, o que mostra como a figura do conservador membro da família também contribui para sua formação enquanto escritora: "*It did not occur to me then that one day I would be so greedy for Jubilee. Voracious and misguided as Uncle Craig out at Jenkin's Bend, writing his history, I would want to write things down. I would try to make lists [...]*"¹³⁴ (MUNRO, 2001, p. 276). Por se tratar de um passado reinterpretado à luz das próprias experiências, é só agora, depois de repetir os fatos consumados por meio do discurso ficcional, que Del admite que as listas intermináveis e a exatidão com que o tio olhava o mundo ao redor poderiam, sim, ser favoráveis à ficção. Contudo, diferente de Craig, a narradora-protagonista não toma como base documentos históricos, mas a própria memória. Del busca descrever Jubilee de forma completa e precisa, por meio de uma lista perfeita e infalível, mas seu processo de correção/escritura continua e, durante sua conversa com Bobby, ela descobre que:

And no list could hold what I wanted, for what I wanted was every last thing, every layer of speech and thought, stroke of light on bark or walls, every smell, pothole, pain, crack, delusion, held still and held together – radiant, everlasting.

*At present I did not look much at this town.*¹³⁵ (MUNRO, 2001, p. 276, grifo nosso).

¹³³ “Ela transfere sua fidelidade imaginativa, oriunda do estilizado mundo dos grotescos góticos com o qual ela sonhou, quando adolescente, para a pequena cidade ‘aqui’ que ela desprezava enquanto vivia de fato nela.” [Tradução nossa].

¹³⁴ Nunca me ocorreria que um dia eu poderia ser tão gananciosa por Jubilee. Voraz e equivocada como tio Craig na Jenkin's Bend, escrevendo sua história, eu queria escrever as coisas. Eu poderia tentar fazer listas [...]. [Tradução nossa].

¹³⁵ E nenhuma lista poderia conter o que eu queria, já que o que eu queria era cada mínimo detalhe, cada camada de diálogo e de pensamento, cada golpe de luz nos troncos ou nas paredes, cada cheiro, dor, batida, ilusão, todos unidos, radiantes e eternos.

Atualmente, eu não tenho olhado muito para essa cidade. [Tradução nossa].

Assim como a menina da infância, Del adulta busca o máximo de detalhes e todos os elementos possíveis de serem apreendidos, a fim de, por meio da linguagem, moldá-los de acordo com sua imaginação, organizá-los em forma de narrativa e “[...] *to give them the fictional form that will bring her past alive.*”¹³⁶ (BESNER, 2001, p. 111). Nesse momento o leitor parece chegar o mais próximo possível de Del escritora, aquela que, a partir de um tempo presente, volta-se para o próprio passado e reflete sobre o modo como o presentifica, como o transpõe para a ficção e, mais importante, como escreve suas memórias. Todavia, novamente o marcador temporal em destaque ressalta o desdobramento temporal e a fragmentação como técnicas para representar o funcionamento mnêmico, e o leitor é direcionado àquele passado recente, ao momento da visita de Del à casa de Bobby Sherriff.

Ao final da narrativa, o que Del mostra aos leitores é a sua visão acerca do próprio passado, a partir da vida de mulheres e meninas e, sobretudo, da cidade de Jubilee, microcosmo representativo das pequenas e provincianas áreas rurais de Ontário, o que mostra como a memória e o espaço circundante são fundamentais para o infundável processo de formação da identidade. Ao conceber a casa como o primeiro ponto de referência no mundo e como signo de proteção, Bachelard (1989) cria uma fenomenologia do espaço que, embora não apresente relação direta com o suporte teórico utilizado neste trabalho, revela-se útil para analisar a relação existente entre a memória e o ambiente ao redor. De acordo com o estudioso, o espaço, quando concebido por meio da imaginação, não se encontra limitado às preocupações físicas e estatísticas de um geômetra. E, como o processo mnêmico não registra a duração concreta dos fatos, o espaço revela-se fundamental para a representação das lembranças:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. [...] Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade. (BACHELARD, 1989, p. 203).

Para criar sua obra literária, Del volta-se não só para os membros da família, como também para Jubilee. É ao descrever com detalhes a provinciana cidade que a narradora-protagonista dá corpo às lembranças e faz com que também o leitor participe e compartilhe de sua experiência.

¹³⁶ [...] para dar a eles a forma ficcional que pusesse seu passado em atividade. [Tradução nossa].

Quando Bobby deseja sorte a Del, a narradora-protagonista contraria as expectativas e responde “Sim”, ao invés de “Obrigada”. De acordo com Besner, “‘Thank you’ would diminish Del’s vocabulary, close her novel, and return us to the world. ‘Yes’ opens out the possibilities of her imagination, affirms the powers of her fiction, and returns us to *Lives of Girls and Women*.”¹³⁷ (BESNER, 1990, p. 112). A troca de respostas amplia as possibilidades porque, além de contrariar as expectativas, admite mais um paradoxo – o epílogo, enquanto uma parte do texto responsável pela conclusão, deixa-o em aberto. É como se, com isso, Del aceitasse que a perfeição e a completude que ela busca com as listas intermináveis, como se o “*every last thing*” só fosse alcançado em uma página ainda por ser escrita.

Enquanto representativa do processo de memória, a obra ficcional criada pela narradora-protagonista não oferece apenas uma possibilidade de leitura, mas uma reescrita que pode ser atualizada à medida que o relato é composto. De forma análoga, também o passado se configura como algo incompleto e constantemente reconfigurado. Longe de estar completamente fechado e conservado, ele apresenta relações com o presente e com o futuro, conforme destaca Carr: “[...] *the past figures for us in a temporal configuration (or, better, configurations) that includes present and future.*”¹³⁸ (1991, p. 97).

Dissolvendo qualquer distinção clara entre realidade e ficção, *Lives of Girls and Women* prova-nos que as obras ficcionais ao mesmo tempo em que não se opõem completamente ao real, não se constituem meros espelhos do mundo ao redor. Ou, nas palavras de Tausky: “*Reality does not dictate terms to this apprentice writer--she sees the world as she chooses. So, as the final text and many other versions inform us, Del’s fiction is a source of magical power which has the effect in everyday life of a charm.*”¹³⁹ (1986, p. 8). Antes, criam um real paralelo, representam apenas um tipo, dentre outros possíveis, de realidade, expondo vidas tão impenetráveis quanto “[...] *deep caves paved with kitchen linoleum.*”¹⁴⁰ (MUNRO, 2001, p. 276).

¹³⁷ ‘Obrigada’ reduziria o vocabulário de Del, fecharia seu romance e nos conduziria de volta ao mundo. ‘Sim’ amplia as possibilidades de sua imaginação, afirma os poderes da sua ficção e nos conduz de volta a *Lives of Girls and Women*. [Tradução nossa].

¹³⁸ “[...] o passado aparece para nós em uma configuração temporal (ou melhor, configurações) que inclui presente e futuro.” [Tradução nossa].

¹³⁹ “A realidade não dita as regras para essa escritora aprendiz – ela enxerga o mundo como ela escolhe. Sendo assim, como o final do texto e tantas outras versões nos informam, a ficção de Del é a fonte de um poder mágico que, na vida cotidiana, tem o efeito de um encanto.” [Tradução nossa].

¹⁴⁰ “[...] cavernas profundas cobertas com o piso de linóleo de cozinha. [Tradução nossa].

3. Memória e voz narrativa na obra de Clarice Lispector

A obra de Clarice Lispector tem sido estudada não só pela crítica literária brasileira, como também em contexto internacional, tendo em vista as inovações empreendidas, sobretudo, por seus revolucionários romances. No que diz respeito ao conto clariceano, seus relatos, por meio do desdobramento temporal característico do processo de representação da memória, constituem-se por meio de um discurso fragmentado em que a voz narrativa do momento atual se faz presente e expõe o processo de constituição da própria subjetividade, fato que os aproxima dos escritos de Alice Munro. Neste sentido, este capítulo, em um primeiro momento, fará um apanhado dos principais trabalhos críticos acerca da obra de Clarice Lispector, destacando-se suas importantes contribuições para a literatura brasileira. Em seguida, voltar-nos-emos especificamente para o conto clariceano, ressaltando-se suas principais características. Finalmente, analisaremos como a memória é representada em seu discurso ficcional, sobretudo a partir do trabalho com a voz narrativa, configurando um sujeito estilizado que, diante de um mundo desprovido de referências concretas, reconhece que não é possível recuperar o passado de forma integral, a não ser por meio de fragmentos complementados com a ajuda da imaginação criativa.

3.1 A contribuição literária de Clarice Lispector para a Literatura Brasileira

Clarice Lispector era uma estrangeira. Sempre foi uma estrangeira – um pássaro vindo de longe, um pássaro vindo das ilhas que estão além de todas as ilhas do mundo para nos intrigar a todos com o seu voo e o frêmito das suas asas. É a língua em que ela escreve atesta belamente esse insulamento: um estilo incomparável, um emblema radioso, uma maneira intransferível de ser e viver, ver e amar e sofrer. Enfim, uma linguagem dentro e além da linguagem, capaz de captar os menores movimentos do coração humano e as mais imperceptíveis mutações das paisagens e dos objetos do mundo. (IVO apud SOUSA, 2012, p. 13).

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. (LISPECTOR, 1998a, p. 86, *Água viva*).

Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik, uma pequena cidade da Ucrânia, no dia 10 de dezembro de 1920, e sua família mudou-se para o Brasil quando ela tinha apenas dois meses de idade. Caracterizada por uma temática existencialista e interiorizada, pela ruptura com o enredo linear, pela ênfase na questão do feminino e

pela reflexão minuciosa acerca da linguagem, a autora é responsável pela composição de revolucionários romances, tais como *Perto do coração selvagem*, de 1944, *O lustre*, de 1946, *A cidade sitiada*, de 1949, *A maçã no escuro*, de 1961, *A paixão segundo G.H.*, de 1964, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969, *Água viva*, de 1973 e *A hora da estrela*, de 1977, bem como dos volumes de contos *Laços de família*, de 1960, *A legião estrangeira*, de 1964, *Felicidade clandestina*, de 1971, *Onde estivestes de noite*, de 1974, e de crônicas *A descoberta do mundo*, publicado postumamente em 1984, entre outros.

Desde a primeira publicação, sua obra tem despertado a atenção não só de estudiosos da Literatura Brasileira, como também em âmbito internacional. Tendo em vista a grande repercussão da obra de Clarice Lispector e com o intuito de refletir sobre o papel revolucionário e inovador que ela ocupa na literatura nacional, é necessário que se faça um breve apanhado acerca dos estudos críticos a respeito de seu trabalho, muitas vezes julgado complexo, obscuro e fragmentado. De um modo geral, os especialistas voltam-se a aspectos ligados à filosofia, tais como o desmantelamento do eu, a busca frustrada por uma suposta completude do ser e a identidade fragmentada e em processo constante de construção, ou àqueles relacionados à estrutura dos relatos, em que são ressaltados a diluição das ideias tradicionais de tempo, espaço e gênero literário, a subjetividade da voz narrativa e a fragmentação das composições. Por frustrar um leitor acostumado com a tradição romanesca marcada, principalmente, por um enredo causal organizado por começo, meio e fim e por uma voz narrativa onisciente e objetiva, a obra claricenana tem se distanciado gradualmente do público comum, sendo constantemente isolada em um emaranhado e impenetrável mundo particular.

Ao ler o primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944, Antonio Candido considera como sua maior contribuição o poder de adaptar a língua portuguesa a um pensamento para o qual “[...] a ficção não é um exercício ou uma figura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.” (CANDIDO, 1970, p. 127). Na então recém-escritora, o crítico enxerga uma tentativa de conduzir a língua portuguesa a domínios pouco explorados até o momento, adaptando-a às crises existenciais vivenciadas por suas protagonistas e contribuindo para a consolidação de uma literatura nacional. A primeira publicação é vista como uma variante do suplício de Tântalo, filho de Zeus, que é condenado a lançar-se incansavelmente em busca das coisas, porém sem nunca alcançá-las. De maneira semelhante, Joana e as demais

protagonistas clariceanas buscam, de forma inquietante, o inatingível e o inominável, dando origem a uma complexa e incompleta pesquisa acerca do eu e da existência. Levantando questões acerca do estilo e da expressão, Candido afirma que a escritora, por meio de uma pesquisa de linguagem, inaugura um novo ritmo de ficção, buscando associações diferentes das comuns e criando novas imagens a fim de penetrar nos labirintos da mente e explorar a existência humana. E é em meio a uma ação marcada pela descontinuidade espaciotemporal, em que o tempo cronológico perde sua importância e os vocábulos abandonam seu sentido mais comum, que Clarice Lispector assume um papel significativo dentro da Literatura Brasileira.

Outra figura que também destaca a originalidade de sua escrita e constitui-se uma importante referência para se observar a recepção crítica da obra de Clarice Lispector é Sérgio Milliet (1982). Em seus ensaios, destaca-se poder de a autora dar vida própria às palavras e imprimir-lhe um sentido diferente daquele apresentado na linguagem comum, bem como a antecipação do conceito conhecido posteriormente como epifania. Diante da mais séria tentativa de criação de um romance introspectivo, o crítico afirma: “[...] pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques.” (MILLIET, 1982, p. 32). Voltando-se igualmente para a questão da expressão verbal, Gilda de Mello e Sousa (apud SÁ, 2000, p. 36) salienta que a maior inovação da obra de Clarice Lispector é traduzir a complexidade e a contradição presentes no mundo moderno, subvertendo a lógica da linguagem para alcançar tais objetivos. Contudo, a estudiosa faz uma ressalva na mistura de gêneros literários praticada pela autora e condena os empréstimos da poesia aplicados à prosa.

Ainda na década de 40, Álvaro Lins classifica o primeiro romance de Clarice Lispector como literatura feminina e argumenta que a autora, embora não exclua o realismo de sua criação literária, une um sentimento poético à prática de observação do homem. Constituindo o que o crítico destaca como a primeira experiência brasileira do romance lírico moderno praticado por James Joyce e Virginia Woolf, a escritora contribui de forma particular em apresentar uma super-realidade, uma realidade com “[...] caráter de sonho” (LINS, 1963, p. 188), aspecto que ele denomina de realismo mágico, cujos limites entre a imaginação e o que de fato ocorreu são tênues e imprecisos, discussão que também pode ser encontrada quando nos voltamos para a obra de Alice Munro. Entretanto, os escritos clariceanos são julgados como

descontínuos e incompletos, e a estreante artista ainda é vítima de uma “[...] crítica impressionista, que percebe a originalidade, mas não sabe situá-la” (SÁ, 2000, p. 34), pois está acostumada a romances organizados de forma lógica e causal, incluindo começo, meio e fim, cujas personagens são descritas tendo como referente o homem concreto, o sujeito do “mundo real”.

Na década de 50, Sérgio Buarque de Holanda (apud SÁ, 2000) aponta Clarice Lispector e Oswald de Andrade como os pilares responsáveis pela renovação da prosa brasileira contemporânea. E em 1959, Roberto Schwarz (1981) classifica *Perto do coração selvagem* como um novo tipo de composição em que tempo e enredo perdem sua importância para que se expressem momentos efêmeros e significativos da vida da protagonista.

Já nas décadas de 60 e 70, o universo da crítica literária amplia-se devido à publicação dos volumes de contos e dos demais romances da escritora, e novos aspectos passam a ser investigados. Massaud Moisés (apud SÁ, 2000) destaca como característica central da ficção de Clarice Lispector a utilização de um tempo psicológico que relata não mais uma ação externa, mas uma experiência interior. Por meio de personagens entregues, nas palavras do estudioso, ao “ir-sendo diário”, a escritora mostra como suas vidas se encontram presas e sufocadas pela trágica rotina habitual, dando a sensação de um grande vazio e de um nada existencial. Tomando-a como uma das mais importantes contribuições à literatura nacional, o crítico considera o trabalho com o tempo um aspecto fundamental para a sua obra:

Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos do espaço mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante. (MOISÉS apud SÁ, 2000, p. 45).

O problema da existência visto como ligado à expressão e à comunicação constitui-se, para Benedito Nunes (1969), um dos aspectos mais significativos da obra clariceana. Por meio de um diálogo da consciência consigo mesma e das falhas de linguagem, é como se a autora, “[...] em vez de escrever, ela descrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o

inexpressado.” (NUNES, 1969, p. 138.). Ao se esforçar para dizer o indizível e para pronunciar o impronunciável, a escrita clariceana prova que há algo sempre ausente, não dito, cuja existência se limita às entrelinhas, como afirma a narradora de *Água viva*: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu.” (LISPECTOR, 1998a, p. 21). O fato de a escritora trazer para a prosa brasileira a introspecção característica dos romances modernos europeus, propondo uma “[...] mimese centrada na consciência individual como modo de apreensão artística da realidade.” (NUNES, 1995, p. 14), constitui-se uma de suas mais importantes contribuições. Conseqüentemente, a autora propõe uma problematização acerca das formas tradicionais da narrativa, sobretudo ao transpor as fronteiras existentes entre os gêneros literários, elemento que também favorece a comparação com Alice Munro.

Ao enfatizar as importantes contribuições de Clarice Lispector no panorama da Literatura Brasileira, Sá (2000) destaca o caráter sensorial e intuitivo de suas narrativas, marcadas por ideias paradoxais¹⁴¹ e figuras de linguagem, tais como a sinestesia¹⁴². Ao submeter o ser e a linguagem a uma investigação inquietante, a autora torna a língua portuguesa mais flexível e apropriada ao questionamento metafísico, expondo apenas “[...] o sussurro dos fatos, não os fatos.” (SÁ, 2000, p. 333). Identificam-se, ainda, outras inovações, tais como a diluição dos gêneros literários, a ruptura do tempo linear e do espaço físico, a presença de uma protagonista entre crises e em luta constante com as palavras, a reflexão acerca dos problemas ficcionais e a escrita em processo de formação, aspectos recorrentes também no trabalho artístico munroviano.

A partir dos anos 80 e 90, a publicação de revistas no meio acadêmico enriquece ainda mais o universo crítico relativo à obra de Clarice Lispector. Em 1989, um número da revista *Remate de males* é dedicado à autora de *Felicidade clandestina*. Em seu artigo “O lugar de Clarice Lispector na história da Literatura Ocidental”, Fitz (1989) reconhece a originalidade da obra clariceana e a renovação que sua escrita operou não só na narrativa brasileira, como também em âmbito internacional, destacando três tradições em que a autora se enquadra. A primeira é a da narrativa lírica, da qual fazem parte Virginia Woolf e Katherine Mansfield. A segunda, a tendência fenomenológica,

¹⁴¹ Como exemplo tem-se a seguinte passagem: “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse.” (LISPECTOR, 1998, p. 426).

¹⁴² Junção de sensações percebidas por diferentes órgãos, como por exemplo: “Um frio inteligente, lúcido e seco percorria o jardim.” (LISPECTOR apud SÁ, 2000, p. 35).

inclui nomes como Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Jorge Luis Borges e, ao refletir sobre a existência humana, retrata a identidade individual como uma meta infinita, impossível de ser atingida. A terceira, a tradição feminista segundo a qual sua obra é analisada com frequência, apresenta os trabalhos de Virginia Woolf, Hélène Cixous e da canadense Margaret Atwood.

Pelo fato de a obra de Clarice Lispector se constituir durante o Modernismo brasileiro, é necessário que se faça uma breve reflexão sobre o contexto cultural em questão. Ao traçar os antecedentes do período modernista na ficção nacional, Afrânio Coutinho (2001) destaca duas tradições que perpassam a literatura desde o movimento romântico. A primeira delas pensa o homem em sua relação com o meio que o cerca, podendo ser rural ou urbano, e ressalta a pequenez do indivíduo face às dificuldades que o ambiente lhe proporciona. É o que ficou conhecido como corrente regionalista. A segunda, por sua vez, enfatiza o homem no convívio com seus semelhantes e preocupa-se com os problemas comportamentais, os dramas psicológicos e o entendimento acerca da vida humana. Trata-se da corrente psicológica e de análise de costumes. Não há, contudo, uma divisão claramente delimitada, de modo que as duas correntes podem caminhar juntas e, muitas vezes, confundirem-se.

De maneira didática, o crítico ainda assinala três diferentes fases que marcam o período modernista. A primeira constitui-se o momento de ruptura, característico da efervescente semana de 22. A esse movimento revolucionário, segue-se uma tendência construtiva cujo objetivo é colocar em prática as fórmulas estéticas consolidadas anteriormente. No que diz respeito à narrativa, esta segunda fase é marcada pelas duas direções já mencionadas, a saber, uma predominantemente social e regional, e outra intimista. O terceiro momento, iniciado por volta de 1945, é marcado por experimentações estéticas na poesia e pelo desenvolvimento da forma narrativa do conto, em que se destacam Guimarães Rosa e Clarice Lispector. É nesta atmosfera de contestação e ruptura que a escritora é tomada como uma voz antecipadora, experimental e intimista, que busca constantemente romper com a tradição e conquistar uma escrita original.

Em um dos mais recentes estudos críticos acerca da obra de Clarice Lispector, Sousa (2012) ressalta o fato de a autora expor, no primeiro plano, a escrita em seu processo de formação, o que nos remete à ideia de memória enquanto escritura e à imagem da narradora-protagonista lançando sobre o papel em branco as palavras que compõem o próprio relato, conceitos desenvolvidos por Derrida (1995) e que serão

utilizados ao longo das análises. Não se trata mais da composição do texto tendo em vista aspectos do mundo exterior, mas da criação de um universo próprio que só existe enquanto discurso literário, repleto de complexidade. Nas palavras do crítico:

Encontramos assim os livros infinitamente vividos na consciência do dilaceramento e neles, condutas humanas plenas de sentido; o bem e o mal com maiúscula são tomados pelo desconcerto da dúvida que neutraliza todas as dicotomias e que evidencia todas as aporias. E em ambas as poéticas [Clarice Lispector e Guimarães Rosa] se manifesta um similar trânsito dialéctico entre o quase nada, o insignificante, o intencional relevo que recai sobre o menor, lado a lado com a vastidão (denomine-se esta como oceânica ou sertaneja). (SOUSA, 2012, p. 108).

Ainda de acordo com o estudioso, desde o Romantismo brasileiro alguns mitos vêm sendo utilizados para promover a exaltação do território nacional e, assim, forjar uma suposta unidade cultural e garantir a identidade literária. Em contrapartida, o Modernismo promove um diálogo entre primitivismo e cosmopolitismo, entre localismo e universalismo. É neste sentido que a literatura de Clarice Lispector enfrenta as tendências dominantes até então e busca a afirmação artística por meio de um ponto de vista universalista e de um cenário abstrato, ocupando, com isso, um “não lugar” dentro do panorama da produção literária nacional:

Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira. Toda a grande literatura se vê marcada por um princípio desterritorializador [...]. É justamente o modo desreferencializador da escrita clariciana, a sua maior evidência diferenciadora, que lhe vai reservar um lugar na literatura do seu país. (SOUSA, 2012, p. 14).

E é por meio de uma investigação minuciosa e perturbadora acerca da linguagem que sua obra se constitui a partir de uma abstração que abala todas as referências. Sua maior contribuição reside no fato de que a escritora inaugura princípios novos para a literatura brasileira, dentre os quais se destacam a atenção voltada mais para o processo de escrita do que para o fato narrado e uma maior valorização das digressões e pensamentos das personagens do que dos acontecimentos em si, fatos que também auxiliam na criação de uma produção artística nacional.

Ao refletir sobre o romance moderno, Rosenfeld (2009) destaca o fenômeno de “desrealização” observado na pintura que, por meio de uma quebra mimética, recusa a

função da arte como mera reprodução ou cópia da realidade circundante. Assim, a partir dos textos de Proust, Joyce, Gide e Faulkner, a continuidade espaciotemporal é abolida e a ordem cronológica é desfeita, o que provoca uma fusão entre passado, presente e futuro. Se antes o mundo era relativizado e projetado a partir de uma única consciência, agora ela não se vê mais autorizada a impor ao espaço circundante uma ordem que ele já não mais possui. A arte moderna considera as noções de tempo e espaço como relativas e subjetivas, não possuindo mais “[...] o compromisso com este mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.” (ROSENFELD, 2009, p. 81). E o leitor, não contando mais com uma marcação temporal nítida, participa do relato da personagem e tenta organizar por si só a experiência contada, muitas vezes por meio de uma tentativa frustrada de entendimento.

O novo tipo de ficção não se caracteriza somente pela fragmentação do tempo e do espaço, como também pelo esfacelamento do indivíduo, que não é mais representado como uma entidade íntegra em perfeita harmonia com a realidade ao redor. Sendo o sujeito moderno aquele para quem as paisagens e os padrões exteriores entram em colapso, marcado pela consciência fragmentada e por uma identidade em constante e incompleto processo de formação, a obra clariceana é vista como a “[...] construção fantasmática de um sujeito à procura de sua identidade. A obsessão por atingir uma verdade ou totalidade sempre esquiva é a fissura irônica maior da obra de Clarice [...]” (ROSENBAUM, 1999, p. 52), sendo a linguagem o principal instrumento e, simultaneamente, a maior barreira para a busca e a expressão do sujeito.

Se a tradição romanesca do século XIX era marcada, de um modo geral, pela organização cronológica e pelo relato de um narrador distante e objetivo, é Marcel Proust o primeiro romancista a romper com essas tendências e descrever o mundo como uma realidade subjetiva. De acordo com Rosenfeld (2009), nos romances proustianos, assim como pode ser observado em Clarice Lispector, o narrador encontra-se envolvido com a situação narrada e transforma-se constantemente à medida que compõe relato. Situada entre as obras de arte compostas no século XX, é neste sentido que a produção artística clariceana rompe com a tradição e questiona a temporalidade e a causalidade clássicas. A autora interrompe o fluxo linear dos acontecimentos e inicia divagações e lembranças cuja duração não pode ser determinada pelo tempo do relógio, uma vez que os caminhos que a consciência percorre são atemporais e impossíveis de serem delimitados, conforme destaca o crítico:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada [...] tende a processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre presente, passado e futuro. (ROSENFELD, 2009, p. 83).

Longe de esgotar todos os aspectos da obra de Clarice Lispector abordados pela crítica literária, esta breve apresentação apenas elenca alguns dos principais estudos e dos elementos fundamentais para compreensão da sua escrita. Ao se pensar questões acerca do Modernismo brasileiro, não se tem como objetivo limitar sua obra ao período em questão, mas mostrar como ela compõe uma voz revolucionária que transcende os estereótipos da narrativa tradicional. A escritora, desse modo, longe de se limitar a determinado período ou estética literária, ocupa uma posição fronteira, o espaço do “entre”, como afirma Sousa:

Situando-se numa zona de fronteira, a literatura de Clarice implica a exclusão de qualquer tipo de hierarquização e propõe a instauração de um espaço de errância: não ser de nenhum lugar ou amplamente existir numa gravitação que é todos os lugares. (SOUSA, 2012, p. 26).

Sua ficção é a do homem fragmentado, angustiado, vivendo um nada existencial. Fascinado pelo mundo ao redor, ele coloca-se em busca da plenitude da coisa que, na verdade, constitui-se apenas uma imagem da completude que ele procura para si mesmo, mas que se revela um ideal inatingível. É como se ao captar a essência das coisas ao redor, a consciência tentasse “[...] apreender a essência de si mesma. Como se o mundo fosse o espelho do eu, e como se apreender a imagem refletida equivalesse à apreensão do eu verdadeiro.” (MOISÉS, 1989, p. 155). Diante da fragilidade e da complexidade do mundo interior, a realidade revela-se estilhaçada e incompleta. Longe de compor uma simples ficção psicológica, Clarice Lispector conduz o leitor a uma reflexão metafísica e existencial que constitui “[...] um momento de crise da ficção contemporânea, que põe em xeque a própria consciência individual, enquanto via de acesso à realidade, e atinge especialmente o romance, como estrutura narrativa.” (MOISÉS, 1989, p. 153). Diante de um mundo que perdeu as coordenadas, sua obra remete ao universal e representa um esforço incansável e uma ânsia angustiante para dizer o indizível, comunicar o incomunicável, eternizar o instante e representar uma realidade nova e desconcertante, como nos mostra a narradora de *Água viva*:

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento. (LISPECTOR, 1998a, p. 47).

3.2 “A quarta dimensão do instante-já”: o conto de Clarice Lispector

[...] para esse mundo incompreensível nós fomos criados e nós mesmos também incompreensíveis, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la [...] (LISPECTOR, 2008, p. 15).

Autora de contos, romances, crônicas e escritos, classificados de forma especial, tais como ficção, no caso de *Água viva*, e pulsação, termo relativo ao volume *Um sopro de vida*, Clarice Lispector não se limita a um único gênero literário. Semelhante a Alice Munro, a autora brasileira desconsidera os limites impostos pela narrativa tradicional e compõe com total liberdade, utilizando os diferentes meios que cada gênero lhe oferece para expor um modo próprio de ver, pensar e sentir. Como este trabalho tem como objetivo analisar a representação da memória em contos clariceanos, é importante que se faça, inicialmente, uma concisa contextualização da história deste gênero literário.

Quando nos voltamos ao ato de contar, somos transportados para tempos remotos, marcados pela tradição oral e pela reunião de diversas pessoas em volta das fogueiras, cujo interesse comum era o de ouvir narrativas e dividir experiências. O gênero conto, primeiramente, pertence à literatura oral e tem origem a partir de narrativas folclóricas, mitos e lendas. Passado de geração a geração, não possui um autor específico, mas se constitui enquanto criação coletiva, já que cada contador pode lhe trazer acréscimos ou alterações.

É somente no século XIV que se inaugura uma importante mudança na tradição do conto, que passa a ser transmitido pela escrita e começa a se afirmar como categoria estética. Com a publicação de *Decameron*, de Boccaccio, rompe-se com o moralismo didático dos escritos anteriores e compõe um contador preocupado com a elaboração artística e, ao mesmo tempo, empenhado em não se desprender do tom de narrativa oral.

Enquanto o século XVIII exhibe La Fontaine na arte de contar fábulas, o XIX constitui-se o momento de criação do conto moderno, com os irmãos Grimm no registro e estudo dos contos e com Edgar Allan Poe (2001) afirmando-se como contista e teórico do gênero. Responsável pela sistematização de algumas características consideradas ideais para o conto, Poe debruça-se, sobretudo, na questão do efeito e da reação do leitor. A composição não pode ser nem muito breve a ponto de se tornar uma anedota, nem muito longa como uma novela. O tempo de leitura limita-se ao de uma “assentada”, a fim de despertar um sentimento de exaltação no leitor, uma intensa elevação da alma. Para que o efeito seja atingido, o conto deve ser matematicamente calculado, sendo os materiais narrativos de total domínio do escritor. Além da brevidade, dois outros requisitos são mencionados: a complexidade e a sugestão, ou seja, a presença de um significado implícito e indefinido. Pretende-se, portanto, uma narrativa precisa cujo efeito é atingido em poucas palavras, exercendo cada uma de suas partes um papel decisivo para o todo. A dramaticidade do conto está contida em uma única ação e seus personagens são descritos de forma rápida e objetiva, sem muitos detalhes. O clímax, em geral, encontra-se no final da narrativa, que é construída de forma sintética, por meio da objetividade e da compactação. A tensão só é obtida na brevidade e na densidade e o processo criador é exposto como produto do intelecto, embora o objetivo final seja a contemplação do belo e a elevação da alma.

Walnice Nogueira Galvão (1982) faz uma diferenciação entre contos de enredo e contos de atmosfera. Os primeiros enquadram-se, basicamente, nas definições de Poe (2001): expõem uma única situação e um desfecho decisivo, são de curta extensão e seus efeitos são pensados antecipadamente. Neste sentido, há uma causalidade entre a situação inicial e a final, que são diferentes. Os segundos, por sua vez, retratam um ambiente sugestivo e criam estados de espírito. Inauguram, assim, a dissolução do enredo, como pode ser encontrado em Alice Munro e Clarice Lispector, mostrando a igualdade entre a situação do início e a do final.

Importante contista do século XIX, Anton Tchekhov (1860-1904) opta por um tipo de realismo atmosférico e trabalha com a vida cotidiana, com o banal e o ordinário, um modo de contar particular do qual se aproximam Alice Munro e Clarice Lispector. Preocupado com a veracidade dos fatos, narra de forma objetiva e descritiva, dando prioridade ao tempo. Utilizando-se da teatralidade, o autor propõe um drama interior sem solução, que não pode ser verbalizado. A ação não progride em unidades, as situações não são introduzidas de acordo com a relação de causa e efeito e as

personagens vão até o seu limite sem nem ao menos saber quem elas são, o que fazem ou o que querem. Tratam-se de seres isolados na própria intimidade, incapazes de dar direção ao que querem no mundo. Mirando vagamente o horizonte, as personagens não possuem expectativas e não encontram uma resposta no vazio do olhar. Da mesma forma que as fotografias de Brässai e Cartier-Bresson estudadas por Cortázar (1999) em sua teoria sobre o gênero, os contos tchekhovianos assinalam uma completa ausência de destino, e o escritor busca desvelar o que se esconde por trás do cotidiano, consolidando um novo momento na tradição do conto. Passa-se da narrativa centrada em uma única ação, que conta uma trama voltada para o desenlace e pressupõe uma vontade individual, para um relato composto por diferentes situações e atmosferas, que foge do desfecho, prioriza o tempo, parte do acontecimento exterior em direção ao interior e cujo tema constitui-se a própria existência, aspectos encontrados nas duas autoras estudadas neste trabalho.

No século XX, o conto ganha novas facetas, mas não deixa de carregar a brevidade como essência peculiar do gênero. Escritores ligados ao Modernismo, como James Joyce (1882-1941) e Katherine Mansfield (1888-1923) acrescentam lirismo e inquietação às narrativas. Marcados por tendências impressionistas, ambos se voltam para a natureza íntima das personagens, para a consciência em fluxo e para a busca do autoconhecimento. Eles figurativizam a realidade psíquica, expondo devaneios, sensações múltiplas e pensamentos contraditórios, e utilizam-se de um tempo disperso, diluído, cujo enredo não conta mais com a sucessão de ações, aspectos que poderão ser encontrados em Clarice Lispector. Seus narradores não possuem domínio absoluto da situação e falam de uma consciência fragmentada para aqueles que também se sente assim. Caminhando do sensível ao ininteligível, os momentos epifânicos ampliam a realidade do eu no encontro com seus diferentes, incompletos e contraditórios outros.

Ao comparar o conto à fotografia, Cortázar desenvolve uma teoria segundo a qual ambos, contista e fotógrafo, necessitam escolher uma imagem ou acontecimento significativos, que sejam capazes de funcionar no leitor como “[...] uma espécie de *abertura*, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos na foto ou no conto.” (CORTÁZAR, 1999, p. 351). O efeito do conto, portanto, é incisivo e direto, em que uma ocorrência aparentemente corriqueira abre espaço para complexas e amplas reflexões acerca de uma realidade expandida.

O objetivo central do conto é escrever tensamente e mostrar de forma intensa, ou seja, escolher um fato real ou fingido capaz de iluminar para além de si mesmo, transpondo limites e chegando além do aparentemente banal e insignificante episódio que conta. É neste sentido que as narrativas clariceanas apresentam uma estrutura simples que assume significância complexa e densa à medida que a autora trabalha com o que é paradoxal. A partir desse processo, seu trabalho ficcional se constitui na exposição do lado interior das personagens, por meio de um desdobramento temporal que simula o conflito entre passado e presente. Vítimas do cotidiano, as protagonistas são acometidas por um incidente aparentemente trivial capaz de iluminar e mudar a própria vida, aspecto denominado por alguns críticos como epifania. A narração inicialmente é simples e despretensiosa, apresentada de forma digressiva e pausada, mas quando analisada a fundo, adquire novas proporções e reflete sobre importantes questões existenciais a respeito da inserção das protagonistas nos mistérios do mundo.

É o que pode ser observado em “A legião estrangeira”, cuja análise será aprofundada mais adiante. O conto não narra apenas o surgimento repentino de um pinto na casa da narradora-protagonista, às vésperas do Natal, e a morte acidental do bicho, provocada pela menina Ofélia. Marcado pela economia de meios narrativos, não há apresentações nem contextos que situam o leitor a respeito do que ocorreu antes ou depois. Não se sabe quem comprou o pinto ou quem o trouxe para casa, e o que se nota é um esforço para representar a experiência do indivíduo em um momento específico e decisivo, neste caso o contato de Ofélia com os mistérios do mundo. Por meio de deslocamentos temporais e de instantes significativos e incisivos, há uma história elíptica e implícita que se esconde por detrás do relato da morte acidental do pinto e conduz o leitor a novos e amplos universos, de acordo com a teoria pensada por Cortázar (1999).

Por não se limitar aos gêneros literários, Clarice Lispector escreve com ampla liberdade formal, compondo narrativas que se situam na fronteira entre o literário e os demais gêneros. É o caso de “O ovo e a galinha”, conto pertencente também ao volume de 1964 *A legião estrangeira*, que foi tratado na crítica de Nunes (1995) como “meditação” e assemelha-se a um ensaio filosófico, uma vez que promove uma complexa reflexão. O relato tem início quando a narradora se depara com um ovo na mesa da cozinha, e a partir de então o vocábulo “ovo” passa a integrar uma cadeia de significantes repetida a cada parágrafo, cujo significado oscila constantemente.

Desprovida de um relato aparente, a narrativa constitui-se um jogo linguístico envolvendo palavra e coisa, em que um simples objeto fascina a narradora. Ao final, não há apenas a busca por uma definição do ovo, mas um movimento do eu à procura de si mesmo:

Mas e o ovo? Este é um dos subterfúgios deles: enquanto eu falava sobre o ovo, eu tinha esquecido do ovo. “Falai, falai”, instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras. Falai muito, é uma das instruções, estou tão cansada.¹⁴³(LISPECTOR, 1998f, p. 39).

Esquecer-se do ovo significa voltar-se para si mesma e refletir sobre a própria existência. E é por meio da subversão do gênero literário que o conto se constitui, nas palavras de Nunes, “[...] uma parábola do caráter instrumental do amor e da vida, a serviço da existência, força latente, misteriosa e cega [...]” (1995, p. 93). Ao invés de representar, de forma objetiva, aquilo que vê, como ocorria na narrativa tradicional, o que se tem aqui é uma tentativa de expor a repercussão daquilo que foi visto na consciência da narradora-protagonista. Por meio de um ritmo frenético, o conto condensa imagens e ideias, de modo que as frases se sucedem rapidamente a fim de não perder de vista o objeto desencadeador de tais reflexões. De acordo com Moisés, trata-se de um descritivismo que busca a essência não só do objeto, mas da própria consciência que narra, como mencionado anteriormente:

Linguagem de espelhos, jogo dialético eu *versus* mundo, esse descritivismo almeja reproduzir aquele momento imponderável da percepção em que o sujeito se identifica com o objeto, na tentativa de finalmente aparecer para si mesmo, naquele instante irrepitível, também revestido da mesma íntima e intransferível individualidade, detectada nas coisas: a **essência**, não só dos objetos, mas de si mesmo. (MOISÉS, 1989, p. 155, grifo do autor).

“A quinta história”, de modo semelhante, também não se limita aos gêneros literários, o que dificulta sua classificação. A narrativa apresenta um só evento, a morte de baratas, visto por meio de cinco diferentes pontos de vista e composto por cinco histórias distintas, multiplicidade característica também de alguns relatos de Alice Munro.

¹⁴³ Embora o conto pertença ao volume *A legião estrangeira*, a referência aqui utilizada refere-se a *Felicidade clandestina*.

A primeira apresenta o acontecimento central e constitui-se um relato simples: utilizando-se de uma mistura de açúcar, farinha e gesso, receita indicada por uma vizinha, a narradora-protagonista consegue matar as baratas. Na segunda, o incidente é tomado como uma cena cruel de assassinato. Na terceira, é visto como uma catástrofe universal semelhante àquela ocorrida em Pompeia devido à erupção do vulcão Vesúvio. A quarta expõe a narradora-protagonista observando os monumentos de gesso em que se transformaram os animais mortos. E, finalmente, a quinta, de forma cíclica, retoma o começo da narrativa e aponta para a possibilidade de novos e infundáveis relatos: “Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas.” (LISPECTOR, 1998f, p. 94). Tem-se, com isso, mais do que a subversão do gênero literário. O conto se volta para uma reflexão acerca da elaboração narrativa e aponta não para uma verdade absoluta, mas para a multiplicidade e diversidade de pontos de vista que podem estar presentes em um mesmo relato, semelhante ao que pode ser observado no trabalho munroviano quando a autora canadense expõe diferentes visões e percepções a respeito de um mesmo acontecimento.

De acordo com Nunes (1995), os contos clariceanos concentram-se em um episódio central que lhe serve de núcleo e que corresponde a um momento da vida interior da personagem. Protagonistas que, por meio de uma reflexão repentina, rompem com o mundo ao redor e partem em busca do autoconhecimento é um tema recorrente na ficção da autora. No conto “Amor”, publicado no volume de 1960 *Laços de família*, Ana está tranquilamente voltando para casa, após ter feito as compras do mês, em paz consigo mesma. Ameaçada somente por determinada hora da tarde, quando “[...] a casa estava vazia sem precisar mais dela [...]” (LISPECTOR, 1998h, p. 20), a protagonista segue a rotina diária de dona de casa e mãe de família, sem que nenhuma perturbação lhe afligisse. A uma determinada parada do bonde, no entanto, ela se depara com um cego mascando chicletes e, na repentina e brusca arrancada do veículo, deixa cair o saco de compras. Transtornada e angustiada, Ana rompe com o automatismo da rotina diária e emerge em um estado de insegurança e mal-estar, um tenso conflito entre sujeito e mundo representado pela náusea, aspecto encontrado com frequência na obra da escritora:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo

a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 1998h, p. 23).

A falta de familiaridade sentida diante do mundo exterior foi um aspecto abordado pela crítica de Benedito Nunes, ao considerar a náusea como uma forma de angústia em que o sujeito se depara solitariamente com a própria existência, “[...] sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem [...]” (NUNES, 1969, p. 94). Desse modo, o homem, quando se angustia, enxerga diante de si um mundo sem firmeza, o que era doméstico se transforma em algo estranho e inóspito e os espaços físicos perdem a referência, tornando-se abstratos. O sujeito é situado como um “ser-no-mundo” e representa, ele mesmo, a própria existência, alcançada quando se tem acesso à história de cada indivíduo, embora nunca completa. As personagens, incapazes de viver espontaneamente, são acometidas por reflexões metafísicas e existenciais, sendo a identidade pessoal um ideal a ser atingido, algo que se busca e não pode ser definido *a priori*.

Depois de caminhar vagamente pelo Jardim Botânico, onde “A crueza do mundo era tranquila.” (LISPECTOR, 1998h, p. 33), Ana subitamente se lembra dos filhos, o que a transporta de volta para sua vida diária, e o assustador e extasiante espetáculo iniciado na presença do cego perde forças. De maneira cíclica, ao final da narrativa as mãos do marido envolvem-na e a protagonista vê-se novamente diante do mundo aparentemente seguro e tranquilo do seu dia-a-dia: “É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.” (LISPECTOR, 1998h, p. 29). Alheia ao mundo circundante, mergulhada em estado de êxtase diante das coisas, Ana paralisa sua vida enquanto mãe e esposa e desliga-se da realidade cotidiana. Todavia, depois de atingir o clímax, a situação inicial é retomada, o conflito é apaziguado e a protagonista retorna à normalidade.

A rotina que se revela sufocante e trágica e a tentativa de fuga constituem-se outros aspectos abordados constantemente na prosa de Clarice Lispector. Em “A fuga”, conto que pertence ao volume *A bela e a fera*, publicado postumamente em 1979, Elvira quer se libertar de sua vida desprovida de perspectivas e experimentar novas sensações. Deseja deixar de lado um mundo em que não se reconhece e não possui uma identidade própria. Consciente de que a rotina doméstica representa uma espécie de prisão que a torna invisível, vive uma vida da qual não é protagonista, uma vez que não possui voz

própria dentro de casa e é obrigada a representar um cotidiano repetitivo que lhe causa mal-estar. Vítima de uma total anulação do eu, o único momento em que se encontra consigo mesma são as horas que passa longe do lar: “Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma: - primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam.” (LISPECTOR, 1979, p. 100). Sua presença dentro de casa se justifica somente enquanto supre as aparências sociais e as necessidades do marido, já que se vive em uma sociedade patriarcal que defende a supremacia do homem e a submissão da mulher. Nem mesmo o direito do pensamento lhe é conferido:

Porque seu marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menores movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos. A princípio, isso lhe trouxera certa tranquilidade, pois acostumava cansar-se pensando em coisas inúteis, apesar de divertidas. (LISPECTOR, 1979, p. 101).

A protagonista passa a questionar o sentido da vida, os dias em que abria a janela e não conseguia enxergar a realidade das coisas, sufocada como estava pela rotina diária. Agora o ar sério e pesado mostra o quão denso e inexistente tornaram-se os seus dias, despertando-a para o desejo de liberdade. A crise existencial pela qual Elvira passa revela o contraste existente entre o mundo além da janela e o interno, entre viver a serviço do marido e da prisão do lar, ou libertar-se por completo e negar os padrões sociais. No entanto, ao final da narrativa ela reconhece a segunda opção como inatingível e sente-se paralisada diante da oportunidade de liberdade:

Oh, tudo isso é mentira. Qual a verdade? Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais. Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. [...] Pede ao marido que apague a luz. [...] Fica de olhos abertos durante algum tempo. Depois enxuga as lágrimas com o lençol, fecha os olhos e ajeita-se na cama. [...] Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais. (LISPECTOR, 1979, p. 104).

A luz é apagada pelo marido e, com ela, qualquer possibilidade de renovação. O navio afasta-se e junto com ele, seu sonho de liberdade.

A artificialidade da linguagem comum e sua incapacidade de expressar o inexprimível também se revelam temas tratados com frequência na ficção clariceana. “A mensagem”, por exemplo, inicia-se quando uma mulher confessa que sente angústia e,

com isso, surpreende o rapaz que a escuta. A partir de então, expõe-se uma complexa reflexão acerca do desgaste da linguagem: “Até que também a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia. (Eles queriam um dia escrever.) A palavra angústia passou a tomar aquele tom que os *outros* usavam [...]” (LIESPECTOR, 1998g, p. 76). Como a linguagem se revela incapaz de nomear o mundo com clareza, resta à escritora purificá-la e conduzi-la a domínios pouco explorados, como quando a narradora, desmistificando o sentido dos termos coloquiais, atribui o adjetivo “angustiada” à casa abandona diante da qual os dois personagens se encontram.

Ao final da narrativa, ambos se deparam com uma experiência que não pode ser transmitida por meio da linguagem e que lhes permite o contato com o indizível:

Verdes e nauseados, eles não saberiam exprimir. A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão. Procurar a expressão [...] seria uma divergência que pouco a pouco os afastaria da perigosa verdade - e os salvaria. (LIESPECTOR, 1998g, p. 82).

Afastar-se da verdade, ou seja, da linguagem comum que pretende descrever o mundo ao redor com clareza e precisão e é, em geral, imposta pelos outros, é a possibilidade de salvação que o conto apresenta. Essa é a crença de Martin, protagonista de *A maçã no escuro*, quando, acreditando ter matado a própria esposa, parte em busca de um novo início e de uma nova linguagem que lhe permitam ser um sujeito diferente. Por meio do silêncio, ele percebe que “[...] não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro.” (LIESPECTOR, 1998c, p. 31), como se desprender-se da linguagem comum permitisse uma total união do homem com o mundo circundante.

Ao final do romance o investigador identifica Martim como o marido enganado e, ao ser novamente nomeado, o protagonista retorna ao velho mundo de onde havia escapado e passa a existir novamente. O refúgio que ele desejava pode ser encontrado somente em um estágio anterior à linguagem, que o permite vivenciar a experiência de ser simplesmente, sem limitar-se às denominações alheias, “[...] um lugar onde, fora de brincadeira, se é; onde, sem a menor pretensão, se é; onde, modéstia à parte, se é.” (LIESPECTOR, 1998c, p. 398). Todavia, Martim reconhece que a classificação e a denominação impostas pelos outros é um mal necessário que lhe permite ocupar uma posição definida no mundo ao redor, uma vez que o homem é um ser que só se constitui na e por meio da linguagem:

E foi assim que, com a nova palavra de classificação, Martim entrou de novo no mundo dos outros, de onde saíra para reconstruir. E reencontrou com humildade farejante — como um cão sem dentes mas com dono! — o mundo velho, onde ele era enfim alguma coisa, nós que precisamos ser alguma coisa que os outros vejam, senão os próprios outros correrão o risco de não serem mais eles mesmos, e que complicação então! (LISPECTOR, 1998c, p. 392).

A questão do olhar também é recorrente na ficção clariceana, sobretudo quando a escritora aproxima o olhar do sujeito ao do outro, em uma relação de confronto. É o que pode ser observado em “O búfalo”, conto que pertence a *Laços de família*, volume publicado em 1960. É primavera, época propícia ao amor, e a protagonista, humilhada por ter sido rejeitada pelo parceiro, busca o ódio no mundo animal do jardim zoológico, “O mundo que não via perigo em ser nu.” (LISPECTOR, 1998h, p. 183). Depois de andar vagamente à procura do bicho que representasse tal sentimento, a protagonista depara-se com a figura do búfalo e, na troca de olhares, ela desfalece ao observar o olhar avermelhado do animal, dono de um “[...] corpo enegrecido de tranquila raiva.” (LISPECTOR, 1998h, p. 127).

Mulher e animal fitam-se e reconhecem-se no outro e pelo outro. Compartilham uma dor existencial, uma angústia de viver, ela por um amor não correspondido, ele pelo estado de enclausuramento em que vive. Novamente, a narrativa encerra-se com um aparente desligamento da protagonista com a realidade circundante, como se, em estado de êxtase, ela tivesse tocado o intocável:

Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (LISPECTOR, 1998h, p. 135).

“Evolução de uma miopia” também aborda a problemática do olhar, por meio de um ponto de vista paradoxal. Depois de passar um dia na casa da prima e conhecer, por meio dela, “a estabilidade do desejo irrealizável” e do “ideal inatingível”, o menino míope, para ver claramente o mundo ao redor, adquire o estranho hábito de retirar seus óculos:

Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar. Talvez tenha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego. (LISPECTOR, 1998g, p. 83-84).

O objeto supostamente utilizado para corrigir a vista é o que lhe impede enxergar a fundo a realidade ao redor. O que o menino mostra, por meio de uma atitude aparentemente contraditória, é que um par de lentes, embora consiga resolver sua incapacidade de visão física, não o permite ver além do mundo palpável e objetivo.

Tal parece ser a proposta da obra de Clarice Lispector. Tentando exprimir um mundo impossível de ser representado por meio da linguagem, a autora coloca suas protagonistas em situações-limite, aspecto denominado por alguns críticos como epifania, que as conduz a uma realidade ampliada, como propunha Cortázar (1999) acerca da teoria do conto, e revela algo de natureza íntima capaz de mudar a própria existência das personagens. Por meio de uma observação atenta ao banal e ao dia-a-dia, e ocupada em refletir sobre os problemas de expressão e de linguagem, sua escrita não só inova no panorama da literatura nacional, como também conduz o leitor para perturbadoras e complexas reflexões, produzindo novos conhecimentos e experiências nunca antes imaginadas.

A ficção clariceana, com frequência, encontra-se ligada à palavra crise, utilizada, sobretudo, quando se refere “[...] à anulação do tempo histórico e à supremacia da subjetividade. Isto significa a destruição do espaço exterior, social, enquanto hipótese de realidade, e a conseqüente condenação do indivíduo ao solipsismo.” (MOISÉS, 1989, p. 158). No entanto, a crise provocada por Clarice Lispector não se restringe apenas à negação de determinados procedimentos narrativos consagrados pela prosa tradicional. Antes, encontra-se ligada à impossibilidade de representação objetiva do real. Desenvolvida em um mundo caótico, confuso e sem coordenadas definidas, a arte moderna questiona a posição de conhecedora absoluta exercida por uma única consciência, em geral um narrador realista e objetivo, e relativiza o mundo ao redor. Por meio da desrealização e da desreferencialização, a arte clariceana tenta “[...] redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade do indivíduo no mundo moderno.” (ROSENFELD, 2009, p. 97).

Abandonando a noção de tempo linear e a concatenação causal dos acontecimentos, as narrativas de Clarice Lispector fundem momentos efêmeros e significativos tais como eles são vistos ou rememorados pela consciência da personagem. Longe de provocar uma crise na ficção, sua escrita tenta ser coerente com a descontinuidade e a falta de sentido do mundo contemporâneo. Como ressaltado na epígrafe desta seção, tanto a realidade moderna quanto o ser que a vivencia se revelam incompreensíveis, e vãs são as tentativas de entender tal mistério.

Os finais de seus contos e romances, de um modo geral, permanecem em aberto, despertando no leitor uma sensação de estar diante de algo impossível de ser relatado, com uma situação intraduzível e inexprimível. Assim como a protagonista de *Perto do coração selvagem*, ele parte para uma busca errática e aleatória que tem como ponto de chegada a constatação de uma existência inacabada. O romance encerra-se abrindo a possibilidade para uma nova vida (uma suposta viagem) e, de forma análoga, também no caso do leitor o discurso literário não conduz a uma verdade absoluta, mas sim à esperança frustrada de uma vida plena. Expectativa inatingível mantida pelo contraditório homem moderno, um ser infinitamente desejante e incompleto, como nos mostra Joana. Discurso inacabado que é reflexo de uma existência também inacabada e contraditória, ainda na esperança de se constituir, como ilustra a passagem:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer [...] e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. (LISPECTOR, 1998i, p. 201-202).

Não só as personagens se encontram em situação precária e em constante crise existencial. Também o leitor deve se reconhecer frágil e incompleto para integrar o universo literário criado por Clarice Lispector. O que se tem, ao final é um projeto artístico revolucionário e contestador que foge a qualquer tentativa de compreensão lógica e busca retratar a crise da contemporaneidade, tendo como contexto um mundo completamente sem coordenadas ou referências. Longe de retratar uma verdade absoluta, tem-se como foco momentos isolados e significativos cujo objetivo central, como nos mostra a narradora-protagonista de *Água viva*, é:

[...] captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (LISPECTOR, 1998a, p. 9).

Esta exposição não esgota todas as possibilidades de leitura da obra clariceana, mas busca apresentar pontos que compõem um labiríntico, emaranhado e inesgotável universo literário.

3.3 Memória e voz narrativa na obra de Clarice Lispector

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Como um esforço de Memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. (LISPECTOR, 2008, p. 426).

Ao analisar o papel do narrador nas obras modernas, o filósofo alemão Walter Benjamin (1975) afirma que o indivíduo vem perdendo, gradativamente, um poder que antes lhe parecia inato, isto é, o de trocar experiências por meio de palavras. Segundo o autor, uma das condições necessárias para que o ato de narrar seja bem sucedido é relatar o fato sem o imperativo das explicações, o que não pode ser observado no mundo contemporâneo, visto que os acontecimentos, tão diversificados e efêmeros, são transmitidos mais por meio de informações e esclarecimentos do que simplesmente mostrados por meio de narrativas.

Tratando o ato de contar como “[...] uma forma artesanal de comunicação.” (BENJAMIN, 1975, p. 69), o filósofo salienta, ainda, que o papel daquele que narra não é simplesmente transmitir determinado conteúdo, de forma imparcial e objetiva. Antes de se constituir enquanto narrativa, o acontecimento surge na vida do narrador para, em seguida, ser relatado. Do mesmo modo que a mão do artista imprime sua marca nas obras artesanais, também a voz do narrador está sempre presente em seu relato e a situação descrita é continuamente compartilhada entre aquele que fala e o que escuta/lê:

Visto sob essa perspectiva, o narrador alinha-se entre os educadores e os sábios. Sabe a indicação precisa – não como o provérbio, para alguns casos, mas como o sábio, para muitos! Pois é-lhe dado estribar-se em toda uma existência. (Uma existência, aliás, que não encerra somente a experiência própria, mas também muito da alheia. [...]). (BENJAMIN, 1975, p. 80-81).

O modo como Clarice Lispector configura as instâncias narrativas de seus contos, romances e demais gêneros condiz com a ideia que a escritora tem acerca do homem moderno. Frágil, pequeno e incompleto, o ser que habita seus relatos não se encontra mais em consonância com o mundo ao redor, uma vez que esse também se configura de modo dissociado, estilhaçado e desprovido de referências precisas. E com isso, não só as personagens passam por uma crise existencial, mas também seus narradores que, de forma fragmentada e imprecisa, abandonam as coordenadas lógicas e cronológicas e mostram um mundo que não pode ser representado mimeticamente ou, nas palavras de Adorno, “[...] uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.” (2003, p. 58), o que ressalta a perda da capacidade inata de expor experiências por meio de palavras.

O narrador clariceano toca o indizível e reconhece as limitações que a linguagem impõe para representá-lo ou expressá-lo. Oscilando entre as situações vividas no passado e o momento atual de reelaboração dos fatos, a voz narrativa manifesta-se constantemente ao longo do relato. Inseguro diante da sua condição e consciente de seus limites, deixa claro que está compondo um trabalho ficcional, como pode ser observado em “Os desastres de Sofia”:

[...] eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se eu não tomar cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. (LISPECTOR, 1998f, p. 99).

A passagem deixa à mostra o trabalho de escritura e a narradora-protagonista, ou nos termos de Genette ([19--]), autodiegética, lançando sobre o papel as palavras que compõem seu texto. Sua escrita, não sendo totalmente acabada, esforça-se por captar a si mesma se fazendo, colocando em dúvida a capacidade de a literatura representar um real já acabado e completo.

Ao analisar a reviravolta ocasionada pela obra de Kant, Rosenfeld afirma que “[...] já não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, é esta que prescreve as

leis ao mundo.” (2009, p. 78), impondo-lhe perspectivas próprias de tempo e espaço. Clarice Lispector, desse modo, configura uma voz narrativa coerente com a incoerência do mundo moderno, que rejeita seu papel, consagrado pela tradição, de transmissor privilegiado de mensagens pré-concebidas e concluídas, e constrói a si mesmo enquanto narra. Trata-se de um narrador para quem, nas palavras de Nunes:

A ficção já não lhe serve mais de abrigo. Inventando, criando o que não existe – para ter e possuir a realidade –, ele tende a dissolver os últimos resquícios da fantasia protetora. Talvez seja esse o caminho do duplo esvaziamento – do romanesco e do sagrado – na obra de Clarice Lispector. (1995, p. 155).

“Os obedientes”, conto também publicado em *A legião estrangeira* e que reaparece em 1971 em *Felicidade clandestina*, apresenta uma reflexão semelhante. É composto por uma voz heterodiegética, nos termos de Genette ([19--]), que se posiciona como narrador dos fatos e esforça-se para compor seu relato. Para tanto, tem como base um casal em crise, sufocado pela rotina diária, que tenta viver de modo mais intenso:

Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer. Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que, se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo uma gravidade como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela, hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida. O fato inicial está suspenso na poeira ensolarada deste domingo [...] (LISPECTOR, 1998f, p. 81).

O narrador sabe da impossibilidade de se reproduzir o real de forma objetiva e verossímil, seguindo os preceitos realistas, e é consciente de como a linguagem se revela um meio artificial e arbitrário, capaz de trair o acontecimento que descreve. Neste conto, a realidade exterior não se constitui por meio de determinado fato a ser narrado, mas da percepção e da repercussão de um acontecimento na mente da voz narrativa. Longe de ser imparcial, tal instância se encontra com os pés afundados, completamente envolvida com a situação ao redor, e compõe um relato que, voltado

para o próprio momento de criação, narra a si mesmo e deixa exposta a voz que o produz.

Por se constituir uma figura que se deixa ultrapassar por palavras e constrói a si mesmo à medida que compõe seu texto, o narrador clariceano parece não possuir autoridade para assumir um ponto de vista onisciente e ilimitado. Na maior parte dos casos em que a narração é composta por uma voz heterodiegética, que não participa diretamente da ação, adota-se o ponto de vista de determinada personagem.

É o que pode ser observado no primeiro romance da escritora, *Perto do coração selvagem*. Desprovido de um ponto de vista externo e de uma realidade objetiva concreta, a instância narrativa expõe a visão, a percepção e as sensações efêmeras da protagonista Joana, absorvendo os acontecimentos ao redor e mostrando-os como algo insignificante e sem importância, apenas um pretexto para adentrar a consciência da protagonista. Tem-se, por conseguinte, uma confusão entre narrador e personagem, o que dá origem a um sujeito descentrado que parece apenas espectador da própria vida, guardião de inesperadas experiências interiores que não podem ser controladas. A respeito de como as personagens se constituem nas obras de Clarice Lispector, Nunes afirma:

Espectadoras dos seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como espelhada e vazia em que se miram. [...] Quanto mais sabem de si, menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um *ser outro* com que se defrontam. (1995, p. 105-106).

O tempo oscila constantemente e acompanha a inconstância dos movimentos internos da protagonista, dos pequenos e acabados círculos que compõem sua vida. Joana tem a sensação de que “[...] a vida corria espessa e vagarosa dentro dela, borbulhando como um quente lençol de lavas.” (LISPECTOR, 1998i, p. 80). A consciência que ela tem de si mesma transforma-se, pois, em alteridade que a inquieta, no “ser outro” com que se defronta: “O que fazer então? O que fazer para interromper aquele caminho, conceder-se um intervalo entre ela e ela mesma, para mais tarde poder reencontrar-se sem perigo, nova e pura?” (LISPECTOR, 1998i, p. 83). Dono de um modo de ver oscilante e transitório, o narrador ora adere aos pensamentos de Joana, ora impõe sua presença enquanto instância exterior à narração, utilizando-se por vezes do

discurso direto e, em outras, do discurso indireto, como ilustram as passagens em destaque: “**Estava alegre nesse dia**, bonita também. Um pouco de febre também. Por que esse romantismo: um pouco de febre? **Mas a verdade é que tenho mesmo**: olhos brilhantes, essa força e essa fraqueza [...]” (LISPECTOR, 1998i, p. 20, grifo nosso).

Na maior parte dos casos, contudo, voz narrativa e personagem parecem fundidas, e o leitor tem a sensação de visitar a memória, as angústias e os questionamentos da própria Joana. E uma das técnicas utilizadas para apresentar a subjetividade da personagem e os fatos como se viessem diretamente de sua mente é o discurso indireto livre, aspecto por meio do qual é possível expor o que Humphrey (1959) denomina fluxo de consciência. Trata-se de um processo que, por meio da livre associação de ideais, adentra a mente das personagens e envolve três diferentes, porém complementares, aspectos: “[...] *first, the memory, which is its base; second, the senses, which guide it; and third, the imagination, which determines its elasticity.*”¹⁴⁴ (HUMPHREY, 1959, p. 43). Uma técnica que se debruça sobre os níveis pré-discursivos da consciência humana, sobre os estágios que não podem ser descritos pela linguagem, *the moments of being* (os momentos do ser) expostos na obra de Virginia Woolf. Um processo que conta com a participação mútua da memória, da percepção e da imaginação.

A respeito do jogo de identidade que a autora propõe entre voz narrativa e protagonista, é interessante observar, ainda, o modo como *A hora da estrela*, publicado em 1977, é concebido. Oscilam-se três histórias distintas: a vida da moça nordestina surpreendida no meio da multidão do Rio de Janeiro pelo narrador Rodrigo S. M., a experiência pessoal desta voz que relata e que se identifica com a protagonista, tornando-se inseparável de sua criatura e, finalmente, a formação da própria narrativa, como ressalta a passagem:

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. (LISPECTOR, 1998b, p. 25).

¹⁴⁴ “[...] primeiro a memória, que é sua base; segundo, os sentidos que o guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade.” [Tradução nossa].

Se Rodrigo S. M. posiciona-se enquanto narrador ausente da história de Macabéa e assume compor um relato ficcional, trabalho de carpintaria cujas informações emanam de sua própria imaginação, *A paixão segundo G.H.* propõe outro tipo de identidade entre instância narrativa e personagem. O quinto romance da escritora é narrado por uma voz autodiegética, a narradora-protagonista identificada somente pelas iniciais G.H, que mergulha em uma complexa introspecção depois de ser vítima de um incidente trivial, o esmagamento de uma barata com a qual se depara no quarto desocupado recentemente por sua empregada. Diante de um incessante e inquieto monólogo interior, o leitor é tido como interlocutor imaginário que presencia a experiência mística e a metamorfose interior de G.H:

Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida – e, através da barata que mesmo agora revejo, através dessa amostra de calmo horror vivo, tenho medo de que nesse núcleo eu não saiba mais o que é esperança. (LISPECTOR, 1998d, p. 46).

A narradora-protagonista necessita de um interlocutor, de alguém que segure sua mão e ofereça proteção, confirmando, de fato, a existência de um eu que fala. Alguém que segure G.H. para que a narradora-protagonista não caia no poço da inexistência, da anulação, e afunde nas obscuras e perigosas camadas do inconsciente, “do inferno de vida crua”, daquilo que não tem nome. Ao longo do romance, a narrativa é transformada em fato inenarrável, em inalcançável e incessante busca pelo inexprimível. Ao final, a narradora-protagonista reconhece as limitações impostas pela linguagem, e nisso consiste a riqueza de sua composição ficcional:

Eu tenho à medida que desigmo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998d, p. 132).

A linguagem, meio supostamente utilizado para expressar a realidade, fracassa e revela-se artificial, incapaz de registrar a experiência tal como ela foi percebida pela mente humana. Da mesma forma que ela impossibilita o registro dos fatos, também

dificulta o trabalho representativo da memória. De acordo com Lúcia Castello Branco (1994), há uma lacuna entre o tempo vivido e o que é reconstruído pela memória, vazios esse que é marcado pela impossibilidade de a linguagem recuperar os fatos passados tais como eles ocorreram:

Não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem: qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige sempre a partir do que já não é. (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 29).

Na tentativa de representação da memória, embora a ação tenha ocorrido no passado, há um trabalho atual de reelaboração dos fatos, por meio da repetição, sendo esses submetidos a filtros subjetivos e imprecisão. Trata-se de um passado que se presentifica a todo instante, atualizando-se no e com o discurso ficcional, criado a partir de um tempo presente e por meio de um processo que oscila entre escrever, lembrar e inventar, o lembrar-se do que nunca existiu a que se refere a autora na epígrafe desta seção. De acordo com Kofman:

Vimos que a lembrança de infância, construção fantasmática, não era a tradução nem a representação em imagem de uma realidade preexistente, mas que já era uma construção substitutiva, suplementando uma falta de sentido da experiência vivida, logo um suplemento originário, o único texto constitutivo do passado como tal [...] (1996, p. 88).

Da mesma forma que no sonho o conteúdo manifesto, aquele lembrado conscientemente, não traduz diretamente o conteúdo latente, relativo aos processos inconscientes, mas é fruto de uma escrita específica com leis próprias de funcionamento, também o discurso ficcional tenta substituir uma ausência originária e mostra a impossibilidade de se retomar integralmente a experiência passada. Recordar-se de uma cena não significa recuperá-la com exatidão. A linguagem, principal mediadora, é dominada por mecanismos tais como a metáfora e a metonímia, ou, nos conceitos freudianos, condensação e deslocamento, e a memória se constitui a partir de fragmentos e lacunas. Deve-se considerar, ademais, que se trata de um processo muitas vezes construído, ou seja, ao repetir uma experiência consumada, os fatos podem ser

distorcidos, novas informações são acrescentadas e as lembranças passam por um processo de seleção, provando que a memória aparece permeada pela imaginação.

Por meio de mesclas entre passado e presente, a organização discursiva é cuidadosamente estudada e trabalhada, a ponto de parecer caótica, pelas estratégias da escritora ao lidar com a voz narrativa, tempo, espaço e o trabalho representativo da memória. São os saltos temporais, as retomadas de eventos acabados e a oscilação entre passado e presente que expõem a angústia e a ausência do fato originário. É o que pode ser observado em “Restos do carnaval”, quando a protagonista reflete acerca daquele carnaval que deixou consequências marcantes em sua vida: “Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?” (LISPECTOR, 1998f, p. 27). Além de compor o relato por meio de fragmentos, a autora utiliza-se de um tempo psicológico e interiorizado que contribui para representar o funcionamento da memória e esforça-se para expressar o indizível, por meio de uma linguagem de natureza poética e conotativa: “Ah, está se tornando difícil escrever. Por que sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz. (LISPECTOR, 1998f, p. 25-26). É o próprio momento da escritura que se faz presente. Neste instante, a narradora-protagonista interrompe sua narrativa do passado e volta novamente para o tempo presente, mostrando a dificuldade que sente ao compor seu relato, o que marca como o uso de uma estrutura fragmentada é essencial para representar o funcionamento mnêmico.

O que parece relevante, com isso, não é o conteúdo da memória, mas o modo como ela age diante daquilo de que se lembra, semelhante à preocupação de Alice Munro em captar os diferentes artifícios empregados pelo ato de rememoração. Assim como a ficção, também o processo mnêmico se constitui na construção do imaginário, um lembrar-se para adiante à medida que inventa algo baseado no passado, mas complementado com o auxílio da imaginação e dos contextos atuais. É este o processo que conduz ao intocável, ao inexprimível, ao desejo incessante e ao homem infinitamente desejante, como afirma Nolasco:

Entretanto, sabemos que o objeto do desejo vai estar sempre mais adiante, em outro lugar, porque ele nos escapa e é atemporal. Assim, o processo de escrever como um processo de lembrar é a procura do desejo que não cessa de desejar. O que move a imaginação do autor é o desejo; sua memória também brota dessa parte da alma. Memória e imaginação se deixam contaminar pelo Desejo; aliás, de acordo com

Freud, a memória não é confiável, uma "lembrança" pode ser ficção. (2001, p. 73).

Recuperar a experiência anterior de forma integral, como acreditava Santo Agostinho (1996), revela-se impossível. O esforço que o indivíduo empreende para retornar ao passado e à origem perdida coloca-o em contato apenas com restos, fragmentos de memória, uma vez que se retoma algo por meio da linguagem, e o signo constitui-se “[...] antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência.” (SELIGMAN-SILVA, 2001, p. 48).

Do mesmo modo, o desejo de ser completamente, de possuir uma existência plena e autêntica, nunca poderá ser atingido, uma vez que a identidade humana é incompleta e encontra-se em constante processo de formação ao qual a língua frequentemente impõe barreiras. O indivíduo é um ser construído de modo contínuo, por meio de processos inconscientes, e a identidade, assim como a memória, é concebida em termos de artifício, de formações discursivas e textuais. Em *A maçã no escuro*, Martin recua ao mundo pré-verbal a fim de alcançar uma existência plena que precede o pensamento, porém fracassa ao retornar à linguagem comum, alienando-se novamente nos códigos sociais que moldam a essência humana. Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora-protagonista falha ao separar-se da linguagem comum e tentar conduzi-la para além de si mesma, adentrando um labirinto silencioso e inexprimível.

Problema de existência representado como problema de linguagem, vista, simultaneamente, como miséria e grandeza, como falha e necessidade, percurso do qual, parafraseando G.H, volta-se com as mãos vazias, mas se alcança o intocável. Esse é o modo como Clarice Lispector se esforça para simular o funcionamento da memória no discurso ficcional. É a partir da falta, da ausência do fato original que o processo de rememoração se constitui. Segundo Lúcia Castello Branco, “É preciso esquecer para lembrar. É preciso haver lacuna para que o gesto de memória se dê.” (CASTELLO BRANCO apud BARROCA, 2010, p. 1). Essa é a fissura maior da obra clariceana, o lembrar-se do que nunca existiu, a lembrança que ocorre em carne viva, a existência absurda transposta para a criação literária.

Em *A descoberta do mundo*, personagem e esfinge encaram-se não em relação de confronto, mas de identificação, uma vez que ambos são seres enigmáticos e incompreensíveis:

A Esfinge me intrigou: quero defrontá-la de novo, face a face, em jogo aberto e limpo. Vou ver quem devora quem. Talvez nada aconteça. Porque o ser humano é uma esfinge também e a Esfinge não sabe decifrá-lo. (LISPECTOR, 2008, p. 452).

O texto literário de Clarice Lispector surge como expansão do humano, explorando-se camadas do pensamento nunca antes concebidas. Por meio de movimentações entre passado e presente e de uma memória auxiliada pela imaginação, a escritora identifica a unidade na fragmentação. Seu modo desconcertante de narrar e de expor determinado conhecimento exige também um sujeito desconcertado, precário e incompleto. Homem que olha para a esfinge, neste caso a obra clariceana, incapaz de decifrá-la, mas que também ele não pode ser decifrado. Por detrás de toda a crise proposta em sua ficção, há um esforço para ampliar a realidade literária nacional, conduzir o pensamento humano a esferas impensáveis e “[...] levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério [...]” (CANDIDO, 1970, p. 127), como já considerava Antonio Candido a respeito de *Perto do coração selvagem*.

4. O trabalho com a memória e o processo de escritura em *Felicidade clandestina*

Uma das mais estudadas inovações da obra de Clarice Lispector é o abandono da organização cronológica característica das formas artísticas tradicionais. Diferente da narrativa tradicional, a autora opta por acompanhar o fluxo de consciência de suas personagens, expondo um mundo que não pode ser representado de forma mimética e uma linguagem fragmentada que muitas vezes toca o indizível e representa uma experiência que não pode ser compreendida. Neste capítulo, serão analisadas as narrativas “Restos do carnaval”, “Os desastres de Sofia” que, semelhante à última narrativa do volume de Alice Munro, também expõe os primeiros impulsos da narradora-protagonista enquanto escritora, “Felicidade clandestina”, conto que mostra interesse pelo universo literário desde a infância e “A legião estrangeira”. Como foco central ganham relevo o processo de representação da memória e a constituição de uma voz narrativa que, diante do abismo temporal que separa a experiência passada do momento atual da narração, revela-se de forma inquietante ao longo dos relatos, deixando à mostra o trabalho de escritura e o papel em branco sendo preenchido conforme as narrativas se desenvolvem.

4.1 “O impiedoso jogo de dados do destino”: os restos de memória e o jogo entre vida e morte em “Restos do Carnaval”

A narrativa foi publicada em 1971 no volume de contos intitulado *Felicidade clandestina* e reapareceu em *A descoberta do mundo*, reunião de crônicas escritas entre 1967 e 1973 na coluna semanal do Jornal do Brasil e compiladas postumamente em 1984. O conto é narrado por uma voz autodiegética que, diante das festividades de carnaval de um tempo presente, é transportada para o período da infância e para as ruas e praças mortas do Recife das quartas-feiras de cinzas: “Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete.” (LISPECTOR, 1998f, p. 25).

Logo na abertura, o presente se afasta e a narrativa abre espaço para o passado, sendo o fragmento uma técnica recorrente para compor o trabalho de ida e vinda da narradora-protagonista. O relato, por meio de um tom dialógico, inicia-se a partir de

uma negação, como se estivesse sendo dirigido a um interlocutor imaginário. A narradora-protagonista retifica sua narração, ainda inacabada, afirmando não se tratar do carnaval daquele momento e, por meio da livre associação de ideias, transporta o leitor para sua infância nas ruas e praças do Recife. A princípio, não há uma apresentação prévia dos acontecimentos, como se os fatos estivessem sendo expostos à medida que chegam à mente da narradora-protagonista. Não se trata de um texto completamente acabado, mas de algo que se constrói simultaneamente ao próprio discurso ficcional, o que coloca em destaque o processo de escritura e o papel em branco sendo preenchido com o relato.

A narradora-protagonista retrata a si mesma como uma menina que do carnaval pouco participava, estando sempre à margem, isolada “[...] à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem.” (LISPECTOR, 1998f, p. 25). E a partir deste momento, como se tivesse a intenção de ambientar o leitor e descrever o clima festivo da época carnavalesca, ela começa a falar de um modo geral sobre as festas de sua infância, como era fascinada pelas máscaras, o desejo de se fantasiar e ser outra que não ela mesma, e a falta de oportunidade, já que em presença de uma mãe doente ninguém em casa pensava em carnaval de criança.

É então que a voz narrativa movimenta-se pelo relato, interrompendo sua narração do passado e voltando-se para o momento atual de reconstrução da cena da infância: “Ah, está se tornando difícil escrever. Por que sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz. (LISPECTOR, 1998f, p. 25-26). Nesta passagem, a narradora-protagonista posiciona-se enquanto escritora de uma composição ficcional e admite seu discurso como uma dolorosa releitura do passado, o que permite que novas interpretações e constatações sejam feitas. Torna-se difícil escrever não só porque ela se depara com fatos melancólicos e incompreensíveis na época de sua ocorrência, mas porque é impossível recuperar a experiência anterior tal como ela ocorreu. Novamente o que se tem é a impressão de simultaneidade da escrita, de relato sendo construído naquele exato instante, o que deixa à mostra o trabalho de escritura. Do mesmo modo que o texto se revela inacabado e em processo de composição, também o sujeito que o relata é incompleto e constrói-se no e pelo discurso, um ser entregue, nas palavras de Massaud Moisés (apud SÁ, 2000), ao “ir-sendo” diário, uma identidade em processo contínuo e infinito de construção.

O deslocamento anteriormente mencionado é rápido e logo o passado retomado, dando continuidade à descrição do espírito festivo pelo qual as ruas do Recife eram tomadas pela chegada do carnaval. Eis que a narradora-protagonista mergulha, de fato, em um passado específico e inicia o relato acerca da festa retratada nesta narrativa, que fora diferente das demais: “Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco.” (LISPECTOR, 1998f, p. 26). Ela finalmente havia ganhado uma fantasia de rosa, feita com os restos da alegoria de uma amiga. O momento tão esperado de fugir da realidade, de tornar-se outra, havia enfim chegado: “Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.” (LISPECTOR, 1998f, p. 27). Foi naquele carnaval milagroso que, como em um passe de mágica a menina, “[...] que já aprendera a pedir pouco [...]” (LISPECTOR, 1998f, p. 26), engoliu o orgulho e aceitou o que o destino lhe dava de esmola, tendo a possibilidade de ser encantada e transportada para o mundo da fantasia, semelhante ao que ocorre nos contos de fada. Em meio a uma infância assinalada, sobretudo, pela ausência materna, a mãe da amiga surge como representativa da fada-madrinha, aquela que realiza não somente o desejo da transfiguração, mas também possibilita o afastamento do real e o mergulho em um mundo de sonho e encantamento.

Devido à sua ânsia por se fantasiar e ser outra e à sua ansiedade para sair da infância e fazer parte do mundo dos adultos, a menina-protagonista busca uma suspensão, mesmo que temporária, da realidade sufocante, marcada, sobretudo, pela enfermidade da mãe. A garota era tomada por uma agitação íntima quando o carnaval se aproximava e observava a alegria das pessoas ao redor, “Como se as vozes humanas cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim.” (LISPECTOR, 1998f, p. 25).

Ao analisar o processo de formação da identidade, Freud (1996f) destaca o papel fundamental não só do passado, mas da cultura ao redor. Para que o indivíduo se insira na civilização e comece a fazer parte, de fato, da ordem simbólica, é necessário que seus desejos mais primitivos sejam reprimidos. Para poder se relacionar com o outro, seu semelhante, é necessário viver sob a influência de códigos culturais, que são internalizados e também interferem na formação do indivíduo. Por conseguinte, o processo civilizatório carrega consigo uma sensação de mal-estar e dá origem a um ser infinitamente desejante, cujo prazer é constantemente adiado,

mantido em segredo, como no caso da narradora-protagonista que observa as vozes alheias cantando uma capacidade de prazer que a ela não era permitida.

A doença materna é colocada como obstáculo para que a personagem, que se encontrava sempre ávida assistindo às pessoas se divertirem no carnaval, participasse da festa e concretizasse seu desejo de fuga por meio da fantasia. A menina parece já ter internalizado as interdições externas ditadas pela cultura. E à medida que se movimenta pelo próprio relato, enxerga e descreve a si mesma e expõe o ego como uma entidade que é, nas palavras de Eagleton (2006),

[...] acossada pelo mundo exterior, golpeada pelas censuras cruéis do superego, perseguida pelas exigências ambiciosas e insaciáveis do id [...] que vive sob as exigências quase intoleráveis que lhe são impostas por uma civilização construída sobre a repressão do desejo e o adiamento da satisfação. (EAGLETON, 2006, p. 241).

A menina-protagonista depara-se, ironicamente, com dois sentimentos opostos. Por um lado há o drama familiar, marcado pela doença materna e a proximidade da morte. Por outro, há a alegria alheia, a festa daqueles que cantavam um prazer que ela deveria manter escondido devido ao clima tenso de sua casa, e o anseio de ser outra que não ela mesma. Neste sentido, a narrativa pode ser representativa do conflito entre Eros, instinto que, de acordo com Freud (1996e), é responsável pela preservação da vida, e Thanatos, que expressa o impulso de morte, luta que se intensifica ao longo do relato. Vivendo em um mundo que não é composto apenas por seres sobrenaturais, mas de “[...] pessoas com o seu mistério.” (LISPECTOR, 1998f, p. 26), o conto expõe uma menina ainda inexperiente frente a um universo instável de sentimentos contraditórios e de sensações paradoxais que compõe a essência humana. As ruas mortas e vazias das quartas-feiras de cinzas, representativas da morte, e a vontade de morrer para a vida atual e renascer sob outra forma, entram em contraste com a alegria, a reunião de pessoas diferentes em torno da celebração da vida, “Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate” (LISPECTOR, 1998f, p. 25), afinal, a possibilidade de se quebrar as convenções e dar expressão aos próprios desejos.

E o mesmo destino que em um momento se mostra generoso e presenteia-a com uma fantasia de rosa, em outro se revela impiedoso. Quando estava saindo para o baile festivo, a mãe enferma tem uma recaída e a narradora-protagonista tem que partir às pressas em busca de remédio, com o rosto ainda nu, sem “[...] a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil [...]” (LISPECTOR, 1998f, p. 28). Nesse

instante, ela perde seu encantamento e é retirada do estado de êxtase que a festa do carnaval concede. Desfaz-se, com isso, sua fantasia, não a de rosa, mas seu desejo pessoal de ser outra que não ela mesma. A situação da mãe reconduz a filha à vida real, impedindo-a de viver a fantasia e o sonho. E ser dirigida ao real despertava uma sensação de morte para a protagonista: “Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma *rosa*, era de novo uma simples menina.” (LISPECTOR, 1998f, p. 28). Se por um momento ela havia sido encantada com a doação da mãe da amiga, agora é sua própria mãe quem a desencanta, transportando-a de volta à realidade e obrigando-a a suspender o prazer concedido pela festa carnavalesca.

E agora, novamente de volta ao presente, ela expressa sua incapacidade de entender o que acontecera naquela época: “Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto, essa **não posso sequer entender agora**: o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso. (LISPECTOR, 1998f, p. 27-28, grifo nosso). A narração feita acerca do carnaval da infância, como se localiza anos depois de sua real ocorrência, não passa de reminiscência, repetição de algo ocorrido no passado. E o que se encontra nas reminiscências do passado, sobretudo da infância, não é a experiência original, passível de compreensão, mas uma construção posterior que se edifica sob a influência de diferentes forças, dentre elas a imaginação criativa e a linguagem, sendo impossível revisitar o passado sem modificá-lo. Conforme ressalta Meyerhoff,

As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem a esperança de que aconteçam. Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras. (apud SÁ, 2000, p. 99).

Embora exista uma ordem subjetiva, os fatos lembrados se confundem e se interpenetram, de modo que a ordenação, quando comparada ao tempo cronológico, parece confusa e sem delimitações precisas. Isso porque também a consciência, na busca da própria identidade, percorre caminhos impossíveis de serem delimitados pelo tempo do relógio, envereda-se por divagações e lembranças, ora volta a um passado

mais recente, ora é transportada para um tempo mais remoto. Assim, seu percurso não é previsível ou previamente traçado, como demonstra Sá (2000):

A reescritura da memória tem seus pontos de condensação, seus saltos, suas ubiqüidades e deslocamentos. Passado remoto e passado próximo, passado e presente se misturam e a chamada “lógica das imagens” é regida por associações significativas para o sujeito, mas nem sempre facilmente acessíveis a uma análise que busque nexos causais externos. (2000, p. 99-100).

Diante do jogo entre vida e morte, entre o espaço triste e fechado do sobrado do Recife, habitado por uma mãe doente, e a alegria do carnaval, a garota sente o desejo de morrer para a vida melancólica de antes das festividades e renascer na forma de uma rosa, de escapar da meninice e entrar na vida adulta, por meio de um “[...] sonho intenso de ser uma moça – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável [...]” (LISPECTOR, 1998f, p. 26). Contudo, mesmo depois de a atmosfera ter se acalmado e de a menina-protagonista ter sido penteada e maquiada pela irmã, o carnaval já havia morrido, ela já havia sido desencantada e já não era mais uma flor, mas “[...] um palhaço pensativo de lábios encarnados.” (LISPECTOR, 1998f, p. 28). E não obstante tentasse recuperar aquele encantamento anterior, a pressão da realidade faz-se presente e desperta culpa e remorso: “Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria.” (LISPECTOR, 1998f, p. 28).

Quando qualquer possibilidade de se transfigurar já estava quase perdida, um menino de aproximadamente doze anos para diante da personagem e, “[...] numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade [...]” (LISPECTOR, 1998f, p. 28) cobre seus cabelos de confete. Tal fato é considerado pela narradora-protagonista como uma salvação, uma vez que ela é reconhecida como personagem integrante da festa carnavalesca e, portanto, vivente nesse mundo de sonho e fantasia. A rosa representa, desse modo, o momento de renascimento que ocorre durante as comemorações, um nascer novamente com uma forma que não é mais a de antes. No momento final, o descobrimento e o reconhecimento da protagonista como mulher só são possíveis por meio do olhar do menino. A personagem constitui-se como botão que desabrocha, que se transforma em algo diferente, que passa pela infância e torna-se, temporariamente, “mulher”: “E eu então, **mulherzinha** de 8 anos, considerei **pelo resto**

da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa.” (LISPECTOR, 1998f, p. 28, grifo nosso).

Devido à aparente insignificância e brevidade dos acontecimentos externos quando comparados à complexidade dos desencadeamentos internos, o trabalho do tempo parece análogo ao dos sonhos. Da mesma forma que o conteúdo manifesto, aquilo que é lembrado dos sonhos e retido na memória, não passa de imagens recalçadas provenientes do pensamento latente e disfarçadas por meio de processos tais como condensação e deslocamento, também os fatos externamente visíveis, como um simples carnaval em que uma criança é fantasiada de rosa, aparecem de forma transfigurada, encobrendo lembranças e reflexões profundas e complexas.

Ao retomar aquela situação, a personagem vivencia-a novamente, recorrendo não só à memória, como também à imaginação, para preencher as lacunas deixadas pela imaturidade e inocência da época de infância: “Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?” (LISPECTOR, 1998f, p. 27). Mesmo falando do passado, a protagonista faz-se questionamentos, transportada mais uma vez de volta ao tempo presente, já na idade adulta, para tentar entender o que realmente ocorrera, para tentar buscar explicações, já em um processo de repetição e elaboração que é representado na narrativa por meio das mudanças de posicionamento entre um passado mais geral e remoto, referente à infância, e o presente.

O aparelho psíquico, por conseguinte, constitui-se um sistema complexo que recebe inscrições duradouras e passíveis de modificação e tem a capacidade de reter quantidades ilimitadas de novas percepções, registrando traços permanentes delas, embora alteráveis. O material existente sob a forma de traços mnésicos é submetido a reestruturações constantes, recebendo novos matizes, de modo que a “[...] a memória não está presente uma única e simples vez, mas se repete, que ela é consignada (*niederlegt*) em diferentes espécies de signos.” (FREUD apud DERRIDA, 1995, p. 192). O ato de recordar possibilita, portanto, a exposição de cenas do passado e sua consequente presentificação.

O conto expõe os processos de recordar, repetir e elaborar, uma vez que a ação é resgatada do passado e sua repetição é o que permite a reelaboração dos fatos, os quais são submetidos a filtros subjetivos e imprecisão. Trata-se de um passado que se atualiza com o discurso e cria novas significações. Como é necessário um espaçamento de tempo para que os traços mnésicos sejam revisitados, nada melhor do que uma narradora que se utiliza de um acontecimento já consumado, do qual fora protagonista,

para dar forma ao próprio discurso ficcional. A narrativa fragmentada reflete o funcionamento do aparelho psíquico e repete o que possivelmente estava recalcado no inconsciente, mostrando como o ser se encontra submetido ao desejo e à busca do prazer. O trabalho feito *a posteriori* é análogo ao conceito de suplemento elucidado por Derrida, ao refletir sobre o texto inconsciente, que não está em parte alguma presente, que se forma por arquivos que são sempre inscrições, como “[...] depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente* [...]” (DERRIDA, 1995, p. 200).

A busca por uma memória inteiriça capaz de resgatar determinado fato e trazê-lo integralmente para o momento atual, encontra diante de si uma série de empecilhos, tais como o caráter seletivo da memória e a influência dos contextos atuais e da imaginação. Há uma origem perdida e inalcançável e no jogo de reminiscências, o sujeito, tão inconformado e questionador como se mostra a narradora-protagonista da narrativa clariceana, constata a impossibilidade de resgate total da cena tendo diante de si apenas fragmentos, restos tais como aqueles que compõem a fantasia de rosa da menina-protagonista. A respeito da dificuldade de compreensão e entendimento, Kofman afirma:

O enigma está em toda parte porque o sentido, sempre postulado, está sempre ausente em sua plenitude. Ele só se dá em sua deformação, através de uma cadeia de significantes substitutivos, por sua vez também já substitutivos. Todo texto é lacunar, furado. (1996, p. 69).

Além disso, a dissociação entre a consciência que narra em um tempo presente e a personagem que é narrada por si mesma, mas no passado, compõe um jogo de vozes e imprime ao texto um caráter inacabado. A verdade não existe em sua forma absoluta e só é possível na fragmentação, não na falsa completude, o que nega a interpretação única da experiência humana e permite a re-definição dos acontecimentos. Diante das dificuldades impostas pela linguagem no esforço de expor a própria subjetividade, o indizível expõe os emaranhados caminhos percorridos pelo eu em busca da identidade e aliam memória e escritura em um processo transformador. O que o conto expõe, ao final, é o interminável trabalho da escritura e o contato recorrente com o que não pode ser expresso, em que a linguagem, ao mesmo tempo em que ampara o sujeito na busca e na descrição da própria subjetividade, impõe barreiras para se expressar o que é indizível.

4.2 “Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro”: o nascer de uma escritora em “Os desastres de Sofia”

O conto foi publicado pela primeira vez em 1964, no volume *A legião estrangeira*, e apareceu novamente em 1971, em *Felicidade clandestina*. É composto por uma voz narrativa que se volta aos tempos da infância para rever como a menina de sapatos cambaios e pernas compridas se aproxima de seu professor, tocada por amor e ódio. O mestre solicita aos alunos que reescrevam uma história contada em sala de aula cuja moral edificava o valor do trabalho árduo para alcançar êxito e riqueza. A menina-protagonista, no entanto, compõe um texto subvertendo o final da história e exaltando o ócio, o que mostra sua predileção por burlar o saber instituído. E diferente do que era esperado por ela, o professor se alegra e fica admirado com a composição.

O título do conto é homônimo ao livro *Les Malheurs de Sophie*, escrito no século XIX pela Condessa de Ségur. Todavia, a narrativa clariceana subverte os caminhos da educação moralizadora presente na obra francesa e sua protagonista caracteriza-se por uma inversão paródica de Sophie, uma anti-heroína que é revisitada na pré-adolescência por meio de sua própria memória, em uma fase já adulta. Enquanto a obra de Ségur aponta para uma domesticação da infância por meio da renúncia ao prazer, no ambiente da alta burguesia do *fin-de-siècle* francês, a narradora-protagonista do conto de Clarice Lispector é marcada pela tentação e por apresentar um comportamento transgressor, já que “[...] com vaidade cultivava a integridade da ignorância.” (LISPECTOR, 1998f, p. 102), vista como um escudo protetor, e cujos desastres servem para encorajar “[...] minha vida errada que eu tanto temia, viver errado me atraía.” (LISPECTOR, 1998f, p. 112).

O início do relato é marcado pelo surgimento abrupto da figura do professor, que aparece sem preâmbulos ou apresentações. A impressão que se tem é a de que a narradora-protagonista, com o intuito de acompanhar a rapidez com que as lembranças chegam à mente, inicia sua narração de forma repentina, sem nem ao menos tempo para explicar ou para introduzir o assunto. A cena, com isso, abre-se diretamente sobre a personagem do educador, como pode ser observado na passagem: “Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara

pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele.” (LISPECTOR, 1998f, p. 98). Tem-se, com isso, a impressão de que ela está narrando muito mais um processo como, por exemplo, uma tentativa de autoconhecimento, do que descrevendo acontecimentos. Além disso, os fatos parecem ser expostos do modo como foram vistos e sentidos pela própria menina no passado, por meio de marcadores temporais que serão destacados ao longo da análise.

A descrição dada pela menina-protagonista acerca do professor coloca em destaque o passado misterioso e enigmático do mestre, fato que a cativa do mesmo modo como a narradora-protagonista de “Restos do carnaval” fascina-se diante de pessoas com seus mistérios. Ele é descrito por meio de termos incomuns e associações antitéticas e desarmônicas, revelando uma atração pelo grotesco que é traço recorrente na obra clariceana e na literatura moderna de um modo geral, marcada por um poder questionador acerca das formas tradicionais de representação:

O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de nó na garganta, tinha ombros contraídos. Usava paletó curto demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara. (LISPECTOR, 1998f, p. 98).

A figura do professor é ressaltada por meio de aspectos negativos, tais como os ombros contraídos, a controlada impaciência e a prática pesada da sua missão como educador, que destacam um homem marcado pela repressão, pela falta de espontaneidade e pela frustração relativa à profissão escolhida. De maneira análoga, também o modo como a narradora-protagonista descreve a menina da infância se revela disforme e fragmentário, por meio de uma representação dolorosa e humilhante dos aspectos femininos que compõem sua identidade e por uma ânsia para adentrar o mundo dos adultos, o que também pôde ser observado em “Restos do carnaval”. A menina-protagonista suporta com amargura as penas compridas e os sapatos cambaios, “[...] humilhada por não ser uma flor, e sobretudo, torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim [...]” (LISPECTOR, 1998f, p.101), crescendo de uma maneira sem graça que mais parecia “[...] o resultado de um erro de cálculo: as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas — na minha pressa eu crescia sem saber para onde.” (LISPECTOR, 1998f, p. 102).

Há a predominância de personagens masculinos na narrativa, fato que pode ser analisado em sua relação com o processo de formação da identidade. Há o professor, o colega de escola que anuncia a morte do mestre quatro anos mais tarde, o caseiro, seu amigo e protetor, e finalmente o pai que se encontra sempre ausente, que surgem ironicamente em meio a uma infância marcada pela falta do referencial feminino da mãe, que morrera há anos. A esse respeito, Rosenbaum destaca que a identidade feminina da menina-protagonista se forma por meio da dor e da humilhação, tendo figuras masculinas como suporte, e afirma que: “A alteridade que engendra o feminino é o homem, afirmado na exclusividade das personagens do conto e projetado intensamente na figura salvadora (e que ela também quer salvar) do professor.” (ROSENBAUM, 1999, p. 58). Trata-se de um sujeito incompleto, fragmentado e dividido, intensamente ocupado em “[...] querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir.” (LISPECTOR, 1998f, p. 102), o que revela o processo de formação da identidade como algo em constante desenvolvimento, que passa por inúmeras e fundamentais correções.

Além disso, é importante notar a falta de nomes próprios ao longo da narrativa. Embora o título faça menção a Sofia, não há indícios, durante o relato, de que esse realmente seja o nome da narradora-protagonista. Nem mesmo as demais personagens são nomeadas, sendo identificadas apenas de forma generalizada como o professor, o amiguinho e o caseiro, como se fosse uma tentativa de descrevê-las não como sujeitos individuais, mas como seres universais. A menina da infância é chamada duas vezes ao longo do conto, uma pelo amigo que anuncia a morte do mestre, que “[...] gritara alto o meu nome, sem perceber que eu já não era mais um moleque e sim uma jovem digna cujo nome não pode mais ser berrado pelas calçadas de uma cidade.” (LISPECTOR, 1998f, p. 103) e outra pelo professor: “Foi então que ouvi meu nome.” (LISPECTOR, 1998f, p. 107). Contudo, em nenhum momento seu nome é identificado.

Quando a narração se inicia, portanto, o leitor já se encontra em um tempo passado, mais especificamente na época de infância da narradora-protagonista. Há a impressão de que os fatos são expressos do modo como foram vistos e sentidos pela própria menina, na época de sua ocorrência, como se a experiência estivesse sendo resgatada de forma integral. São mencionados os sentimentos ambivalentes da aluna em relação ao professor, suas tentativas desastrosas de “[...] proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos.”

(LISPECTOR, 1998f, p. 98-99), seus devaneios durante a noite e sua postura desinteressada e atormentadora dentro da sala de aula. Até o momento, não há nenhum sinal da protagonista no tempo do presente, como se sua presença tivesse sido anulada para dar lugar à menina da infância.

No entanto, como a própria narradora-protagonista afirma, “[...] um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias.” (LISPECTOR, 1998f, p. 100). Com isso, há um primeiro deslocamento temporal e a narração é conduzida ao momento atual de reconstrução da cena passada, o que deixa à mostra o trabalho de escritura e o relato sendo simultaneamente preenchido pela narradora-protagonista, aspecto desenvolvido por Derrida (1995). Sua escrita, não estando totalmente acabada, caracteriza-se por um esforço de captar a si mesma se fazendo, como pode ser observado na passagem:

[...] eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se eu não tomar cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. (LISPECTOR, 1998f, p. 99).

O fato de a protagonista interromper seu relato do passado e voltar ao tempo presente, mostrando a dificuldade sentida na composição de seu texto, demonstra como o uso de uma estrutura fragmentada é essencial para representar o funcionamento mnêmico. As palavras que se antecedem e, ao mesmo tempo, ultrapassam o relato deixam evidente não só o jogo temporal entre passado e presente, como também a fragmentação do eu, o que permite distinguir entre a consciência adulta que narra em um tempo presente e a menina que é narrada pela primeira, mas no passado. A fim de se representar a experiência do indivíduo e o conseqüente desencadeamento de imagens e pensamentos, opta-se não por uma narração objetiva e distanciada dos acontecimentos, mas por acompanhar o fluxo da consciência da personagem, afastando a narrativa de uma organização linear, casual e ordenada. Tem-se um tempo psicológico e interiorizado que também contribui para representar o funcionamento da memória.

Há um esforço por parte da narradora-protagonista para fazer coincidir o tempo da experiência vivenciada no passado com o tempo da escritura e, conseqüentemente, com o da leitura. Contudo, embora a escrita pareça ser feita de modo simultâneo ao acontecimento transcrito, é importante ressaltar que o passado só existe a partir da sua reconstrução em um momento atual, constituindo-se muito mais uma invenção de

linguagem e imaginação do que um processo fiel de rememoração. Não obstante as imagens da menina da infância apreendidas pela narradora-protagonista promovam uma presentificação das sensações vivenciadas anteriormente, essas não aparecem mais em sua forma original, conforma ressalta Halbwachs:

A lembrança é uma imagem constituída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (HALBWACHS apud BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1995, p. 136-137).

O deslocamento temporal já mencionado, no entanto, é breve e logo o relato novamente se volta para o passado e para a tentativa de salvação empreendida pela menina, sendo a insistência o único instrumento com o qual ela conta. É importante ressaltar que as imagens do tapete composto por inúmeros fios e das múltiplas histórias de que um único enredo é feito remete-nos às figuras míticas de Penélope, da *Odisséia*, que desfaz os fios de seu tecido para despistar os pretendentes e esperar o regresso do amado, e Sherazade, de *As mil e uma noites*, que conta narrativas intermináveis para adiar a morte. E é por meio da revisita ao passado que a narradora-protagonista, ao atualizar os fatos, recobre-os de dúvidas e hesitações, de modo que a incerteza e a dificuldade de entendimento acerca do que ocorreu revelam novamente a mulher do presente: “É verdade que nem eu mesma sabia ao certo o que fazia, minha vida com o professor era invisível. Mas eu sentia que meu papel era ruim e perigoso [...]” (LISPECTOR, 1998f, p. 100).

E como um tapete é feito de inúmeros fios e não se pode seguir apenas um, mais uma mudança de tempo ocorre e o leitor é conduzido a um outro passado, quatro anos mais tarde do que esse apresentado no relato, quando a menina já está na idade dos treze e recebe a notícia da morte do professor. Descrevendo-se como uma adolescente “composta e bonitinha”, de mãos limpas e banho tomado, há uma representação mais harmoniosa do sujeito feminino, que não mais cresce de forma desordenada. Madura e purificada, a protagonista deseja ser vista pelo professor como um “cromo de Natal”, ou seja, uma imagem idealizada e representativa de pureza e perfeição. Pela sua reação diante da notícia, notamos como a figura do mestre, mesmo decorridos esses anos, ainda mexe com a adolescente, que enxerga a si mesma como uma boneca partida diante de

uma realidade vertiginosa e caótica: “E branca, de olhos muito abertos, eu olhara a rua vertiginosa a meus pés. Minha compostura quebrada como a de uma boneca partida.” (LISPECTOR, 1998f, p. 103).

De acordo com Rosenbaum, o trabalho ficcional de Clarice Lispector foge da cópia mimética da realidade circundante e inaugura uma tentativa de “[...] elevar ao *status* de tema literário a construção psíquica que cada sujeito faz de si mesmo, onde não há um tempo passado a ser fielmente descrito pelo narrador e o que se conta está repleto de dúvidas e hesitações.” (ROSENBAUM, 1999, p. 51). O deslocamento temporal, porém, é rápido e logo a narradora já retoma a história dos seus nove anos.

O trabalho representativo da memória pode ser identificado, ainda, em outras passagens da narrativa, por meio de marcadores temporais que deixam à mostra uma oscilação indefinida e constante entre passado e presente. Se, naquela época, o fato de a menina-protagonista começar a tirar a moral das histórias a santificava, “[...] **mais tarde** ameaçaria sufocar-me em rigidez.” (LISPECTOR, 1998f, p. 105, grifo nosso), citação que ilustra a simultaneidade da escrita e o esforço para apresentar os fatos tais como foram vivenciados na infância. Tal técnica, que remete ao próprio passado e parece ser enunciada pela própria criança, também pode ser encontrada na passagem: “Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só **agora**, ao lento passo do medo, eu via o tamanho real.” (LISPECTOR, 1998f, p. 107, grifo nosso), sendo o termo em destaque relativo não ao presente da narração, mas ao passado da menina-protagonista.

Há, ainda, momentos que expressam uma elaboração feita posteriormente, no tempo atual de reconstrução da cena passada, como pode ser observado nas passagens a seguir, em que a narradora-protagonista debruça-se sobre o próprio passado em uma busca frustrada de compreensão: “É possível também [...] que eu já tivesse iniciado a minha grande obstinação: eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada.” (LISPECTOR, 1998f, p. 105-106) e “Era cedo demais para eu ver como nasce a vida. Vida nascendo era tão mais sangrento do que morrer. Morrer é ininterrupto. Mas ver matéria inerte lentamente tentar se erguer como um grande morto-vivo...” (LISPECTOR, 1998f, p. 111).

Além da movimentação entre passado e presente, o conto estrutura-se, ainda, por meio do *mise-en-abîme*, aspecto que permite a coexistência de vários planos ficcionais. Há o relato em que a narradora-protagonista apresenta os acontecimentos de sua infância, há a história contada por outra personagem, no caso, o professor, e há, finalmente, a composição recriada pela menina-protagonista para ser entregue em sala

de aula. E em meio ao jogo textual é, sobretudo, a redação elaborada para ser entregue ao professor que merece destaque, uma vez que permite à narradora-protagonista descobrir-se como escritora.

Ao transgredir a moral da história, a menina tem como objetivo despertar a raiva do docente. O fato de ela afirmar, por meio da escrita, que o ócio mais do que o trabalho lhe trariam grandes recompensas aproxima-a da personagem da cigarra na fábula infantil *A cigarra e a formiga*. E ao tentar se lembrar das palavras utilizadas naquela época, surge novamente a mulher do presente, o que mostra como a sua narrativa se compõe a partir de oscilações entre o passado e o momento atual: “Não consigo me lembrar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado.” (LISPECTOR, 1998f, p. 105).

A narradora-protagonista não consegue se lembrar das palavras utilizadas na infância porque a recordação de uma cena não significa recuperá-la com exatidão. A linguagem é regida por mecanismos como a metáfora e a metonímia, ou, nos conceitos freudianos, condensação e deslocamento, e a memória se constitui a partir de fragmentos e lacunas. Deve-se considerar, ademais, que o processo de memória é muitas vezes construído, ou seja, ao repetir uma experiência consumada, os fatos podem ser distorcidos, novas informações são acrescentadas, as lembranças passam por um processo de seleção, provando que a memória pode aparecer permeada pela imaginação.

Dentre os diversos tipos de escrita, talvez o relato memorialístico seja, de acordo com Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (1995), a que mais deixa à mostra sua ligação com a morte. Construída a partir de algo que já foi vivido e, portanto, perdido, não há como negar que a linguagem que reconstrói a experiência passada o faz por meio de um processo marcado por uma falta original, erigindo o texto em um espaço morto, vazio, em lugar daquilo que foi, porém já não é mais.

Embora o texto de memória, principalmente aquele do discurso histórico e dos relatos épicos, ambos erigidos sobre uma verdade fundamental, esforce-se para presentificar o passado e resgatar o fato original, negando o vínculo da escrita com a morte, as autoras destacam um outro tipo de texto, localizado em um lugar menor e insignificante. Trata-se de uma

[...] memória-desmemória, que se constrói mais de perdas do que de ganhos, mais de esquecimentos do que de lembranças, constitui, portanto, um texto *outro*, que ocupa *outro* lugar, uma *outra* margem, o

lado esquerdo da escrita [...] (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1995, p. 162).

É o que pode ser observado na narrativa clariceana. O relato não está preocupado em negar a perda e disfarçar a falta, evidenciando a impossibilidade de a narradora-protagonista lembrar-se exatamente das palavras utilizadas na infância. É como se ela recebesse, de forma passiva, uma revelação do mundo que já não é mais, ou seja, do passado, e percebesse que a memória não é capaz de restaurar o vivido, mas apenas construir fios fantasmáticos, substituindo algo que já foi com uma construção que é mediada pela linguagem e pela imaginação criativa. O episódio da infância coloca a menina frente a frente com a mulher do presente e mostra a lacuna intransponível que separa o passado do momento atual, provando a impossibilidade de entendimento.

A redação acarreta reflexões acerca do fazer literário e mostra os primeiros impulsos da menina como escritora. Sendo assim, ela chama a atenção para como o jogo discursivo criado pela ficção pode causar consequências inesperadas no leitor, como se a literatura fosse composta unicamente por histórias inventadas, por simples mentiras cuja função é iludir quem as lê: “Sim, minha impressão era a de que, apesar de sua raiva, ele de algum modo havia confiado em mim, e que então eu o enganara com a lorota do tesouro.” (LISPECTOR, 1998f, p. 112). A história inventada foge ao controle de sua autora e irresponsavelmente causa alegria ao professor, como se ele fosse “[...] um mendigo que agradecesse o prato de comida sem perceber que lhe haviam dado carne estragada.” (LISPECTOR, 1998f, p. 112).

Da mesma forma que o tesouro, em sua composição, está escondido onde menos se espera, também o manejo linguístico e o poder criativo da menina marcada pela ignorância, que até então era seu guia protetor, estão camuflados em seu comportamento rebelde e inoportuno e são revelados por aquele que detém o saber. Ao final, há uma inversão não só da moral da história contada pelo professor, mas também da ordem esperada dos fatos. Aquele que detém o saber se encanta com a menina que era “[...] a escura ignorância com suas fomes e risos, com as pequenas mortes alimentando a minha vida inevitável.” (LISPECTOR, 1998f, p. 115), de modo que a indiferença e a desobediência da menina-protagonista revelam ao professor o talento de uma recém e inesperada escritora. Dos sujos quintais surge a palavra renovadora, a literária, que subverte o saber instituído e amplia os horizontes do discurso ficcional. Se antes a narradora-protagonista enxergava a si mesma como uma prostituta, agora ela se vê

como uma virgem anunciada, “[...] a mulher do rei da Criação.” (LISPECTOR, 1998f, p. 116).

Por meio de um texto construído mediante polaridades, tais como homem *versus* mulher, criança *versus* adulto e aluna *versus* professor, a narrativa clariceana mostra, como ocorre com frequência no decorrer de sua obra, o modo como o encontro com a alteridade engendra um processo de identificação: “[...] aquele homem também era eu. Meu amargo ídolo que caíra ingenuamente nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura, e que se deixara docilmente guiar pela minha diabólica inocência...” (LISPECTOR, 1998f, p. 113-114). A aproximação entre a menina-protagonista e o professor ocorre por meio do olhar, motivo também recorrente na obra de Clarice Lispector que foi abordado pela crítica de Nunes (1995). O importante, neste caso, não é o que foi visto, mas o modo como foi visto, aquilo que foi apreendido em segredo e mantém-se inexprimível, irrepresentável, deixando a narradora-protagonista incerta em relação ao que realmente viu, como ilustra a passagem:

O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era incompreensível como um olho. (LISPECTOR, 1998f, p. 110-111).

O encontro com o outro permite à menina-protagonista compreender sua vocação enquanto escritora e o destino intranquilo que a criação ficcional impunha aos autores. O texto surge como uma criação desenfreada que engana os mais frágeis, algo sobre o qual não é possível ter controle. Com isso, o poder destrutivo da menina da infância, ressaltado ao longo do relato sobretudo pelas descrições negativas e deformadoras que a narradora-protagonista faz de si mesma, é transferido para a linguagem literária. De acordo com Amaral, ao identificar-se com o professor, a narradora-protagonista:

[...] inicia o seu processo de auto-reconhecimento como um sujeito autônomo, ela deflagra uma possibilidade de inscrição no mundo, na medida em que o exercício da escrita lhe proporciona um momento de encontro, de reconhecimento do outro, de validação e portanto de legitimação de sua subjetividade. (AMARAL, 2007, p. 11).

Reconhecer a existência do outro significa, portanto, deparar-se com a própria subjetividade. No entanto, tal processo provoca um desconcerto na criança que,

nauseante, corre incansavelmente pelo pátio da escola na tentativa de se afastar do professor. E refletindo sobre a atitude inesperada de seu mestre, a mulher do presente novamente vai ao encontro da protagonista dos tempos imaturos de infância, sendo as expressões destacadas relativas ao momento atual de reconstrução da cena passada:

Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo – e mesmo **agora** ainda não sei o que vi – assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. **Nunca saberei o que entendo.** O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. (LISPECTOR, 1998f, p. 115, grifo nosso).

Ao final do conto, os desastres da menina esbarram na intertextualidade com outra história infantil, *O chapeuzinho vermelho*:

Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto — uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir. (LISPECTOR, 1998f, p. 116).

A menina-protagonista, em seu apelo à transgressão, incorpora para si a figura do próprio lobo e prova que ideias paradoxais, tais como amor, ódio, dor e agressão, existem simultaneamente nos homens, de modo que não há uma visão unilateral e maniqueísta das coisas. Da mesma forma que a protagonista de Alice Munro e da narradora-protagonista de “Restos do carnaval”, ela se depara, cedo demais, com os mistérios do mundo e descobre que os sentimentos e as sensações estão sempre mesclados: as unhas longas servem para salvar da morte, a boca faminta morde para acabar com a dor e as mãos prendem para cultivar o amor.

O final da narrativa aparece como um repouso depois de tantos “desastres”, porém deixa em aberto a possibilidade de novas histórias, mostrando a continuidade da ficção. Trata-se apenas da primeira narração, dentre as muitas que surgiriam mais tarde, uma vez que é a partir deste momento que a narradora-protagonista se descobre como escritora: “... E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer [...]. Não, esse foi somente

um dos motivos. É que os outros fazem outras histórias.” (LISPECTOR, 1998f, p.116). Como em nenhum momento a narradora, localizada em um tempo presente, afasta-se da cena, percebemos que os desastres vivenciados, embora não sejam os únicos, compõem a identidade da mulher questionadora e inquieta em busca, na maior parte dos casos não alcançada, de compreensão. Ao rememorar o episódio, o passado mesclado com o presente e o movimento temporal pelo relato são o que compõe o universo íntimo da protagonista.

O final do conto, portanto, mostra como tanto o sujeito quanto a narrativa, e podemos acrescentar também o passado, constituem-se como construções discursivas inacabadas, cujos significados se modificam continuamente em um processo de infinita renovação. O que se tem, enfim, é uma memória que se constitui por meio da perda, que

[...] é resto, é fragmento; que, sob o gesto de olhar para trás, um outro gesto tem lugar na rememoração: o movimento de saída, de invenção, de ruptura com o passado e de trajetória em direção ao inevitável futuro a que nos lança qualquer ato de linguagem. Por isso a memória é também exílio: para sempre abandono do lugar de origem, absurdo retorno ao lugar de onde nunca saímos. (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1995, p. 165).

4.3 “O drama do dia seguinte”: a representação da memória em “Felicidade clandestina”

Essa narrativa foi publicada no *Jornal do Brasil* em 1967 com o título “Tortura e glória”, em 1971 integrou o volume de contos a que intitula e reapareceu em 1984 na coletânea de crônicas *A descoberta do mundo*, com o título original de “Tortura e glória”. Há uma crônica intitulada “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, publicada no *Jornal do Brasil* em 24 de fevereiro de 1973 e que pode ser vista também em *A descoberta do mundo*, que apresenta relação direta com a narrativa aqui analisada, o que nos leva a pensar no caráter autobiográfico da obra clariceana¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Reproduz-se aqui parte da crônica que se relaciona estritamente com o conto analisado: “Tive várias vidas. Em outra de minhas vidas, o meu livro sagrado foi emprestado porque era muito caro: *Reinações de Narizinho*. Já contei o sacrifício de humilhações e perseveranças pelo qual passei, pois, já pronta para ler Monteiro Lobato, o livro grosso pertencia a uma menina cujo pai tinha uma livraria. A menina gorda e muito sardenta se vingara tornando-se sádica e, ao descobrir o que valeria para mim ler aquele livro, fez um jogo de “amanhã venha em casa que eu te empresto”. Quando eu ia, com o coração literalmente batendo de alegria, ela me dizia: “Hoje não posso emprestar, venha amanhã”. Depois de cerca de um mês de venha amanhã, o que eu, embora altiva que era, recebia com humildade para que a menina não me cortasse de vez a esperança, a mãe daquele primeiro monstinho de minha vida notou o que se passava e,

Os dois títulos atribuídos à narrativa que aparece ora como crônica e ora como conto apresentam o paradoxo como aspecto comum. No primeiro caso, a tortura, que pode ser física ou psicológica e que se caracteriza por uma sensação dolorosa, lenta e sádica, aparece, por meio da conjunção aditiva “e”, em ligação indissociável com a glória, com o êxtase que se alcança depois de terminado o sofrimento. No segundo, a felicidade, um sentimento espontâneo e glorificante, é marcada pela clandestinidade, como se fosse algo que, por contrariar as normas sociais, necessita ser escondido.

O fato de esta composição aparecer em uma coletânea de contos e, posteriormente, em um volume de crônicas, mostra como a autora, de modo semelhante a Alice Munro, subverte as maleáveis fronteiras do gênero literário. De acordo com Derrida (1980), as imposições literárias, ao limitar os textos a determinada classificação, tentam, com isso, disfarçar a indecibilidade presente em composições transgressoras como as de Alice Munro e Clarice Lispector que, por meio do confronto entre passado e presente e da impossibilidade de recuperação da origem perdida, insistem em expressar o indizível.

Assim como as narrativas analisadas anteriormente, também “Felicidade clandestina” é composta por uma voz autodiegética que se volta aos tempos de infância e recorda como é vítima da crueldade da menina cujo pai é dono de livraria e que lhe promete emprestar o livro de Monteiro Lobato, *As renações de Narizinho*, “[...] um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o.” (LISPECTOR, 1998f, p. 6), livro que, pela descrição que lhe é dada, é personificado e visto como se fosse realmente um ser humano.

O conto tem início a partir da caracterização da menina má e, assim como a figura disforme do professor que tira o sono da menina de sapatos cambaios em “Os desastres de Sofia”, também aqui se ressaltam os aspectos negativos e depreciativos da personagem:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria. (LISPECTOR, 1998f, p. 9).

um pouco horrorizada com a própria filha, deu-lhe ordens para que naquele mesmo momento me fosse emprestado o livro. Não o li de uma vez: li aos poucos, algumas páginas de cada vez para não gastar. Acho que foi o livro que me deu mais alegria naquela vida.” (LISPECTOR, 2008, p. 506-507).

Como pode ser constatado na passagem acima, o trabalho representativo da memória novamente é feito por meio de uma voz que simula ser a criança do passado e narra os fatos conforme os vivencia. A inferioridade da filha do dono da livraria em relação aos padrões de beleza é descrita por meio de adjetivos que evidenciam o excesso, o desmedido. A narradora-protagonista compõe a figura exagerada de uma menina grotesca e, por meio de tal ridicularização, parece se vingar da maliciosa criança responsável pelo seu sofrimento, o que nos revela uma postura imatura característica dos anos de infância. Embora seja gorda, baixa e possua cabelos crespos, a filha do dono da livraria é rainha no mundo dos livros e tem acesso total à leitura, fato que a torna superior às outras meninas. Entretanto, aliada aos excessos físicos da menina, o leitor depara-se com sua limitada e vazia imaginação, uma vez que dos livros a que tinha acesso ela pouco aproveita.

Em contraposição, assim como Narizinho, que inventa histórias com finais inusitados para a boneca Emília, também a narradora-protagonista tem sede pela leitura e almeja explorar os territórios da fantasia que a literatura proporciona, o que também pode ser visto como evidência de seus primeiros impulsos como escritora. É a partir desse primeiro encontro com a literatura que ela se depara com questões acerca do ato de narrar, das particularidades da linguagem e das formas como as histórias são estruturadas, conforme destaca Gotlib:

A menina Clarice já encontrava aí, então, um território povoado de histórias imaginárias ‘muito verdadeiras’ e com intensa problematização de questões ligadas ao ato narrativo. O livro estava lá. Pronto para ser conquistado. A felicidade proveniente dessa leitura estava prestes a se efetivar. (1995, p. 105).

Embora Gotlib nomeie a narradora-protagonista de Clarice, levando em consideração as proximidades existentes entre a vida da autora e a personagem criada nesta narrativa, é necessário ressaltar que o conto não nos apresenta nomes próprios. Da mesma forma que alguns críticos identificam aspectos autobiográficos na obra munroviana, também no caso de Clarice Lispector muito se tem discutido a respeito das coincidências entre a escritora e suas personagens. No entanto, os contos analisados neste trabalho, longe de serem tomados como representações fiéis da vida das autoras, são vistos como criações ficcionais cujos limites entre vida real e criação artística são instáveis e imprecisos.

No dia seguinte à promessa e sem se importar com as humilhações a que era submetida, a narradora-protagonista passa na casa da menina para buscar a obra, mas é aconselhada a voltar no outro dia, pois o livro já havia sido emprestado a uma outra criança:

Boquiaberta, saí devagar, mas em breve a esperança de novo me tomava toda e eu recomeçava na rua a andar pulando, que era o meu modo estranho de andar pelas ruas de Recife. Dessa vez nem caí: guiava-me a promessa do livro, o dia seguinte viria, **os dias seguintes seriam mais tarde a minha vida inteira**, o amor pelo mundo me esperava, andei pulando pelas ruas como sempre e não caí nenhuma vez. (LISPECTOR, 1998f, p. 10, grifo nosso).

Nesta passagem o leitor, que até então havia se deparado apenas com a voz da infância narrando de forma simultânea os fatos do passado, encontra-se com a mulher do presente da narração que, organizadora de um discurso ficcional próprio, ou seja, algo de que ela já conhece o desfecho e de que se encontra a uma distância temporal significativa, reconhece que essa espera se repetiria durante toda sua vida.

A prática do mal é previamente calculada pela filha do dono da livraria, que planeja uma vingança “tranquila e diabólica” com o intuito de manter as outras meninas, superiores a ela em termos de beleza física, longe do mundo da leitura e, com isso, preservar sua soberania:

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. (LISPECTOR, 1998f, p. 10).

De acordo com Freud (1996b), o fato de algumas crianças apresentarem um comportamento perverso não significa que elas sejam más, mas que seu superego ainda não está formado. Sendo assim, como a instância psíquica que internaliza as proibições e interdições sociais não está totalmente configurada, a prática do mal se revela como efeito de seus desejos inconscientes, que ainda não se encontram regulados pelos impedimentos internos e ainda não estão direcionados para o que é moral ou socialmente aceito.

Além da perversidade infantil, o confronto por meio do olhar também tem sido um tema estudado com frequência pelos críticos da obra clariceana e pode ser identificado na passagem: “Olhando bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo.”

(LISPECTOR, 1998f, p. 10). De acordo com Rosenbaum (1999), a troca de olhares está diretamente relacionada com a inveja sentida pela disforme filha do dono da livraria: “Etimologicamente, a palavra ‘inveja’ vem do latim *invidia*, que provém do verbo *invideo* – olhar maldosamente, olhar atravessado ou com despeito, lançar mau-olhado.” (ROSENBAUM, 1999, p. 78).

É também por meio da questão do olhar que a passagem seguinte é representativa do funcionamento da memória: “E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se cavando sob os meus olhos espantados.” (LISPECTOR, 1998f, p. 11). Neste momento, a inocência da menina alta, esguia e de cabelos soltos que anda pulando pelas ruas do Recife almejando entrar no mundo da fantasia entra em contraste com o aparecimento de olheiras, fenômeno típico da vida adulta. Além disso, vocábulos como sadismo e a expressão “tortura chinesa”, que aparecem na narrativa, relacionam-se a uma voz mais madura, que se encontra no momento atual de reconstrução do passado, o que mostra como a linguagem, meio frequentemente empregado por Alice Munro, também pode ser utilizada como técnica para a representação da memória.

A voz que se localiza em um tempo recente manifesta-se brevemente e logo o relato já volta a ser dominado pela menina da infância: “No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte.” (LISPECTOR, 1998f, p. 10). O plano diabólico e tranquilo da filha do dono da livraria continua e um novo desdobramento temporal é empreendido, o que faz com que a inquietante voz do presente da narração revele-se novamente e faça acréscimos ao seu relato:

Mal sabia eu como **mais tarde, no decorrer da vida**, o drama do ‘dia seguinte’ com ela ia se repetir com meu coração batendo. E assim continuou. Quanto tempo? **Não sei**. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes **adivinho**. Mas, adivinhando mesmo, às vezes **aceito**: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra. (LISPECTOR, 1998f, p. 10, grifo nosso).

Se durante a infância a narradora-protagonista não sabia de como seria vítima, em outros casos, da dolorosa espera a que é submetida pela maliciosa menina, agora, depois de todos esses anos, ela é capaz de reconhecer. É importante observar que os verbos em destaque na citação acima, conjugados no tempo do presente, parecem ser empregados pela voz do momento atual da narração e, com isso, colocam o leitor em contato com o sujeito responsável pela reconstrução da cena passada.

Ao refletir sobre a questão da memória, Derrida (1995) afirma que seu poder não está na retomada integral do passado, mas em um ato constitutivo que se limita ao presente e orienta-se para o futuro da própria elaboração, feita em um momento posterior. Desse modo, não obstante a escritora se utilize de artifícios para tentar expor o passado à medida que ele se desenrola, é impossível a reconstituição da cena original. Ao se voltar para a obra derridiana, Amaral destaca:

A desconstrução da metafísica ocidental pensada por Jacques Derrida parte dessa impossibilidade de se atingir a origem, que supostamente estaria no passado, uma vez que ela se desloca para o presente. O conceito de origem e de tempo é abalado desde a formulação freudiana de um significado que se dá em posteridade, sempre *nachträglich*. (2000, p. 36).

Como se trata de um passado presentificado, a voz responsável pela narração manifesta-se constantemente ao longo do relato, evidenciando a existência de uma barreira intransponível entre aqueles fatos já consumados e o presente. Aquela cena da infância é reconstruída e mesclada aos contextos atuais sendo, dessa maneira, direcionada ao futuro, ao discurso ficcional que está sendo composto. De acordo com Rosenbaum, “[...] Nascida da falta que a impulsiona, a literatura de Clarice se move na direção de um Absoluto, de uma completude sempre inalcançável, caminhando à procura de refúgio e reencontrando um Todo perdido.” (1999, p. 69).

Um dia a mãe da garota, estranhando aquela aparição constante e silenciosa na porta de sua casa, questiona a filha e descobre a crueldade a que a narradora-protagonista está sendo submetida. Assim, como em “Restos do carnaval”, a mãe da amiga faz a fantasia de rosa a partir dos restos da alegoria da filha e, com isso, liberta a narradora-protagonista do ambiente opressivo marcado, sobretudo, pela doença materna, também nesta narrativa a mãe da menina má representa a fada-madrinha dos contos infantis e empresta-lhe o livro por tempo indeterminado, permitindo que ela desfrute ilimitadamente do mundo de fantasia e sonho proporcionado pela obra de Monteiro Lobato:

Foi então que, finalmente se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar o livro agora mesmo. E para mim: "É você fica com o livro por quanto tempo quiser." **Entendem?** Valia mais do que me dar o livro: "pelo tempo que eu quisesse" é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer.
Como contar o que se seguiu? (LISPECTOR, 1998f, 11, grifo nosso).

Toda sua insistência e espera haviam sido recompensadas, e ela teria a posse do objeto desejado, por quanto tempo quisesse. Antes, como a narradora-protagonista deve esperar pela boa vontade da sádica menina, o tempo passava de forma vagarosa, a fim de destacar a tortura e o constante adiamento do prazer que o ato sofrido de ir todos os dias à casa da filha do dono da livraria lhe causa. Agora é ela quem tem o poder de controlar o tempo, devolvendo o livro somente quando quiser. Neste momento a voz narrativa dialoga com o leitor e lança questionamentos, como se ela fosse aquela menina da infância que, inquieta e impaciente, não consegue se conter por ter realizado o tão esperado desejo. Ao admitir estar em dúvida a respeito de como contaria o restante da história, a narradora-protagonista não só se coloca como autora de uma composição ficcional e que, como tal, apresenta preocupações estéticas, como também prepara o leitor para os acontecimentos seguintes.

Após conseguir o objeto desejado, a narradora-protagonista torna-se sujeito do próprio desejo e impõe, ela mesma, as proibições, adiando cada vez mais a leitura a fim de prolongar o sentimento de prazer alcançado na realização de seu anseio. Além disso, a partir de tal adiamento ela também prorroga sua estadia no mundo da fantasia e dos sonhos que a literatura lhe proporciona:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardava o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. **Parece que eu já pressentia.** Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (LISPECTOR, 1998f, p. 12, grifo nosso).

E novamente a voz do presente da narração se manifesta por meio de uma elaboração posterior. Se durante aquele passado ela não pudera pressentir, é agora, no momento de reconstrução da cena consumada, que ela é capaz de reconhecer a clandestinidade de sua felicidade. É o que ressalta Rosenbaum ao refletir sobre os constantes desdobramentos temporais neste conto clariceano:

A sofrida passividade da espera é posta em relevo por um comentário narrativo que retira o leitor do tempo passado em que decorre a ação, trazendo-o abruptamente para o presente, marco de onde fala a

narradora. Sua intromissão atualiza o que foi vivido, mostrando sua persistência no plano do enunciado. Em outras palavras, é o sujeito da enunciação que ascende nesse momento à instância do discurso enunciado, fazendo ambos, adulto e criança, convergirem na mesma experiência emocional. (ROSENBAUM, 1999, p. 76).

Ao final da narrativa, infância e vida adulta mesclam-se na imagem da criança com o livro e da mulher com o amante, ambos de caráter clandestino, o que comprova, nas palavras de Amaral, que “A ideia de passado fatalmente se modifica. Dele só fica a memória, ou seja, resgatamos o passado, de acordo com necessidades e anseios atuais.” (2000, p. 40).

É necessário notar que antes de conseguir o livro a narradora-protagonista não vivia, mas apenas era conduzida pela imprevisibilidade das ondas do mar, esperando ansiosamente pela chegada da felicidade: “Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam.” (LISPECTOR, 1998f, p.10). Depois de seu desejo concretizado e a partir do êxtase infinito que o mundo da fantasia proporciona, a pequena menina que, logo na infância se depara com um comportamento perverso e sádico com o qual se encontraria em outros momentos de sua vida, agora vive no ar. O processo de representação da memória, que pode ser identificado, sobretudo, por meio da fragmentação e dos deslocamentos temporais que conduzem o leitor ao encontro da inquietante voz do presente da narração, permite destacar dois momentos cruciais da narrativa. No primeiro, a narradora-protagonista depara-se com um mundo desencantado, repleto de interdições externas, e no segundo as leis da realidade são suspensas para a realização do desejo, conforme destaca Rosenbaum:

O conto, portanto, instaura duas atmosferas oponentes: a primeira, que se intensifica no segundo segmento, apresenta a virulência das relações humanas no jogo sádico da invejosa com a voraz leitora; o mundo, então, surge desencantado e cruel, repleto de obstáculos e humilhações. A segunda parte transforma a degradação pérfida em momento epifânico, dominado pela suspensão das leis da realidade, onde o grotesco é abruptamente expurgado do texto, cedendo lugar de forma absoluta ao sublime erótico e estético. Eros, por fim, toma a forma da palavra. Flagrante prova de amor à arte, acime de todo o infortúnio. (ROSENBAUM, 1999, p. 82).

Onda e ar, com isso, revelam um jogo de significantes que representa a instabilidade de uma identidade cambiante e incompleta, que se encontra em constante e infinito processo de formação, ressaltado aqui no encontro com um passado, cuja

origem nunca será retomada e com seus primeiros impulsos enquanto escritora, entrelaçando memória e imaginação criativa em um transformador e questionador processo de escritura.

4.4 A transformação da princesa hindu: memória e identidade em “A legião estrangeira”

Este conto também é narrado por uma voz autodiegética, uma mulher adulta, casada e com filhos que, às vésperas do Natal, depara-se com um pinto em sua casa. Diferente dos casos anteriores, todavia, esta narrativa já se inicia com a voz do presente da narração que revela, logo no início, uma identidade cambiante e desconhecida:

Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: **mal me conheço** – e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem. (LISPECTOR, 1998f, p. 63, grifo nosso).

Embora não se conheça, a narradora-protagonista sabe que mantém relações com o passado – o delicado abismo da desordem – e esforça-se para falar, partindo do momento atual de reconstrução do fato consumado, sobre a família de Ofélia, menina que recebe atenção especial neste conto:

Estou tentando falar sobre aquela família que sumiu há anos sem deixar traços em mim, e de quem ficara apenas uma imagem esverdeada pela distância. Meu inesperado consentimento em saber foi hoje provocado pelo fato de ter aparecido em casa um pinto. (LISPECTOR, 1998f, p. 63).

É a partir daquela família que supostamente desaparecera sem deixar traços na narradora-protagonista que se inicia o relato. Embora seja uma situação do passado que motive a narração, só é possível pensar naquelas pessoas devido à situação do presente – o aparecimento do pinto na véspera de Natal – o que mostra uma ligação indissociável entre os dois tempos. Identificam-se, com isso, dois episódios, dois diferentes momentos que, mesmo distanciados pelo tempo, mantêm relações entre si e são recriados por meio da memória e da imaginação criativa.

Ao refletir sobre o poder que tanto a fotografia quanto o conto possuem de conduzir o espectador/leitor para uma realidade ampliada, Cortázar afirma que a narrativa curta deve ser significativa o suficiente “[...] a ponto de transformar um vulgar episódio doméstico [...] no resumo implacável de determinada condição humana ou no símbolo ardente de uma ordem social ou histórica.” É o que pode ser observado no conto em questão, uma vez que um acontecimento exterior aparentemente insignificante, como o fato de a narradora-protagonista segurar o animal, libera ideias múltiplas e permite a reconfiguração de um fato já consumado: “Então estendi a mão e peguei o pinto. Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora a testemunha de uma menina.” (LISPECTOR, 1998f, p. 66).

À medida que o conto se desenvolve, a narradora-protagonista volta-se, em um primeiro momento, a um passado mais recente, aquele referente à chegada do pinto à sua casa na véspera do Natal: “Sobre a mesa envernizada ele não ousava um passo, um movimento, ele piava para dentro. Eu não sabia sequer onde cabia tanto terror numa coisa que era só penas. Penas encobrando o quê? [...]” (LISPECTOR, 1998f, p. 65).

Após refletir sobre a presença do animal em casa, a narrativa conduz o leitor a um passado mais distante, quando entra em cena a imagem da menina Ofélia e de sua mãe. Como pôde ser observado nas narrativas anteriores, também neste conto passado e presente mesclam-se em atualização constante, enquanto o conflito existencial ganha destaque. Assim como em algumas composições de Alice Munro como, por exemplo, “*The Peace of Utrecht*”, a narradora-protagonista deixa claro que se localiza em um momento atual e que, a partir dele, volta-se para fatos já consumados, fazendo com que o passado apareça aos poucos.

Primeiro, fala-se da mãe de Ofélia, como ela era arrogante e fechada, a ponto de não permitir aproximação ou qualquer tipo de intimidade. Em seguida, fala-se de um modo geral daquela “[...] família que vivia sob o signo de um orgulho ou de um martírio oculto, arroxeados como flores da Paixão. Família antiga, aquela.” (LISPECTOR, 1998f, p. 68). Finalmente, a figura de Ofélia surge em destaque: “Mas o contato se fez através da filha. Era uma menina belíssima, com longos cachos duros, Ofélia, com olheiras iguais à da mãe, [...] a mesma boca fina de quem se cortou. Mas essa, a boca, falava.” (LISPECTOR, 1998f, p. 68).

A partir de então, a ação é conduzida no passado, o que marca um trabalho de reelaboração dos fatos. No entanto, a inquietante voz do presente da narração não é deixada de lado e surge em determinados momentos do conto, como pode ser observado

na passagem: “Meu inesperado consentimento em saber foi **hoje** provocado pelo fato de ter aparecido em casa um pinto.” (LISPECTOR, 1998f, p. 63, grifo nosso). O marcador temporal em destaque, longe de ser utilizado para dar a impressão de simultaneidade, refere-se ao momento atual de reconstrução do passado, e o pinto que reaparece agora no Natal pode ser visto não só como o desencadeador do relato, mas também como o substituto daquele que fora morto na Páscoa

A narrativa trata da vizinha, a sabichona, petulante e autoritária menina, que se apresenta de forma imponente como Ofélia Maria dos Santos Aguiar e que visita a narradora-protagonista quase todos os dias, exasperando-a com conselhos práticos: “Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião.” (LISPECTOR, 1998f, p. 69). Suas sugestões estavam limitadas às questões cotidianas, tais como a quantidade suficiente de legumes que devem ser comprados na feira para que não estraguem, a hora mais apropriada para despir-se da roupa de dormir ou o modo adequado para criar os filhos.

Como se fosse um adulto em miniatura que, de forma onipotente, sempre emite a última palavra, Ofélia se constitui por meio do “eu sou” e do “eu sei”, sem permitir que a curiosidade, a descoberta e a espontaneidade características da vida infantil façam parte de seu universo. De acordo com Pessanha (1989), a pequena menina é descrita como uma adulta precoce que, por não conhecer e não admitir os mistérios do mundo, limita-se apenas a soluções práticas e definitivas:

Miniatura de adulto (“Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar”), categórica, proverbial, serena diante de um mundo fictício feito só de soluções definitivas (“Empada de legumes não tem tampa”), mundo sem surpresas, resolvido, sem mistério – morto. Ofélia, trágica Ofélia: pura tradição, puro tempo cristalizado, puro culto da memória habitando pequeno corpo de criança-múmia, Ofélia endemoninhada, que não era ela mesma, essa “menina tão inteligente”. (PESSANHA, 1989, p. 188).

Não obstante o leitor seja conduzido àquele passado mais distante, a narradora-protagonista parece deixar claro sua posição enquanto aquela que, a partir do presente, volta-se para fatos já consumados e, portanto, distantes, como nos mostra o marcador temporal destacado na citação: “Desanimada, eu abria a porta. Ofélia entrava. A visita era para mim, meus dois meninos **daquele tempo** eram pequenos demais para sua sabedoria pausada.” (LISPECTOR, 1998f, p. 69, grifo nosso).

E embora se tenha a impressão de que o presente se afasta para dar lugar ao passado e à figura da menina Ofélia, há passagens em que as vozes do momento atual e da cena remota aparecem mescladas e confundem-se entre si:

Outra vez vira menos legumes espalhados pela mesa da cozinha, eu que disfarçadamente obedecera. Ofélia olhara, olhara. Parecia prestes a não dizer nada. Eu esperava de pé, agressiva, muda. Ofélia dissera sem nenhuma ênfase:

— É pouco até a feira que vem.

Os legumes acabaram pelo meio da semana. **Como é que ela sabe?** perguntava-me eu curiosa. "Portanto" seria a resposta talvez. **Por que eu nunca, nunca sabia?** Por que sabia ela de tudo, por que era a terra tão familiar a ela, e eu sem cobertura? Portanto? Portanto. (LISPECTOR, 1998f, p. 70, grifo nosso).

Enquanto a primeira pergunta apresenta um verbo conjugado no presente para dar a impressão de simultaneidade, como se os fatos estivessem sendo expostos à medida que vivenciados, os demais questionamentos revelam a postura inquietante e questionadora da voz do presente da narração. Além disso, a relação entre a madura menina e a insegura narradora-protagonista se dá por meio de silêncios constantes e de dúvidas que não se resolvem, situações em que, muitas vezes, os papéis aparecem invertidos e é a criança quem transmite o conhecimento ao adulto.

A aparição da voz do momento atual de reconstrução da cena passada, no entanto, é breve, e quando a mãe de Ofélia descobre sobre as visitas inoportunas da filha, novamente a narradora-protagonista se utiliza do marcador temporal em destaque para conceder um caráter de imediato ao relato:

Ao fechar a portinhola percebi que ainda não mudara de roupa e, portanto, assim fora vista pela mãe que mudava de roupa ao sair da cama. Pensei com alguma desenvoltura: bem, **agora** a mãe me despreza, portanto estou livre de a menina voltar. (LISPECTOR, 1998f, p. 72, grifo nosso).

O relato sobre o passado continua a ser desenvolvido e, às vésperas da Páscoa, a narradora-protagonista compra um pinto para os seus filhos, o que deixa Ofélia espantada e curiosa. Ao brincar com o animal, no entanto, a petulante criança mata-o por acidente. E quando a dona da casa o encontra morto no chão da cozinha, o passado novamente se interrompe para o ressurgimento do presente:

Onde agora estou, batendo o bolo de amanhã. Sentada, como se durante todos esses anos eu tivesse com paciência esperado na cozinha. Embaixo da mesa, estremece o pinto de **hoje**. O amarelo é o mesmo, o bico é o mesmo. (LISPECTOR, 1998f, p. 80, grifo nosso).

O fato de Ofélia matar o pinto inaugura uma nova realidade para a menina. Na natureza, a morte é parte da vida, é como uma renovação, e é por isso que a narradora não a repreende. A morte acidental interrompeu, mas, ao mesmo tempo, deu continuidade a um tempo cíclico, uma vez que no Natal do presente surge um novo pinto, substituto daquele, o que novamente conduz o leitor ao momento atual de reconstrução do passado:

Embaixo da mesa, estremece o pinto de **hoje**. O amarelo é o mesmo, o bico é o mesmo. Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta. Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo espera. (LISPECTOR, 1998f, p. 80).

Até mesmo a escolha das datas parece significativa para a exibição de um tempo cíclico. Em todos os anos celebramos o nascimento, a morte e a ressurreição de Jesus Cristo. Da mesma forma, pode-se pensar que em “A legião estrangeira” o pinto nasceu, quando foi comprado na primeira situação, durante a Páscoa; morreu nas mãos de Ofélia e ressurgiu no Natal, quando reaparece inesperadamente na casa da protagonista, anos depois. O momento final, quando “Da cozinha vinha o fraco piar. Ficamos em silêncio como se Jesus tivesse nascido.” (LISPECTOR, 1998f, p. 75) remete o leitor de volta ao início do conto: “Amanhã é Natal, mas o momento de silêncio que espero o ano inteiro veio um dia antes de Cristo nascer.” (LISPECTOR, 1998f, p. 63).

É diante do piar daquele animal que ocorre a metamorfose de Ofélia. É nesse momento que a menina se depara com os obscuros e censurados sentimentos da inveja e da cobiça e é movida pelo desejo de se apossar do objeto alheio:

E a sombra se **fizera**. Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase **pensara** ‘eu também quero’, desse instante a escuridão se **adensara** no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se **aproximara** e, em tentação, **fora** quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro. Uma astúcia passou-lhe então pelo rosto – se eu não estivesse ali, por astúcia, ela roubaria qualquer coisa. Nos olhos que pestanejaram à dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência à rapina. Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça – ela me queria para ela. (LISPECTOR, 1998f, p.).

O fato de os verbos estarem conjugados no pretérito-mais-que-perfeito dá a impressão de que os acontecimentos encontram-se a uma grande distância do momento atual de reconstrução do passado, como se fosse algo já consumado e preservado integralmente pela memória. No entanto, o relato nos mostra que, ao se debruçar sobre essas situações, passado e presente são confundidos e a cena é atualizada e complementada com o auxílio da imaginação.

Ofélia transforma-se em criança, “Diante dos meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança.” (LISPECTOR, 1998f, p. 74) e, perante alguém que nunca havia visto a coragem, larga “no chão o corpo antigo”. É a partir desse momento que a petulante menina expressa livremente seus desejos, longe dos padrões morais que regulam o comportamento humano, e mata a ave. De acordo com a psicanálise freudiana, no período da infância as imposições culturais ainda não foram internalizadas e o superego, instância psíquica reguladora do comportamento humano, não foi constituído integralmente.

Por meio de Ofélia e de seu ato agressivo expõe-se uma concepção de infância oposta ao pensamento religioso que consagra a criança como sinônimo de inocência e pureza. De acordo com Rosenbaum (1999), o mundo infantil aparece, em grande parte da obra clariceana, como o lugar de origem dos sentimentos mais ínfimos e, ao mesmo tempo, significativos do ser humano. É na infância que as emoções escondidas, mascaradas e repreendidas pelo processo civilizatório manifestam-se livremente, e durante esse período, a menina se revela agressiva e invejosa, comportamento até então desconhecido.

A esse respeito, Pessanha (1989) afirma que as crianças criadas por Clarice Lispector, sobretudo, as narradoras-protagonistas de “Os desastres de Sofia” e de “A legião estrangeira”, chamam o leitor à desintelectualização e apresentam-lhe o mundo mais de perto, colocando-o diante do eu profundo que ainda não foi adestrado pelas trilhas da razão e que, com olhos espantados e espontâneos, olham para o mundo ao redor sem um entendimento claro:

Porque não treinaram a razão discursiva, as crianças olham o mundo mais de perto. Pois a razão discursiva tem isto próprio: distancia o dado presente e, situando-o logo num tecido de relações, amortece-lhe o impacto e cria um estado psicológico de neutralidade e indiferença. Indiferença das generalizações – nas quais objetos e acontecimentos resultam apenas em casos particulares de uma lei geral, em unidades indiferenciadas de um conjunto homogêneo. Neutralidade que decorre do destacamento intelectual – artifício indispensável à sobrevivência,

que dilacera a unidade primitiva do homem, embora o conduza à teorização. (PESSANHA, 1989, p. 187).

Ofélia, ainda não intelectualizada e regulada pelas imposições culturais e morais, segue sua inveja e sua cobiça e, em um ímpeto de ódio e agressividade, assassina o pinto comprado às vésperas da Páscoa. Todavia, como ainda se encontra limitada às soluções práticas e definitivas, como os conselhos relativos às situações do dia-a-dia, a menina não é capaz de reconhecer que o ser humano é movido por sentimentos estranhos e contraditórios, controlados pelo poder violento de Thanatos. O fato de o homem ser habitado por uma legião estrangeira, por algo desconhecido que, semelhante ao conceito de estranho formulado por Freud (1996c), revela-se como a mais íntima das emoções humanas, não faz parte do universo da autoritária da pequena garota.

Os sentimentos são descritos como são águas momentâneas, de modo que “[...] a mesma água já é outra quando o sol a deixa muito leve, e já outra quando se enerva tentando morder uma pedra, e outra ainda no pé que mergulha [...]” (LISPECTOR, 1998f, p. 64). Tal ideia, além de provar como a autora, semelhante a Alice Munro e a Virginia Woolf em *“The Mark on the Wall”*, expõe os momentos do ser em frações de segundos, de forma breve e efêmera, também nos mostra como a identidade humana é transitória e mutável, formando-se constantemente no encontro com o passado e, sobretudo, com seu semelhante.

Enfrentar a realidade, assumir as consequências dos próprios atos e a existência de sentimentos perversos e antagônicos, portanto, é muito doloroso para a esperta garota, que prefere servir ao nada, ser a princesa hindu, permanecer no seu mundo de conselhos práticos e situações concretas:

A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. [...] Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta. Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava. (LISPECTOR, 1998f, p. 76).

Ao matar a ave, Ofélia mata a personagem autoritária e prepotente que havia criado para si mesma, sendo incapaz de servir ao verdadeiro, ou seja, de admitir a contradição humana e dar expressão às forças tanáticas e agressivas características da

fragilidade do homem, preferindo servir ao nada, “sobre-viver”. Conforme ressalta Pessanha:

Desabituada de viver dentro da vida, viciada em sobre-viver, faz da vida aflito amor, apressado, desastrado amor – criminoso amor. E, assustada, prefere voltar à serenizada sobre-vivência. Ainda que exilada da vida e da realidade, ainda que distante de seu ser – essa pátria abandonada. (1989, p. 188).

O conto em questão, semelhante às narrativas analisadas anteriormente, é marcado pela economia de meios narrativos, de modo que não há apresentações nem contextos que situam o leitor a respeito do que ocorreu antes ou depois. Não se sabe quem comprou o pinto de agora ou quem o trouxe para casa. O que se pode perceber é um esforço para representar a experiência do indivíduo em um momento específico e decisivo, neste caso o contato de Ofélia com os mistérios do mundo. Assim, o tempo cronológico é abandonado e o fluxo linear dos acontecimentos é interrompido. Por meio de divagações e lembranças cuja duração não pode ser determinada pelo tempo do relógio, prova-se como os caminhos que a consciência percorre são atemporais, impossíveis de serem delimitados.

O início da narrativa mostra-nos uma mulher que mal se conhece, que nem ao menos sabe quem é, mas que testemunha a transformação que ocorre com Ofélia, uma experiência que apresenta dificuldade de compreensão: “Alguma coisa acontecia que eu não conseguia entender a olho nu. (LISPECTOR, 1998f, p. 74). Essa passagem mostra o contato com o que não pode ser expresso, característica recorrente na ficção clariceana. A linguagem, ao mesmo tempo em que auxilia no processo de busca do sujeito e na expressão da subjetividade, impõe limites para se verbalizar o que é indizível, uma vez que ela nos remete a um jogo de significantes e conduz-nos para além do discurso cotidiano e estereotipado. De acordo com Pessanha,

[...] para Clarice Lispector, a realidade em si mesma – não falseada ou moderada pelos artificios relativizadores da “medida humana”, não traída por linguagem, por linguagem de sobrevivência – não é conquista final dos meandros da razão discursiva. É afrontamento obtido na sensibilidade exaltada pelo prolongado desdobramento de si mesma, pela prolongada solidão, pelo prolongado desconforto, pela prolongada vigília. (PESSANHA, 1989, p. 185).

A narradora-protagonista, ao mesmo tempo em que se deixa perder por palavras, constrói a si mesma enquanto narra e, para tanto, não se utiliza dos meios discursivos,

mas de situações ininteligíveis. Sua afirmação pretenciosa do início, segundo a qual a família não havia deixado traços nela, dilui-se ao longo da narrativa. Na sua volta ao passado, além de se encontrar consigo mesma, ela ainda presencia a transfiguração de Ofélia, em um trabalho mútuo de fusão de eus distintos, identificada na inversão dos pronomes encontrada na passagem: “Arrisco? Deixo eu sentir?, perguntava-se nela. Sim, respondeu-se por mim.” (LISPECTOR, 1998f, p. 75), e de separação, como pode ser constatado na citação:

Pela primeira vez me largara, ela não era mais eu. Olhei-a, toda de ouro que ela estava, e o pinto todo de ouro, e os dois zumbiam como roca e fuso. Também minha liberdade afinal, e sem ruptura; adeus, e eu sorria de saudade. (LISPECTOR, 1998f, p. 78).

Há, com isso, uma contaminação recíproca entre a narradora e a petulante vizinha, um processo de (re)conhecimento que auxilia na formação da subjetividade de cada uma. Enquanto a primeira é responsável por apresentar à menina realidades até então impensadas e contraditórias, como a de se matar por amor, Ofélia, a conselheira prepotente e arrogante, deixa suas marcas e revela o que ela realmente é, uma criança inocente ainda despreparada para lidar com determinados enigmas.

Nada melhor do que a relação entre duas consciências estilhaçadas. De um lado, há uma criança autoritária e sabichona, porém ainda inexperiente, que se depara com os mistérios do mundo e, após o ocorrido, parte para se tornar a princesa hindu por quem a família esperava. De outro, deparamo-nos com a vizinha vacilante e insegura do início do conto, que, no entanto, conhece alguns enigmas da vida e sabe que “[...] sem o medo havia o mundo.” (LISPECTOR, 1998f, p. 80).

Desse modo, “A legião estrangeira” expõe-nos sujeitos que, de acordo com Nunes (1976), são situados como seres-no-mundo e representam, eles mesmos, a própria existência, que só é alcançada quando há um contato intenso do eu com o outro e uma troca mútua. As personagens, incapazes de viver espontaneamente, são acometidas por reflexões metafísicas e existenciais, sendo a identidade pessoal um ideal a ser atingido, algo pelo qual se busca infinitamente e que não pode ser definido *a priori*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se utilizar das convenções realistas constantemente empregadas nas obras canadenses, Alice Munro perpetua a imagem do país como um vasto deserto e, conseqüentemente, promove um intenso diálogo com a tradição literária de sua nação. Desde os primeiros escritos, toma-se como ponto de partida o exotismo do novo mundo e o estereótipo europeu que concebe o Canadá como um vasto *wilderness*. A partir de então, os autores voltam-se para a própria nação e criam uma consciência nacional que, não obstante tenha sido alvo das imposições britânicas e francesas, possui autonomia para expressar os próprios temas.

No diálogo que a autora promove com a tradição literária de seu país são significativos os escritos de Duncan Campbell Scott, poeta e contista que, voltando-se para o dia-a-dia das áreas rurais do Canadá, descreve pessoas comuns em momentos insignificantes; a obra de Raymond Knister, autor que cria uma voz narrativa subjetiva e um enredo elíptico e fragmentado que é utilizado por Alice Munro no trabalho representativo da memória; os finais inconclusos e reticentes criados por Morley Callaghan; a criação de múltiplos pontos de vista e diferentes perspectivas no trabalho de Ethel Wilson, fato que contempla não uma verdade única, mas possibilidades variadas, entre outros escritores.

Além dos elos que ligam Alice Munro à tradição canadense, a escritora também proporciona importantes inovações ao gênero conto, mesclando-o com formas canonicamente consideradas menores, tais como as narrativas orais, as lendas folclóricas e as fofocas das provincianas cidades. Com isso, a obra munroviana questiona a forma fixa do conto limitada, principalmente, às regras pensadas por Poe (2001) que contemplam a unidade de efeito e o caráter fechado como pré-requisitos das narrativas curtas, e provoca uma subversão do gênero literário, fato que auxilia na constituição de uma identidade artística tipicamente canadense.

Superficialmente, *Lives of Girls and Women* pode ser definido como um romance cronológico que expõe o crescimento de uma garota em uma provinciana cidade do Canadá, em meados do século XX que, ao final, torna-se escritora. Contudo, o leitor mais atento perceberá que as linhas escritas por Del ultrapassam qualquer tentativa de definição. A fim de criar uma identidade artística própria, Alice Munro institui o espaço fictício de Jubilee, representativo das cidades rurais do Canadá, e aborda o processo mnêmico como um método seletivo em que os fatos, longe de

recuperar a experiência passada de forma integral, encontram-se perdidos na memória e necessitam ser complementados com o auxílio da imaginação criativa.

As narrativas de Alice Munro analisadas neste trabalho expõem um sujeito incompleto, em constante processo de formação, que descobre no próprio passado e no espaço circundante de Jubilee o material narrativo para a obra artística que pretende compor. Por meio de uma memória que se renova e presentifica-se continuamente, a mulher do presente tenta se esconder no relato do passado, esforçando-se para narrar de maneira simultânea os acontecimentos, mas mostra-se discretamente ao longo da narração, evidenciando o abismo temporal que separa os dois tempos e a impossibilidade de se recuperar a experiência consumada de forma integral.

A obra de Clarice Lispector, de modo semelhante, também contribui para a formação de uma identidade artística nacional não ao se voltar ao território brasileiro, mas ao desafiar as convenções e conduzir a língua portuguesa a domínios até então impensáveis. Seu projeto artístico caracteriza-se, principalmente, pela diluição das noções de tempo e espaço, pela exposição dos problemas da linguagem, o que muitas vezes coloca o leitor diante do indizível, pela impossibilidade de se representar a experiência tal como ela fora vivenciada originalmente e pela reflexão subjetiva acerca da existência humana. Além disso, no trabalho representativo da memória, a autora expõe a escrita em seu processo de constituição e o processo mnêmico como uma máquina de escritura que preenche o papel em branco com as palavras que darão origem ao próprio relato, compondo-o de forma fragmentada e por meio de dúvidas, questionamentos e constantes correções.

Assim como Alice Munro, também a autora brasileira subverte o gênero literário e provoca rupturas com a tradição, colocando suas narrativas ora em um volume de contos, ora em uma coletânea de crônicas e desafiando, com isso, a separação entre vida e arte. Neste sentido sua obra, de acordo com Sousa (2012), constitui-se a partir do universalismo e da abstração, o que abala todas as referências externas e concede a seu trabalho o *status* do “não lugar” dentro do panorama da produção literária nacional. Além de favorecer o estudo comparativo, o fato de ambas as escritoras subverterem as formas fixas da narrativa também as inclui no contexto ficcional do Pós-Modernismo, pensado pioneiramente por Hutcheon (1991).

As personagens clariceanas encontram-se frente a uma realidade estilhaçada e vivem um nada existencial, fazendo com que também o leitor se reconheça como frágil e incompleto. Em comparação ao volume da autora canadense, *Felicidade clandestina* é

composto por meio de contos interligados não por uma mesma personagem, mas pelo tratamento temático do esfacelamento do eu e do funcionamento da memória. Assim como Del se depara com situações incompreensíveis e decisivas que representam seu processo de transição para o mundo dos adultos, também as narradoras-protagonistas de Clarice Lispector analisadas neste trabalho encontram-se diante dos mistérios e das incertezas que integram a existência humana.

Além da representação da memória e do infinito processo de formação da identidade, também a descoberta, por parte das crianças, de mundos desconhecidos e misteriosos que se escondem no dia-a-dia das pequenas cidades é um tema encontrado tanto no trabalho de Alice Munro quanto no de Clarice Lispector.

“*The Flats Road*” apresenta o cenário ao leitor e é composto por uma voz infantil detalhista e curiosa que se depara com o mundo fantástico de Benny e começa a entender a existência não de uma única verdade, mas de universos que, embora pareçam opostos, revelam-se complementares. “*Heirs of the Living Body*” coloca a narradora-protagonista diante do mundo patriarcal do tio-avô Craig, do seu projeto de reconstrução da história do Wawanash County tendo em vista os feitos heroicos dos grandes homens, e do mistério acerca da morte do patriarca. “*Princess Ida*” apresenta a relação ambivalente entre Del e sua mãe e o modo como o passado, de forma misteriosa, também se constitui uma construção discursiva que pode admitir diferentes versões, dependendo do ponto de vista do qual se narra.

“*Epilogue: the Photographer*” constitui-se o último conto do volume e embora apresente Del em uma fase adulta, também é marcado pelo desdobramento temporal característico das narrativas anteriores. A narradora-protagonista, em sua intenção de compor uma obra ficcional tendo como base a família Sherriff, volta-se para o processo de criação literária e depara-se com as dificuldades da criação artística e com as maleáveis fronteiras que separam a realidade e a ficção. É neste momento que o leitor descobre que o verdadeiro romance criado por Del, na verdade, tem como foco central a cidade de Jubilee e a vida de meninas e mulheres cujo papel revela-se fundamental para o infindável processo de formação de identidade da narradora-protagonista.

Essas narrativas são unidas por uma voz que pertence ao passado e esforça-se para compor um relato simultâneo, como se estivesse expondo os fatos à medida que os vivencia. Contudo, é possível identificar uma voz do presente da narração que se mostra discretamente ao longo do relato, sobretudo por meio de marcadores temporais que se referem ao momento atual de reconstrução da cena passada, de uma linguagem mais

madura e de questionamentos acerca do que realmente ocorreu. Além de colocar Del diante dos mistérios e dos paradoxos que se escondem sob a vida diária de Jubilee, esses contos expõem diferentes pontos de vista acerca do mesmo fato, colocando-os não como antitéticos, mas como complementares. Com isso, a escrita é tomada como uma prática que, semelhante aos textos pós-modernos analisados por Hutcheon (1991), não se limita a uma verdade totalizante acerca do que realmente aconteceu, mas contempla a alteridade e a heterogeneidade.

De modo semelhante, também os contos de Clarice Lispector se voltam para as misteriosas e, muitas vezes, dolorosas descobertas feitas no período da infância. Em “Restos do carnaval” a narradora-protagonista volta-se aos tempos de infância e à festa carnavalesca em que, pela primeira vez, pode se fantasiar e, com isso, fugir da realidade sufocante marcada, sobretudo, pela doença materna. “Os desastres de Sofia” expõe os primeiros impulsos da menina de sapatos cambaios como escritora, em especial quando a narradora-protagonista, com o intuito de provocar o professor do colégio, cria uma composição ficcional subversiva que, contrariamente ao esperado pela menina, desperta a admiração do mestre. “Felicidade clandestina” mostra o desejo da narradora-protagonista de adentrar o universo de sonho e fantasia proporcionado pela obra literária de Monteiro Lobato.

Assim como os textos munrovianos, também essas narrativas contemplam, em um primeiro momento, um passado exposto de forma simultânea, como se o presente estivesse completamente afastado. Todavia, ao longo dos relatos é possível identificar uma voz que, de forma menos discreta que a das composições de Alice Munro, manifesta-se inquieta e inconformada diante dos fatos expostos, fazendo-se presente a partir do momento atual da narração e deixando à mostra o processo de escritura característico do trabalho mnêmico. Por meio de questionamentos constantes e de interrupções no relato, essa voz frequentemente corrige sua narração e, na busca pela compreensão dos fatos, depara-se com o indizível e com a impossibilidade de entendimento, reconhecendo-se diante de um abismo temporal que separa a cena consumada e o presente da narração e deixa evidente que o passado não pode ser recuperado da forma como fora vivenciado originalmente. Consequentemente, o leitor clariceano não conta mais com uma marcação temporal nítida e participa do relato da personagem tentando organizar por si só a experiência contada.

“A legião estrangeira”, diferente dos casos anteriores, tem início a partir do momento atual da narração e expõe aos poucos a história do passado quando a pequena,

porém autoritária Ofélia, vizinha da narradora-protagonista, mata um pinto por acidente e, como consequência, depara-se com os mistérios do mundo ao redor.

As narrativas de Alice Munro e Clarice Lispector, pelo que vimos ao longo deste trabalho, contemplam a fragmentação e o trabalho com a voz narrativa como técnicas centrais para representar o funcionamento da memória. Como pode ser observado ao longo das análises, enquanto na autora canadense a manifestação da voz do presente é feita de modo discreto, por meio de marcadores temporais e do trabalho com a linguagem, em Clarice Lispector a mulher adulta que recompõe o passado apresenta-se de modo mais evidente e aberto, por meio de comentários inquietos e questionadores.

Outro aspecto que aproxima as escritas de Alice Munro e Clarice Lispector é o fato de ambas as autoras se utilizarem de uma voz narrativa autodiegética, ou seja, de narradoras-protagonistas que transitam entre passado e presente e configuram um discurso inacabado em que os fatos ocorridos em tempos remotos são presentificados e atualizados. As escritoras, além de questionar a separação entre ficção e realidade e subverter as fronteiras do gênero literário, também desafiam as noções da perspectiva narrativa tradicional, outro fator que as aproxima dos escritos pós-modernos. A esse respeito, Hutcheon afirma:

Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (como em *White Hotel* [O Hotel Branco], de D. M. Inomas) ou deliberadamente provisórios e limitados - muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente (como em *Midnight's Children* [As Crianças da Meia-Noite], de Salman Rushdie). (1991, p. 29).

As narradoras-protagonistas de Alice Munro e Clarice Lispector, ao promoverem o diálogo entre passado e presente e revelarem-se ora como crianças e ora como adultas, também se constituem por meio da multiplicidade de perspectiva. Longe de criarem uma verdade totalizante, elas contemplam a alteridade e a heterogeneidade, criando pontos de vista variados e diferentes versões para o mesmo fato. Consequentemente, seus relatos provam que não é possível extrair o passado de forma intacta, senão por meio de fragmentos aliados ao trabalho criativo e mediados pela linguagem.

Em ambos os casos, é um esforço de reencontro da realidade perdida na memória que encontra diante de si um abismo temporal intransponível. O mundo da infância surge a partir da lembrança e passa a ser narrado à luz da representabilidade. O

eu narrativo constitui-se uma consciência rememorante que vê e ordena as camadas passadas, confrontando-as entre si e liberando-as de uma sequência temporal externa. Embora as narradoras-protagonistas se esforcem para dar a impressão de simultaneidade, descrevendo os fatos do modo como eles foram vivenciados pela própria menina da infância, elas revelam sua face durante o relato, seja de uma maneira mais discreta em Alice Munro, seja por uma postura inquietante e questionadora como em Clarice Lispector.

O que se tem, ao final, é uma identidade que está sempre se constituindo no contado com o outro, com o passado e com o cultural. Um universo particular que recebe a influência dos diferentes mundos que a circundam. No caso munroviano, há a realidade fantástica dos jornais de Benny, a vida doméstica e submissa das tias solteironas juntamente aos seus comentários irônicos, as histórias contadas oralmente ou as desconcertantes e diferentes versões do passado da mãe. Nas narrativas clariceanas, há a doença materna, que faz a menina-protagonista adiar seu desejo e ansiar por uma transfiguração, o saber instituído e preconcebido do ambiente escolar, que revelam uma nascente escritora e o universo de sonho propiciado pela literatura. Finalmente, uma identidade que só se forma a partir da passagem do tempo, por meio das transformações vivenciadas pelo próprio sujeito, sugerindo que: “[...] *the construction of the self is a provisional and continuous process, rather than the ‘recovery’ of an ‘original’ identity.*”¹⁴⁶ (KING, 2000, p. 17).

¹⁴⁶ “[...] a construção do eu, antes de ser a recuperação de uma identidade original, é um processo contínuo e provisório.” [Tradução nossa].

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AMARAL, E. Autoria e autonomia na obra de Clarice Lispector: uma leitura do conto “Os desastres de Sofia”. **Revista Ângulo**, Lorena, v. 1, n. 1, p. 06-13, 2007.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 3. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 471-498.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARROCA, I. C. S. Os signos sensíveis da memória em *As parceiras*, de Lya Luft. In: CIELLI: Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, n. 1; CELLI: Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, n. 4, 2010, Maringá. **Anais do I CIELLI / IV CELLI**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010. Disponível em: <http://www.cielli.com.br/downloads/157.pdf>. Acesso em 17 set 2012.

BELL, K. **Troping the Timeless**: Ontological Desires and the Representation of Childhood in Coming-of-age Narratives. 201f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Graduate Program in Education – York University, Toronto, 2009.

BELSEY, C. **Critical Practice**. New York: Routledge, 1991.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 63-81.

BENNET, D. Open. Secret. Telling Time in Alice Munro’s Fiction. **Open Letter**: a Canadian Journal of Writing and Theory. v. 11/12, p. 185-209, 2004/2005.

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

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, R. S.; CASTELLO BRANCO, L. **Literaterras: as bordas do corpo literário**. São Paulo: Annablume, 1995.

BROWN, E.; BENNETT, D. (Ed.). **An Anthology of Canadian Literature in English**. Toronto: Oxford University Press, 1982. 2 v.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131.

CARR, D. **Time, Narrative, and History**. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

CASTELLO BRANCO, L. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

CENCIG, E. The Jordans: Remembered and Invented Past in Christa Wolf's Kindheitsmuster and Alice Munro's Lives of Girls and Women. **International Journal of Canadian Studies**, Ottawa, v. 6, p. 63-86. Fall 1992.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Obra crítica**, v.2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COUTINHO, A (Org.). **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2001.

COUTO, M. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
_____. The Law of Genre. In: **Critical Inquiry**. University of Chicago, v. 7, n. 1, p. 55-81. Autumn 1980.

EAGLETON, T. A Psicanálise. In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 227-291.

FITZ, E. E. O lugar de Clarice Lispector na história da Literatura Ocidental. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 31-37. 1989.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Tradução de José O. A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Lembranças encobridoras. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996a. v. 3.

_____. Narcisismo: uma identidade. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996b. v. 14.

_____. O estranho. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996c. v. 17.

_____. O ego e o id. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996d. v. 19.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996e. v. 19.

_____. O mal-estar na civilização. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996f. v. 21.

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

GADPAILLE, M. **The Canadian Short Story**. Toronto: Oxford University Press, 1988.

GALVÃO, W. N. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.) **O livro do seminário**. São Paulo: LR Editores, 1982. p. 167-172.

GARCIA-ROZA, L. A. A memória. In: _____. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a, v. 2, p. 134-138.

_____. Impressão, traço e texto. In: **Introdução à metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004b, v. 2, p. 44-67.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega, [19--].

GIFFORD, D. **Zones of Remembering: Time, Memory, and (Un)consciousness.** New York: Rodopi, 2011.

GODARD, B. Heirs of the Living Body: Alice Munro and the Question of a Female Aesthetic. In: MILLER, J. (Ed.). **The Art of Alice Munro: saying the Unsayable.** Ontario: University of Waterloo Press, 1984. p. 43-71.

GOODWIN, J. **Autobiography: the self made the text.** New York: Twayne, 1993.

GOTLIB, N. B. **Clarice, uma vida que se conta.** São Paulo: Ática, 1995.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARTVEIT, L. Alice Munro and the Canadian Imagination. In: OLINDER, B. (Org). **A sense of place: essays in post-colonial literatures.** Göteborg: Gothenburg University Commonwealth Studies, 1984.

HOWELLS, C. A. **Alice Munro.** Manchester; New York: Manchester University Press, 1998.

HUMPHREY, R. **Stream of Consciousness in the Modern Novel.** Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1959.

HUTCHEON, L. **The Canadian Postmodern.** Toronto: Oxford University Press, 1988.
_____. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária.** Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

KING, N. **Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

KOFMAN, S. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana.** Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KRELL, D. F. **Of memory, reminiscence and writing: on the verge.** United States: Indiana University Press, 1990.

LAMONT-STEWART, L. Order from chaos: writing as self-defense in the fiction of Alice Munro and Clark Blaise. In: MILLER, E. (Ed.). **The art of Alice Munro: saying the unsayable**. Waterloo, Ontario: University of Waterloo Press, 1984.

LINS, A. **Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998h.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998i.

MARTIN, W. R. **Alice Munro: paradox and parallel**. Ontario: John Deyell, 1989.

MAYBERRY, Katherine J. "Every Last Thing... Everlasting": Alice Munro and the Limits of Narrative. In: BLOOM, H. (Ed.). **Alice Munro**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. p. 29-41.

MENESES, A. B. **Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

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

MILLIET, S. **Diário crítico**. São Paulo: Martins, v. 8, 1982.

MOISÉS, C. F. Clarice Lispector: ficção em crise. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 153-160. 1989.

MUNRO, A. **Dance of the Happy Shades**. New York: Vintage Books, 1998.

_____. **Lives of Girls and Women**. New York: Vintage Books, 2001.

_____. **Something I've Been Meaning to Tell You**. New York: New American Library, 1984.

_____. **The Moons of Jupiter**. New York: Vintage International, 1991.

_____. **The Progress of Love**. New York: Vintage Books, 2000.

MURRAY, J. "Like the Downflash of a Wing or Knife": Repression, Sublimation, and the Return of the Repressed in Alice Munro's "Princess Ida". **Journal of the Short Story in English**, vol. 55, 2010. Acesso em 18 set 2012.

NEW, W. H. **A history of Canadian Literature**. New York: New Amsterdam, 1992.

NISCHIK, R. M. **The Canadian Short Story: interpretations**. New York: Camden House, 2007.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, B. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 91-139.

_____. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.

ORANGE, J. Alice Munro and a maze of time. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro's narrative acts**. Ottawa: ECW Press, 1983. p. 83-98.

PESSANHA, J. A. M. O itinerário da paixão. **Remate de males**, Campinas, n. 9, 1989. p. 181-198.

POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1999.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto / Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

ROSS, C. S. **Alice Munro**: a double life. Canada: ECW Press, 1992.

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 2000.
 _____. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1999.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1996.

SCHWARZ, R. Perto do coração selvagem. In: _____. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCOTT, C. E. **The time of memory**. New York: State University, 1999.

SEBASTIANINI, E. **The Role of Memory and the Art of Life-Writing in Alice Munro and Marcel Proust**. 2009. 171f. Dissertação (Mestrado em Literatura Inglesa) – The University of Edinburgh, Edinburgh, 2009.

SELIGMANN-SILVA. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2001.

SEXTON, M. **The Woman's Voice**: the Post-Realist Fiction of Margaret Atwood, Mavis Gallant and Alice Munro. 1993. 433f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – University of Ottawa, Ottawa, 1993.

SOUSA, C. M. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

SUGARS, C.; MOSS, L. (Ed.). **Canadian Literature in English**: texts and contexts. United States: Penguin Academics, 2009. 2v.

TAUSKY, E. A Biocritical Essay of Munro's earlier work. In: _____. **The University of Calgary Library Special Collections**. Calgary: University of Calgary Press, 1986.

WEAVER, R. M. **Innovation within the Modern Short Story through the Interaction of Gender, Nationality, and Genre: Margaret Atwood's Wilderness Tips and Alice Munro's Open Secrets.** 1996. 276f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of English – The University of Manitoba, Winnipeg, 1996.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own.** University of Adelaide – Australia: eBooks@Adelaide, 2009. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html>>. Acesso: 25 ab 2010.

_____. **The mark on the wall.** Disponível em <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200781.txt>. Acesso em 04 ab 2012.

_____. A marca na parede. In: **Contos completos.** Tradução de Leonardo Froes – São Paulo: Cosac Naify, 2005.