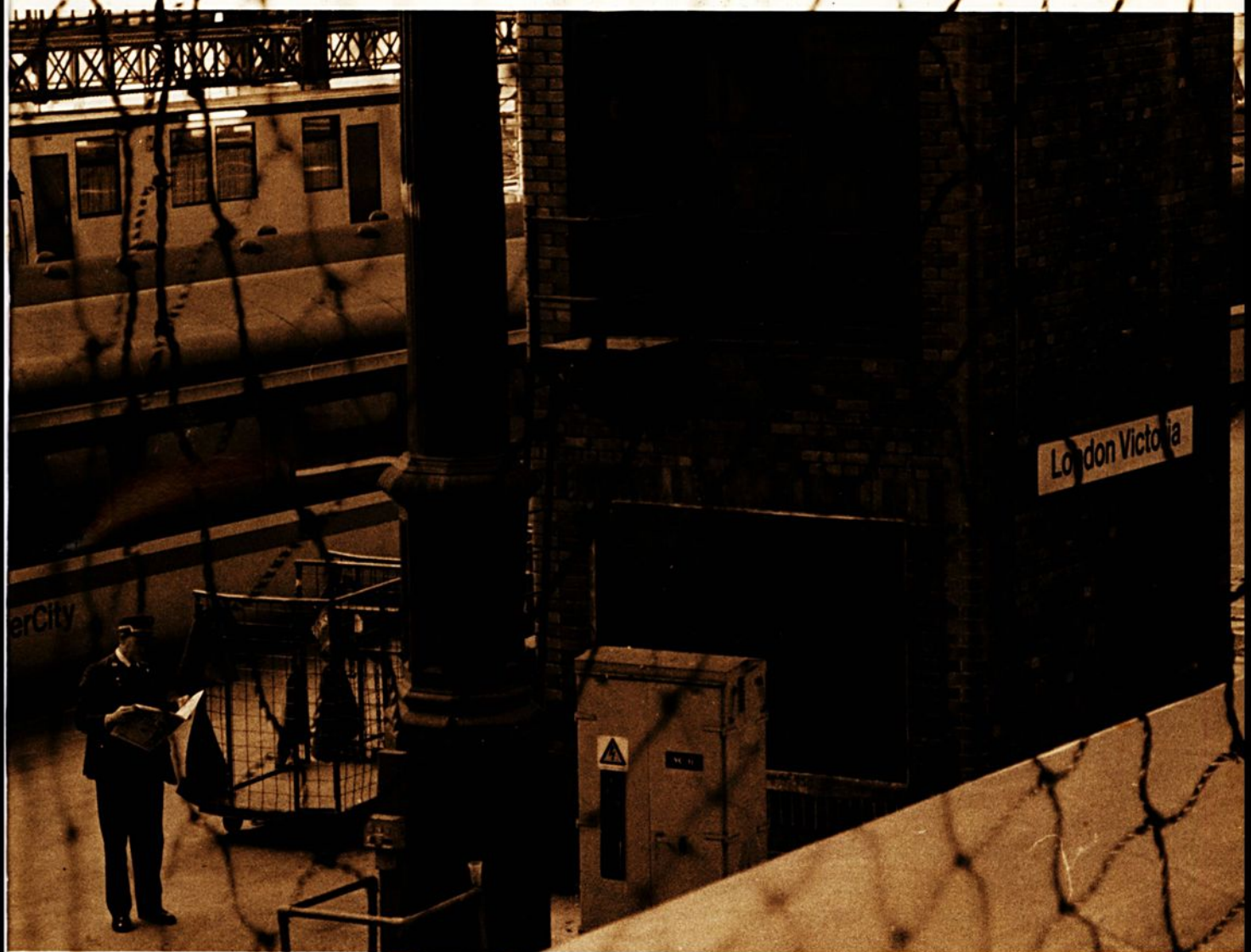
RAMIRA MARIA SIQUEIRA DA SILVA PIRES

AS METAMORFOSES DA REDE: O ROMANCE DE DESENVOLVIMENTO FEMININO DE MARGARET DRABBLE

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2002



1910001076



As Metamorfoses da Rede:

O Romance de Desenvolvimento Feminino de Margaret Drabble

Ramira Maria Siqueira da Silva Pires

As Metamorfoses da Rede:

O Romance de Desenvolvimento Feminino de Margaret Drabble

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T 1076/02

Tese de Doutorado apresentado ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof.Dr. Carlos Daghlian

xerocado

São José do Rio Preto
2002

869.09
P667m

802 08002

Pires, Ramira Maria Siqueira da Silva.
As metamorfoses da rede: o romance de desenvolvimento feminino de Margaret Drabbe / Ramira Maria Siqueira da Silva Pires. – São José do Rio Preto , 2002
182 f. : 30 cm

Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Carlos Daghlian

1. Teoria literária. 2. Literatura inglesa – Sec. XX. 3. Drabbe, Margaret, 1939 - Crítica e interpretação.

unesp

Ao Eduardo que acreditou, sempre.

Ao Léo que esperou, muito.



I know nothing except the fact of my ignorance.

Socrates

(Diogenes Laertius *Lives of the Philosophers* bk. 2, sec. 32)

unesp

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Daghlian, pela competência e firmeza com que sempre guiou meus passos, administrando minhas digressões e mudanças de rumo com pulso firme sem, contudo, jamais bloquear a necessária independência que a construção de uma tese requer.

À Profª Drª Maria Magaly Trindade Gonçalves, professora titular aposentada da área de Língua e Literatura Inglesa do Departamento de Letras Modernas da FCL da UNESP/Câmpus de Araraquara, que me iniciou na arte da pesquisa literária.

Ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, da área de Francês do Departamento de Letras Modernas da FCL da UNESP/Câmpus de Araraquara, pelas conversas esclarecedoras, pela dadivosa abertura de sua biblioteca e pela grande amizade.

Ao Prof. Dr. Geraldo U. de Sousa, de Xavier University, Cincinnati, Ohio, pela sempre gentil e pronta cooperação na aquisição da bibliografia e pela grande amizade.

A meus alunos de Literatura Inglesa do Curso de Letras, da FCL da UNESP/Câmpus de Araraquara pelo espaço mágico de nossa sala de aulas e por compartilharem comigo o prazer e o privilégio do enfrentamento dos textos na língua de Shakespeare, Milton, Brontë, G. Eliot e V. Woolf.

Ao meu marido, Eduardo Cleto Pires, por ter embarcado comigo nesta jornada que tanto exigiu de todos nós, pelo enorme respeito ao meu trabalho e pela alegria de comigo compartilhar a aventura da vida.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SUMÁRIO

As Metamorfoses da Rede:

O Romance de Desenvolvimento Feminino de Margaret Drabble

Introdução 1

1 – A Romancista e sua obra 5

2 – Alguns Pressupostos Teóricos 18
2.1 A Questão Temática 18
2.1.1 O Fim de um Anátema 18
2.1.2 Temas: Uma Proposta de Identificação 20
2.2 A Questão de Gênero 26

3 – Em Busca da Identidade - Juventude e Maturidade 36
3.1 *Jerusalem the Golden* – Um Bildungsroman 36
3.1.1 O Romance de Formação 36
3.1.2 *Jerusalem The Golden*: Que Bildungsroman é Este? 41
3.2 *The Middle Ground* – Um Romance de Formação da Meia-Idade 60
3.2.1 A Meia-Idade e a Literatura 60
3.2.2 Desmontando Certezas e Sentidos 65

4 – A Rede: Conexões 93
4.1 Revendo Questões de Diferenciação Psicossexual 93
4.2 Alguns Modelos de Relação 97
4.2.1 O Tema da Família 98
4.2.2 O Tema do Acerto de Contas com o Passado 100
4.2.3 O Tema do Espaço: A Casa e a Cidade 106
4.3 As Redes Intertextuais: Influências e Intertextos 123

5 – Considerações Finais 162
Bibliografia 169
Apêndice: Traduções da Obra de Margaret Drabble 181

Resumo

PIRES, R. M. S. da S. *As Metamorfoses da Rede:* O Romance de Desenvolvimento feminino de Margaret Drabble. 2002. 182f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São José do Rio Preto

Esta tese discute o projeto de Margaret Drabble de representação da busca feminina da identidade em dois de seus romances: *Jerusalem the Golden* (1967) e *The Middle Ground* (1980). O eixo do trabalho é a identificação de um grande tema, uma verdadeira matriz do imaginário de Margaret Drabble – a rede – que se confunde com a própria forma de ser do eu feminino. Utilizou-se de conceitos da nova psicologia feminina, da teoria dos gêneros, da teoria da intertextualidade e da teoria da paródia para mostrar-se como a imagem da rede manifesta-se tanto na concepção dos romances – subtemas, espaços, personagens – quanto em alguns procedimentos formais utilizados por Drabble – a resistência ao fechamento final dos romances, a ampla teia de relações intertextuais. Em busca da identidade e da integridade psicológica as heroínas dos dois romances fazem opções bem diferentes. Clara, de *Jerusalem the Golden*, opta por si mesma, pela crença no poder do desejo e pela capacidade de torná-lo realidade; Kate, de *The Middle Ground*, escolhe a corrente da comunidade humana e a crença em sua resiliência e seu dom de apoiar-se mutuamente. Ambas, contudo, ainda que de formas diferentes, envolvem-se na mesma rede tecida pelas mulheres desde a aurora dos tempos.

Palavras-chave: Margaret Drabble; personagem feminina; rede; Bildungsroman; Romance de formação da meia-idade.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Abstract

PIRES, R. M. S. da S. *The Metamorphoses of the Network:* The Novels of Female Development Of Margaret Drabble. 2002. 182p. Thesis (Doctoral) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São José do Rio Preto

This is a discussion of Margaret Drabble's project of representation of the feminine quest for identity in two of her novels: *Jerusalem the Golden* (1967) and *The Middle Ground* (1980). The fulcrum of the work is the identification of a large theme, a matrix of Margaret Drabble's imaginary – the network – which is closely related to the feminine mode of existence. Concepts from the new feminine psychology, from the theory of literary genres, from the theory of intertextuality and from the theory of parody were used in order to show how the image of the network manifests itself both in the conception of the novels – subthemes, spaces, characters – as well as in some formal procedures used by Drabble – the resistance to closure and the wide web of intertextual relations. In search for their own identity and psychological integrity the heroines of both novels make different options. Clara, from *Jerusalem the Golden*, chooses her own self, the belief in the power of desire and the capacity to make it come true; Kate, from *The Middle Ground*, chooses the chain of human community, the belief in its resiliency and its gift of mutual support. Both, in different ways, however, get involved in the same network, woven by women since the dawn of time.

Keywords: Margaret Drabble, feminine character; network, Bildungsroman, The Midlife Progress Novel.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Introdução

Margaret Drabble é uma importante escritora inglesa contemporânea, cuja obra vem sendo sistematicamente estudada no Reino Unido e nos Estados Unidos, além de traduzida para muitos idiomas.

No Brasil, somente três de seus 14 romances foram traduzidos e, em nosso meio acadêmico, temos registro de apenas um estudo significativo publicado (GUEDES, 1997), contemplando três de seus romances.

Os primeiros romances de Margaret Drabble ligavam-na à forma realista de narrar e seus temas eram essencialmente femininos: a visão de mundo apresentada limitava-se ao universo da protagonista. Ao longo de sua carreira, Drabble amplia tanto sua percepção de mundo, quanto sua gama de personagens e afasta-se, aos poucos, do realismo tradicional, para adotar uma forma mais experimental de narrar, através de pontos de vista múltiplos, de narradores invasivos e do desprezo pelo fechamento da obra.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Pretendemos, neste estudo, analisar o projeto de Margaret Drabble de representação da busca feminina da identidade e da integridade psicológica em dois de seus romances – *Jerusalem the Golden* (1967) e *The Middle Ground* (1980). Escritos em fases diferentes da sua carreira, os dois romances registram dois momentos de um projeto de representação do eu feminino. O eixo de nosso trabalho é a identificação de um grande tema, uma verdadeira matriz do imaginário de Margaret Drabble – **a rede**. Mostraremos como esse motivo-matriz, que se confunde com a própria forma de ser do eu feminino, manifesta-se também em variadas instâncias do processo de criação daquela autora: na concepção das personagens e dos espaços por elas habitado, nas relações intertextuais tanto dos dois romances entre si, quanto com outras formas de manifestação artística e na própria concepção da obra de Drabble como um todo.

No capítulo 1, por estarmos nos dedicando ao estudo de uma escritora bem pouco conhecida no Brasil, faremos uma breve apresentação biográfica de Margaret Drabble. A seguir, situaremos a autora no contexto do romance inglês e apresentaremos o conjunto de sua obra.

O Capítulo 2 contempla os fundamentos teóricos de fundo de nossa tese, propiciados pela Crítica Temática e pela Crítica Feminista. No item 2.1, "A Questão Temática", faremos um relato da atual situação dos estudos temáticos na cena teórico-crítica, e no 2.1.2 apresentaremos a proposta de Shilomith Rimmon-Kenan para a identificação e hierarquização de temas na obra literária.

É relevante para nossa pesquisa o fato de lidarmos com textos de uma mulher, escritora, produtora de significado textual. Buscamos, assim, bases

unesp

femininas para o estudo da literatura produzida por uma mulher e alinhamo-nos, neste sentido, ao pensamento crítico feminista de Elaine Showalter, expresso através da chamada *ginocrítica.* Assim, no item 2.2 – "Uma Questão de Gênero" – apresentaremos algumas posições fundamentais do pensamento de Elaine Showalter.

No capítulo 3 – "Em Busca da Identidade: Juventude e Maturidade" – faremos uma abordagem inicial de cada um dos dois romances, classificando *Jerusalem the Golden* como um Bildungsroman Feminino e *The Middle Ground* como um Romance de Formação da Meia-Idade. As duas diferentes propostas de representação do eu feminino alinham-se, aqui, a dois gêneros de romance: o Bildungsroman, que tradicionalmente rejeita a personagem feminina como protagonista, e o Romance de Formação da Meia-Idade, cuja estrutura aceita homens e mulheres indiscriminadamente.

O capítulo 4, "A Rede: Conexões", contemplará especificamente a noção da rede como uma imagem capaz de descrever a natureza feminina. No item 4.1, demonstraremos que a imagem da rede identifica-se com as noções de desenvolvimento psicológico e moral da mulher que os estudos de Nancy Chodorow (1990) e Carol Gillian (1982) propõem. Alguns pontos fundamentais do pensamento destas duas estudiosas serão explicitados nesta seção. Em seguida, no item 4.2, a matriz temática da rede será identificada em alguns temas dos romances estudados: as relações familiares, o acerto de contas com o passado e as relações com o espaço habitado – a casa e a cidade.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O item 4.3 destacará a importância da intertextualidade no método de composição de Margaret Drabble. Inicialmente identificamos as principais influências na carreira literária de Margaret Drabble: William Wordsworth, Arnold Bennett e Virginia Woolf, com destaque para alguns pontos de contato entre *The Middle Ground* e *Mrs Dalloway*. Em seguida abordamos as questões específicas das inserções de parábolas bíblicas, fábulas morais e contos de fada nos dois romances estudados. Também é dado destaque ao diálogo interno na obra de Drabble, através da migração de personagens de um romance para outro. Finalmente, evidenciamos as relações intertextuais dos dois romances estudados com pinturas de Van Dyck, Holbein, Vanmour, Peter de Hooch e Claude Lorrain.

unesp

1 - A Romancista e sua Obra

Margaret Drabble nasceu em 1939, em Sheffield, Yorkshire, no norte da Inglaterra. O pai, um advogado, que mais tarde veio a tornar-se juiz, e a mãe, uma professora de inglês, ambos advindos da classe trabalhadora. Freqüentou um internato quacre em York, embora seus pais não fossem religiosos. Esta formação inicial, definida pela seriedade, pela vida simples, por pensamentos elevados e por uma forte consciência de responsabilidade pessoal, marcou-a para sempre. Prosseguiu seus estudos em Newnham College, Cambridge, onde estudou literatura inglesa no final dos anos cinqüenta. Lá foi aluna do respeitado crítico literário F.R. Leavis, que a ensinou a admirar o que chamou "Great Tradition" do romance inglês.

Ao deixar Cambridge, em 1960, Drabble, por um curto período, trabalhou como atriz na Royal Shakespeare Company. Logo começou seu primeiro romance que foi publicado em 1963, *A Summer Bird-Cage*. Daí em diante passou a escrever em tempo integral, tendo publicado catorze romances, onze contos,

unesp

quatro peças e cinco livros de crítica, além de seis introduções de volumes e um grande número de artigos para jornais e revistas. Seus livros foram traduzidos para dezenove idiomas e têm sido objeto de inúmeros estudos. A escritora recebeu vários prêmios como o *Llewellyn Rhys Memorial*, o *James Tait Black Memorial* e, em 1980, torna-se *Commander of the British Empire*, em reconhecimento por sua contribuição para o mundo da literatura. Desde 1985 é responsável pelo trabalho monumental de organização do renomado *The Oxford Companion to English Literature*, já com duas edições sob sua responsabilidade, a mais recente lançada em 2001.

Ao longo dos 39 anos de sua carreira, Margaret Drabble tem demonstrado ser uma escritora bastante afinada com seu tempo: transita, com facilidade, da cultura literária à popular e escreve sobre os mais variados assuntos, como padrões sexuais, políticas públicas, educação de filhos, a época vitoriana, política internacional ou programas de televisão. Seu olhar, voltado para a concretude da experiência, para o detalhe do cotidiano e a documentação de costumes e valores, certamente reconhece que no mundo do cotidiano escondem-se processos sociais e históricos que o romancista precisa compreender. Outro ponto de atração de seu olhar é o das relações humanas, sobretudo as de mães e filhos e as das grandes amizades. Assim, o espaço do concreto, aliado ao das relações humanas é o terreno das grandes revelações ou verdades buscadas pelas personagens.

Num certo sentido, podemos dizer que Margaret Drabble alinha-se a uma longa tradição do realismo inglês de George Eliot, Thomas Hardy, John Galsworthy e Arnold Bennett, notadamente em seus cinco primeiros romances. A

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

partir do final da década de 1970, Drabble passa a experimentar muito mais com a forma de narrar, operando mudanças importantes em seu estilo que a aproximam dos procedimentos narrativos do pós-modernismo. A partir desta mesma época, também o alcance de seus temas ampliou-se muito, mas a voz principal de seus romances ainda é a voz feminina que, agora, contudo, desvia o olhar de si mesma para contemplar a sociedade e o mundo.

Os cinco primeiros romances escritos por Margaret Drabble – *A Summer Bird-Cage* (1962); *The Garrick Year* (1965); *The Millstone* (1965); *Jerusalem The Golden* (1967) e *The Waterfall* (1969) – marcam o que alguns críticos costumam chamar de fase essencialmente feminina da autora. Escritos nos anos sessenta, quando vivia a década de seus vinte anos, essas obras refletem suas preocupações pessoais como jovem recém-saída de uma prestigiosa instituição educacional superior, diante das escolhas a serem feitas, sobretudo tendo em vista as mudanças propiciadas pelo movimento feminista. As protagonistas destes romances são mulheres bastante jovens tentando tomar decisões e enfrentando as conseqüências. Sarah de *A Summer Bird-Cage*, a primeira heroína de Drabble, tem vinte e um anos, um grau universitário obtido com distinção e, como muitas jovens da década de sessenta, não sabe que destino dar à sua vida. O casamento apresenta-se como uma terrível armadilha, mas a vida fora dele também é uma incógnita. Indecisa quanto ao casamento, Sarah encoraja o noivo a estudar no exterior e parte para a França. Retorna, depois de dois meses, para o casamento da irmã, Louise. *A Summer Birdcage* é a história do casamento por dinheiro de Louise e de sua relação com o antigo namorado, hoje amante, vistos pelos olhos da irmã mais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

nova. Ídolos rolarão, mas Sarah compreenderá que o cinismo não é um valor a ser cultivado e que, em matéria de amor, o coração precisa ter a última palavra.

Para Emma Evans de *The Garrick Year*, as chances de realização profissional desaparecem ao ver-se obrigada a seguir a companhia teatral do marido ator. Confinada ao lar e ao trabalho intenso de cuidar de dois bebês, Emma busca na figura de um amante a saída para suas frustrações. A intensa ligação com os filhos, marca registrada da ficção de Drabble, que desponta neste romance, é a fonte para o amadurecimento da protagonista. Ao salvar a filha de um afogamento, Emma começa a vislumbrar uma identidade para si mesma.

A questão da maternidade assume papel central no próximo romance, *The Millstone*. A jovem protagonista Rosamund Stacey inicia uma promissora carreira acadêmica, porém, no campo pessoal, não consegue estabelecer relações enriquecedoras, quer nas amizades quer nas relações amorosas. Filha de intelectuais de classe média, socialistas fabianos ativistas, Rosamund carrega o fardo herdado dos pais - a culpa pelo conforto de que pode desfrutar. Incapaz de lidar com essa área de sua vida, prefere o isolamento. Seus relacionamentos amorosos são distantes e assexuados e, quando decide entregar-se sexualmente a alguém, não o faz com grande envolvimento. Ironicamente, engravida e resolve ter a criança sozinha. O processo de gestar, dar à luz e cuidar do bebê representarão a grande possibilidade na vida de Rosamund de fazer contato com o mundo. Apesar das dificuldades, Rosamund não vê a filha, que nasce com um problema cardíaco, como um fardo, a mó, do título, mas como um elo vivo com seu próximo. As dores, as desigualdades, as limitações humanas, conhecidas por

ela, até então, apenas em teoria, têm outro sentido quando vividos. Em *The Millstone*, Drabble dá indícios da abertura para temas sociais que, mais tarde, ocorreria em seus romances.

Esses três primeiros romances são narrados em primeira pessoa, pela protagonista, em tom subjetivo. Em sua próxima obra, *Jerusalem the Golden* (1967), Drabble opta pela terceira pessoa e explora outro conjunto de possibilidades na busca de realização da jovem heroína. Clara Maugham, talvez a mais intrigante das protagonistas de Drabble, é uma jovem inglesa de 22 anos, vinda da classe média baixa e que, no final da década de sessenta, parte de sua cidade natal, no norte da Inglaterra, para Londres, em busca da sua Jerusalém dourada, fugindo de uma infância infeliz e principalmente da figura da mãe. Ao mesmo tempo em que ganha nossa simpatia por seus dramas pessoais e sua admirável determinação em superá-los, Clara também nos deixa, por vezes, perplexos diante de tamanho arrojo com que se lança em seu intento, relevando aspectos morais fundamentais. O ato final desta heroína de Drabble confirma a faceta predominante da personagem, a opção pela própria felicidade. Chamada à cidade natal para visitar a mãe, agora com câncer, Clara toma a decisão de não permanecer, parte para Londres, sem planos definidos, apenas com a determinação de construir uma vida diferente.

The Waterfall (1969) é uma história de adultério, do começo ao fim. Abandonada pelo marido e prestes a dar à luz a seu segundo filho, Jane Grey, a protagonista encontra-se em um estado patológico de passividade e agorafobia. Jane é amparada por sua prima Lucy, seu *alter ego* desde a infância e ideal a ser

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

imitado, inclusive no casamento, pois Jane passa a ter um caso amoroso com James, o marido de Lucy. O romance registra as visões ambivalentes de Jane em relação a seu adultério que, por um lado, apresenta-se como uma maravilhosa força liberadora, emocional e sexual, e por outro como uma fantasia imoral que pode ter graves implicações psicológicas. Essa ambivalência de interpretação é enfatizada pelo procedimento narrativo de Drabble. A narrativa começa em terceira pessoa mas, à página 52, a narradora em primeira pessoa insinua-se afirmando: "Tenho que esforçar-me para entender isto tudo [...] Vou reconstituir tudo de uma forma que eu possa aceitar, uma forma ficcional: acrescentando algo aqui, omitindo algo acolá [...] Se eu precisar de uma moral, criarei uma... uma moral que me perdoe, mesmo que isto ameace tudo que eu fui" (*The Waterfall,* 1969)[1].

Novamente, à página 84, o foco narrativo de terceira pessoa é interrompido pela contundente exclamação da narradora: "Mentiras, mentiras, é tudo mentira. Um punhado de mentiras".[2] A narradora assume a primeira pessoa, questionando os fatos narrados por ela, reconhecendo suas falhas, suas tendências, quebrando, assim, a ilusão da história, do narrador fidedigno e do leitor crédulo. *The Waterfall* é um romance múltiplo, divergente e inconclusivo em relação ao

---

[1] I must make an effort to comprehend it [...] I will reconstitute it in a form that I can accept, a fictitious form: adding a little here, abstracting a little there [...] If I need a morality, I will create one [...] a morality that condones me, Though by doing so, I risk condemning all that I have been.

[2] Lies, lies, it's all lies. A pack of lies.

unesp

enredo, mas a leitura das obras subseqüentes de Drabble revelará que esta é uma tendência que deverá firmar-se.

A partir de *The Needle's Eye*, de 1972, seu sexto romance, Drabble afasta-se de seus temas essencialmente femininos, subjetivos e domésticos, ampliando sua percepção de mundo. A grande pergunta deste livro, já examinada de forma ainda imatura em *Jerusalem the Golden*, e que continuará a ser feita em outros de seus romances, é: seria possível ao indivíduo libertar-se de seu passado e refazer-se no presente? Os protagonistas, Simon Camish e Rose Vassiliou, constroem suas vidas em oposição aos mundos de suas infâncias. Simon, nascido em uma família pobre, consegue ascender a escala social e tornar-se um advogado bem sucedido. Vive numa bela casa, tem um esposa rica e relações sociais na classe média alta. Rose rejeita seus pais ricos e doa sua herança. Casa-se com uma homem de origens operárias, tem três filhos e vai morar num bairro popular. Nenhum dos protagonistas encontra a felicidade. Simon sente-se vazio, "seco, seco como um osso" (*The Needle's Eye*, 1972, p.19), distante dos filhos e infeliz com a mulher. Rose tolera, por algum tempo, o casamento marcado pela brutalidade do marido, sofre constantes agressões físicas, tenta o suicídio e decide abandoná-lo. Quando Rose e Simon se conhecem, não há dúvida de que encontraram a pessoa certa. Mas é justamente nesta tomada de decisão que outros imperativos do universo moral drabbleriano se farão impor.

Em seu sétimo romance, *The Realms of Gold*, de 1975, Margaret Drabble, dá continuidade ao processo de alargamento de seu universo ficcional, ampliando a gama de personagens e alargando os horizontes geográficos da ação. A

unesp

protagonista, Frances Wingate, é uma renomada arqueóloga, divorciada e mãe de quatro filhos, que viaja o mundo escavando solos, buscando "reinos de ouro" no passado. Tematicamente, *The Realms of Gold* é uma reformulação da resposta encontrada por Clara em *Jerusalem the Golden.* Frances começa como Clara, rejeitando as origens provincianas de sua família. Parte, constrói seu futuro. Desfaz seu casamento e julga-se bastante feliz como profissional e mãe. Mas, para sua própria surpresa descobrirá que seu próprio reino de ouro não está em suas exóticas escavações, mas na casa de sua família, na prosáica Tockley, nas Midlands, nas histórias dos antepassados e nos parentes que redescobre. Frances inverte o caminho e resolve o conflito de *Jerusalem The Golden* redescobrindo suas origens.

Em *The Ice Age* (1977), Drabble amplia radicalmente sua visada, alargando seu universo ficcional para abranger toda uma nação. Esse é um romance sobre a situação da Inglaterra, cheio de detalhes econômicos e sociais. O cenário inglês dos anos setenta é o de uma economia decadente, de greves, de problemas na Irlanda e de crescente perda de prestígio e poder internacional. Pela primeira vez, Drabble elege um homem como protagonista e coloca-o dentro de um contexto tipicamente masculino, o dos negócios imobiliários e dos altos investimentos. Anthony Keating é um jornalista que abandona seus fervorosos preceitos liberais e passa, graças à influência de um empresário inescrupuloso, de homem de mídia e formador de consciência social a especulador imobiliário que contribui para a destruição de vizinhanças estabelecidas e ganha muito dinheiro negligenciando o aspecto humano de seus projetos. Mas é duplamente atingido,



sofre um prematuro ataque cardíaco e, com a queda do valor de propriedades, perde muito dinheiro. Isola-se, confortavelmente, em uma belíssima propriedade do século XVII, no norte do país, até que as circunstâncias o levam ao outro lado da cortina de ferro, para tentar tirar da prisão a filha da mulher que ama. Bem ao estilo do romance de John le Carré, que está lendo, Anthony acaba, ele mesmo, preso e é dado como morto. Mas são os anos nessa prisão distante que o reconciliarão com os valores abandonados.

Com Kate Armstrong de *The Middle Ground*, de 1980, Drabble inicia uma galeria de protagonistas de meia-idade, mulheres fortes e realizadas que, entretanto, precisam passar por um momento crítico de suas vidas, rever conceitos e valores e prosseguir. A protagonista de *The Middle Ground* é Kate Fletcher Armstrong, uma inglesa de 42 anos, jornalista, divorciada, mãe de três filhos, inteligente, bem sucedida e cercada de amigos. O eixo do romance é justamente a crise de meia-idade vivenciada por Kate. Três outras personagens também vivenciam esta mesma fase da vida, dois homens e uma mulher, e a singularidade dos conflitos de cada uma enriquece a caracterização do problema. De repente, a vida tranquila e realizada de Kate, tanto na profissão, quanto ao lado dos filhos e amigos, é assolada por um turbilhão de dúvidas e culpas, gerando uma enorme insegurança. Os filhos cresceram e estão se tornando independentes; o trabalho parece, agora, entediante; o amante a deixou; as lembranças infelizes dos tempos da infância rondam seus dias e o bebê, que recentemente optara por abortar, em função de uma severa anomalia genética, não lhe sai da cabeça. O romance mostrará o desenvolvimento dessa crise e seu desfecho. *The Middle Ground* é um

unesp

romance de formação da meia-idade, uma vez que registra um processo de crescimento e amadurecimento que leva a personagem a uma outra fase de sua vida.

Os três romances seguintes da carreira de Margaret Drabble – *The Radiant Way* (1987), *A Natural Curiosity* (1989) e *The Gates of Ivory* (1991) – formam uma trilogia. Três mulheres – Liz Headleand, uma psiquiatra famosa; Alix Bowen, uma professora de literatura e Esther Breuer, uma historiadora da arte –, amigas desde o tempo de Cambridge, protagonizam a trilogia. Perseguimos, ao longo de quatro décadas, a busca dessas mulheres pela identidade e equilíbrio psicológico diante das inevitáveis mudanças nos planos pessoal e social da existência. Ao atingirem a meia-idade, as três protagonistas julgam ter alcançado um certo sentido de identidade e realização: cursaram uma excelente universidade, casaram-se, educaram filhos e têm suas carreiras profissionais. Mas, em plena meia-idade, quando as batalhas principais parecem ter ficado para trás, Drabble prepara para suas heroínas um recomeço da busca da identidade. Nesses três romances de formação da meia-idade, Liz, Alix e Esther, mulheres tão diferentes, ligadas, porém, por uma amizade muito antiga, ver-se-ão, em função de contingências, novamente tentando organizar suas vidas. Novas questões não resolvidas serão enfrentadas, novas reconciliações serão buscadas. Drabble enfatiza, assim, o constante processo de formação da identidade e da realização. O padrão feminino da busca tem, contudo, características bem específicas. Em relação a este padrão, observa Peônia Viana Guedes:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> a ênfase aqui, não é – como no caso da procura masculina – a individualidade e a dominação, mas o estabelecimento de relações, a partilha de tesouros com as companheiras de empreitada . Esses padrões acentuam a fluidez e a multiplicidade que caracterizam o feminino; a ênfase no acervo comum de conhecimentos, nas descobertas partilhadas, representa um tipo de comportamento que desafia a procura da individualidade, glorificada pela sociedade patriarcal. (1997, p.26)

Embora a trilogia se mantenha, de forma geral, dentro da tradição realista de narrar, Drabble utiliza estratégias que apontam para uma concepção pós-moderna de ficção como: múltiplas linhas de enredo, múltiplos pontos de vista, abertura da obra e, sobretudo, o narrador invasivo. Segundo Peônia V. Guedes, o narrador invasivo, já utilizado desde os romances da década de 70, torna-se cada vez mais intervencionista, exibindo um poder muito maior, mas reconhecendo também os limites de sua onisciência, confessando sua perplexidade diante do desenvolvimento do enredo ou das opções feitas pelas personagens. Muitas vezes, na trilogia, este narrador tenta envolver o leitor na opção criativa, convidando-o a considerar as ricas possibilidades de uma linha de enredo e apontando a arbitrariedade da seleção autorial (GUEDES, p.87-90).

Em seu romance de 1997, *The Witch of Exmoor*, Margaret Drabble cria, ao mesmo tempo, um retrato vívido da Inglaterra contemporânea e uma intrigante

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

narrativa gótica. No centro da história está Frieda Palmer, uma escritora famosa, excêntrica e setuagenária matriarca de uma família que compreende um filho e duas filhas, nora e genros, todos profissionais muito bem sucedidos e ambiciosos, representantes da alta classe média inglesa. Irritada com a truculência com que a crítica recebe seu último romance, Frieda vende a casa da família e compra uma enorme e decadente mansão no topo de um penhasco à beira-mar, em Exmoor, West Yorkshire, para onde se muda. Vive sozinha, pesquisando a história de seus antepassados, decidida a escrever suas memórias e, possivelmente, planejando a queda de sua ambiciosa e traiçoeira família. A narrativa começa com uma reunião dos filhos para discutir sobre a sanidade mental da mãe, cujas atitudes julgam colocar em risco a reputação e a herança da família. No melhor estilo gótico, Frieda morre, deixando sua considerável fortuna para o neto favorito. A família se desentende e vários membros morrem em circunstâncias estranhas. O jovem herdeiro adoece. O testamento de Frieda lança uma maldição sobre os Palmer, além de revelar-lhes o lado negro dos ancestrais, as raízes do mal que vive neles mesmos. Nesta atmosfera gótica pós-moderna, com personagens que remetem a contos de fadas, cria-se um retrato de um segmento da sociedade inglesa do fim do milênio, a classe média alta: culta, afluente, entediada e movida pela ambição.

Drabble acaba de publicar seu 14º romance, *The Peppered Moth* (2001) no qual mergulha nas questões da herança genética: genes, DNA e o ambiente dão o tom à história de três gerações de mulheres de uma família de Yorkshire, centrada, principalmente, nas figuras de Bessie Bawtry e de sua neta Faro. Este é um romance sobre os mortos e seu poder sobre os vivos, através da implacável



herança dos genes. Bessie fora abençoada com inteligência e determinação mas também amaldiçoada com excessiva sensibilidade, desequilíbrio emocional, medo e orgulho. A cada barreira que se impôs, Bessie teve que lutar contra o legado de inércia e depressão que vivia em suas entranhas, mas sucumbe e acaba por tornar-se mãe repressiva e agoísta e esposa dominadora e lamuriante. Sua neta, contudo, emerge do determinismo genético através da força vital da evolução. Ao descrever o longo percurso dos genes da avó até a neta, Drabble sugere que muito desespero e sofrimento povoa este percurso.

No posfácio a *The Peppered Moth*, Margaret Drabble esclarece tratar-se de um romance semi-autobiográfico, uma tentativa de contar a história de sua própria mãe e confessa sua dificuldade para colocar no papel as complexibilidades de uma vida tão ligada à sua.

Margaret Drabble promove a literatura Inglesa em todo o mundo. Esteve no Brasil em 1989, ocasião em que realizou conferências e concedeu entrevistas à imprensa. Continua dedicando-se à ficção e às tantas outras atividades, movida por sua personalidade inquieta e sua extraordinária curiosidade intelectual.

unesp

2 - Alguns Pressupostos Teóricos

2.1. A Questão Temática

2.1.1 O Fim de um Anátema

A partir das décadas de 60 e 70, os estudos de temas na literatura foram rejeitados em função do predomínio dos vários formalismos e sua conseqüente desvalorização do conteúdo no trabalho crítico. O formalismo russo[1] lança as primeiras idéias do que caracterizaria uma grande mudança na forma de ver e de analisar o texto literário: a obra de arte literária deixa de ser vista como veículo de idéias ou como reflexão sobre uma determinada realidade e passa a ser

---

[1] Ainda que na sua origem o formalismo Russo tenha se desenvolvido na década de 20, o Ocidente só vem a conhecê-lo em 1955 através da obra *Russian Formalism: History - Doctrine* de Victor Erlich.

unesp

considerada como realidade material, feita de palavras e não de objetos e sentimentos, com leis específicas de funcionamento.

Na seqüência, o estruturalismo preserva a ênfase formalista no texto como objeto estético e acrescenta algo mais sistemático, uma teoria que propõe que as unidades individuais da obra só têm significado em virtude de suas relações múltiplas. O significado, portanto, deixa de ser algo inerente ou substancial e passa a existir sempre em relação a outro elemento do texto. A ênfase não recai sobre o conteúdo específico do texto, muito mais importante são suas estruturas, sua relações internas.

Em seguida, o pós-estruturalismo, sobretudo a desconstrução, coloca em dúvida a própria idéia da identidade do conceito – espinha dorsal da identificação de temas –: submetidos ao trabalho desconstrucionista, o que eram antes temas estáveis agora traem-se a si mesmos, afirmando o seu oposto ou desaparecendo.

Na Introdução de *The Return of Thematic Criticism* (1993), Werner Sollors observa que uma consulta pouco atenta aos índices da Modern Language Association, de programas de simpósios e bibliografias, das décadas de 70 a 90, sugere um declínio significativo de registros em torno da categoria tema. Entretanto, observa Sollors, os temas não desapareceram dos índices, pelo contrário, proliferaram: o que se vê, a partir de então, são inúmeros registros referindo-se ao que se passou a chamar de "tratamento literário de" uma grande variedade de temas, dentro de categorias como: "Identidade Étnica," "Figuras Femininas," "Estrangeiros," "Identidade," "Inocência," "Casamento,"

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"Adultério," "Multiculturalismo," "Raça," "Papéis Sexuais," "Política Sexual," e "Classe Social," entre outros (SOLLORS, 1993, p.xii).

Ainda que possamos atribuir esta mudança na listagem ao crescente interesse nas relações da literatura com as questões de raça, etnia e gênero, é muito importante notar que, tanto nos tópicos tradicionais dos estudos temáticos como "Outono," "Burguesia," ou "Don Juan," quanto nos apenas recentemente indexados, o termo mais citado é "tratamento de..." (SOLLORS, 1997, p.xii).

Sollors continua, observando que este fato poderia sugerir que muito da nova produção crítica pode estar contribuindo também com os estudos temáticos, pois diz respeito ao "tratamento de" certos temas. Contudo, apesar dos argumentos levarem a crer que a crítica temática cresceu, poucos teóricos e críticos dispõem-se a enfocar as questões metodológicas relativas à categoria tema ou a enxergar em seus trabalhos os aspectos temáticos (SOLLORS, 1997, p.xiii).

Neste ponto, colocamos a questão: a crítica temática tem que ser um anátema?

Em meados dos anos 80, muitos dos formalismos já estavam sendo atacados. A atenção ao conteúdo reaparece sobretudo através da crítica politicamente comprometida com o feminismo, a cultura negra, as minorias étnicas e sexuais e o pós-colonialismo do Terceiro Mundo, pois o trabalho crítico politizado apóia-se na análise temática.

Simultaneamente, começavam a aparecer, na Europa, indícios de um retorno às reflexões temáticas, vindos de diferentes perspectivas críticas. Em 84,

unesp

aconteceu em Bruxelas, na Vrije Universiteit, um simpósio que originou a publicação de *Motifs in Art and Literature* (1987), cuja edição ficou a cargo de Vanhelleputte e Somville. Na última metade da década de 80, foram lançados quatro números de periódicos, dedicados à questão do tema: *Poétique* (64/1985), "Du Thème en Littérature"; *Communications* (47/1988), "Variations sur le Thème"; *Instrumenti Critici* (60/1989), "Pour Une Thématique" e *New Comparison* (6, 1988), "Literary Themes". Os três primeiros foram resultado de uma série de simpósios internacionais ocorridos na França, com objetivo de provocar reflexões sobre a metodologia do trabalho crítico com temas (SOLLORS, 1997, p.xiv-xv; BREMOND et al., p.1-3).

Os trabalhos mais relevantes destes simpósios e publicações aparecem, em seguida, em duas antologias da década de 1990, que constituem importantes contribuições aos estudos temáticos das últimas décadas. A primeira é a já citada *The Return of Thematic Criticism*, editada por Werner Sollors, com 24 ensaios, entre os quais estão os de Claude Bremond, J. M. Coetzee, Leslie Fiedler, George Steiner e Thomas Pavel. A segunda, *Thematics – New Approaches*, editada por Claude Bremond, Joshua Landy e Thomas Pavel, inclui seções específicas sobre o tratamento de temas nas outras artes e 13 ensaios de Bremond, Cesare Segre, Shlomith Rimmon-Kenan, Lubomír Dolezel, entre outros. Esses dois volumes contemplam escritos teóricos, ensaios sobre prática temática e estudos de casos, a partir de diferentes pontos de vista e no contexto de tradições intelectuais e literárias diversas, com o objetivo comum de provocar maior reflexão teórica sobre a temática.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2.1.2 Tema: Uma Proposta de Identificação

Sem dúvida, o tema é *sobre* o que é uma obra literária. Mas o que exatamente quer-se dizer com *sobre*?

Shlomith Rimmon-Kenan, diante da característica protêica do tema, propõe tentar abrangê-lo através de uma classificação hierárquica. Começa por questionar a validade da definição comum de que "tema é *sobre o que* é uma obra" (RIMMON-KENAN, 1995, p.9).[2] Ilustrando o ponto com *Madame Bovary*, interroga se a obra é sobre as relações de Emma com Charles, Léon e Rodolphe – eventos específicos e participantes que Beardsley chama de "assunto"; ou seria sobre a fragilidade do amor – um conceito mais geral que unifica os elementos específicos, chamados por Beardsley de "tema". Ou ainda, *Madame Bovary* emitiria uma afirmação sobre o mundo, tal como "idéias românticas são inadequadas à vida diária" – para Beardsley, a "tese" (RIMMON-KENAN, 1995, p.9).[3]

As categorias criadas por Beardsley demonstram que há diferentes tipos de "sobre". Mas, mesmo dentro de uma só categoria, os *critérios* para o "sobre" não são acessíveis. Seria *Madame Bovary* sobre a fragilidade do amor, sobre a escravização ao dinheiro, sobre os costumes da província, ou sobre tudo isso? E,

---

[2] As citações em português, de obras publicadas em inglês (textos teóricos), foram traduzidas por nós.

[3] As classificações de Monroe Beardsley encontram-se em Beardsley 1958, p.403-404.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

no caso da última opção, como os diferentes temas relacionam-se entre si? Um é mais importante do que outro? Um subordina-se a outros, ou eles unem-se em níveis maiores de generalização?

Para Rimmon-Kenan, tema é um construto conceitual, montado a partir de elementos descontínuos do texto. Este trabalho de montagem é realizado pelo leitor e consiste em três atividades que se relacionam: "ligação, generalização e classificação" (1995, p.14). [4]

Inicialmente, tomando-se como base alguma recorrência, semelhança, contraste ou implicação discernível entre os elementos, faz-se uma ligação entre eles, formando um padrão elementar ou categoria "unificadora de baixa ordem", um "denominador comum". As categorias classificadas são, então, ligadas a outras categorias da mesma ordem, com base nos mesmos princípios de coesão. O resultado é uma classificação mais generalizada ou um aumento no poder integrativo da classificação anterior (RIMMON-KENAN, 1995, p.14).

O tema é uma classificação de ordem mais elevada e ficaria no topo de uma estrutura hierárquica em forma de árvore. Vários temas também podem estar submetidos a outro, mais abrangente e unificador, adotando-se a mesma estrutura de árvore.

Rimmon-Kenan ilustra este procedimento com a análise parcial da formação de um tema na *Educação Sentimental* de Flaubert. Frédéric, que está

---

[4] Os três termos já foram utilizados por Bremond para analisar a *histoire* em "La Logique des Possibles Narratifs." Communications 8 (1966): 60 – 76.

unesp

apaixonado por Madame Arnoux, está convencido de que perdeu qualquer chance que possa ter tido com ela quando Monsier Arnoux menciona à sua mulher que Frédéric é amante de Rosanette. Nas corridas, Frédéric vê Madame Arnoux em sua carruagem e confirma sua convicção de que perdeu uma grande oportunidade por conta de sua relação trivial e irresponsável com Rosanette. A seguir, num encontro na rua, só consegue dizer à amada palavras banais. O primeiro beijo dos amantes ilícitos é interrompido por Rosanette. A última chance de consumar-se o amor é renunciada por Fréderic para não profanar a idealização de seu sentimento. Este e outros eventos similares são juntados pelo leitor e generalizados através de alguma classificação como: "oportunidades perdidas" ou "potencial desperdiçado" (RIMMON-KENAN, 1995, p.14). Esta classificação é tomada como característica da relação de Frédéric com Madame Arnoux, mas não se limita a esta relação. O potencial desperdiçado com Luize tem um climax irônico quando, desgostoso com sua relação cruel com Madame Dambreuse, Frédéric tenta recuperar sua pureza perdida há tanto tempo, unindo-se a Luize. Contudo, ela está agora noiva de seu melhor amigo e duplo, Deslauriers. A morte de seu filho com Rosanette também simboliza uma oportunidade perdida. "Portanto, 'oportunidades perdidas' torna-se uma classificação de ordem mais elevada, que unifica não apenas os vários estágios da relação de Frédéric com Madame Arnoux, mas também suas relações com outras mulheres e, provavelmente, com as pessoas em geral" (RIMMON-KENAN, 1995, p.14).

Entretanto, o processo de integração continua. A cena política do romance também se caracteriza pela classificação "oportunidades perdidas," – a revolução



de 1848, que suscitou tantas esperanças, acabou por frustrá-las. Outros detalhes sobre a revolução podem ser juntados numa classificação comum e a semelhança com a classificação abstraída das relações interpessoais será identificada, dando-lhe maior poder de integração. Os dois tipos de oportunidades perdidas – o pessoal e o político – são unificados não apenas no processo de leitura e abstração de temas, mas também numa cena específica do romance: arrasado com a falta de Madame Arnoux ao tão esperado encontro, Frédéric profana seu grande amor, dormindo com Rosanette no quarto de hotel religiosamente preparado para Madame Arnoux. Da janela do quarto de hotel, Fréderic e Rosanette assistem desfazerem-se os ideais da revolução (RIMMON-KENAN, 1995, p.15).

A identificação dos temas através do processo de classificação e hierarquização é uma tentativa de conter suas infinitas multiplicações e diminuir a subjetividade que envolve, em última análise, a identificação dos temas, ainda que um método seja utilizado com rigor. Mesmo no processo de classificação, "é inevitável uma generosa dose de subjetividade" (RIMMON-KENAN, 1995, p.15).

Se observarmos duas das mais respeitadas definições de tema, constataremos esta inevitabilidade:

> Tema é tudo que concerne à relação original de uma pessoa com o mundo. A temática de um autor é o registro de suas reações típicas a certas situações às quais a vida o expõe. O tema pertence ao lado subjetivo do processo criativo. É uma constante psicológica. (CURTIUS, 1973, p.185, tradução nossa)

unesp

> O tema é "um conceito da mente do autor, uma qualidade abstraída ou uma relação digna de nota porque ele a destaca". (BEARDSLEY, 1958, p.403-404, tradução nossa)

O tema, como observa Sollors, "não se auto-contém, há uma variedade de interesses mesclados e frequentemente inconscientes que podem dirigir sua construção: interesses estéticos, lógicos, estatísticos, genealógicos, psicanalíticos, estruturalistas, nacionalistas ou autobiográficos" (SOLLORS, 1993, p.xviii).

2.2. A Questão do Gênero

A crítica feminista desenvolveu-se a partir do fim dos anos 60, como parte do movimento internacional de mulheres, que busca expor os mecanismos que sustentam a sociedade patriarcal, com vistas à transformação das relações sociais. A crítica feminista, assim como os estudos feministas em geral, manifesta-se de diferentes formas. Algumas tendências revisitam obras literárias de escritores, reinterpretando-as a partir do ponto de vista feminino, a fim de analisar e expor sua adesão a práticas de opressão da mulher. Outras, com o intuituo de rever o cânone, estão preocupadas em recuperar as obras de escritoras negligenciadas pela cultura, que representa e privilegia o masculino. Ainda outras estão interessadas em questões mais fundamentais que dizem respeito aos aspectos psicológicos e linguísticos da escrita feminina.

unesp

Este trabalho alinha-se à crítica feminista na medida em que contempla aspectos da relação entre a psicologia e a cultura femininas e a escrita feminina, esta última como reveladora de uma visão de mundo essencialmente feminina. Nosso objetivo é o de descrever as manifestações de um tema, talvez uma matriz do imaginário feminino, manifesto na obra de arte de uma escritora, Margaret Drabble.

A crítica feminista, assim como os estudos feministas em geral, relaciona-se com muitas disciplinas e utiliza conceitos e métodos de outros campos para atender às necessidades de seu trabalho. Assim, as idéias de algumas estudiosas de diferentes áreas dos estudos relacionados à mulher compõem o quadro de nosso modo de ver e de trabalhar com os conceitos do feminino.

As idéias de Elaine Showalter, sobretudo em dois de seus ensaios nos quais busca organizar a cena crítica e teórica feminista: "Towards a feminist Poetics" e "Feminist Criticism in the Wilderness" (SHOWALTER, 1985)[5], compõem a base de fundamentação de nosso trabalho com a escrita feminina.

Para Showalter, o trabalho crítico feminista divide-se em duas categorias distintas: "feminist critique" e "gynocritics"[6]. A primeira enfoca a mulher como leitora, consumidora da literatura produzida por homens e o modo como esta

---

[5] Estes dois ensaios estão em *The New Feminist Criticism – Essays on Women, Literature and Theory* , incluído em nossa bibliografia. As páginas mencionadas são desta obra.

[6] O termo "gynocritics" foi cunhado por Showalter e é amplamene usado em língua portuguesa, com a tradução de ginocrítica.

unesp

leitora apreende um texto, despertando-se para os significados de seus códigos sexuais. Este tipo de trabalho tem bases na história e explora os pressupostos ideológicos do fenômeno literário. Tem como objeto as imagens, os estereótipos da mulher na literatura, as omissões e equívocos da crítica e as fissuras na história literária.

Já a segunda categoria de crítica feminista, a ginocrítica, diz respeito à mulher como escritora – produtora de significado textual –, à história, aos temas, aos gêneros literários e às estruturas da literatura produzida por mulheres. São seus objetos, a psicodinâmica da criatividade feminina; a lingüística e o problema da "linguagem feminina"; a trajetória da "carreira literária feminina" individual ou coletiva; a história literária e, é claro, os estudos de escritoras e de obras em particular (SHOWALTER, 1995, p.245 e seguintes).

Para além da identificação de estereótipos e preconceitos em relação à mulher na literatura, entendemos a crítica feminista muito mais do ponto de vista da ginocrítica. Nossa abordagem do texto literário feminino considera o que a tradição da crítica literária proporciona e busca bases femininas para a análise da literatura escrita por mulheres, através de interfaces com a psicologia e a sociologia. Estas áreas de estudos desenvolveram hipóteses de uma subcultura feminina que inclui não apenas os status tradicionalmente atribuídos às mulheres e os construtos já interiorizados de femininidade, mas também as interações entre mulheres (como mães, filhas, irmãs e amigas), sua sexualidade, suas idéias sobre o corpo, a questão da reprodução, os ritos de iniciação e de passagem, os mitos e os tabus (SHOWALTER, 1995, p.131).

unesp

A preocupação centrada na escrita das mulheres requer que se pense nas perguntas teóricas básicas: Como as mulheres constituem um grupo literário distinto? Qual é a *diferença* da escrita feminina, como a condição de mulher moldou a expressão criativa das mulheres?

Definir a diferença singular da escrita das mulheres é uma tarefa bastante difícil e escorregadia. Seria esta diferença uma questão de estilo, de gênero literário, de experiência? Ou seria produzida pelo processo de leitura?

Existem várias teorias que se propõem a explicar a diferença sexual e sua manifestacão na literatura: a teoria biológica, a lingüística, a psicanalítica e a cultural. Todas se propõem a definir e diferenciar as características da mulher escritora e do texto feminino; todas representam uma escola da crítica ginocêntrica, têm seus textos, estilos e métodos favoritos e, em muitos momentos, elas se sobrepõem.

O enfoque biológico faz incidir as implicações metafóricas da anatomia feminina sobre o texto feminino. Segundo Elaine Showalter, o muito citado *The Madwoman in the Attic*, de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, representa esse tipo de postura. Segundo essas autoras, "o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca da estética, cuja caneta é um instrumento de poder gerador como um pênis" e que, não possuindo esta autoridade fálica, a escrita das mulheres é profundamente marcada pelas ansiedades dessa diferença. Mas, como as próprias autoras perguntam, "se a caneta é um pênis metafórico, com que órgão as mulheres geram seus textos?" (GILBERT e GUBAR, 1979, p.6-7). Não há, na

unesp

obra citada, a resposta. Para Showalter, os textos das mulheres são gerados no cérebro. A professora faz, ainda, o comentário jocoso de que "o processador de texto, com seus microchipes compactamente codificados e seus "inputs" e "outputs", é um útero metafórico" (SHOWALTER, 1995, p.250).

O estudo das imagens do corpo como fonte de imagens no texto feminino é útil e importante, mas outros fatores, além da anatomia, estão envolvidos. Não pode haver expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas lingüísticas, sociais e literárias.

As correntes de enfoque lingüístico da crítica feminista tentam especificar as características de uma "linguagem feminina", o estilo especificamente feminino da fala e da escrita, na estrutura da frase, nos tipos de relação entre os elementos do discurso, nas figuras e nas imagens. A maior expressão deste enfoque é a crítica francesa que relaciona o discurso feminino, por ela qualificado como fluido, difuso e múltiplo, com os ritmos do corpo e da sexualidade femininos. Como consequência, para a crítica feminista francesa, o modo de escrever feminino seria, então, "avant-garde" e subversivo e produzido por homens e mulheres, mas sobretudo por mulheres. A crítica literária francesa estimula a mulher escritora a buscar tudo o que é culturalmente mudo, silenciado ou ignorado, para subverter os sistemas que negam a diferença.[7]

---

[7] Ver *Sexual, Textual Politics*, de Toril Moi (London, Routledge.1985) que apresenta, nos capítulos 6, 7 e 8, da parte II, uma análise detalhada do pensamento de Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva.

unesp

A questão da linguagem essencialmente feminina é bastante polêmica. Para Rita Felski "Além do fato de [a argumentação da crítica francesa] depender do que considero uma insustentável equiparação do feminino à "avant-guarde", ela apresenta, ainda, outros problemas porque considera apenas um número muito limitado de textos escritos por mulheres [apenas os de vanguarda]" (FELSKI, 1989 p.43).

Acreditamos, como Showalter, que a tarefa da crítica feminista deve ser concentrar-se no acesso da mulher à linguagem, na amplitude do léxico disponível a partir do qual as palavras podem ser escolhidas e nas determinantes ideológicas e culturais de expressão. Como lembra Showalter, não se trata de a linguagem ser insuficiente para expressar a consciência feminina, mas que às mulheres foram negados os recursos integrais da linguagem. Foram forçadas "ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio" (SHOWALTER, 1985 p.255). A professora afirma que é necessário ampliar o alcance lingüístico das mulheres: "Enquanto não nos livrarmos do fantasma da linguagem reprimida, não será na linguagem que basearemos nossa teoria da diferença" (SHOWALTER, 1985 p.256).

A crítica feminista de orientação psicanalítica localiza a diferença da escrita feminina na psiquê da autora e na relação de gênero com o processo criativo. Ela incorpora os modelos lingüístico e biológico de diferença numa teoria da psiquê ou do eu femininos, formada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização baseados nos papéis sexuais.

unesp

De maneira geral, a crítica feminista psicanalítica concentrou-se na ausência do falo. A inveja do pênis, o complexo de castração e a fase edipiana tornaram-se as coordenadas freudianas que definem a relação das mulheres com a linguagem, a fantasia e a cultura. A escola psicanalítica francesa, dominada por Lacan, ampliou a idéia da castração transformando-a numa metáfora total para a desvantagem lingüística e literária das mulheres.

Há também formas de crítica feminista psicanalítica baseadas em revisões da teoria freudiana. O trabalho mais dramático e de grande influência nos estudos femininos em geral é o de Nancy Chodorow – *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender* (1978). Fixando-se na fase pré-edipiana, Chodorow propõe uma revisão dos conceitos psicanalíticos tradicionais de diferenciação psicossexual – o processo pelo qual a criança percebe o seu eu como separado e desenvolve fronteiras do ego e do corpo. Uma vez que a diferenciação ocorre em relação à figura da mãe, aquela que dá os primeiros cuidados, esta se torna e permanece, para as crianças de ambos os sexos, o outro. Paralelamente à diferenciação ocorre a percepção da identidade de gênero, mas o processo não é o mesmo para meninos e meninas. Os meninos precisam aprender sua identidade sexual negativamente, como sendo o não-feminino. Já para as meninas este é um processo positivo, construído sobre a idéia de semelhança, continuidade e identificação com a mãe. Os problemas com a identidade feminina começam depois da fase edipiana, quando o poder e a hegemonia cultural masculina dão às diferenças sexuais um caráter diferente (CHODOROW, 1978, p.165-170).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Mas como a psicanálise feminista pode influenciar a crítica literária? Um tema recorrente nos trabalhos é o da relação mãe-filha e do relacionamento de amizade e solidariedade entre mulheres como uma fonte de criatividade feminina. Um estudo de Elizabeth Abel, por exemplo, mostra que tanto as relações entre personagens femininas quanto as das escritoras entre si são determinadas pela psicodinâmica do vínculo feminino a que se refere Chodorow. Abel conclui que, ao mesmo tempo em que as escritoras têm uma relação edipiana com a tradição literária masculina, têm também uma relação pré-edipiana, nos termos de Chodorow, com a tradição feminina (ABEL et al., 1983, p.258).

Apesar de reconhecer a capacidade de a crítica feminista de base psicológica oferecer leituras notáveis e convincentes de textos individuais e enfatizar extraordinárias semelhanças da escrita feminina em uma variedade de circunstâncias culturais, Elaine Showalter acredita que só uma teoria da cultura feminina contemplaria as diferenças entre mulheres escritoras no que diz respeito à classe, raça, nacionalidade e história – determinantes literários tão significativos quanto o gênero. Propõe, assim, que se promova o conhecimento da experiência cultural feminina para que a história inclua um relato da experiência feminina através do tempo e persiga o desenvolvimento da consciência feminista como um aspecto essencial do passado das mulheres. A pergunta mais importante a fazer é: como seria a história se vista pelos olhos das mulheres? Mas é importante lembrar que a cultura feminina não deve ser vista como uma subcultura. As mulheres têm sua existência social dentro da cultura geral e o texto feminino não pode viver

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

num gueto. A realidade exige que o discurso feminino tenha duas vozes, que englobe a herança social, literária e cultural da cultura "muda" e da dominante (SHOWALTER, 1985, p.259-266).

Também em termos de influência literária, esta dupla herança é inquestionável. "Se, como lembram Harold Bloom e Edward Said, o texto masculino tem sempre um pai, o feminino tem um pai e uma mãe; só os escritores homens poderiam ter esquecido da outra metade que os influenciou" (SHOWALTER, 1985, p.265).

Acreditamos que, enquanto Showalter aponta os aspectos que um enfoque psicológico deixa de contemplar, deixa de notar a incapacidade do enfoque cultural de incluir aspectos específicos do desenvolvimento psicológico feminino. Desta forma, optamos por uma abordagem que integra a perspectiva da especificidade da psicologia feminina à da importância das interações sociais e culturais. Esta abordagem integrada é propiciada pelas idéias de Nancy Chodorow.

À teoria do desenvolvimento psicológico feminino de Nancy Chodorow, aliamos as idéias de Carol Gillian, para compor o apoio teórico que, liderado pelos posicionamentos da crítica temática, fundamentarão nossa tese. De acordo com Gillian, por causa da maneira como homens e mulheres são criados e socializados, em nossa cultura, os dois sexos tendem a desenvolver idéias diferentes sobre o que constitui a moral. As mulheres tendem a defini-la em termos de "responsabilidades", enquanto os homens desenvolvem uma "ética de direitos". Para as mulheres, o problema moral advém de responsabilidades

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

conflitantes, constitui-se, assim, na compreensão, por parte da mulher, de que tem responsabilidades para consigo mesma, assim como para com os outros (GILLIAN, 1982, p.18-20).

Fica claro, portanto, que o estudo dos três romances em questão será direcionado pela confluência das teorias temática e feminista, esta última de linhagem psicossocial.

unesp

3 - Em Busca da Identidade - Juventude e Maturidade

3.1 *Jerusalem The Golden* - Um Bildungsroman

3.1.1 O Romance de Formação

Happy season of youth!

Happy times of the first wish of love!

(*Wilhem Meister*, Goethe)

It is an illusion that youth is happy, an illusion of those who have lost it.

(*Of Human Bondage*, Somerset Maugham)

unesp

O conceito de desenvolvimento humano é relativo e compreende muitos aspectos que se inter-relacionam, tais como o biológico, o psicológico, o social e o cultural. As teorias sobre o desenvolvimento humano procuram enfatizar um destes aspectos, em detrimento de outros. A literatura, em toda sua potencialidade de representação, é uma forma suficientemente complexa para refletir as inter-relações que caracterizam o desenvolvimento do indivíduo.

O Bildungsroman, romance de formação ou de desenvolvimento, consegue articular essas inter-relações, ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa coerente. Rigorosamente, o Bildunsgroman nasce na Alemanha do fim do século XVIII, com *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1794) de Goethe. No século XIX este gênero ultrapassa as fronteiras da Alemanha, manifestando-se na Inglaterra e na França, com cores locais.[1]

A definição desse gênero de romance dá-se em função de seus elementos temáticos e não de sua estrutura formal. Seu princípio estruturador é o herói, em suas reações e atitudes frente aos eventos e ao mundo exterior. As características temáticas que, convencionalmente, definem o Bildungsroman contemplam a descrição do processo de desenvolvimento e educação de um único protagonista, desde a infância, passando pela adolescência até as portas da idade adulta. Tem-se, assim, geralmente, a caracterização da infância de uma criança sensível,

---

[1] *O Vermelho e o Negro* (1830) de Stendhal, *David Copperfield* (1849) e *Grandes Esperanças* (1850) de Charles Dickens, *A Educação Sentimental* (1869) de Gustave Flaubert, entre outras. De acordo com Labovitz (1987, p.1).

unesp

cujas expectativas são frustradas pela escola, como educação formal, e cuja família não é capaz de compreender e integrar. À medida que aumentam os contatos com o mundo exterior, esta criança passa a enxergar outras possibilidades que ganham forma mais concreta quando, na adolescência, tais contatos se intensificam. Em busca de uma vocação ou carreira, o protagonista, ainda muito jovem, deixa o lar. Sua real educação começa em um novo cenário, freqüentemente um centro urbano, que contrasta com a vida provinciana, onde o herói enfrentará perigos, fará opções erradas, correrá grandes riscos e envolver-se-á em relações amorosas. Por fim, encontrará a vocação e a filosofia de vida, escolherá a companheira ideal e, em muitos casos, uma profissão, integrando-se à sociedade.

Contudo, ao longo de dois séculos, o campo de definição deste gênero de romance vem-se expandindo, contudo, para acomodar outras variáveis. Hoje, o Bildungsroman pode ser visto como um gênero bem mais abrangente, que inclui romances como *Jude O Obscuro* (1894), *Retrato do Artista Quando Jovem* (1914) e *O Apanhador no Campo de Centeio* (1951). As expansões a que nos referimos voltam-se para o reconhecimento das reais possibilidades humanas dentro da sociedade, para uma revisão da própria noção de desenvolvimento do protagonista. O desenvolvimento centra-se, agora, numa série de desilusões ou embates com um meio social hostil. Destes embates não resulta a integração social, mas o afastamento, a rebelião ou até o suicídio (LABOVITZ, 1987, p.1 e ABEL et al., 1983, p.6).

unesp

Todavia, estudiosos da historiografia desse gênero têm observado a quase total ausência de protagonistas mulheres. Por que, perguntaram-se várias críticas feministas, a partir da década de 1970, a quase total ausência da mulher como personagem central na tradição do Bildungsroman?

Uma das primeiras a colocar a questão foi Ellen Morgan, em 1973. Morgan observa que "O Bildungsroman é um assunto masculino" porque a aprendizagem feminina se restringia à preparação da personagem para o casamento e a maternidade. O desenvolvimento da personagem feminina era retratado em termos de crescimento físico, da infância e adolescência até o momento em que estivesse madura para casar e ter filhos. Morgan acrescenta, ainda, que os poucos exemplos de Bildungsroman femininos que focalizam algum desenvolvimento pessoal - ou seja, psicológico, emocional e intelectual - da protagonista terminavam constantemente em fracasso: loucura, suicídio, reclusão ou casamento com algum homem "compreensivo" (MORGAN, p.184)[2].

A partir da década de 1980, as estudiosas do assunto passaram a preocupar-se em estabelecer a existência de uma tradição feminina do Bildungsroman e propõem uma redefinição do gênero. Entre os estudos mais importantes estão os de Annis Pratt (1981), o de Abel, Hirsch e Langland (1983) e

[2] Lembremos os destinos infelizes de Lucy Snowe, em *Villette* (1853) de Charlotte Brontë; de Madame Bovary, na obra homônima de Gustave Flaubert, de 1857; de Luíza, em *O Primo Basílio* (1878) de Eça de Queirós; de Tess, em *Tess of the D'Ubervilles, Uma Mulher Pura* (1891) de Thomas Hardy ou de Edna Pontellier, em *The Awakening* (1899) de Kate Chopin, para mencionar apenas alguns exemplos.

unesp

o de Labovitz (1986). Todos esses trabalhos elaboram suas teorias e conclusões a partir da leitura de um extenso número de romances escritos principalmente por mulheres e tomam como ponto de referência as *características* que convencionalmente definem o gênero. De forma resumida, essas características são:

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

Entretanto, para as estudiosas citadas, a tentativa de identificar-se o gênero Bildungsroman feminino a partir daquelas características não é, normalmente, adequada. Para Abel, Hirsch e Langland, o desenvolvimento da protagonista do Bildungsroman começa, com muito mais freqüência, na vida adulta, e não na infância. Geralmente, só após os trinta anos, depois do casamento e da maternidade, aparecem as frustrações e a necessidade de realização pessoal da personagem. Assim, as três estudiosas propõem o termo "novels of female development"[3], que abarcaria as duas possibilidades (ABEL et al.,1983, p.3-19).

---

[3] "romances de desenvolvimento feminino"

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Os estudos de Pratt levaram-na a conclusões semelhantes. Seu trabalho procura determinar enredos constantes na ficção escrita por mulheres. No que diz respeito ao desenvolvimento emocional, psicológico e intelectual da protagonista do Bildungsroman, Pratt registra dois modelos narrativos: "romance de desenvolvimento" ou Bildungsroman propriamente dito e "romance de renascimento e transformação", cuja protagonista já é uma mulher de meia-idade, em busca da auto-realização (PRATT, 1981, p.136).

A partir das décadas de 1960 e 1970, sem dúvida em função do grande desenvolvimento do movimento internacional de mulheres, a ficção, principalmente a escrita por mulheres, abriu o leque de possibilidades para a personagem feminina.

3.1.2 *Jerusalem The Golden* - Que Bildungsroman é Este?

Jerusalem the Golden
With milk and honey blest
Beneath thy contemplation
Sink heart and voice oppressed
I know not, oh, I know not
What social joys are there
What radiancy of glory
What light beyond compare
(hymn by J.M. Neale)

Jerusalem the Golden, publicado em 1967 por Margaret Drabble, pode ser visto como um exemplo do que podemos chamar de moderno Bildungsroman

feminino, que emerge neste período de grandes transformações sociais, sobretudo para as mulheres. Clara Maugham é uma jovem inglesa de 22 anos, vinda da classe média baixa e que, no final da década de sessenta, parte de sua cidade natal, no norte da Inglaterra, para Londres, em busca da sua Jerusalém dourada, a "nova Jerusalém" dos seus sonhos, a cidade dourada do hino religioso que emocionou sua infância. Jovem, cheia de energia, inteligente e promissora, é também ingênua, romântica e egoísta, como é natural na sua idade.

A infância triste de Clara Maugham, narrada em flash-back, é passada na provinciana Northam, pequena cidade industrial do norte da Inglaterra. Em casa, a pequena Clara cresce sob o signo do isolamento e da absoluta falta de afeto, vivenciados na família, composta por uma mãe profundamente amarga, um pai alheio e dois irmãos. O episódio da morte do pai revela o grau da neurose familiar que impede a expressão de qualquer tipo de sentimento, mesmo diante da morte:

She (the mother) opened her mouth and said, "Well, he's gone and I can't say I'm sorry." And Clara walking by her side and hearing these words, burst suddenly and at last into loud hysterical weeping, and as the tears flooded down her cheeks she knew that they were not for her father, but for the meanness and the lack of love, and for the fear

A mãe abriu a boca e disse, " Bem, ele partiu e não posso dizer que esteja triste." E Clara, que caminhava a seu lado, ouvindo aquelas palavras, deixou, finalmente, sair um choro alto e histérico. Ela sabia que as lágrimas não eram pelo pai, mas pela falta de amor e pelo medo de morrer naquele buraco feio e escuro, tão

that she would die in so ugly a hole, and so unloved. (p.28)

sem amor. (p.28)[4]

Em casa, após o enterro, Clara tem uma visão de um outro mundo, um mundo onde emoções e lágrimas não seriam ignoradas, e onde o bom gosto em pedras lapidares não consistiria naquela economia de desenho, material e palavras, mas de "anjos de mármore chorando copiosamente" (p.29).

[...] anything, anything would make death tolerable, anything that could admit something of the grand somewhere, and not this small cramped sitting room, this domestic duplicity, this pouring of cups of tea, these harshly unaltered faces. One tear would have sufficed her, one murmur of regret, but there was nothing [...] (p.29)

[...] qualquer coisa, qualquer coisa tornaria a morte tolerável, pensou, qualquer coisa memorável, e não esta sala pequena, este falso clima de família, estas chícaras de chá, estas faces que se esforçam para não se alterar. Uma lágrima teria sido suficiente, um múrmúrio de tristeza, mas não houve nada.

Esta visão define e antecipa o mundo que Clara se empenhará em construir.

Fora do ambiente de casa, Clara já manifesta aspectos de sua personalidade que propiciarão seu futuro almejado. Nunca acreditou que o tempo

[4] As traduções de *Jerusalem the Golden* para o português são de nossa autoria. Em nota de rodapé ou em coluna paralela apresentamos o original em inglês da seguinte edição: DRABBLE, Margaret. *Jerusalem the Golden*. London: Penguin, 1969.

unesp

traria, inevitavelmente e por si só, seu desenvolvimento pessoal e a abertura de possibilidades, por isso empenhou-se e cresceu por força de vontade e esforço próprios. Aos onze anos, Clara inicia sua jornada ascendente em *Battersby Grammar School* onde, ao longo dos anos, sua beleza e suas excelentes notas abrem-lhe as portas da elite. Totalmente empenhada em aprender tudo que pudesse facilitar sua saída de Northam e, conseqüentemente, de casa, Clara prefere namorados com quem possa aprender sobre tudo que diga respeito ao mundo que desconhece e retribui com pequenos favores sexuais, mas sem o menor envolvimento afetivo.

Um momento bastante significativo para o projeto de Clara é quando, aos 16 anos, parte com a escola para uma viagem de uma semana a Paris. É sua primeira e verdadeira sensação de liberdade em relação a tudo aquilo que a limita, confina e reprime. Em Paris, Clara abraça avidamente sua liberdade, o perigo parece atraí-la e inspirá-la: desafia as regras do albergue fugindo para passear sozinha em Montmartre onde, no cinema, entrega-se às audaciosas carícias de um italiano desconhecido. "Pela primeira vez sentiu-se viva [...] tinha ousado, e não tinha morrido por tê-lo feito" (p.70).[5]

De volta a Northam, Clara logo recebe a notícia de que conseguira uma bolsa de estudos para a London University. Após um verão entediado, desvencilha-se do namorado provinciano e parte para Londres, para o centro de

[5] For she felt herself to be at last living [...] she had dared and she had not been struck dead for it (p.70).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sua jornada arquetípica rumo à auto-realização. Durante os três primeiros anos de estudo, conhece lugares e pessoas, mas continua insatisfeita. Onde, então, estaria a sua verdadeira Jerusalém? E, mais particularmente, qual seria o caminho e quais as ações que poderiam levar a ela? A Londres a que fora apresentada não tem o brilho que busca. Clara almeja um mundo que ainda nem pode descrever porque nunca sequer o viu. Onde encontrar um espaço para viver e ocupar-se, se foram rejeitadas as realidades conhecidas, mas ainda não se conseguiu descobrir o lugar desejado? Esta é, certamente, uma questão de ancoragem, constantemente identificada na ficção que tem por protagonista uma mulher, e freqüentemente insolúvel. Em geral, na ficção da época, as mulheres aprendem que suas esperanças são infantis e irrealizáveis e que ser uma mulher adulta é ser forçada a desistir das ilusões e aceitar as possibilidades menores.

Em *Jerusalem The Golden*, contudo, Margaret Drabble propõe uma alternativa e, assim, sugere que as aspirações de sua heroína não devem ser frustradas, mas realizadas. No último ano, ao travar conhecimento com a família Denham, Clara finalmente encontra o paraíso terrestre almejado: uma bela casa em Highgate onde pessoas educadas conversam sobre o quanto se amam. A amizade com Clélia, uma das filhas do casal, abre as portas desse paraíso para Clara. O episódio da família substituta, que proporciona padrões de vida e de relacionamentos diferentes, é importante no projeto do Bildungsroman e, no caso de Clara, é vital: é preciso desfazer-se do passado. Clara descobre pais substitutos no sofisticado casal de escritores Cândida e Sebastian Denham, bem como novos irmãos em seus filhos, Clélia, Gabriel, Amélia, Magnus e Annunciata. Os Denham

unesp

tornam-se seus mentores culturais: ensinam e instruem, apresentam-na a um admirável mundo novo social. A esplêndida proximidade entre pais e filhos e a relação íntima entre os irmãos, quando comparadas aos indivíduos alienados de sua própria família, revelam a Clara um mundo novo de relações familiares. Neste grupo cada membro é especial e apreciado, sentimentos são cultivados e lágrimas permitidas, pais escrevem poesia e mães, romances, e objetos da infância são um elo com um passado relembrado com prazer, uma época que não é violentamente descartada e rejeitada. O mundo dos Denham é o ouro almejado por Clara. Este mundo, inserido no meio do mundo real, torna-se a base da iniciação de Clara, concede-lhe as energias de que necessita para usar como agentes de seu crescimento.

Como em tantos rituais de iniciação, Clara é, a um tempo, informal e determinada, encara tudo tanto como um acidente quanto como o resultado de um esforço para buscar novas experiências e as pessoas que a guiarão até elas. Seu estado de prontidão torna possível que ela reconheça e agarre esses elementos que a graça providencial colocou em seu caminho.

Entretanto, o padrão supõe que, na busca da iniciação, as mulheres sejam gratificadas através da ação de alguma figura masculina que se ergue acima das confusões da vida humana. Margaret Drabble desmonta este padrão tornando Clélia Denham e depois toda sua família, o foco da admiração de Clara e sugere que uma mulher em desenvolvimento pode encontrar um modelo em alguém de seu próprio sexo. Além disso, tendo vindo de uma família disfuncional, é bastante coerente que Clara também busque apoiar-se em outro grupo familiar mais



aperfeiçoado. Neste novo universo familiar, adaptando-se como irmã e filha, lutando por uma posição no populoso e emocionalmente complexo mundo dos Denham, Clara expande os limites de sua própria personalidade, além de tentar tornar-se real num mundo que só podia vislumbrar.

O emblema de tudo que os Denham personificam é, para Clara, o álbum de fotografias de família. Alí estam cenas previsíveis de casamentos, batizados, aniversários e férias, mas com uma mistura de elegância e descontração. O que mais a impressiona são as fotografias de Cândida Denham com seus livros e seus bebês sempre tão perfeitos, felizes e amados. Figuras famosas como Eliot e Fitzgerald misturam-se intimamente aos grupos de família. Tanto charme e espontaneidade têm um efeito desconcertante sobre Clara, ao mesmo tempo que a atraem. Idolatrar os Denham é inevitável, mas uma certa desconfiança aparece, sub-reptícia. Por um lado, Clara conclui que o amor deve ter motivado todas aquelas manifestações calorosas, mas por outro imagina se a riqueza não seria a chave de tanto charme. O álbum reflete "um pequeno mundo rico, um mundo de incessante celebração e fama [....] [Privilégios sobejavam em suas páginas e, por vezes, parecia que o amor (e por que não?) poderia ser uma planta forçada a estar ali" (p.111)[6].

É, portanto, importante enfatizar que, ao mesmo tempo em que Drabble dá

---

[6] a small rich world, a world of endless celebration and fame [...] Advantages blossomed on its pages, and it seemed at moments as though love (and why not?) might be a forced plant, an unnatural flower that could not grow in thinner soil (p.111).

unesp

à sua jovem heroína a oportunidade de realização através de uma família substituta, concede-lhe também, em algumas oportunidades, o início de uma percepção mais madura da vida que a leva a entrever as possíveis falhas desse grupo familiar. O mundo dos Denham representa para Clara um ideal aristocrático, mas não é o seu mundo, ele a exaure. Inúmeras vezes, diante de tanta intimidade e tanta arte de viver, Clara é abatida de um intenso cansaço e de fortes dores de cabeça, a ponto de precisar retirar-se. Mas ela é ainda muito jovem para concentrar-se nesses questionamentos. Para ela, neste momento, o que realmente importa é que os Denham lhe proporcionam o que necessita: acolhimento, receptividade e esperança.

Para além do abraço familiar, também é num Denham que Clara buscará o amor. Gabriel é o mais belo deles. Clara soube, assim que colocou os olhos nele, que era o que queria: belo, bem nascido, extremamente atratente e dono de uma carreira promissora como diretor de documentários para a televisão, Gabriel lhe parece a própria encarnação de um daqueles indivíduos raros, escolhidos pela vida para terem tudo. Encurralado por um casamento infeliz e três crianças pequenas, Gabriel encontra na relação com Clara uma possibilidade de transcendência:

He wanted to sleep with her, this was all he wanted, the notion of her obsessed him, he felt that on her body he was trying to regain lost time. And it consoled him to think	*Ele queria dormir com ela, é tudo o que queria, a imagem dela obcecava-o, achava que no corpo dela estava tentando ganhar o tempo perdido. E consolava-o saber*

that her need for him was equally indirect. They met, it seemed to him, in some tender, conniving, amorous bargain; each offered, each took, each acknowledged. Such understanding seemed to him grater, more necessary than love itself. (p.162-3)

que a necessidade que ela tinha dele era igualmente indireta. Seus encontros eram marcados por uma barganha amorosa e conivente; cada um oferecia, cada um tomava sua parte e ambos concordavam. Este entendimento parecia-lhe maior, mais necessário do que o amor em si.

Clara, por sua vez, satisfaz seu desejo de vida e aventura através de Gabriel:

Clara found that she enjoyed being Gabriel's mistress. The complications of the liaison, and all the dubious undertones heightened so much her feeling for Gabriel that she found herself from time to time on the verge of wondering uneasily whether she did not find more pleasure in the situation than in the man. (p.161)

[...] gostava de ser amante de Gabriel. As complicações deste tipo de relacionamento, com todas as suas possibilidades de interpretações dúbias, aumentavam tanto seus sentimentos por Gabriel que, algumas vezes, chegava a imaginar se não sentia mais prazer pela situação do que pelo homem em si.

Os encontros clandestinos, o risco de serem apanhados trocando carícias na sala ao lado, o perigo, enfim, representam, para Clara, o próprio pulsar da vida.

Essa reciprocidade que marca a relação entre Clara e Gabriel é importante

para a obra. Sem ela, a personagem de Clara estaria sujeita à condenação pelo uso egoísta de um ser humano. Embora a acusação ainda possa ser feita, as deficiências de Clara não são só dela, mas dele também. O que quer que aconteça a Gabriel por causa dessa relação com Clara, será resultado de seus próprios desejos, necessidades e ações. Por meio dessa reciprocidade Drabble também intercede entre Clara e a possibilidade de culpa.

Em Paris, para onde faz uma viagem com Gabriel, Clara cumpre algumas etapas decisivas de seu "Bildung". Na cama do quarto de hotel de luxo, com Gabriel, sob o olhar frio da mulher enrugada do quadro da parede, tem um *insight*, ainda que momentâneo, sobre quem realmente é: "Sou pura resistência, sou dura, não há amor em mim. Tenho determinações demais para poder amar".[7] As palavras da narradora complementam: "não fora ensinada a amar, não recebera aquelas caras aulas particulares" (p.165).[8] Clara não recebera amor e nem tampouco sabe amar. Está, sem dúvida, apaixonada por Gabriel, mas não o ama. Gosta de seu belo corpo, de seu estilo, de sua experiência. Quer, através dele, enxergar outras coisas, experimentar outras maneiras de viver. Nas ruas de Paris, com Gabriel, Clara reflete:

[...] the passing acquisitive glances of other women did not satisfy her craving for confirmation, for they	*[...] os olhares cobiçosos das mulheres que passavam não satisfaziam sua necessidade de*

[7] I am all nerve, I am hard, there is no love in me, I am too full of will to love (p.165).

[8] She had no been taught to love, she had lacked those expensive, private lessons (p.165).

saw nothing but his outward graces [...] and could not assess the more complex graces of his heart and of his heritage. [...] She wished to see in the eyes of others the dim, narrowing receding vistas, the arches and long corridors through which she had travelled. She wish to set, through him, a value on herself. [...] but other desires and other needs lay deeper in her heart. It was not one man that she needed, but through one man a view of other things, a sensation of other ways of being, she wanted to fell herself attached to the world. (p.169)

aprovação pois elas não viam senão suas virtudes externas [...] e não tinham acesso às graças mais complexas de seu coração e de seu berço. [...]Ela queria enxergar nos olhos dos outros as perspectivas sombrias e estreitas que agora recuavam, os arcos e longos corredores que percorrera. Queria, através dele, estabelecer seu próprio valor [...], mas havia outros desejos e outras necessidades no fundo de seu coração. Não era de um homem que precisava, mas queria sentir-se conectada ao mundo através da percepção desse homem das outras coisas, através de sua forma de ser.

E, em Paris, Clara parece ter conseguido tudo isso. Pode passear livremente com Gabriel, conhece lugares e pessoas, é aceita por seus amigos, consegue soltar-se, sentir-se dona de seu destino. O enorme prazer secreto que sente ao serem flagrados por Magnus, irmão mais velho de Gabriel, faz entrever o quanto Clara ainda estava disposta a experimentar. Magnus ainda amarga um antigo sentimento de inveja do irmão mais novo por este ter se casado com Phillipa, por quem Magnus fora apaixonado. Assim, insinua-se para Clara. Esta, por sua vez, vê mais uma oportunidade de ver o mundo através dos olhos de um

unesp

Denham: "ainda não estava satisfeita, o que tinha não era suficiente, não tinha o que queria, o que quer que fosse" (p.181).[9] Na cozinha de um apartamento onde ocorria uma festa, Clara e Magnus trocam beijos plasmados pela vingança e pelo gosto do desafio.

Ao voltar à sala, Clara percebe que Gabriel havia partido e não era difícil de imaginar a razão. A sensação inicial de Clara é de desespero e arrependimento. De volta ao quarto de hotel, encontra Gabriel dormindo e faz um balanço da viagem, do perigo que correra tendo mentido para poder viajar, do fato de poder ser descoberta, de tudo que ocorrera em Paris e se tinha valido a pena. A conclusão é bastante positiva, apesar de tudo: "Tinha seguido um curso, tinha ido longe o suficiente para saber que nunca poderia retornar" (p.186).[10] Ainda se preocupa com Gabriel mas, neste momento, acredita que tudo tenha terminado entre eles e decide partir para Londres sozinha.

Clara completa esta parte de seu "bildung" com uma enorme sensação de liberação, tinha ousado em todos os sentidos e gostara: "Sentia-se estranhamente clara e leve: quase sem peso. Atos que outrora lhe causavam pânico e hesitação pareciam ter-se tranformado na própria simplicidade e toda uma herança moral de dúvida abandonou-a" (p.187).[11] Seu encontro com Magnus representa o

---

[9] [...] she was not yet satisfied, she had not had enough, she had not had what she wanted, whatever it might be that she wanted (p.181).

[10] She had started on a course, and she had gone far enough at last to know that she could never go back (p.186).

[11] She felt strangely clear and light, weightlees, almost. Acts that would once have driven her into a panic of hesitation seemed to have become transformed into simplicity itself, and a whole moral inheritance of doubt had dropped away from her (p.187).

unesp

rompimento final com suas raízes puritanas e repressivas. No aeroporto, Clara reflete:

And she felt, as she waited, that she had perhaps donne to herself what she had been trying for years to do to herself: she had cut herself off forever, and she could drift now, a flower cut off from its root, or a seed perhaps, an airy seed dislodged, she could drift now without fear of settling ever again upon the earth. (p.189)

E sentia, enquanto esperava, que talvez tivesse feito para si mesma o que estivera tentando há anos: tinha se libertado para sempre. Agora podia perambular, uma flor cortada de sua raiz, ou talvez uma semente solta no ar, deixar-se-ia levar, sem medo.

Ao chegar a seu apartamento, Clara recebe a notícia de que sua mãe tem câncer e está hospitalizada. Parte para Northam e sente-se novamente ameaçada. Northam, o passado, a mãe, novamente interferiam insidiosamente em seu destino: "Sou caçada, perseguida, corro sem parar mas nunca escaparei, a fruta nunca cai longe do pé" (p.165).[12] Mas realmente não se trata disso. Margaret Drabble, através dessa virada na história, provoca o retorno de Clara a seu passado porque esta volta terá um papel definitivo para o tipo de Bildungsroman que imaginou.

Em casa, em Northam, no quarto da mãe, Clara encontra suas fotografias

[12] I am chased, I am pursued, I run and run, but I will never get away the apple does not fall far from the tree (p.165).

de moça e alguns cadernos onde registrara seus anseios de juventude. As fotos revelavam uma figura que "sorria corajosa e alegremente, um sorriso radiante de esperança e intimidade"[13] sem a rigidez das fotos do casamento (p.195). Num dos poemas registrados pela mãe, dois versos chamam sua atenção: "Oh busquemos um mundo melhor/ Onde não haja lugar para a escuridão" (p.196).[14] Nos versos da mãe, Clara vê seus próprios sonhos e enche-se de felicidade por encontrar um sinal de que, algum dia, pulsara vida e esperança naquela mulher sombria. Compreende, então, que o que mantivera seus sonhos e sua obstinação em realizá-los fora aquela mesma esperança, gravada em seus genes. O fantasma da mãe é trazido à luz pela escritora para que Clara, olhando-o frente a frente, perceba que ela mesma não é o produto de um conjunto de forças incompreensíveis que, intencionalmente, atiraram-na em Northam; é, sim, o resultado lógico de desejos íntimos de sua mãe.

[...] She noticed in herself a sense of shocked relief, for she was glad to have found her place of birth, she was glad that she had however miserably pre-existed, she felt, for the first time, the satisfaction of her true descent. (p.196-7)

[...] percebe em si mesma, então, uma sensação de alívio e choque porque estava contente por ter achado seu lugar de nascimento, estava feliz porque, ainda que desgraçadamente, tinha preexistido, sentiu, pela primeira vez, a satisfação de sua verdadeira descendência.

[13] smiled bravely, gaily, a smile radiant with hope and intimacy (p.195).

[14] O let us seek a brighter world/ Where darkness plays no part (p.196).

unesp

Ali, diante daqueles objetos do passado, Clara faz uma outra, e mais importante descoberta: não é o agente responsável pela vida de sua mãe ou por sua morte. Antes, quando recebera o telegrama com a notícia da doença da mãe, pensara:

By willing her dead, I have killed her [...] let them tell me no more that we are free, we cannot draw a breath without guilt, for my freedom she dies. And she felt closing upon her, relentlessly, the hard and narrow clutch of retribution, those iron fingers which she had tried so wilfully, so desperately to elude [...]. (p.191)

Desejando sua morte, eu a matei [...] que ninguém mais me diga que somos livres, não se pode nem respirar sem se sentir culpado, pela minha liberdade ela morre. E ela sentiu fechar-se sobre ela o duro e estreito aperto do castigo, aqueles dedos de ferro dos quais tanto quisera escapar [...]

Agora, ao mesmo tempo em que constata que é produto de um passado, Clara também percebe que não precisa ser sua vítima. Primeiro, o casamento e, agora, a morte selaram o destino de sua mãe, mas Clara não é responsável por nenhum deles. Bebeu da fonte dos impulsos que sua mãe primeiro acolheu e depois negou. Foi a negação, e não os impulsos, que destruiu sua mãe. Clara não os negaria e sobreviveria.

No hospital ergue-se a costumeira muralha entre elas. Clara é recebida com a frieza :

unesp

"If I were on my deathbed, it would be all the same to you lot.What do you care? I work my fingers to the bone, and what do you care? If I were on my deathbed, you would'nt care. If I dropped dead, you would walk over my dead body. (p.199)

"Se estivesse em meu leito de morte, seria o mesmo para você. Você não se importa. Trabalho até morrer, mas você não se importa. Se eu estivesse em meu leito de morte, você não se importaria. Se eu caísse morta, você pisaria em meu cadáver. (p.199)

Clara é invadida por uma mistura de melancolia e alívio - pelo menos não seria chamada a retribuir nada: "Aliviada, viu que nada aconteceria, que poderia meramente responder mesquinhez com mesquinhez" (p.200).[15]

Clara deixa o hospital e caminha por Northam por algum tempo revendo as paisagens. Se não tivera forças para perdoar a mãe, reconcilia-se com seu espaço, sua gente e consigo mesma: "E sentiu compaixão por si mesma, não desejara odiar, só desejara viver"[16] (p.201). De volta à casa, recebe um telefonema de Londres. É Gabriel que insiste em ir buscá-la. Depois de muita argumentação, Clara concorda: Gabriel poderia pegá-la em casa e partilhar de todas aquelas tristes evocações de um passado de solidão e parcimônia: móveis, cortinas, porcelanas, símbolos de tudo o que mais desejava esquecer. Embora Clara não consiga fazer as pazes com a mãe, não possa finalmente derrotar seu medo de que qualquer abertura de sua parte será por ela rejeitada, consegue

[15] [..] with relieve she saw that there would be nothing, that she would not be called upon to give, that she could merely answer meanness with meanness (p.200).

[16] And she felt once more charitably towards herself, that she had had no wish to hate; she had merely wanted to live (p.201.

reconhecer que "sem gestos não haveria esperanças de que o amor preenchesse as molduras vazias, os braços estendidos, os beijos sociais, as flores oferecidas" (p.198).[17] Mas o que não consegue conceder à mãe pode começar a oferecer a Gabriel: o gesto de desprendimento e concessão. Gabriel pode, agora, ultrapassar a barreira que separa o presente e o passado de Clara.

Essa atitude de consentimento redunda para Clara no início de sua verdadeira liberação: a simples aceitação do passado e a abertura do futuro sem tanta determinação e controle. O porvir já não é tão temível, mas um mundo suave e confuso onde

Clelia and Gabriel and she herself in shifting ideal conjuntions met and drifted and met once more like constellations in heavens: a bright and peoples world, thick with starry inhabitants, where there was no ending, no parting, but an eternal vast incessant rearrangement [...]. (p.205-6)

Clélia, Gabriel e ela mesma, em conjunções ideais e inconstantes, encontravam-se e separavam-se e encontravam-se novamente, como as constelações no céu: um mundo vasto e populoso, cheio de sedutores habitantes, onde não haveria fim ou separação, mas uma eterna e vasta reorganização.

Essas últimas linhas do romance revelam a sobrevivência de Clara. Tendo voltado os olhos para o passado, descobrindo as raízes de seus próprios sentimentos, Clara

[17] without gestures there was no hope that love might fill the empty frames, the extended arms, the social kisses, the proffered flowers (p.198).

unesp

percebe que não poderá negá-los. Contudo não consegue perceber que esteve a um passo da maior libertação, que teria sido a reconciliação com a mãe, ainda que somente de sua parte. Não tivesse a jovem heroína respondido "mesquinhez com mesquinhez" teria garantido grande parte de seu equilíbrio emocional futuro. Entretento, nossa heroína é muito jovem e tal miopia não lhe é totalmente condenável.

Clara decide partir. O hospital, os irmãos cuidariam da mãe, mas não Clara. Londres, Gabriel, a vida esperam-na:

Her mother was dying, but she would survive it, she would survive even the guilt and convenience and grief of her mother's death, she would survive because she had willed herself to survive. She did not have it in her to die. (p.206)

Sua mãe estava morrendo, mas ela sobreviveria a isso, sobreviveria até à culpa, à conveniência e à dor pela morte da mãe, sobreviveria porque estava determinada a sobreviver.

Ao fechar-se o livro, é inevitável a inquietação do leitor. Que fazer dessa criatura de vinte e dois anos que abandona a mãe no leito de morte e parte em busca de seu sonho? Que espécie de Bildungsroman seria esse no qual a protagonista aprende, mas nem sempre as melhores lições; cresce, mas nem sempre espelhando-se nos melhores caracteres e adquire valores, mas nem sempre os mais nobres? Este é o Bildungsroman que Margaret Drabble imaginou para o período em que o imaginou. A década de 60 viu tomar força o movimento

feminista que viria a ser o mais influente movimento social da segunda metade do século XX. Diante da carência de projetos de verdadeiros Bildungsroman para as mulheres, Margaret Drabble reage com um modelo nada ortodoxo e até perturbador. *Jerusalém The Golden* é um Bildungsroman irônico e desconsertante, que desafia a estabilidade que este gênero encerra. Em lugar das radicais transformações psicoemocionais e de caráter, ocorridas em função da interação com o mundo exterior, preconizadas pelo gênero Bildungsroman, Clara Maughan permanece fiel a seu perfil autocentrado e caminha, implacável, em direção ao futuro que imaginou. Deixando o final aberto, livrando sua heroína de culpas e medos, permitindo a ela entender as origens de seus vícios emocionais, Margaret Drabble testa sua heroína contra as ameaças clássicas do aprisionamento pela família, do encantamento do amor e do fantasma da culpa.

unesp

3.2 The Middle Ground
Um Romance de Formação da Meia-Idade

3.2.1 A Meia-Idade e a Literatura

"But for this higher education survival is necessary. You must outlive pain"

(*Herzog* – Saul Bellow)

"We gamble on the present, what else can we do"?

(*The Middle Ground* – M. Drabble)

O Bildungsroman, bem como o romance como gênero têm lugar para a relação do indivíduo com o meio social. Esta relação é marcada pelo conflito entre as características individuais e as restrições sociais. Mas a sociedade não trata homens e mulheres da mesma forma. Enquanto os heróis do romance lutam para encontrar um contexto favorável onde poderão realizar suas aspirações, a missão das heroínas é bem mais complicada: é preciso, primeiro, dar voz às suas aspirações. Até o início do século XX, só aos homens era dado o direito de explorar o meio social. A partida para um centro urbano maior, tão importante no projeto do Bildungsroman, é barrada à grande maioria das mulheres que permanecem ligadas ao lar e à família, trocando a casa do pai pela do marido. Seu

unesp

objetivo é sempre o de encontrar proteção e, em retorno, oferecerá seus cuidados. Até o início do século XX, também a educação formal, componente decisivo para a identificação de outros mundos, de outras experiências, é bastante restrita no caso das mulheres.

A primeira metade do século XX, com suas duas grandes guerras, abre as possibilidades para as mulheres à exploração do meio social: são chamadas a preencher as funções dos que estão nos campos de batalha. Contudo, findas as necessidades, à força de trabalho feminina é novamente apontado o caminho do lar, permanecendo apenas as funções tradicionalmente aceitas: a enfermeira, a secretária, a professora primária. Só os anos 60, com a ampla disseminação do movimento internacional de mulheres, trarão o início da transformação das relacões de gênero.

A longa história de repressão e confinamento faz o desenvolvimento da mulher como indivíduo, que implica as questões de identidade e integridade, acontecer, muito freqüentemente, mais tarde, após os trinta anos, quando as expectativas do casamento e da maternidade já foram atendidas e as questões individuais começam a aflorar. Mas como pode existir o romance de formação de meia-idade em culturas em que apenas o jovem é visto como possuidor de resiliência diante dos obstáculos, como dono de faculdades apropriadas ao autodesenvolvimento?

Em uma obra pioneira sobre o aparecimento, a partir de meados da década de 70, na ficção contemporânea, de uma alternativa para o freqüente enredo de

desilusão e declínio reservado à meia-idade, Margaret Morganroth Gullette observa que, tradicionalmente,

> Os enredos que tinham dragões para os jovens destruirem eram nossa satisfação, e a frustração dos dragões – Lady Bellaston, Lady de Bourgh and the Widow Douglas, para lembrar apenas alguns, propiciava um prazer cômico. Agora, que olhamos mais de perto estes dragões, constatamos que muitos estavam na meia-idade. (GULLETTE, 1988, p.xvii).

Gullette completa que também o leitor implícito dessas ficções assume um papel prédeterminado: independentemente de sua idade, o leitor é chamado a tornar-se adolescente e a aceitar o proposto – que a geração dos pais representa o mundo do mal, por ser convencional, rígida e hipócrita (1988, p.xvi).

O realismo, com seu típico enredo de desilusão sistemática, reforçou esta posição. Na ideologia realista, a personagem tem expectativas exageradamente otimistas sobre o futuro, freqüentemente baseadas em leituras românticas (não se pode deixar de pensar em Emma Bovary, Anna Karenina e Jay Gatsby). O futuro não se apresenta como o esperado e o preço da sabedoria adulta é bastante caro.

Ainda hoje, observa Gullette, "para muitos, a desilusão sistemática é *o* enredo da meia-idade" (1988, p.xviii).

Sem dúvida, o primeiro encontro com a vida adulta deve trazer frustrações e angústia, sobretudo pelo peso das responsabilidades do casamento, da educação

unesp

dos filhos e das pressões do trabalho. Gullette refere-se a esta época como a "idade perigosa" – os primeiros anos do casamento (1988, p.6). Mas a chegada do "momento seguinte, [d]a verdadeira meia-idade", pode trazer algo diferente que não nasce da resignação, mas da real possibilidade da continuação do desenvolvimento humano (GULLETTE, 1988, p.xix).

Para corroborar esta colocação da possibilidade de desenvolvimento na vida adulta, Margaret M. Gullette chama uma série de teóricos psicossociais: Karen Horney e Erick Erickson (teoria interpessoal), Otto Kernberg (teorias das relações de objeto), Heinz Kohut (psicologia do *self*) e Jerome Kagan (teoria psicanalítica/behaviorista integrada e teorias do desenvolvimento), entre outros. Ainda que diferentes entre si, eles assumem que a idade adulta é uma época de desenvolvimento, ao invés do produto de um desenvolvimento anterior, apenas da infância. Estes estudiosos "ultrapassaram as ênfases da psicanálise tradicional: determinista, essencialista, centrada na criança e no id e consideram todo o ciclo da vida como um fenômeno psicossocial integrado" (GULLETTE, 1988, p.xxii).

Este desenvolvimento humano é natural e propiciado pelas relações e contextos humanos que apóiam as pessoas durante os processos difíceis de crescimento e mudança (KAGAN apud GULLETTE, p.xxiv). O cotidiano – o casamento, a assistência ao crescimento dos filhos, a realização de trabalho útil, a individuação em relação ao cônjuge e aos pais – desfaz as idealizações, os medos e os ressentimentos e pode libertar o indivíduo. Assim, a concepção negativa de desilusão e declínio, ligada à meia-idade e às narrativas que a ela se referem, tem uma alternativa se considerarmos a possibilidade de que a vida pode ser

unesp

construída como um processo de perda de falsos medos e expectativas pessimistas em relação ao que vem depois da juventude.

Por volta de 1975, a cultura parece ter permitido aos escritores desafiar a visão tradicional da meia-idade. Este fato coincide e, certamente, está ligado à disposição da sociedade de superar o racismo, o classismo e os preconceitos ligados a todas as minorias.

Margaret M. Gullette identifica, na metade dos anos 70[18], uma conjunção de obras que promovem uma ruptura na ideologia da meia-idade. Em 1975, Saul Bellow publica *Humboldt's Gift* e Margaret Drabble *The Realms of Gold*. Em 1976, aparece *Searching for Caleb* de Ann Tyler. Em 1977 Margaret Drabble publica *The Ice Age* e Tyler, *Earthly Possessions*. Em 1980, Drabble lança *The Middle Ground* e Tyler, *Morgan's Passing*. Em 1981, John Updike publica *Rabbit is Rich* e, em 82, Tyler lança *Dinner at the Homesick Restaurant*. 1985 vê ser publicado *The Accidental Tourist*, de Tyler e em 1987 Drabble publica *The Radiant Way*. Estes romances contam histórias de protagonistas que, após a juventude e as adversidades do início da idade adulta, atingem a capacidade de aceitar o passado, viver o presente com intensidade e aguardar o futuro com serenidade.

---

[18] Antes, certamente, houve exemplos esporádicos que ainda não compunham uma tendência. Em 1958 Saul Bellow publicava *Hendenson the Rain King* e, em 1964, *Herzog*. Em 1937, Zora Neale Hurston, já publicara *Their Eyes Were Watching God*, a incrível história de sobrevivência e superação, aos quarenta anos, de Janie, uma mulher negra e pobre, no sul dos Estados Unidos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3.2.2 Desmontando Certezas e Sentidos

A protagonista de *The Middle Ground*, Kate Armstrong, tem 40 anos. Vive em Londres, no final da década de 70, é uma jornalista bem sucedida. Vinda de Romley, um bairro operário no leste de Londres, Kate julga ter ascendido porque começou a escrever sobre questões ligadas às mulheres um pouco antes do tema ter-se tornado obrigatório.

[...] sharing pregnancies and exhaustions and indignations with a enthralled public. Her lower-middle-class origins, onto which she grafted the language and opinions of the artistic and articulate middle class, proved an invaluable asset; she could comunicate with a large audience [...] She was, unashamedly, a women's writer, but men read her eargly. She created a place for herself, and set a good price on it.
(p.38)

[...] compartilhava suas gestações, esgotamentos e indignações com um público escandalizado e fascinado. Suas origens de classe média baixa, nas quais enxertava a linguagem e as opiniões da classe média artística e articulada, constituíram-se em vantagem inestimável: podia comunicar-se com uma platéia mais vasta [...] Era confessadamente uma autora sobre mulheres, se bem que os homens fossem leitores assíduos de suas colunas. Criou para si mesma um lugar definido, e estabeleceu um preço por ele. (p.43)[19]

[19] DRABBLE, Margaret. *The Middle Ground*. London, Penguin, 1981. As traduções são da edição brasileira: DRABBLE, Margaret. *A Geração do Meio*. Tradução de Maria Helena Amoroso Senise. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
Haverá ocasiões em que optaremos por uma tradução nossa. Neste caso deixaremos explícita nossa autoria da tradução.

Kate tem uma vida pessoal também invejável: tem boas relações com o ex-marido, três filhos afetuosos e muitos amigos. Sempre se julgou equilibrada, auto-suficiente e nunca se preocupou muito com os fatos do passado. Contudo, ao abrir-se o romance, começa a expressar ansiedade e inquietação, que se manifestam, inicialmente, em relação ao trabalho. Kate julga que sua fatia do jornalismo tornou-se limitada à medida que mais e mais mulheres passaram a escrever sobre temas como menstruação, espancamento de esposas e baixas perspectivas de emprego. Mas reconhece que, além de estar acostumada ao sucesso, já não tem idade para mudar para o jornalismo político ou econômico.

Esta ansiedade, contudo, não advém apenas de questões ligadas ao trabalho. Os três filhos, com quem mantém uma relação bastante afetuosa e nos quais, de diferentes formas, encontra apoio nos momentos difíceis, cumplicidade em suas idiossincrasias e partilha nos momentos felizes, estão cada vez mais independentes. Mark, o mais velho, já se mudara para cursar a universidade.

No terreno amoroso, a situação é complicada. No presente da cena inicial, já há um ano acabara o relacionamento amoroso entre Kate e Ted Stennet, marido de Evelyn, sua amiga. Ted vive com a mulher, mas mantém casos amorosos que Evelyn finge ignorar. Quando o caso é Kate, Evelyn não age de forma diferente. Na verdade, os três agem como se nada soubessem. Em plena decadência de sua relação com Ted, Kate engravida. Ainda que aos 40 anos, com os filhos crescidos e toda a vida estruturada em outro sentido, seu forte instinto maternal impõe-se e ela decide ter a criança. Contudo, percebe-se que o feto tem espina bífida e o aborto é amplamente aconselhado pelos médicos. Kate concorda e também é

unesp

esterilizada. Porém as marcas são profundas. Inicialmente, entrega-se a um ano inteiro de relações com inúmeros parceiros, como que numa maratona desenfreada que a fizesse esquecer que o período de fertilidade terminara, que nunca mais teria um bebê nos braços. Após um ano, aceita o fato de que a lembrança da criança não nascida jamais a abandonará, e começa a tentar compreender este momento de sua vida:

And if it is a middle-life crisis, such as everyone suffers, what on earth is on the other side of it? She has no idea. For the first time she has no idea of what will happen next. She has run through what she now recognizes were the expected phases of life [...] and she doesn't know what will happen next [...] being an energetic and active person she strongly dislikes the feeling of helplessness, the lack of direction that this uncertainty generates [...] Her implacable progress has been halted, a link has been broken and the past no longer seems to make sense, for if it did, how would it have left her here, in this peculiar draughty open space? (p.16)

E, se realmente se trata de uma crise de meia-idade, como todos estão sujeitos a suportar, o que haverá depois dela? Pela primeira vez, sente que não faz idéia do que lhe acontecerá em seguida. Já passou por aquilo que agora reconhece terem sido as fases previsíveis da vida [...] e ignora o que sucederá proximamente [...] sendo uma pessoa energética e ativa, desagrada-lhe profundamente a sensação de desamparo, a falta de orientação, que essa incerteza acarreta [...] Sua linha implacável de progresso foi interceptada, um elo foi rompido, e o passado já não parece fazer sentido, pois se fizesse, como poderia tê-la abandonado aqui, neste descampado particularmente ventoso. (p.17-8)

The Middle Ground, tendo Kate em seu centro, caracterizará também este momento das vidas de três outras personagens da mesma faixa etária – Hugo, Evelyn e Ted – que se revezarão como focalizadores. A estratégia narrativa de Drabble vem se modificando ao longo de sua carreira. *A Summer Birdcage* e *The Garrick Year* são narrados a partir do ponto de vista de uma única narradora. *Jerusalem The Golden* é, em sua maioria, narrado do ponto de vista de Clara, abrindo espaço para Gabriel, em algumas ocasiões. *The Waterfall* tem dois pontos de vista, mas ambos da mesma protagonista, que vacila entre a primeira e a terceira pessoas, na tentativa de contar primeiro a ficção e depois a verdade de sua história. *The Needle's Eye* apresenta, pela primeira vez, um ponto de vista masculino, que divide sua posição, com igual peso, com um ponto de vista feminino. *The Realms of Gold*, *The Ice Age* e *The Middle Ground* têm múltiplos pontos de vista, controlados por uma narradora que intervém diretamente na ação.

Embora desde *The Waterfall*, romance que sucede *Jerusalem the Golden*, os protagonistas de Drabble já tenham entrado na idade adulta, ainda não podemos classificar estes romances como de meia-idade. São, sem dúvida, o que Gullette classifica como romances de início da idade adulta, nos quais se confrontam, pela primeira vez, as responsabilidades e limitações daquela idade.

Contudo, com *The Middle Ground*, Drabble consegue a conjunção forma-conteúdo que nos parece adequada para apresentar a questão da meia-idade. Neste romance, Drabble debruça-se sobre um mesmo momento cronológico das vidas de cada um de seus protagonistas, concedendo a focalização ora a um, ora a outro, ora cedendo o controle da narrativa à narradora que, por sua vez, também está em

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

constante estado de mutação: entra e sai da ação, comentando, resumindo e antecipando. Este procedimento sinaliza a opção pelo pluralismo de visões. Uma das grandes modificações na meia-idade é justamente a consciência de si como parte de contextos maiores, cujas partes são interdependentes – família, trabalho, sociedade.

Essa multiplicidade de visões, contudo, corresponderá, no nível do texto, a uma condensação de enredo e de tempo – o tempo ficcionalizado é de apenas dois meses e bem pouco acontece. Embora o romance mergulhe nas memórias e no passado das personagens, o tempo do presente da narrativa concentra-se num breve momento coletivo na vida das personagens, ao invés de em momentos detalhados de uma ou duas vidas.

A forma que Drabble escolheu para organizar seu romance resiste à leitura desavisada: a falta de padrões, de encadeamento parece refletir a consciência de que a busca por padrões é mera simplificação da juventude.

Parte da crítica recebeu *The Middle Ground* com surpresa e desapontamento. Que teria acontecido com aquela apontada como a grande herdeira da forma realista de narrar de George Eliot e Arnold Bennett, discípula de F.S. Leavis e que um dia, num arroubo de juventude, afirmara: "Não quero escrever um romance experimental para ser lido daqui a cinquenta anos [...] Prefiro estar no final de uma tradição agonizante, que admiro, do que no início de

uma tradição que deploro"?[20] Parecia que aquela que iria escrever o grande romance realista da Inglaterra contemporânea resolvera passar para o outro lado e o resultado era este: um verdadeiro anti-romance, sem forma nem voz definidas, onde a ação é mínima e as personagens não se desenvolvem e, no final, a heroína parece ter superado sua crise, mas como?

Drabble não divide o texto em capítulos, mas em partes não numeradas. A primeira, uma cena entre Kate e seu amigo Hugo Mainwaring (p.7-16), estabelece o presente da narrativa. Pela conversa e pela narradora onisciente que fala no passado, ficamos sabendo do momento difícil na vida da protagonista.

Na segunda parte (p.16-81), a narradora fala diretamente com o leitor, no presente, e comenta sobre a ansiedade de Kate como se fosse uma amiga pessoal que tenta entendê-la. À página 17, a narradora rompe o fluxo da narração com a seguinte afirmação: "Segue-se um relato da história passada de Kate, parte da qual, senão toda ela, a terá conduzido àquilo que é no presente" (p.18).[21] Esta intromissão autorial destrói a ilusão de objetividade da primeira cena e as expectativas de um ponto de vista controlador são desestabilizadas pela postura de

---

[20] Drabble fez esta afirmação em entrevista concedida ao crítico Bernard Bergonzi, na BBC, numa série intitulada *Novelists of the Sixties*. Bergonzi reproduziu-a no seu *The Situation of The Novel* (1970). A afirmação polêmica tem perseguido a autora, que, em muitas ocasiões, esclareceu que "não admira apenas o realismo social da *Great Tradition,* e que tanto ela quanto o romance avaçaram desde os anos 60" (GUEDES, 1997, p.125).

[21] Here is an account of Kate's past history, some, if not all, of which must have led her to wherever she is now (p.18).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

incerteza sobre a relação do passado de Kate com seu futuro, expressa na frase. Paradoxalmente, a presença da autora torna Kate mais real porque estamos juntos na busca da real identidade da personagem.

O que segue são 56 páginas de um resumo, em forma de sumário narrativo, da história de Kate desde a infância: "Kate nasceu a 7 de fevereiro de 1937, naquela que ainda hoje é conhecida pelo nome pitoresco de Maternidade dos Leitos para Mães e Bebês, na Old Pinstead Road, em Romley".[22] A vida da família Fletcher – o pai, Walter; a mãe, Florrie; e o irmão, Peter – girava em torno da questão sanitária. O pai, técnico do serviço de tratamento de esgoto, obcecado pela importância de seu trabalho para o bem da humanidade, autodidata, constantemente enviava cartas sobre questões de saneamento aos jornais, alertando sobre os perigos de sobrecarregar os esgotos com objetos estranhos. O aspecto inevitavelmente ridículo do entusiasmo do pai causava a Kate e ao irmão aborrecimentos de sobra na escola, sobretudo porque Walter irritava as pessoas da vizinhança, dando lições sobre seus encanamentos, tornando-se intrometido e rude. Além disso, ele e a mulher compunham um casal fisicamente bizarro, ele com sua pequenez e ela com sua enorme obesidade.

He (Walter) and Forrie Fletcher were physically, a very odd couple, and attracted attention whenever they went out together, which was	*Ele e Florrie formavam, fisicamente, um par bastante curioso, e chamavam a atenção a cada vez que saíam juntos, o que*

[22] Kate Fletcher was born on 7 February 1937, in what is still picturesquely known as the Lying In Hospital for Mothers and Infants, on Old Pinstead Road in Romley, East London (p.18).

unesp

rarely. But worse than his appearance, from the children's point of view, was his interest in sewage. He worked at the Blackridge Pumping Station [...]. He had developed a lively interest in the science of drainage, sewage and pollution, was forever writing letters to the local paper and the Sewage's Wokers Gazette about overloading the drains with new flanged tampons and contraceptives and indestructible detergents [...].

There was something purposefully, provocatively irritating and alienating in his manner; he would harengue neighbours about their drains and cisterns and stop-cocks, he was a busybody, agressive, interfering, self-righteous, and utterly lacking in human tact. Whenever Kate saw him talking to anyone in the street, her heart would sink, for she could catch all too quickly the expressions of bored impatience and sulky resentment with which temporarily captured audience would listen to his lectures. (p.18-19)

era raro. Pior porém que o aspecto físico, do ponto de vista das crianças, era o seu interesse pelos esgotos. Trabalhava na estação de bombeamento de Blackridge [...]. Desenvolvera um genuíno interesse pela ciência da drenagem, do escoamento de esgotos e da poluição, constantemente endereçava cartas ao jornal local e à Gazeta dos Trabalhadores dos Esgotos sobre a sobrecarga imposta aos escoamentos pelos tampões e contraceptivos recém-lançados no comércio e pelos detergentes não-degradáveis [...]

Havia em suas atitudes algo de propositadamente, provocantemente irritante e alienador; insistia em fazer preleções aos vizinhos sobre seus sistemas de encanamento, cisternas e torneiras reguladoras; era, em suma, intrometido, agressivo, auto-suficiente e totalmente desprovido de qualquer noção de tato nas relações sociais. Sempre que o via falando com alguém na rua, o coração de Kate desfalecia, pois podia detectar as expressões de entediada impaciência e o amuado despeito com que a platéia temporariamente conquistada ouvia suas arengas. (p.19-20)

Peter, o irmão mais novo de Kate, jamais conseguiu superar o constrangimento e as humilhações que as outras crianças lhe impingiam:

Pete, Pete	*Pete, Pete*
What does he eat	*Que é que ele leva*
A nice thick sandwich	*Fatias de pão*
Buttered with shit (p.24).	*Recheio de merda (p.26)*

Na adolescência tornou-se obeso e quase tão recluso quanto a mãe, agorafóbica.

Kate, contudo, encontrou mecanismos inteligentes para superar a humilhação, através do humor. Na escola, criou um jogo que chamou *Confissão*, que consistia em forçar todos participantes a relatar a experiência mais embaraçosa das últimas 24 horas. Kate quase sempre vencia porque seu cotidiano lhe proporcionava excelente material: o pai, a mãe, Peter, os esgotos.

E Kate passa pelas fases da vida essencialmente assim, inteligente e prática, agregando, ao longo dos anos, outros atributos à sua personalidade tais como a generosidade e a lealdade. Com a família do ex-marido, Stuart Armstrong, aprende a espontaneidade e a liberalidade de carinhos. Os Armstrong são para Kate, guardadas as peculiaridades, o que os Denham são para Clara, com a adição do entusiasmo e do casarão feio e desarrumado; representam uma distância enorme de sua própria família, sisuda e neurótica. Por todas essas razões, Kate permanece sinceramente ligada aos Armstrong, mesmo após deu divórcio. O casamento com Stuart, pintor de algum talento mas com pouco senso prático e

unesp

quase nenhuma vocação para as responsabilidades do casamento, deteriorou-se aos poucos e a ascensão profissional de Kate, após o ingresso do filho mais novo na escola, tornou-se insuportável para o marido. Nos primeiros anos de casada, Kate começa uma carreira como secretária em uma revista feminina. Dali abre caminho para o setor de redação, depois para o de reportagem e, finalmente, para a posição que ocupa no presente narrativo – colunista semanal de um jornal de domingo, com tanto trabalho avulso quanto desejar, inclusive em outras mídias, em função de sua estimulante curiosidade profissional sobre todos os assuntos e seu gosto por uma boa escaramuça verbal.

O bloco que constitui a história de Kate, anterior ao presente da narrativa, termina com a observação da narradora de que a vinheta que abre o romance – o almoço de Kate e Hugo – aconteceu há quase dois meses e que, no momento do presente, dois novos elementos entraram na vida de Kate.[23] O primeiro foi o convite para realizar um especial para a televisão contrastando as escolhas feitas pelas garotas que hoje terminam o colegial, cinco anos após o *Sex Discrimination Act*, de 1975, com as escolhas feitas há 25 anos. Kate aceitou o convite e pretende retornar à sua escola em Romley para entrevistar as mulheres de sua época.

A segunda novidade na vida de Kate é Mujid, um refugiado iraquiano de vinte e cinco anos, doutorando da Universidade de Baghdad que, por seu envolvimento com o movimento pró-curdo, teve que deixar o Iraque, temporariamente. O rapaz surge, inesperadamente, na casa de Kate, com notícias

[23] Neste ponto inicia-se a terceira parte do romance (p.81 a 103).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de Beatrice Mourre, uma amiga franco-libanesa que Kate não vê há muitos anos. Mujid é noivo de Simone, filha de Beatrice, não conhece ninguém em Londres e Kate cede à generosidade que lhe é peculiar: acolhe-o em sua casa, oferecendo-lhe o quarto de Mark, o filho mais velho, até que este retorne da universidade para o fim de ano. Para Kate, esta também é uma forma de ajudar a amiga Beatrice, que perdera o filho nascido no mesmo dia que Mark, além de, no nível do inconsciente, ser uma forma de agradecer pela vida dos três filhos, ainda que o último tivesse sido sacrificado.

Esses dois novos elementos, e todas as ações que desencadearão, bem como o acidente com a amiga Evelyn, serão os catalisadores da saída de Kate da crise na qual se encontra.

Mujid entra no mundo de Kate como um embaraço, um verdadeiro estorvo, questiona tudo e todos, desde os mais prosaicos costumes da moderna família inglesa, até aspectos políticos sobre os quais Kate não tem conhecimento suficiente para responder:

He wants to be with Kate. He lies in wait for her on her return from work, to harangue her on the triviality and social bias of English television, on the poor coverage of Middle East affairs in the media, on the pro-Israel, anti-Soviet line of the press. He is like an extra conscience

Tudo que deseja é estar com Kate. Fica em casa, à espera de que ela volte do trabalho, para discorrer sobre a vulgaridade e a prevenção social da televisão inglesa, sobre a fraca cobertura dos assuntos do Oriente Médio por parte dos meios de comunicação, sobre a linha pró-

and a pedagogue rolled into one. [...] She is trying. Having taken him on, she does her best to look after him, but it is difficult, for he is sensitive, touchy, quick to take offence if she fails to include him in any aspect of her social and family life. (p.84-5)

Israel, anti-soviética, da imprensa em geral. É como se fosse uma consciência extra e um pedagogo, fundidos na mesma pessoa. [...] Bem que ela se esforça. Tendo-o acolhido em sua casa, faz o possível para cuidar bem dele, o que não é fácil, pois trata-se de alguém sensível, irritável, fácil de se ofender se ela deixa de incluí-lo em qualquer aspecto de sua vida social e familiar. (p.93-4)

Kate considera Mujid como o próximo estágio de sua educação, assim como foram Hunt, o beberrão sarcástico e quase marginal que tanto marcou sua juventude, a família do ex-marido e, depois, Ted: "Conversando com Mujid, sendo gentil com ele, Kate sente-se a ponto de efetuar alguma descoberta interessante sobre a natureza humana; caso o consiga, todo o empreendimento terá sido válido. Emergirá purificada da provação" (p.87).[24]

A crise pessoal de Kate, que também inclui sua relação com seu trabalho como jornalista especializada em questões de gênero, passa também por indagações a respeito destas próprias questões. As pilhas de cartas de mulheres, relatando casamentos infelizes, empregos entediantes e abusos físicos e psicológicos, já não lhe interessam – sua capacidade de indignação parece ter

[24] Talking to Mujid, being nice to Mujid, Kate feels herself close to some interesting discovery about human nature; if she makes it, the whole thing will have been worth while. She will emerge purified from this trial. (p.87).

unesp

secado: "Estou cheia e saturada dessas malditas mulheres. Arrependo-me de ter-me envolvido com elas" (p.8).[25]

Para o especial para a televisão, Kate conduz dezenas e dezenas de entrevistas que deveriam, na opinião do diretor, Gabriel Denham, revelar uma opinião única e consistente, por parte das mulheres, a respeito da desigualdade de oportunidades, da dupla jornada de trabalho e da opressão vivenciada por elas.

Contudo, diante das disparidades das respostas e da resistência das mulheres em revelar para a câmera suas frustrações, o diretor resolve mudar totalmente a ênfase do programa e edita as entrevistas, usando-as de forma a evidenciar o que seria um conservadorismo inato e uma resistência a mudanças, típicos do modo de ser feminino. "Gabriel sustentava que tal enfoque seria mais estimulante, inspiraria as pessoas a maiores esforços" (p.232).[26]

Kate discorda, afirmando que: "Kate contestou que as entrevistas não acompanhavam um padrão definido, e que não era justo tentar forçar as mulheres a uma definição generalizada da mulher de hoje" (p.232).[27] Desgostosa, Kate

---

[25] I'm bloody sick of bloody women [...] I'm sick to death of them, I wish I'd never invented them (p.8).

[26] Don't you see, said Gabriel, that it would be much more provocative, inspire people to greater efforts, and all that crap (p.213).

[27] The interviews fell into no recognizable pattern, and that it was unfair to try to force them into a general statement about women today (p.213-214).

unesp

conclui: "Pode-se provar qualquer ponto que se queira, sem nem mesmo ter que falsificar evidências".[28]

Desta forma, o outro elemento novo na vida de Kate, o documentário para a televisão, também tem um papel importante naquilo que podemos chamar de processo de abertura de sua visão. Kate lida, agora, de forma concreta, através das entrevistas, com dados relativos às questões femininas com os quais sempre lidou apenas de forma indireta, em busca, para seus artigos, de conclusões e padrões que nem sempre correspondiam à realidade. Assim também na vida – ela constatará – é preciso abrir mão das respostas simplificadas, viver é abrir-se para o diversificado e o inesperado: "Basta de padrões, gastara muito de seu tempo dedicando-se a padrões e tendências [...] Não chegaria a parte alguma se levasse o resto da vida manipulando temas para criar artigos de jornais e programas de TV" (p.244).[29]

Na próxima parte do romance (das páginas 104 a 132), a narradora continua, em voz onisciente, a explicitar o presente da narrativa. Kate dirige-se a Romley, como planejara, para realizar seu trabalho de entrevistas. Contudo, de início, o que realmente encontrará é seu passado, ascendendo pelos bueiros do canal de esgoto. Ao sair da estação, dirige-se, inconscientemente, à ladeira

---

[28] One can make any point one wants without even faking the evidence! (p.203) (linha não traduzida na edição brasileira).

[29] Enough of patterns, she'd spent enough time looking for patterns and trends [...] she'd get nowhere if she spent the rest of her life forcing things into articles and programmes when they didn't want to be forced" (p.225).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

gramada que cobre o canal onde brincava na infância. O odor do lodo negro que corre pelas profundezas, aquele mesmo cheiro poderoso, um dos prazeres secretos de sua infância, desencadeia as lembranças infelizes do passado e a reflexão sobre a crise que vive.

[...] a strange distracting smell began to make its way towards her. She sniffed. Sewage, of course [...] The smell, powerful and secret, of drains and rainwater, rose towards her. A vegetable, organic smell [...] She had lain there and thought of the mysterious network of drains and pipes and tubes and gulleys and sewers linking the underground city, her small flat child's belly pressed to the warm summer grass. (p.115-116)

[...] um odor estranho e estonteante começou a abrir caminho em sua direção. Farejou. Era esgoto, naturalmente [...] O cheiro poderoso e secreto de escoadouros de água pluvial, subiu até ela – um cheiro vegetal, orgânico [...] Ficava ali deitada e via em imaginação os misteriosos entrelaçamentos de tubulações, coletores, esgotos e escoadouros ligando a cidade subterrânea, o pequeno e achatado estômago infantil comprimido contra a morna grama de verão. (p.127)

Ali, relembrando seu pequeno corpo de criança, de bruços, o estômago comprimido sobre a grama, o rosto colado à grade do bueiro, e o mesmo cheiro a subir-lhe pelas narinas, Kate encara o olho da tempestade: os filhos, o ex-marido, o ex-amante, o trabalho, os pais, o irmão – não sabe o que fazer ou pensar sobre eles. Toda sua vida lhe parece, agora, uma seqüência de erros. Não é capaz de

unesp

organizar sua casa, raramente cozinha para os filhos e, embora tenha condições, não consegue mudar-se da casa acanhada onde vive. Ainda que tenha razões de sobra para ter se divorciado de Stuart, sente-se culpada pela condescendência e pela hipocrisia com que se refere a ele. Sempre se julgou saudável e, no entanto, concebeu um bebê deformado e, pior que isso, assassinou-o. Perdeu o amante, já não tem prazer no trabalho e questiona se os filhos, a despeito da camaradagem e da cumplicidade, a amam verdadeiramente. Enterrara as tristes recordações dos pais: na infância sobrevivera através do humor e da galhofa, na vida adulta recorrera ao afastamento. Mergulhara o casal estranho, o paranóico e a agorafóbica, as terríveis refeições familiares, a vergonha e as humilhações, nas entranhas do inconsciente, reprimira seus sentimentos, transformando-se na jornalista tagarela e esfuziante. Mas neste momento tudo parece retornar com grande força, na forma de culpa e sentimento de inadequação: "Não sei fazer nada decentemente" (p.125)[30]. Já não se sente nem capaz de amar porque matara o filho.

Ali, sentada na grama quente, a quarentona Kate conclui que tudo o que julgava harmonizar dentro de um padrão definido e consciente de entendimento e aceitação já não faz sentido. Por ter soterrado o mais forte de seus instintos, o maternal, agora coloca em cheque a genuinidade de todos os seus sentimentos: a visão clara, nítida e integrada que tinha de si mesma desaparece. Retorna à paisagem de sua infância para buscar a grelha através da qual poderá escapar da

[30] I can't do anything properly (p.114).

unesp

prisão do presente para o passado. Mas o cheiro proustiano dos esgotos apenas evocam lembranças e não revelações. O passado não trouxe soluções, apenas um emaranhado de lembranças nas quais nem mesmo pode confiar, porque nada é mais manipulável do que as lembranças:

The truth is, she thought, I no longer trust any of my memories, I've lost faith in them. I thought they all made sense, that there was a nice bright, straight pattern, a nice conscious clear pattern [...] but maybe I've got it all wrong. Maybe there's some other darker pattern, something utterly different. And if so, why can't I see it? (p.130)	*A verdade, refletiu, é que minhas lembranças já não merecem crédito. Acreditava que todas faziam sentido, que se harmonizavam dentro de um padrão definido e consciente [...] quem sabe, porém, se não estarei vendo as coisas por um prisma errado? Quem sabe existe um padrão sombrio que desconheço, algo de completamente diferente? E, sendo assim, por que não posso enxergá-lo? (p.143)*

Desalentada, Kate conclui: "Eu nunca deveria ter olhado" (p.146)[31],[32].

Todas as expectativas do leitor, neste ponto, estão dirigidas para a continuação deste momento da vida de Kate – como ficará sua relação com Mujid, com seu irmão, Peter, com Hugo, como serão as entrevistas?

---

[31] I should never have looked. I should never have looked, I should never have looked (p.132).

[32] O tema do "acerto de contas com o passado" será retomado no capítulo 4, item 4.2.2

unesp

A despeito disto, a narradora muda completamente a focalização, suspende a duração do tempo e, em vez de mostrar o próximo estágio da jornada de Kate, faz a narrativa mover-se espacialmente, mostrando a cena simultânea em que Evelyn, amiga de Kate e esposa de Ted, está presa no trânsito de Londres (p.133 a 152). A consciência de Evelyn passeia pela paisagem urbana deteriorada, pelas lembranças de sua infância no campo, concentra-se nas atitudes dos filhos adolescentes, no consumismo dos anos 80, nas opiniões de sua amiga Stella e chega até a instituição que, como assistente social, deve visitar naquele dia.

As Kate sat on the bank, Evelyn sat in her car in a traffic jam near Finsbury Park, gazing meditatively at the cheap shop fronts advertising perpetual Closing Down Sales and Special Offers, at the banked garbage in black bags, at the dirty pavements [...] A Greek-Cypriot grocer spoke to passers-by in greek, a large old-fashioned butcher announced lean English Shoulders, Ox-cheek and a Bargain Tray, an Indian supermarket offered Oriental spices [...].

The jam moved; she lurched forward another few yards. One might go quite mad, one's eyes thus assaulted all day long. Evelyn's sister Josephine had just bought a farm in Pembrokeshire [...] What would it be like, to find one's daily imagery translated into trees and

Enquanto Kate estava sentada no aterro, Evelyn encontrava-se presa em seu carro num engarrafamento próximo a Finsbury Park, contemplando meditativamente as fachadas de lojas populares anunciando perpetuamente Vendas de Fim de Estação e Ofertas Especiais, os montes de lixo empacotados em sacos negros, as calçadas sujas [...] Um cipriota-grego dirigia-se em seu idioma natal aos transeuntes, um robusto açougueiro à moda antiga oferecia Dianteiros magros de Boi, Queixada de Boi e uma Bandeja de Pechinchas um supermercado indiano anunciava especiarias [...].

O congestionamento cedeu; avançou mais uns poucos metros. Uma agressão visual assim ininterrupta podia facilmente

unesp

fields and sheep and hedges?

Her mind wandered back to the evening before [...]. For once she had managed to assemble both children for a meal , as well as one of Vick's friends, an old school friend of her own [Stella]. [...] Vicky had been going out with a young man who worked as a guard on the Underground [...], with pale spiky hair and an earring in one ear. [...]

[Stella] was also restless, dissatisfied [...] She was tired of being a second-class employee, the hospital didn't think much of physiotherapy.

[...] the traffic moved slowly forward again, bringing her alongside a large spray-can message on a wall which read in letters three feet high HAPPY BIRTHDAY WENDY several times over. [...]

The Day Care Centre was a large shabby Victorian house [...] (p.133-142)

conduzir à loucura. A irmã de Evelyn, Josephine, acabara de adquirir, juntamente com o marido, uma propriedade rural em Pembrokeshire [...] Como seria descobrir de repente os próprios horizontes transformados em árvores e campos, carneiros e sebes? [...]

Seus pensamentos desgarraram-se para a noite anterior [...] Excepcionalmente, conseguira reunir os dois filhos para o jantar, e ainda uma amiga de Vicky e uma antiga companheira de colégio [Stella]. [...] Vicky vinha saindo ultimamente com um rapaz que trabalhava como fiscal no metrô [...] de cabelos claros e eriçados e brinco numa orelha [...].

Stella, estava descontente, insatisfeita. Estava cansada de ser uma funcionária do segundo escalão, o hospital não dava muito apreço à fisioterapia. [...]

O tráfego voltou a avançar lentamente, confrontando-a com uma gigantesca mensagem pichada a spray num muro em letras de um metro de altura, e repetida por diversas vezes, Feliz Aniversário Wendy [...]

O Centro de Atendimento era um casarão semi-arruinado em estilo vitoriano [...] (p.146-157)

Inevitavelmente, seu pensamento também vai pousar em Kate, a quem conhece muito bem. Assim, ao mesmo tempo em que Kate pondera sobre os padrões de seu passado e de seu presente, tem-se uma outra perspectiva da personagem: a de Evelyn, assim como já tivemos a da narradora, a da própria Kate e, na próxima seção do livro, teremos a de Hugo. Da mesma forma que o passado para Kate é um emaranhado de lembranças, do qual não consegue tirar nenhum sentido, também seu presente é formado por uma multiplicidade de visões – não há uma Kate completa e integrada.

Não há dúvida de que Evelyn tem grande carinho por Kate, o que não a impede de ter uma visão crítica a seu respeito: denuncia sua incapacidade de organizar sua vida doméstica, sua hospitalidade fortuita que atrai Hunts e Mujids, beberrões inveterados e excêntricos; critica as discussões arrebatadas e sua tolerância e até uma certa adesão ao constante som de rock que envolve a casa. Revela-nos até as críticas de Ted à desorganização, ao gato que passeia sobre a mesa da cozinha, lambe os pratos e dorme nas camas (p.148).

Esta parte do romance também proporciona uma excelente oportunidade de contato com outras manifestações dos questionamentos da meia-idade: os de Evelyn e os de sua amiga Stella.

A endinheirada Stella, fisioterapeuta, com seu casamento sólido, sua bela casa no campo e sua quadra de tênis, manifesta sua frustração por não ter conseguido seguir a carreira médica e a preocupação com os excessos de exigências materiais dos filhos, talvez incitados por ela mesma que julga não lhes ter dedicado tempo suficiente.

unesp

Evelyn, por sua vez, confronta sua passividade diante das sucessivas traições de Ted, sua acomodação diante do porto seguro do casamento, mantido, de sua parte, pela paz e a tranqüilidade que proporciona e, da parte de Ted, pela necessidade de retornar a uma bela e bem cuidada casa, onde o espera uma mulher prendada e bem nascida. Além disso, preocupa-a sua tendência ao masoquismo, a um certo gosto pelo sofrimento que a tornou assistente social e faz que persista no trabalho com crianças afastadas dos lares e colocadas em instituições em função de maus tratos e negligência. Diariamente expõe-se ao infortúnio, à carência afetiva, e à falta de preparo de tantos profissionais das instituições.

Às suas maneiras, também estas mulheres enfrentam as vicissitudes da meia-idade: a consciência de tantos erros cometidos, a constatação do passar do tempo e da independência dos filhos e o reconhecimento da impossibilidade de, após os 40, efetuar uma mudança radical na carreira. Com esse espelhamento dos problemas da meia-idade, Drabble amplia o alcance de seu tema, além de relativizar aquilo que Kate considera sua crise particular.

Depois de um breve retorno a Romley, para completar a primeira visita de Kate, Drabble, mais uma vez desloca a narrativa no espaço, para descrever uma outra cena simultânea (p.160 a 171): Hugo Mainwaring, sentado à máquina de escrever, tentando produzir seu romance sobre o Oriente Médio. Frustrado com a rapidez das mudanças naquela parte do mundo, Hugo cogita da idéia de escrever uma autobiografia e termina por iniciar um romance sobre sua grande amiga Kate Armstrong, cuja vida tem observado atentamente há anos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Mas, na verdade, o que a narrativa de Hugo proporciona é um pequeno momento da vida dele mesmo, de sua mulher Judith, de Kate e de Evelyn, há dez anos, quando ainda tinham filhos pequenos e reuniam-se nas tardes dos fins de semana para distraí-los. Nostágico, Hugo reflete sobre o quanto eram felizes então, para logo em seguida concluir sobre a tendência do ser humano, após uma certa idade, de colocar a felicidade em algum lugar distante do passado ou do futuro:

It was very pleasant, in [Evelyn's] warm kitchen, all those years ago, the darkness shut out, the children safely assembled. If we could have known... Well, would we have savoured it more? (p.164)	Estava tão agradável aquela cozinha clara e aconchegante, protegida contra a escuridão, as crianças reunidas em segurança. Se tivéssemos podido saber... será que teríamos aproveitado melhor aquele momento? (p.180)

Dos eventos narrados por Hugo, o mais importante, tanto para a caracterização dele mesmo quanto para a de Kate, é o do acidente cirúrgico em que seu filho, David, ao ser operado para retirar um tumor do pescoço, recebe a dose errada de anestésico e fica com uma lesão cerebral permanente. Não é difícil entender por que a memória de Hugo leva-o há dez anos atrás, pouco tempo antes de sua vida ter-se alterado definitivamente em função do acidente com o filho. Sobre aquela época Hugo reflete:

A peace of mind free from all vicissitude, which cannot be undone	*Uma paz de espírito livre de qualquer vicissitude, que não pode*

by death or time, by falling bricks, by random snipers, by lumps in the neck, by crashing cars. Love, they say, redeems, but it is love itself that exposes you. (p.165)

ser desfeita pela morte ou pelo tempo, por tijolos que despencam, atiradores de tocaia, tumores no pescoço, batidas de carro. Dizem que o amor redime, mas é o próprio amor que nos expõe. (p.181)

Judith, esposa de Hugo, após o acidente, transformou-se num bloco rígido de vingança. Hugo reconhece sua dor, mas também constata que sua busca implacável por punições e reparações só traz mais dor para a família: "Não posso culpá-la por isso[...] Não preciso assinalar que não existe compensação adequada para uma tragédia como essas. Não se trata de uma questão de dinheiro"[33]

É impossível não começar a indagar sobre os efeitos dessa tragédia na vida de Hugo. Mas alguma luz sobre esse assunto só será lançada na próxima seção do livro, em que Hugo deixa de ser o narrador, podendo o leitor, talvez, confiar um pouco mais nas informações.

Por outro lado, o que Hugo tem a revelar a respeito de Kate, em relação a essa questão, é fundamental. Judith pede ajuda de Kate, que escreve alguns artigos e envolve seu jornal numa companha com vistas à publicação dos resultados do inquérito do acidente de David. Judith, todavia, ofende-se com um dos artigos de Kate e acusa-a de fazer concessões ao inimigo – reage com considerável dose de violência e crueldade. Kate recebe a rejeição com intenso sofrimento:

---

[33] I do not blame her [...] but I do no need to point out that there is no compensation possible for such tragedy. It is not a question of money.

unesp

But Kate took it very badly. I spent one terrible evening at Kate's in the midst of the crisis, watching her weep and scream [...] [she said] Judith had brought it upon herself by expecting too much of her children, that she hated Judith for not being able to go on loving a damaged child, that Judith was a monster with no true love in her, and no true mother. (p.167)

Mas Kate tomou o caso da pior maneira possível. No meio dessa crise passei uma noite dramática na casa de Kate, assistindo-a chorar e se lamentar [...] [ela disse que] Judith provocara o acontecido por esperar demais dos filhos, que odiava Judith por não ser capaz de continuar amando uma criança aleijada, que Judith era um monstro incapaz de amar verdadeiramente, e que ignorava o que era ser mãe. (p.183)

A reação de Kate tem muito a revelar sobre sua crise no presente da narrativa. As imputações que faz a Judith, na ocasião, cabem a ela mesma por ter abortado seu bebê por conta do defeito congênito. Hoje, não há dúvida de que Kate é capaz de perceber sua incoerência, mas este processo de aceitação da própria falibilidade, é doloroso e faz parte da consciência e aceitação da condição humana, que a meia-idade traz.

Para Hugo, a oportunidade de estar junto de Kate neste momento e consolá-la teve um papel terapêutico bastante importante para sua saúde mental:

I sat and stroked her arm and her tousled hair and wiped her puffy face, and brought her a cup of tea

Sentado ao lado dela, afaguei-lhe o braço e os cabelos em desalinho, enxuguei-lhe as faces inchadas e

unesp

[...] Judith would not let me near her. Judith never wept; she talked and talked and talked. Kate let me hold her hand, let me comfort her, which was a great comfort for me [...]. (p.167)

trouxe-lhe uma xícara de chá [...] Judith não queria que eu me aproximasse dela. Judith nunca chorava: apenas falava, sem parar. Kate permitiu-me segurar sua mão, reconfortá-la, o que para mim representou um grande conforto [...]. (p.183)

Na seqüência, a narradora, mais uma vez, interrompe o fluxo da narrativa e invade novamente a história (p.171-79, oitava seção) para afirmar que Hugo não conseguiu dar muitas informações úteis para sua própria história. A narradora complementa, então, alguns aspectos da vida de Hugo mas, num dado momento, retira-o do centro da história e volta a apresentar focalizações múltiplas de Kate, Judith, Evelyn e Hugo.

Ainda insatisfeita com suas revisões, a narradora continua fazendo adições à história de Hugo (seção nove, p.180-83). Na próxima parte (p.183-88) a focalização é de Ted, que oferece sua própria visão de Kate: "traidora e maldosa" (p.186).

O que tanta pluralidade de visões e fragmentação na forma do romance teria a nos dizer a respeito de seu tema – a meia idade? Por meio da organização formal de seu texto – ziguezagueante, quase caótico e incapaz de proporcionar uma visão única e integrada das personagens e dos acontecimentos – Drabble consegue destacar o aspecto principal de seu tema: a consciência obtida na meia-

unesp

idade de que não há lógica na vida, de que a busca de padrões é mera simplificação da juventude.

Ao estudar os textos das entrevistas de Romley, Kate reflete, quase em desespero: como encontrar um padrão claro nestas vidas, como identificar um tema único para o programa? (p.221)

Em casa, na cama, Kate abre o livro de histórias de sua infância – "Old Peter's Russian Tales" – e uma das histórias – "The Silver Saucer and the Transparent Apple" – incorporará a resposta para a questão essencial na sua crise: como lidar com a enorme confusão que é a vida? Como, na meia-idade, lidar com a nova consciência de que os padrões e o sentido já não existem. Sem um passado que faça sentido, como entender o presente e prever o futuro?

Na história, a mais tola de três irmãs pede ao pai, um rico mercador, um pires de prata e uma maçã transparente e é, por isso, motivo de zombaria das outras duas, que pedem trajes ricos e jóias. Mas, ao girar a maçã no pires, a menina consegue ver eventos, pessoas e lugares do mundo inteiro. "Gira, gira, maçã minha [...]" (p.221)[34] murmura a sonolenta Kate e, entre o sono e a consciência, desfilam visões: Kate e o irmão, ainda crianças: a mãe de Hugo em casa; Hugo no Iraque; um namorado da juventude; uma das mulheres que entrevistou; ela e Evelyn como jovens mães... As imagens desconexas, sem ordem ou padrão de lógica, sem sequer associação são capazes de incorporar as respostas que Kate vem montando ao longo da narrativa: não há ordem e previsibilidade.

---

[34] Spin, spin, little apple, (p.203).

unesp

A partir desse ponto até o final do livro, o leitor até agora preocupado em organizar a narrativa, parece soltar-se das amarras da lógica e abandona-se à mercê do que vier.

O grave acidente de Evelyn, que é atacada pelo amante de uma das mulheres que visitava, como assistente social, serve para confirmar a descoberta de Kate: o acidental, o inesperado, assim como a mera seqüência de fatos, compõem o verdadeiro padrão da vida, se é que se pode falar em padrão. Mas essa constatação não tem um caráter niilista para Kate, pelo contrário, faz despertar outra vez sua enorme paixão pelo ser humano, por sua diversidade e resiliência: "como são extraordinariamente curiosas as pessoas [...] e como elas são interessantes e diversificadas, e como sou afortunada de ser capaz de dar ouvidos a todas elas, nesta profissão que adoro" (p.210).[35]

A pequena Rubia Subham, a menina filha de imigrantes paquistaneses, que consegue chamar socorro durante o acidente de Evelyn, personifica tudo que de bom o ser humano pode ter e que Kate e Evelyn celebram:

Rubia Subham in her little purple dress and white socks, Rubia from downstairs who had run to the phone on the corner [...]. Rubia who had done all she could to handle adult tragedies, in an alien country,	*Rubia Subham, a menina do andar de baixo metida em um vestido grená e meias brancas, que correra a pedir socorro no telefone da esquina [...]. Rubia, que fizera tudo o que estava a seu alcance para*

[35] How quite extraordinary odd people are [...] and how diverse and how luky I am, how astonishingly luky to be able to listen to them, and how I love my job (p.193).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

interpreter, messenger, go-between: Rubia, persuading her mother to admit Evelyn, to take the babies to the clinic, to try to learn a little English: Rubia, old before her time, a mother to her mother [...] valiantly making her way through primary school [...] running home through the dingy streets to do the shopping, the play with the little ones [...] Rubia, child of Britain, child of Stoke Newington*. How wonderful people are [...]. (p.234)

*Bairro multicultural de Londres

lidar com as tragédias de adultos num país estranho, que fora intérprete, mensageira, mediadora; Rubia, persuadindo a mãe a receber Evelyn, a levar os filhos pequenos ao ambulatório, a tentar aprender algum inglês; Rubia, prematuramente amadurecida, servindo de mãe para a própria mãe [...] abrindo caminho valentemente na escola primária, correndo de volta à casa pelas ruas encardidas para fazer compras, brincar com os irmãos menores [...] Rubia criança da Grã-Bretanha, criança de Stoke Newington. Como as pessoas são maravilhosas [...]. (p.254)

Dissipa-se a crise de meia-idade de Kate. No começo do romance, Kate temia sua perda da visão clara e do propósito das coisas. Agora, quando tanto ela quanto o leitor menos esperam, a crise de desfaz na sua aceitação da pluralidade e da incerteza.

Em sua celebração da própria vida, Kate planeja uma festa. Convidaria todos os que conhece, limparia a casa, retiraria as velharias que se acumularam no corredor, o entulho do quintal. Do meio dos seus quarenta anos, Kate encara a vida, agora, consciente de que o que realmente a caracteriza é a incoerência e a imprevisibilidade mas que, justamente por isso, pode ser mais bela, porque seres humanos são extraordinariamente complexos e resistentes. Ora, transcender é preciso.

unesp

4 - A Rede: Conexões

4.1 - Revendo Questões de Diferenciação Psicossexual

Retomamos neste capítulo algumas idéias mencionadas no capítulo 2, em sua parte relativa à questão do gênero (item 2.1.2), para fundamentar nossa identificação da rede como um grande tema que perpassa forma e conteúdo na obra de Margaret Drabble.

Baseando-se na escola das relações de objeto[1], que enfatiza as relações pré-edipianas, teóricas feministas psicanalíticas da atualidade, tais como Nancy

---

[1] *A teoria das relações objetais oferece um explicação psicodinâmica da formação da personalidade como alternativa para o determinismo instintual de Freud, Klein e os psicólogos do ego, e para o determinismo ambiental direto da escola cultural. Sem deixar de levar em conta, por um lado, a importância básica da sexualidade, concordando que esta é organizada nos primeiros anos e, por outro, a importância da cultura na determinação da vida mental, os teóricos da escola da relações de objeto argumentam que a experiência relacional social da criança é determinante para o crescimento psicológico e a formação da personalidade.*

unesp

Chodorow (1978), Dorothy Dinnerstein (1976), Jean B. Miller (1976) e Carol Gillian (1982), fizeram uma revisão da explicação hierárquica tradicional das diferenças psicossexuais. Diferentemente da ortodoxia de Freud, que liga as *diferenças psicológicas* às *anatômicas*, estas teóricas atribuem a influência do gênero na identidade à *dinâmica da ligação mãe-filho*.

Na teoria freudiana, a presença ou ausência do falo determina o gênero: o feminino é simplesmente um masculino defeituoso – castrado, deficiente ao invés de "outro".[2] Só o masculino pode atingir uma idade adulta completa através de sua passagem pelo complexo de Édipo, cujo medo da castração o induz a superar. No paradigma freudiano, o medo promove a aceitação da proibição do incesto, fazendo nascer, assim, o superego que monitoriza o desejo de acordo com as normas sociais, sinalizando a entrada no mundo adulto. As meninas, já castradas, de acordo com Freud, têm menos incentivo para renunciar a suas ligações edipianas e permanecem psiquicamente envolvidas nas relações familiares, nunca desenvolvendo um forte superego. Na teoria freudiana, as meninas permanecem culturalmente marginais, passivas, dependentes e infantis.

Ao mudar o foco da experiência edipiana para a pré-edipiana e dando ênfase às relações interpessoais ao invés de à anatomia, as teorias feministas constroem um retrato do feminino como alternativo e não inferior ao masculino.

---

[2] *As mais abrangentes exposições de Freud sobre a identidade feminina estão em seus três ensaios sobre o feminino: "Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos" (1925), "Sexualidade Feminina" (1931) e "Feminilidade" (1933).*

unesp

De acordo com essas teorias revisionistas, as mães se identificam mais com suas filhas do que com seus filhos e as vivenciam como menos separadas porque são do mesmo gênero que as filhas e porque foram meninas.[3] Em ambos os casos (meninos e meninas) a mãe pode vivenciar um senso de unicidade e continuidade com o bebê. Contudo, esse senso é mais forte e dura mais tempo em relação às filhas (CHODOROW, 1978, p.109). As meninas, consequentemente, aprendem a se ver como parcialmente contínuas a suas mães, enquanto os meninos aprendem sobre sua diferença e separação. A identidade feminina é moldada, primariamente, pelas flutuações de simbiose e de separação da mãe. Ao invés de ser substituído pela relação edipiana com o pai, esse processo de identificação e diferenciação perdura através da vida adulta. Enquanto os meninos definem sua identidade por contraste, não por relação, ao primeiro doador de cuidado – a mãe – as meninas persistem em definir-se "relacionalmente" e, portanto, não desenvolvem as fronteiras do ego precisas e rígidas comuns aos homens. Chodorow resume essa diferença de forma sucinta: "O senso básico feminino do eu está conectado ao mundo; o senso masculino básico do eu é separado" (1978, p.169).

---

[3] *Chodorrow destaca que este não é um argumento biológico porque e termo "gênero" designa aqui "a estrutura psíquica e o senso relacional especiais da mãe, sua (provável) heterossexualidade, e sua aceitação consciente ou inconsciente da ideologia, significados e expectativas que vão constituir um membro de gênero de nossa sociedade, e compreeender o que gênero significa. Ser mulher e mãe madura também significa ter sido filha de uma mãe, o que afeta a natureza de sua maternidade e a qualidade de sua maternação" (p.129).*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em contraste com a descrição que Freud faz do ego como "algo autônomo e unitário, distintamente demarcado de tudo o mais" (Freud, 1930, p.74,75), Jean Baker Miller sugere que " o sentido que as mulheres têm do eu organiza-se muito mais em torno de ser capaz de fazer e manter conexões e relações," assim, *"o ego, o eu da psicanálise, pode não ser apropriado para se lidar com as mulheres"* (MILLER apud ABEL et al., 1983, p.10). Historicamente, só a experiência masculina de separação e autonomia é considerada madura; a teoria feminista sugere que a insistência na relação não revela uma vida adulta deficiente, mas o desejo de uma vida adulta diferente.

O eu feminino distinto implica um sistema de valores distintos e objetivos de desenvolvimento não ortodoxos, definidos em termos de comunidade e empatia ao invés de realização e autonomia.

Para Carol Gillian, a imagem da rede, freqüentemente encontrada em textos femininos, revela a ênfase colocada pelas mulheres nas relações, na comunidade e na empatia. Ao estudar o desenvolvimento moral das crianças, Gillian concluiu que as "diferentes imagens sobre o conflito moral e a escolha iluminam duas visões de moral," que ela define como baseadas no contraste entre um "eu definido através da separação [masculino] e um eu delineado através da conexão [feminino]" (p.33-35). Por causa da maneira como meninos e meninas são criados e socializados em nossa cultura, desenvolvem idéias diferentes sobre o que constitui a moral e os relacionamentos entre o outro e o eu. As meninas tendem a definir a moral em termos de responsabilidades e relações, enquanto os

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

meninos desenvolvem uma ética de direitos – a consideração de regras e direitos. Essas concepções permancecem ao longo da vida. Gillian encontrou as mesmas características e imagens em seu trabalho com adultos em Testes de Percepção Temática: as mulheres descrevem "a vida como uma teia ao invés de uma sucessão de relações, [...] enfatizando continuidade e mudança de configuração, ao invés de substituição e separação" (p.48).

4.2 Alguns Modelos de Relação

Da mesma forma que o pensamento de Chodorow e Gillian considera a relação e a responsabilidade como características inerentes ao eu feminino, os dois romances estudados exemplificam essas qualidades.

Em *The Middle Ground* e em *Jerusalem The Golden*, o tema da "conexão" que, como Gillian, sintetizamos na imagem da rede ou da teia, apóia-se em três subtemas: a família, o retorno ao passado e a relação com o espaço habitado.

Podemos pensar, como Rimmon-Kenan, no tema geral – a rede – como uma categoria de ordem mais elevada que está no topo de uma estrutura em forma de árvore, cujas estruturas inferiores principais são os três subtemas propostos que, por sua vez, relacionam-se entre si e devem ser analisados de forma conjunta.

unesp

4.2.1 O Tema da Família

A família é, no mundo ficcional de Margaret Drabble, um fator importante na identidade dos indivíduos, além de ser uma fonte de conforto espiritual e psicológico. Embora restrinja a liberdade, por influenciar o caráter e impor responsabilidades, a família é um refúgio do tumulto e da incerteza. Muitas das protagonistas de Drabble passam da rejeição à, pelo menos, aceitação parcial de suas famílias, assumindo a herança de certas características ancestrais (Francis Wingate de *The Realms of Gold*, Rose Vassiliou de *The Needle's Eye*, Liz Headleand de *The Radiant Way*, além de Clara e Kate).

Drabble freqüentemente adota a perspectiva do indivíduo como um elo na corrente da família. A força da herança familiar é tal que as personagens, algumas vezes, admiram-se diante da diferença entre suas vidas e as de seus ancestrais e suspeitam que apenas por um acidente do destino conseguiram escapar. Clara agradece ao destino as oportunidades: "a escola média Battersby, o estado de bem-estar social, Gabriel Denham e o passar do tempo"[4] (p.193). Mas ela, sem dúvida a protagonista que mais se empenhou em diferenciar-se da família, tem a frase mais reveladora do reconhecimento da força da herança ancestral, a já mencionada: "A maçã não cai longe do pé" (p.165).[5] Mesmo, aparentemente, diante de tantos progressos – está tão distante de casa, em Paris, na cama com seu

[4] Battersby Grammar School and the welfare state and Gabriel Denham and the course of time (p.193).

amante – Clara sente a força que a une à mãe: a frieza, o distanciamento, a determinação obstinada.

Ainda que seja, entre todas as heroínas de Drabble, a mais decidida a cortar os laços familiares, Clara percebe a importância psicológica dessa rede e até desse destino coletivo e encontra uma família substituta. Contudo, ainda que deseje considerá-los família, mantém, como já demonstramos, a constante sensação de que sua ligação com os Denham é forçada e anormal. Clara sente que ganhou separando-se de sua família mas, ao mesmo tempo, sente-se "desconfortavelmente consciente de que não existe rompimento, de que as ligações duram até a morte, de que o sangue fala mais alto" (p.153)[6] porque o preço da negação dessas ligações é o esforço contínuo. Diante da possibilidade de falhar, desespera-se: "O que me acontecerá, o que acontecerá se eu perder o controle?[7] (p.165)

Clara, portanto, está em uma difícil situação psicológica: por um lado, anseia pelo tipo de ligações familiares fortes e profundas dos Denham, por outro despreza sua própria família. Há, contudo, um relaxamento dessa tensão quando é chamada a Northam por causa da doença da mãe. Lá, diante das fotografias e escritos, Clara percebe que, quando jovem, a mãe pensara como ela e entristece-se em saber que os desapontamentos da vida deformaram seu espírito. Contudo,

---

[5] The apple does not fall far from the tree (p.165).

[6] uneasily aware that there is no such thing as severance, that connections endure till death, that blood is after all blood (p.153).

unesp

sente um "surpreendente alívio por contentar-se com o fato de que, ainda que desgraçadamente, alguém a antecedera; sentiu, pela primeira vez, satisfação por possuir uma linhagem"[8] (p.228). Mesmo que tudo aponte para o retorno de Clara a Londres e a sua existência sem objetivos nem raízes, Drabble cuida para que, pelo menos, encontre conforto temporário em suas origens e para que se reserve, na imaginação do leitor, uma possibilidade futura de reconciliação com o passado.

4.2.2 O Tema do Acerto de Contas com o Passado

Entre *Jerusalem the Golden* e *The Middle Ground*, Drabble escreve quatro romances: *The Waterfall* (1969), *The Needle's Eye* (1972), *The Realms of Gold* (1975) e *The ice Age* (1977). Em dois desses romances, o de 1972 e o de 1975, o tema da família está no centro da narrativa. Mas, com *The Middle Ground*, Drabble retoma a forma de trabalhar conjuntamente o tema da família e o do acerto de contas com o passado que propôs em *Jerusalem the Golden*. Quando criança, Kate luta para quebrar o molde patológico para ela preparado: a agorafobia da mãe e a paranóia do pai, a imolação do irmão. Assume uma personalidade despreocupada e jocosa, recorre ao humor para escapar da galhofa e faz todo o possível para não destacar-se nos estudos, a fim de escapar das intermináveis e constrangedoras seções de treinamento sobre cultura de

[7] What will happen to me, what will happen if I should ever lose my nerve? (p.165)

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

unesp

almanaque e aritmética mental que seu pai impunha ao irmão, o infeliz Peter. Kate passa pela juventude e entra na idade adulta com esse espírito, mas a meia-idade traz o vazio que a impele a reconectar-se com suas raízes.

Como Clara, Francis e Rose, Kate retorna aos espaços da sua infância. Perambulando pelo gramado que cobre os enormes canos do esgoto, seu local preferido na infância, sente que está viajando ao passado e pressente alguma revelação:

Her heart beat uncomfortably fast as she walked over the first of these covers [iron man holes], recollections just beyond the reach of memory gathered in the distance, took shape as she approached. (p.111-2)	*Seu coração disparou desconfortavelmente quando passou por um desses bueiros, recordações imediatamente além do limite da memória juntaram-se à distância, assumiram forma à sua aproximação. (p.123)*

Ao inalar o odor dos esgoto, manifesta-se novamente a culpa que tal prazer lhe trazia:

Well, she had to admit, a pleasant smell [...] As a child, she had liked it very much [...] In fact (and a faint	*[...] um cheiro agradável. [...] Em criança apreciara-o especialmente [...] Na realidade (e uma ponta de*

[8] shocked relief, for she was glad that she had however miserably pre-existed, she felt for the first time, the satisfaction of her true discent (p.228).

unesp

prickle of embarrassment raised the hair on the back of her neck), in fact, one of the secret pleasures of her childhood had been sniffing this very smell [...] She shivered, as the sensation of childhood overpoweringly returned, the sense of her small *guilty* child's body, covertly sniffing its own strange drug. (p.115-116) [grifo nosso]

constrangimento fez eriçarem-se de leve os cabelos da nuca de Kate), na realidade, um dos prazeres secretos de sua infância fora aspirar esse odor [...] Estremeceu enquanto a sensação da infância voltava a invadi-la com força, sob a forma daquele pequeno corpo estirado, inalando dissimuladamente o seu estranho narcótico. (p.127)

Aqui, o conceito-chave é, sem dúvida, o da *culpa*. A lembrança da culpa que revestia a relação da pequena Kate com o cheiro prazeroso dos esgotos, ao atualizar-se, desencadeia também a lembrança de outras culpas, notadamente aquela pelo abandono dos pais. Fora tão mais fácil isolá-los no subúrbio, reprimir a memória de sua existência e construir uma outra vida onde Natais e finais de ano não tinham que ser compartilhados com tudo que mais desejava esquecer.

E Kate mergulha em um uma série de reminiscências que revelam seus laços indeléveis com sua infância e sua primeira família. Sem dúvida, admirava a dedicação do pai ao trabalho, mas como esquecer a perseguição ao pobre Pete, seu desprezo pelos outros tipos de trabalho braçal, sua constante ausência e sua falta de empenho em tentar tirar a esposa do isolamento crônico. Como, então, conciliar

[t]hose two selves, that prattling chattering journalist in Kentish Town, with smart views and expensive boots [...] and the child in its skimpy cotton dress, lonely, cast out, cut off' [...]

For she had loved these two terrible people, in the dawn of time. And nothing in her conscious self, in her daylight self, had been able to love. Was this the problem, was this the fault, was it for this that she sat here? (p.117)

[A]quelas duas criaturas – a jornalista tagarela e esfuziante de Kentish Town, com suas opiniões avançadas e botas caras [...] e a menina de vestido de algodão barato, solitária, rejeitada, desprezada [...] (129)

Pois estes dois entes terríveis, ela os amara, na aurora dos tempos[...] e nada, em seu ser consciente, em seu ser diurno, revelava-se capaz de amar. Seria esse o problema, seria essa a falha, esse o motivo de encontar-se ali sentada? (128)

É preciso liberá-los da versão aceitável que inventou para eles, trazê-los à realidade e encará-los pelo que são.

Os dois meses do tempo presente, narrativizados em *The Middle Ground*, caracterizam justamente a integração dos dois eus fragmentados de Kate. Sua enorme determinação em vencer por si mesma, em inventar uma nova história para si, reprimiram a outra história vivida, que volta com força ao abalarem-se as estruturas do presente.

O grave acidente com Evelyn promove as reflexões finais que apontam para o término da crise de Kate. Pouca coisa é explicitamente narrativizada, mas os sinais de sobrevivência e de mudança de perspectiva afloram: no hospital, com

unesp

Evelyn, Kate revela os planos para sua grande festa e a intenção de chamar os pais, pela primeira vez, para o Natal:

It would be good for me, to give a party. It would make me clear all that stuff out of the hall. [...] And buy some new glasses, in time for Christmas. Did I tell you I've asked my parents and Peter and June for Christmas? I couldn't face Clacton again, so I asked them all to come to me. (p.240)

Será bom para mim dar uma festa. Para começar, me obrigará a desvencilhar-me de todo aquele entulho no corredor de entrada [...] E comprarei copos novos, a tempo do Natal. Contei-lhe que convidei meus pais, Peter e June, para passarem o Natal? Não teria coragem de enfrentar Clacton novamente, por isso chamei-os para ficarem comigo. (p.260)

Ao vislumbrar o fim de sua crise, Kate olha para o passado com os olhos do presente, de quem libertou velhos fantasmas e pacificou as lembranças da família da infância. Agora, a família que criou para si mesma pode reinar, soberana. Da galeria de heroínas de Drabble, Kate Armstrong é a que melhor representa o espírito da família. Pontifica, dadivosa, do centro de sua casa acolhedora. Filhos, amigos dos filhos e filhos dos amigos, velhos e novos, ingleses e estrangeiros, gravitam à sua volta e ela, feliz, promove a união:

An absurd thin purposeless light-headed, light-hearted gaiety

Uma sensação absurda, tênue, gratuita, insensata e despreocupada

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

possessed Kate, as she sat there on the floor [of her kitchen] [...] Her good mood lasted through the morning, accompanying her as she chopped beef and tomatoes and onions, as she listened to Simone's descrition of Damascus, as she answered the phone to people who wanted to bring extra friends to her party, as she dusted borrowed glasses. She finished all of her own cooking in good time, leaving the kitchen table and surfaces to Mujid and Simone and the girls, and Hunt [...] who insisted on contributing a mushroom salad [...] Her own kitchen seemed hopeful enough, charged with an atmosphere of excitement, of end-of-term abandon. (p.259, 260, 261)

de felicidade tomou conta de Kate, enquanto se deixava ficar sentada no chão. [...] Seu bom humor durou toda a manhã seguinte, acompanhando-a enquanto picava carnes, tomates e cebolas, ouvia as descrições que Simone lhe fazia de Damasco, atendia telefonemas de pessoas que pediam para trazer amigos à festa, limpava copos tomados emprestados. Terminou sua participação na cozinha com bom adiantamento, deixando espaço livre para Mujid, Simone e as meninas, e para Hunt, que [...] insistia em contribuir com uma salada de cogumelos.[...] Sua própria cozinha transmitia uma sensação de esperança, estava carregada de um atmosfera de excitação, de abandono próprio de fins-de-programa (p.282-283).

4.2.3 O Tema do Espaço: A Casa e a Cidade

Em toda a obra de Margaret Drabble e, em particular nos dois romances estudados, os espaços habitados pelas personagens – a casa e a cidade – são elementos de significativo poder de caracterização. Paisagens, muitas vezes, são interiorizadas e moldam a alma, outras vezes são verdadeiras objetivações externas do eu, expressões da personalidade e, em ambos os casos, atestam a força da concretude da experiência no universo ficcional de Drabble.

A casa da mãe de Clara, em Northam, está impregnada de tudo de que a heroína mais deseja livrar-se e torna-se a personificação de uma vida sem sentimentos e espontaneidade. Os móveis, objetos e costumes são, para Clara, manifestações das opiniões e atitudes da frieza e da hipocrisia de May Maugham. A mesa, por exemplo, representa

[...] so many foibles, so many fixed and rigid rules. The cloth was linen, for Mrs Maugham held that plastic table cloths were the last resort of the working classes [...]; but it was adorned with place mats of plastic [...]. The rest of the objects were more in keeping with the plastic table mats than with the linen cloth, for Mrs Maugham was in practice a sworn friend to the synthetic; to her

[...] tantas fraquezas, tantas regras rígidas. A toalha era de tecido porque Mrs Maugham achava que toalhas de plástico eram o último recurso das classes trabalhadoras [...]; mas era adornada com toalhinhas individuais de plástico [...] O resto dos objetos combinavam mais com as toalhinhas de plástico do que com a toalha de pano porque Mrs

utility was a prime virtue. And yet [...] the house was filled with mock-useful objects, like push-button astrays [...] and gadgets for watering plants and killing flies and dispelling odours and concealing rolls of lavatory paper and dicing potatoes and dispencing sugar. (p.44)

Maugham era, na prática, uma fiel admiradora do sintético; para ela a utilidade era uma virtude maior. A casa, contudo, era repleta de objetos de falsa utilidade como cinzeiros de botão automático [...] e engenhocas para aguar plantas, dispersar odores, esconder rolos de papel higiênico, cortar batatas e despejar açúcar.

A sala-de-estar apertada é o emblema tanto da falta de convivência familiar quanto de visitas:

For her parents had no friends. Nobody ever visited their house excepted through obligations, and such family celebrations as still persisted had been transformed into grim duties. Christmas came, and the family groaned, and dourly baked its cakes and handed round presents; birthdays came, and useful gifts were unfaillingly proffered. Nobody ever dopped in, and her parents never went out, save to large and joyless civil functions, or to the cinema. Clara could feel her

Seus pais não tinham amigos. Ninguém jamais os visitava, exceto por obrigação, e as comemorações que persistiam tinham sido transformadas em deveres cruéis. Chegava o Natal e a família gemia e tristemente assava seus bolos e trocava presentes; chegavam os aniversários e presentes úteis eram infalivelmente oferecidos. Ninguém jamais aparecia e seus pais nunca saíam, exceto para ir a sisudas cerimônias cívicas ou ao cinema. Clara sentia-se, às vezes, sufocada

unesp

friendly spirit choking her at times; she had affection in her, and nowhere to spend it. (p.55)

por seu espírito amigável; sentia afeição e não tinha a quem dedicar.

O isolamento e a falta de demonstrações de afeto na família fazem com que Clara idealize um mundo diferente. Adolescente, na viagem da escola a Paris, abomina sua condição de turista, quer fazer contatos reais e não apenas "ver de relance o exterior das casa dos mortos famosos. Queria interiores" (p.77).[9]

Durante os primeiros anos da universidade, Clara parece apenas esperar que o milagre aconteça, que as portas de algum lugar perfeito se abram para ela. Assim, mantém seu quarto neutro, totalmente despersonalizado, não tenta "decorá-lo, domesticá-lo, possuí-lo" (p.81).[10] Mantém-no como sua mente, um espaço vazio no qual construir um novo eu que será moldado no mundo dos Denhams: denso, populoso, repleto de conexões, emoções, intimidades.

A casa dos Denham exerce um novo fascínio sobre Clara. Tudo o que antes lhe parecera conservador, tedioso e alienante, ali era perfeito, equilibrado, acolhedor:

Clara was astonished; she could compare the room with nothing [...] unless it were perhaps to those

Clara estava assombrada; nada era comparável à sala [...] exceto, talvez, as casas antigas das

[9] glimpse the exterior of the houses of the famous dead. She wanted interiors (p.77).

[10] decorate it, to domesticate it, to possess it (p.81).

unesp

studiously, tediously visited ancient homes which she had been round on various bank holidays during her childhood. [...] She had always disliked them, [...] she had been bored by the classical, and had felt a positive, righteous contempt for the baroque and the neoGothic [...] And now, suddenly, stunningly confronted, she saw, if not the details, at least the nature of her errors... The aristocratic ideal was vindicated. She stared at the golden eagle [...] [it] was so evidently, so ferociously beautiful; one would have thought that it could have impressed itself upon the most unwilling beholder. She wondered how many other such eagles she had blindly passed. (p.97)

cansativas visitas culturais, dos feriados da infância.[...] Sempre as detestara, [...] o clássico a entediava, pelo barroco e o neogótico sentia um absoluto e justo desprezo... E agora, repentinamente, confrontava, de forma assombrosa, se não os detalhes, pelo menos, a natureza de seus erros... O ideal aristocrático fora defendido. Ao contemplar a águia dourada [...] ficou tão evidente sua beleza avassaladora; poder-se-ia pensar que ela impressionaria o menos receptivo espectador. Ela imaginou quantas outras águias teria deixado passar desapercebidas. (p.97)

Que mudança abrupta teria ocorrido nas preferências de Clara? Sem dúvida, o que vê na casa é mero reflexo do que enxerga em seus habitantes. Contudo, a despeito do ideal aristocrático e frio que personifica, a águia dourada também pode acolher e abrigar. Os próprios filhos dos Denhams apegam-se à casa de forma pouco natural. Certa ocasião, em uma conversa sobre casas com Clelia e Gabriel, Clara afirma: "Sempre me pareceu que deve ser difícil para vocês, tendo vindo desta casa, saber para onde ir. Quero dizer, o que se pode fazer senão tentar reconstruí-

la? (p.130)[11] Ao que Clélia responde: "O que há de mal nisto? [...] Embora eu não me dê o trabalho de sequer fazer isto, não me dou o trabalho de mudar-me" (p.130).[12]

O quarto de Clélia, com sua profusão de objetos maravilhosos e exóticos de uma infância feliz e saudosa, confirma, para Clara, a possibilidade de existência real de seus sonhos de menina:

[...] one of the most charming features of Clelia's room was its sense of prolonged nursery associations. The childhood objects were not only lovely in themselves, they were a link with some past and pleasantly remembered time, a time not violently shrugged off and rejected, but a time to be lived with, in happy recollection, a time which could well bear remembering. (p.92)	*Uma das características mais atraentes do quarto de Clélia era sua prolongada associação com quarto de criança. Os objetos da infância não eram somente adoráveis por si, eram um elo com algum tempo passado e prazerosamente lembrado, um tempo que não era violentamente descartado e rejeitado, mas um tempo com o qual se vivia, um tempo cuja lembrança era tolerável.* (tradução nossa)

Mas o que Clara consegue apenas tangencialmente perceber é que projetou nos Denhams um intolerável grau de idealização. A cena do jardim é uma das

---

[11] It always seems to me that it must be hard for you, coming from this house, to know where else to go. I mean, what should one do but try to build it up again somewhere (p.130).

[12] What's wrong with that? [...] Though I don't bother to even do that, I don't bother to move (p.130).

unesp

ocasiões em que é dado a ela vislumbrar, alegoricamente, sua situação. Na ampla área não há flores cultivadas, apenas plantas que não exigem cuidados, o espaço é dominado por objetos – um banco, grandes vasos, uma fonte quebrada. Perto do muro, uma escultura sem forma definida, coberta por galhos de arbustos e com alguns buracos na superfície, chama a sua atenção. Clélia convida-a a olhar pelos buracos uma cena construída com jogos de espelhos. Clara vê uma mulher afogada que flutua sobre a água, algas e uma laranja. Ali é dado a Clara olhar sua própria realidade: a mulher é ela, sufocada por sua própria busca. Confusa, questiona Clélia sobre a ausência de flores. "não entendemos de flores, nunca conseguimos lembrar de seus nomes [...] Estas não dão trabalho. Basta deixá-las às ervas daninhas, não necessitam de atenção" (p.104).[13] As palavras de Clélia são eloqüentes, nem tudo ali é perfeição – o espaço é, afinal, habitado por seres humanos, com falhas e senões.

Dentro do tronco da escultura-árvore do jardim está Clara, ironicamente encerrada no símbolo da própria vida e no líquido vital, porém com aparência de morta, circundada pela morte – algas, ervas daninhas – e pela vida – a laranja. A morte é o descomprometimento e a frieza da personagem que, na ânsia de concretizar seu reino de ouro, acaba comprometendo sua sensibilidade. Seu caso com Gabriel é a melhor expressão desta falha. Ali, no jardim, a cena arquetípica de reconhecimento está montada. A jovem heroína, contudo, não está madura para

[13] [...] You don't have to bother with all this stuff, you just leave it, to grow weeds. It doesn't need any attention (p.104).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

compreendê-la. Entretanto, embora não entenda a mensagem, pressente sua importância porque, mais uma vez, dominada por uma incontrolável fadiga, deixa o local: "Conceitos, reorganizações de pensamento nadavam ébrios por sua cabeça, revolvendo-se como a mulher afogada e sua laranja" (p.108).[14]

É no espaço doméstico de suas próprias raízes que Clara conseguirá o melhor insight de sua situação. De volta à casa materna, é misteriosamente atraída para o quarto da mãe. Ali, remexendo armários e gavetas, "buscando, procurando um não-sei-quê, pequenos ossos empoeirados, algum fantasma de vidas passadas", Clara busca, subconscientemente, algo que confirme sua conexão com a mãe (p.227).[15] Encontra esta ligação através das fotografias, poemas e diários que revelam a semelhança, num passado distante, entre as duas.

O significado desta atividade arqueológica é iluminado por Gaston Bachelard no seu *A Poética do Espaço*, no capítulo "As Gavetas, Os Cofres e os Armários": "O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos de vida psicológica secreta" (1996, p.91). Assim, ali, nas profundezas do armário, Clara descobre sua herança, seu próprio elo na corrente da família: nos sonhos de moça de sua mãe.

Ainda que esta revelação não seja suficiente para reconciliá-la com a mãe, é suficiente para reintegrá-la à sua gente e sua cidade. Clara deixa o hospital e

---

[14] Whole concepts, whole reorganizations of thought swam drunkenly through her head, and lurched and revolved like the drowned woman and her orange (p.108).

[15] searching, looking anxiously for she knew no what, for some small white powdery bones, for some ghost of departed life (p.227).

unesp

caminha por Northam por algum tempo revendo tudo o que abominara na infância: ruas, lojas, livrarias, a biblioteca; tudo agora parecia benevolente e acolhedor. Pára para tomar chá e ouve a conversa de duas senhoras. As duas mulheres grisalhas conversam animadamente sobre os netos. Qualquer uma poderia ser sua mãe. Entretanto transbordam generosidade, cuidados, carinho. É, agora, capaz de olhar enternecidamente para pessoas e locais, tudo parece acolhedor. Conclui que a visão que sempre tivera de Northam fora apenas uma pesadelo que tudo distorcera. Se a pequena cidade de Yorkshire não se transforma inteiramente na Jerusalém de ouro e pedras preciosas do hino da infância, torna-se, pelo menos, um lugar que Clara pode ver com benevolência.

[...] [she] wondered if her whole vision of Northam might not after all have been a nightmare, and that the whole city might have been filled with warm preoccupations, a whole city shut to her alone, distorted in her eyes alone. (p.201)

[...] imaginou se sua visão de Northam não tinha sido, afinal, um pesadelo, e que a cidade poderia ter estado sempre repleta de generosas preocupações, uma cidade inteira alienada apenas dela, distorcida apenas por seus olhos.

Tanto Clara quanto Kate são personagens essencialmente urbanas. No caso de Clara, a grande epifania ocorre no espaço da casa, mas a coroação daquele momento dar-se-á, como vimos, no espaço público, na cidade, que se revela como um aspecto essencial da definição da identidade feminina, no seu sentido de conexão, de rede.

unesp

Não há melhor imagem para a cidade do que a da rede: malha viária, rede de transportes, redes de distribuição e captação de fluidos; rede de distribuição de energia elétrica; redes telefônicas que se desdobram em múltiplas funções de comunicação (telefonia, infovias). Como querem Nancy Chodorow e Carol Gillian, também na natureza feminina predomina a imagem da rede.

A relação de Kate Armstrong com Londres, sua cidade, revela exatamente a identificação das três categorias mencionadas: rede, cidade e mulher. O olhar de Kate sobre Londres, do quarto de hospital de Evelyn propõe:

From the twelfth-floor window London streched away. St Paul's in the distance, and the towers of the City, and beneath them, near by, the little network of streets, backyards, cul-de-sacs, canals, warehouses, curves and chimneys, railways, little factories tucked into odd corners; unplaned, higgledy-piggledy, hardly a corner wasted, intricate, enmeshed, patched and pieced together, the old and the new side by side, overlapping, jumbled, always decaying, yet always renewed; London, how could one ever be tired of it? How could one stumble dully through its streets, or

[...] Da janela do décimo-segundo andar, a cidade projetava-se a perder de vista, a catedral de São Paulo ao fundo, as torres da City assomando, e abaixo delas, mais próximos, a rede de ruas, quintais, becos, canais, armazéns, curvas e chaminés, trilhos, pequenas fábricas escondidas em cantos inesperados; sem planejamento, desordenadamente, emaranhada, enredada, remendada e reconstruída, o velho e o novo lado a lado, superpondo-se, confundindo-se, sempre decadente e contudo sempre renovada: Londres, como haveria alguém de se cansar

waste time sitting in a heap, staring at a wall? [...] The aerial view of human love, where all connections are made known, where all roads connect? (p.238)

dela? Como vagar sem rumo por suas ruas, ou perder tempo sentado numa beira de calçada, de frente para uma parede nua? [...] A visão aérea do amor humano, onde todos os rumos são desvendados, onde todos os caminhos se encadeiam? (p.258)

Como observa Christine Wick Sizemore no seu *A Female Vision of the City* (1989), a alusão não poderia ser mais evidente, quintais, becos, ruas, construções, chaminés, trilhos, Londres em si é percebida por Kate como um elemento tecido, cujas partes estão absolutamente conectadas. Sua concepção da cidade não é tampouco estratificadora, porque a catedral de São Paulo e as torres da City não têm maior destaque que os becos, as esquinas ou os canais. Esta imagem se expande e se transfigura para o plano do abstrato, quando Kate a equipara ao *amor humano*, que tudo integra e conecta.

O próprio estilo de vida de Kate, sua casa, sua forma de vestir-se refletem a diversidade da cena urbana do final da década de 1970, a multiplicidade étnica, a falta de planejamento urbano: a comida de sua casa é, quase sempre, a dos retaurantes grego ou indiano da vizinhança; o estreito corredor que leva à sala de sua casa é entulhado de "engradados de plástico, móveis quebrados, pilhas de livros, mochilas adidas e peças avulsas de bicicleta'' (p.98). Seu modo de vestir-se, sem estilo definido, também reflete o caldeirão étnico e a estética caótica que

unesp

marca o pós-moderno, o essencialmente urbano: o constante par de botas de saltos instáveis; batas indianas; saias e suéteres da década anterior e infalível bolsa de tapeçaria na qual carrega tanto sua correspondência diária, quanto queijos ou vagens que compra para o jantar.

A galeria de personagens excêntricas que freqüentam a casa de Kate – Hunt, Mujid, Joker James, líder de uma banda de rock, os adolescentes preocupados em fazer do corpo uma vitrine para sua auto-afirmação – também representam a diversidade da vida urbana no final do século XX.

Evelyn, a assistente social amiga de Kate, lida, no seu dia-a-dia, com um grupo eclético de seres humanos: imigrantes de várias nacionalidades, mães desnaturadas, maridos violentos, rastafáris. Ainda que não os convide a freqüentar sua bela casa, Evelyn simpatiza e até admira muitos deles porque tem uma fé inabalável nos seres humanos.

É importante lembrar que a textura urbana, configurada nos espaços e habitantes da cidade, entra em *The Middle Ground*, através das personagens femininas. Os dois protagonistas, Hugo e Ted, falam de política, da meia-idade, relembram o passado e comentam o presente, mas não notam a cidade à sua volta; são as mulheres que percebem e descrevem a cidade.

Os efeitos desagregadores e alienantes da cidade também são percebidos pelas personagens femininas de *The Middle Ground*. Evelyn, a assistente social, amiga de Kate, proporciona, por vezes, um contraponto à visão predominantemente humanizadora que a protagonista tem de Londres. Presa num

engarrafamento do trânsito, num bairro popular, a caminho do trabalho, Evelyn olha ao redor e reflete longamente sobre o cenário, desconstruindo a imagem da rede acolhedora:

Beyond that a temporary fence shielding a permanent building site was adorned with posters for pop groups featuring a lurid display of images – a huge eye floating in a saucer, a giant target striped tit, a doll in a coffin, a three toned snake, a witch on a broomstick, a London bus, the Venus de Milo, a tombstone.What charming names the groups had these days – The Necrophiliacs, The Jam, The Scum, Medea and her Babies, Sore Throat. [...] What could one expect but delinquency, of children reared amidst such prospects? What images could one expect them to create for themselves? No wonder they dresses in battledress, adorned with plate armour of badges on their bosoms and clinking chain mail of staples and safety pins and paper clips. each day they went to battle, along their own street. Her own

[...]. Logo adiante, um tapume provisório que protegia um terreno perpetuamente destinado a construção era enfeitado com pôsteres de grupos pop, apresentando uma sucessão de imagens sinistras – um globo ocular de dimensões avantajadas flutuando num pires, um gigantesco mamilo servindo de alvo para exercícios de tiro, uma boneca deitada num caixão, uma serpente de três cores diferentes, uma feiticeira montada numa vassoura, a Vênus de Milo, uma pedra tumular. Que nomes sugestivos tinham os grupos atuais - os Necrófilos, a Geléia, a Ralé, Medéia e seus Bebês, Dor de Garganta. [...] Que se poderia esperar senão delinqüência de crianças criadas entre esse tipo de expectativas? Que imagens se poderia esperar que gerassem para seu próprio uso? Não admira que se

unesp

daughter Vicky was not exempt. Vicky had aquired a strange new habit of walking the house with a pair of open scissors. She hadn't yet got round to mutilating the furniture, but she had started on herself, chopping her finger nails until they bled, and then binding them with decorative green sticking plaster. (p.134,5)

vestissem como se estivessem de partida para a guerra, adornados no peito com armaduras feitas de emblemas de metal e correntes tilintantes formadas por grampos, alfinetes de segurança e clipes de papel. A cada dia empenhavam-se em combates locais, em suas próprias zonas de moradia. Sua filha Vicky não constituía exceção, adquirira o estranho hábito de circular pela casa com uma tesoura aberta [...] retalhando as unhas até o ponto de sangrarem, para depois reajustá-las com fitas adesivas verdes. (p.147,8,9)

Kate também tem consciência do lado alienante e violento da cidade. Sua viagem de trem de subúrbio a Romley revela-nos sua reação diante de um cenário parecido com o descrito por Evelyn: grafites de todos os tipos, inscrições de conteúdo obsceno, slogans políticos e o grande elenco de personagens excêntricas que parecem brotar em Londres antes de qualquer outra parte do mundo – punks, skin heads, teds, além dos mendigos e loucos. Kate, contudo, entra em contato com tudo isso de forma diferente de Evelyn. A profunda crise que vive não impede que mantenha uma característica fundamental de sua natureza, sua perspectiva cômica e essencialmente positiva em face da adversidade, que

unesp

possibilita que se concentre em outros aspectos das situações, não apenas os negativos, como podemos observar na seguinte passagem:

NIGGERS GO HOME, KILL THE BLACK CUNTS WHO ARE RUINING THE COUNTRY, BRITS OUT OF NORTHERN IRELAND, MUSLIM DOGS, STOP IRAQI SLAUGHTER OF KURDS [...] FUR OFF OFF. Kate peered more closely. Was FUR a new way of pronouncing FUCK? Was it a new word altogether? Was it evidence of rotten teaching of basic skills such as spelling in primary schools today? (p.105)

FORA COM OS NEGROS, MORTE AOS BASTARDOS NEGROS QUE DESGRAÇAM NOSSO PAÍS, BRITÂNICOS FORA DA IRLANDA DO NORTE, CÃES MUÇULMANOS, BASTA À MATANÇA IRAQUIANA DE CURDOS. [...] FUR OFF. Kate inspecionou-a de mais perto. Seria Fur uma maneira atual de pronunciar Fuck? Ou uma palavra inteiramente nova? Seria um comprovante da péssima qualidade do ensino de matérias básicas como a ortografia nas escolas primárias de hoje? (p.115-116)

The tatty compartment of the tatty suburban train [...] was madly plastered with red National Front stickers and scribbles [...] The particular gang that had worked the

"O acanhado compartimento do modesto trem estava totalmente recoberto de adesivos e rabiscos da Frente Nacional[16] [...] o grupo que enfeitara o compartimento em

[16] *Pequeno partido político de extrema direita que defende posturas radicais como a expulsão dos imigrantes de outras raças da Grã-Bretanha e a introdução de punições corporais e da pena de morte para certos crimes.*

unesp

compartment over were clearly susceptible to the possible hostility of public opinion: amongst the usual stuff were two almost apologetic remarks. REPATRIATION NOT EXTERMINATION said one; the other said (in illustrated form) that the NF equalled the Union Jack, not the Swastika. A very decent attitude, all things considered. (p.106-7)

particular era claramente suscetível à eventual hostilidade da opinião pública: entre o material de costume havia duas declarações quase apologéticas. REPATRIAÇÃO, NÃO EXTERMÍNIO, dizia uma; a outra proclamava (sob forma de ilustração) que a Frente Nacional representava o pavilhão britânico, não a suástica. Uma atitude das mais decentes, pensando bem. (p.117)

Ironia e humor são recursos que Kate utiliza para conseguir vivenciar a violência urbana, mantendo a sanidade.

Mas, neste momento de crise pessoal e profissional, é impossível deixar de concentrar-se nos aspectos negativos da existência e da sociedade. Ali, no trem que a leva ao passado, visualmente massacrada pelo ódio de ideologias e minorias, Kate, a jornalista que vive de suas opiniões, reflete lucidamente sobre o que se tornou uma verdadeira paranóia dos anos 80 e 90: a noção do politicamente correto:

She was sick of opinions, slogans, ideologies, factions, causes. One could not speak these days, without offending some pressure group, worthy or unworthy. Sensibilities

Estava farta de opiniões, slogans, ideologias, facções, causas. Era impossível manifestar-se, hoje em dia, sem ofender algum grupo de pressão, respeitável ou não. As

were inflamed, catching insults where none were intended: an ideological epidemic ha swept through Britain, perhaps through the world. The raw membrane caught every passing desease. Swollen organs of indignation impeded natural functioning on every side. (p.107)

sensibilidades estavam aguçadas, descobrindo insultos onde nenhum era projetado; uma epidemia ideológica varrera a Grã Bretanha, talvez o mundo todo. O tecido em carne viva pegava todas as doenças de passagem. Órgãos inflamados de indignação impediam o funcionamento natural de qualquer lado que fosse. (p.118)

Consciências exacerbadas, crise pessoal, tudo se juntara e Kate quisera desistir de ter opinões sobre qualquer coisa. Mas não poderia, o sustento da família dependia de suas opiniões.

Diante do caos dos pensamentos, volta o olhar para a paisagem que corre pelos vidros do trem: "muros altos de tijolos, construções e terrenos baldios, fundos de fábrica, moitas verdejantes e esparsas [despedaçadas] flores amarelas abrigando-se inesperadamente em nichos de pedra" (p.119).[17] Ainda a cidade, mas sob o sol de outono, excepcionalmente quente naquele ano, suscitando a vida:

Should she attempt stillness? But no, how could one be still, she was an active person, she could only do

Deveria tentar a imobilidade? Mas não, como cogitar de imobilidade, era uma pessoa ativa, só podia agir

[17] high brick walls, at buildings and building sites, at the backs of factories, at tufts of greenery and ragged yellow flowers clinging boldly to stony niches (p.108).

unesp

things her own way. Restless, inquiring, demanding an answer. Stillness was usless, one had to keep walking. (p.109)

pelos métodos que lhe eram familiares. Inquieta, pesquisando, exigindo respostas. A imobilidade era improdutiva: cumpria continuar caminhando. (p.120)

Kate prefere a vida, as conexões, a rede, não na forma de padrões preestabelecidos, uniformes e constantes, mas na diversidade das formações, na riqueza das conexões imprevisíveis.

Durante o pior, a natureza feminina busca, na comunidade, na responsabilidade, na partilha, na casa e na cidade, na rede, enfim, o equilíbrio. E é assim que a ficção de Margaret Drabble descreve e escreve a forma de ser no feminino. Na cena final, a plenitude de Kate no centro de sua casa, de sua grande família, sintetiza todos os esforços de expressão:

[...] looking around her family circle, feeling as she sat there a sense of immense calm, strength, centrality, as though she were indeed the centre of a circle [...] oh! there is no language left to describe such things [...] (p.268)

[...] correndo os olhos pelo círculo familiar, experimentando uma sensação de calma total, de força, de centralismo, como se na realidade fosse o ponto central de um círculo [...] não há palavras para descrever situações como essa [...] (p.291)

unesp

4.2 As Redes Intertextuais: Influências e Intertextos

A rede como verdadeiro arquétipo da imaginação de Margaret Drabble manifesta-se não apenas nos temas contemplados, mas também em seu método de composição, através da intertextualidade, nas suas mais variadas manifestações: citações, referências, alusões e paródias de textos literários ou não e até de textos de outro sistema semiótico, como é o caso de pinturas.

A questão da intertextualidade foi primeiro estudada pelo pensador russo Mikhail Bakhtin que, analisando o romance do século XIX, detectou um novo tipo de discurso que chamou de dialogismo. Como observa Leyla Perrone-Moisés,

> o teórico russo mostrou que, em romances como os de Dostoievski, não há mais uma voz unificadora, um centro regulador de precedência, de autoridade e de verdade, mas uma pluralidade de vozes (uma polifonia) que não desembocam numa verdade final unificadora. Observou um diálogo interno na obra, e um diálogo da obra com outras obras. (1990, p.94).

Na esteira de Bakhtin, Julia Kristeva, na França, cunhou e desenvolveu o conceito de intertextualidade: "(...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos" (1974, p.64). Ainda, segundo Perrone-Moisés, "ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)" (p.94). A função dos estudos intertextuais seria, então, examinar como esse processo de absorção e integração participa da obra nova,

unesp

levando em conta não apenas as analogias e parentescos, mas também as diferenças e transformações.

Um bom ponto de partida para chegar à questão da intertextualidade no estilo da Margaret Drabble é a identificação de suas principais influências. O próprio ambiente familiar em que cresceu, onde as atividade intelectuais sempre foram incentivadas, deve ter contribuído para o desenvolvimento do gosto precoce pela leitura.[18] Posteriormente, sua formação em Cambridge, onde estudou literatura inglesa com F.R. Leavis, infundiu-lhe a valorização da literatura como o mais completo repositório de valores humanos universais, além de dirigir suas leituras dos clássicos nos termos do cânone de Leavis e seu grupo: Chaucer, Shakespeare, Jonson, os jacobinos e os metafísicos, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad, T.S. Eliot e D. H. Lawrence.[19] Não é, portanto, estranho que seu estilo narrativo seja significativamente marcado pelo diálogo intertextual.

Inicialmente, as influências que marcam a obra de Margaret Drabble são as do poeta William Wordsworth (1770-1850), a grande figura do romantismo inglês, e de Arnold Bennett (1867-1931), romancista e dramaturgo que viveu tanto o vitorianismo quanto o início do século XX, conservando-se, porém, fiel às

---

[18] *Sua irmã, Antonia Byatt, é uma romancista internacionalmente reconhecida, além de acadêmica, e seu pai foi também autor de romances.*

[19] *Em relação ao papel de Leavis na cena cultural inglesa a partir do final da década de 1920, veja-se o capítulo "Questões de História Intelectual: Idealismo, Hegemonia e a Função da Crítica Literária", na obra* Para Ler Raymond Williams *de Maria Elisa Cevasco.*

unesp

tradições realistas . Sintomaticamente, são desta época da carreira de Drabble seu estudo sobre Wordsworth (1966) e sua biografia literária de Bennett (1974). A valorização da paisagem na vivência interior, o registro das impressões da natureza na subjetividade, características essenciais da poesia de Wordsworth, marcarão os romances iniciais de Drabble – *A Summer Bird Cage* (1963); *The Garrick Year* (1964); *The Millstone* (1966) e *The Waterfall* (1969) – obras intensamente subjetivas, enfocando uma única protagonista, de personalidade introspectiva, voltada para a auto-análise. Neles, como em Wordsworth, multiplicam-se as imagens da flora, da fauna, da terra e da água para simbolizar as impressões do mundo exterior no interior. A valorização da paisagem natural chega a ser o próprio tema de Drabble quando, em 1969, publica *A Writer's Britain – Landscape in Literature* (1979), obra que reconstitui e analisa a atitude dos escritores ingleses em relação à natureza e à paisagem através dos tempos.

A valorização da infância como idade ideal, como manifestação dos valores mais genuínos e nobres do ser humano, outra característica marcante de Wordsworth,[20] domina quase toda a obra de Drabble. Nela, crianças constituem oportunidades verdadeiras de transcendência do massacre daqueles valores na vida adulta. Em the *Middle Ground*, como já tivemos oportunidade de mostrar, Kate Armstrong sempre buscou nos filhos tanto fortitude quanto sabedoria nos momentos mais difíceis. Além disso, dos nove romances que publicou, até *The*

---

[20] *Lembremos, por exemplo, os poemas: "My Heart Leaps Up", "To H.C., Six Years Old" e "Ode: Intimations of Immortality", entre tantos outros, em que Wordsworth retrata a criança como modelo de perfeição.*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Middle Ground, em apenas dois (*A Summer Bird-Cage* e *Jerusalem the Golden*) o papel da maternidade não é um aspecto importante para o desenvolvimento da protagonista como ser humano.[21]

William Wordsworth permanecerá como influência de fundo em toda a obra de Drabble. Mas a maior influência na obra inicial de Margaret Drabble é de Arnold Bennett. Sinalizando um espírito crítico e independente, logo após ter deixado Cambridge, Drabble liberta-se da rigidez do cânone de Leavis e adota, como modelo a ser seguido, o escritor Arnold Bennett, considerado por Leavis como abaixo da crítica.[22] Em entrevista, de 1974, a Peter Firchow, Drabble comenta sobre a objeção de Leavis a Bennett: "Se autores assim estão abaixo da crítica, nem é preciso começar" (1974, p.12).[23]

Jerusalem the Golden (1967) escrito quando Drabble, com uma bolsa da *Society of Authors*, pesquisava para a biografia de Bennett, é bastante marcado pela presença daquele romancista. Assim como o herói do primeiro romance de Bennett – Richard Larch de *A Man from the North* – é obcecado pela idéia de fuga do norte repressivo e provinciano, também a heroína de *Jerusalem the Golden* – Clara Maughm – empenha-se na mesma busca. Drabble compartilha o respeito de Bennett pelo comum, pela documentação do cotidiano e afirma que o que mais a atrai em escritores tão díspares como Worsworth e Bennett é "a transfiguração do

---

[21] *Há inúmeros estudos dedicados a questão da maternidade na obra de Drabble. Destacamos o de Rayson (1978) e o de Elkins (1991).*

[22] *Em quase todas as entrevistas da década de 1970, Drabble reconhece seu debto a Bennett.*

[23] ... if people like that are beneath contempt, why should one ever dare to begin? (p.12)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

cotidiano [...] esta capacidade de escrever sobre o incidente corriqueiro e torná-lo profundamente emblemático" (COOPER-CLARK, 1985, p.25).

Os espaços materiais – as casas, as cenas urbanas – emblemas definitivos da ficção de Bennett, aparecem na prosa de Drabble com a mesma força caracterizadora, como já demonstramos na primeira parte deste capítulo, refletindo tanto a dimensão pessoal quanto a social das personagens.

A partir da década de 70, os romances de Drabble (*The Needle's Eye*, *The Realms of Gold* e *The Ice Age*) passam a pintar, como nos de Bennett, um quadro de dimensões sociais cada vez maiores e seus cenários e personagens oferecem uma visão panorâmica da cidade. Do intimismo dos romances iniciais, pouco restará. O ponto de vista da narração, em primeira pessoa, já parcialmente alterado em *Jerusalem the Golden*, será agora o da terceira pessoa, assinalando a abertura do olhar.

Num processo contínuo de agregação de influências, a partir de meados da década de 70, a obra de Drabble começa a ganhar novas dimensões do ponto de vista técnico em função da influência de Virgínia Woolf. O primeiro romance que aponta tal influência é *The Realms of Gold* (1975) que apresenta quatro histórias independentes que se cruzam e recruzam num desenho espacial solto, absolutamente diverso de tudo o que fizera. A adoção dessa nova concepção da narrativa deve-se, provavelmente, ao tipo de leitura que Margaret Drabble realizava na época. Através de duas de suas entrevistas (FIRCHOW, 1974 e ROZENCWAJG, 1979), sabe-se que até 1969 seu conhecimento de Virginia Woolf limitava-se ao ensaio "A Room of One's Own" e ao romance *Mrs*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Dalloway, cuja leitura acabara de completar. Até 1972, contudo, seu mergulho na obra de Woolf foi profundo. Neste ano publica o estudo "How Not to Be Afraid of Virginia Woolf," (depois reeditado com o nome de "Virginia Woolf: A Personal Debt") no qual relata sua descoberta de Woolf:

Her reputation was what put me off, inicially. I thought of her as a "difficult" writer, overfond of technique, self-important about her use of the stream of consciousness, a somewhat disdainful creator of a literary avant-guarde. Along with this went the fact that she was an elitist, that she belong to small inbred artistic group, that she wrote for a minority about a minority [...] She was, in fact, not at all the kind of character to appeal to a writer like myself, provincial in background, brought up in and inclined to admire traditional realism and social concern in literature. (p.68)

Foi sua reputação que me afastou, inicialmente. Pensava nela como uma escritora "difícil," que valorizava demais a técnica, orgulhosa de seu uso do fluxo da consciência, uma criadora desdenhosa de uma vanguarda literária. Além disso era uma elitista, pertencia a um pequeno grupo vanguardista, voltado para si mesmo e escrevia para uma minoria sobre uma minoria [...] Não era, de fato, o tipo de personagem que interessaria a uma autora como eu, de origem provinciana, educada e com inclinação para admirar o realismo tradicional e as preocupações sociais na literatura. (tradução de nossa autoria)

Mas a leitura acidental de "A Room of One's Own" muda o rumo das coisas:

unesp

But one day, casually, I stumbled upon "A room of One's Own" [...] Could it be true that she herself had assembled these ideas that were my daily life? [...] A more militant, firm, concerned attack on women's subjetion would be hard to find" (p.68)

Mas um dia encontrei por acaso "'A Room of One's Own"[...] Seria verdade que ela teria juntado aquelas idéias que eram minha vida diária?[...] Um ataque mais militante, firme e dedicado à submissão das mulheres seria difícil de encontrar. (tradução de nossa autoria)

Drabble lê, então, todos os ensaios de Woolf e, em seguida inicia a leitura dos romances. Desaponta-se, inicialmente, com os indivíduos das páginas de Woolf, que pareciam saídos de um passado gracioso onde empregados serviam a mesa, onde pessoas vestiam-se para o jantar e franziam a testa para os intelectuais da classe trabalhadora. Os livros, contudo, rondavam sua imaginação: "Os romances assombram. Eles não saem de sua cabeça muito tempo depois de recolocados na estante". Retorna, relê os romances já lidos, lê outros e envergonha-se da estreiteza de seu julgamento preconceituoso: " os romances são maravilhosos e neles tudo está contido". Se neles não há os extremos, "nem duques nem lixeiros" (como Woolf justifica-se em seu ensaio "The Niece of the Earl"), não fazem falta, sua prosa se basta. Drabble conclui:

Her fluid sentence structure, her poetic prose, her peceptions of the slightest connections, her lack of interest in a heavy conventional

A estrutura fluida de suas sentenças, suas percepções da mais tênue conecção, sua falta de interesse em uma narrativa

unesp

narrative, her passion for the inconsequential psychological detail – all these things have gone into the novel and remained there [...]. There is hardly a writer who has not been affected by her. (p.72)

convencional, sua paixão pelo detalhe psicológico inconseqüente – todas estas coisas adentraram o romance e lá permaneceram [...]. Quase nenhum escritor deixou de ser afetado por ela. (tradução nossa)

A partir do final da década de 1970, inúmeros críticos têm identificado a presença de Virginia Woolf na obra de Drabble.[24] Em *The Middle Ground*, o mais woolfiano dos romances de Drabble, o tema, como em *Mrs Dalloway*, é o da crise existencial da meia-idade da protagonista, tendo o tempo e a memória como referenciais. A ação do presente é mínima, resumindo-se a alguns dias em outubro e alguns dias em novembro. Como em *Mrs Dalloway*, grandes fatias de ação do passado são introduzidas, algumas vezes, através de processos de associação mental.

Não há dúvida de que, em *The Middle Ground*, Drabble continua fiel à visão social de Arnold Bennett, à concretude da experiência do cotidiano. Pressente-se, contudo, pontualmente, a presença de Woolf, como numa forma de homenagem à precursora um dia renegada. Observemos, por exemplo, a transfiguração da realidade ao estilo da Woolf, neste trecho em que a personagem

[24] *Destacamos os ensaios "From Detritus to Discovery: Margaret Drabble's* The Middle Ground" *de Roberta Rubenstein (1984), "Mr Bennett, Mrs Woolf, and Mrs Drabble" de Beth Madison (1988) e "The sense of Tradition in Margaret Drabble's Novels" de David Leon Higdon (1985).*

unesp

Hugo Mainwaring revê, na memória, uma tarde de inverno num parque em Hampsted:

When we emerged from the house, the swollen dark slate sky had filled with thick white mist.[...] bare trees loomed suddenly, alarmingly. [...] so on we went, past Dr Johnson's summer house and the high rhododendrons, past a bench with an empty fish tin on it [...], through a deep branching alley of evergreen, and out into a strange white plain, all distances vanished, only damp white slopes with rooks pecking at pale tufts of straw-coloured grass, and one ominous magpie. It was silent, eerie, all sound muffled. All other walkers had disappeared. We were alone in a sea of mist. Forty rooks, stiff-legged, looked up at us, but did not move away. They were in possession, sinister in their assurance, their indifference to our passing. [...] On the brow of a small eminence to our left stood a solitary tree. [...] in the trees's branches,

Quando saímos da casa, a abóbada arqueada cor de ardósia do firmamento enchera-se de névoa branca. [...] Árvores nuas agigantavam-se inesperadamente, infundindo medo.[...] seguimos em frente ultrapassando a casa de verão do Dr Johnson e os altos rododendros, uma banqueta onde havia uma vasilha de peixes vazia [...], ao longo de uma aléia de coníferas densamente ensombrada, para desembocar numa estranha planície branca onde todas as distâncias pareciam ter-se desvanecido, aparecendo apenas úmidas encostas brancas onde gralhas bicavam tufos descorados de capim cor de palha, ao lado de uma pega agourenta. Um cenário de silêncio e magia, onde todos os sons eram abafados, todos os demais caminhantes haviam desaparecido. Estávamos sozinhos em meio a um oceano de névoa. Um

unnaturally large, frisked three large grey squirrels. They were too large for the thin tree; they looked unreal, out of perspective, like creatures in a medieval painter's allegory. (p.163)

bando de gralhas, de pernas hirtas, encarou-nos mas não cedeu caminho; eram donas do lugar, pareciam sinistras na segurança e indiferença que demonstravam à nossa passagem [...]. No cume de uma pequena elevação à nossa esquerda erguia-se uma árvore solitária [...] em cujos galhos havia três esquilos desproporcionalmente grandes para a árvore miúda. Pareciam irreais, fora de perspectiva, como criaturas fictícias na imaginação de um pintor medieval. (p.179)[25]

De fato, como Drabble assinalou, nenhum escritor passa, incólume, pela ficção de Woolf. Nesta passagem digna das alucinações de Septimus Warren Smith, é como se deixássemos os domínios de nossa realidade e pisássemos em outra dimensão. A vasilha de peixe (símbolo do elemento água, fonte da vida), vazia, sinaliza a passagem para essa outra atmosfera, nebulosa, ameaçadora, mistura de lugar mágico e hostil, habitado por "pegas agourentas", "gralhas sinistras" e esquilos agigantados.

[25] *Foram feitas alterações na tradução de* The Middle Ground, *feita por Maria Helena A. Senise.*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Também o fluxo da consciência, na forma do monólogo interior indireto, característico do estilo de Virginia Woolf, marca presença na já citada cena da "maçã transparente" do conto russo (p.203-205). Ao girar sua própria maçã, Kate revê cenas que vivenciou, outras de que meramente ouviu falar, como a vida de Hugo com os curdos, e outras, ainda, que nem imagina com clareza, como a que inclui uma antiga amante de Ted. Para alcançar a simulação do livre fluxo da atividade mental, o estilo é fragmentário, a pontuação falha, e predomina a associação livre:

Spin, spin, little apple, said Kate shutting her book, shutting her eyes, and the apple span, and in it she saw, tiny and faraway like the Eiffel Tower in a crystal snow storm:

herself and Peter, lonely Londoners, playing with a paper boat on the fairytale village duckpond in Devon [...] longing for the familiar resentments of home (Had they so longed? Had that been it?)

Hugo's mother in her pretty drawing room [...] an out-of-date and stubborn woman

Hugo [...] singing a song which the curds had much preferred

Gira, gira, maçã minha, pede Kate fechando o livro, cerrando os olhos; e a maçã pôs-se a girar, e dentro dela avistou, minúsculos e distantes como a Torre Eiffel numa tempestade de cristais de neve:

ela e Peter, londrinos solitários, brincando com um barquinho de papel no lago de patos da aldeia encantada em Devon [...] ansiando pelas animosidades familiares da casa paterna (teriam realmente desejado aquilo?)

a mãe de Hugo em sua saleta aconchegante [...] uma mulher antiquada e enérgica

unesp

to any of the cheerful Gilbert and Sullivan or mournful Bach chorales with which he also regaled them

Marylou on her settee with her little cat

[...] Ted and the woman from Cambridge, the faceless voiceless, nameless woman, a face like a white blank potato [...]

Mark's birth, nearly nineteen years ago [...]

and Mujid as a baby in his village [...] A village perched on a mountain side? On a high plateau? Yellow earth, red earth, dust, sand? (p.203-205)

Hugo [...] cantando uma canção que os curdos haviam preferido sensivelmente a qualquer das alegres composições de Gilbert e Sullivan ou dos melancólicos corais de Bach com os quais também os presenteou

Marylou no sofá com sua gatinha

[...] Ted e a mulher de Cambridge, a mulher sem rosto, sem voz, sem nome, uma batata lisa [...]

o nascimento de Mark, há quase dezenove anos [...]

e Mujid criança em sua aldeia [...] Uma aldeia empoleirada numa encosta de montanha? Ou num platô alto? Terra amarela, terra vermelha, poeira, areia? (p.221-223)

As concordâncias entre os dois romances não param por aqui: tanto Clarissa quanto Kate têm uma forte ligação com a cidade de Londres, ainda que Kate, vivendo em uma época diferente, tenha muito mais consciência do horror e da violência. Vale a pena retomar uma passagem de *The Middle Ground*, já citada por nós (p.99), para destacar as semelhanças com um trecho de *Mrs Dalloway*:

unesp

[...] From the twelfth-floor window, London stretched away, St. Paul's in the distance, and the towers of the City, and beneath her, nearby, the little network of streets, back yards, cul-de-sacs, canals, warehouses, curves and chimneys, railways, little factories [...]; unplanned, higgledy-piggledy, hardly a corner wasted, intricate, enmeshed, pached and pieced together, the old and the new side by side, overlapping, jumbled, always decaying, yet always renewed: London, how could one ever be tired of it? (*The Middle Ground*, p.238)

[...] Da janela do décimo-segundo andar, a cidade projetava-se a perder de vista, a catedral de São Paulo ao fundo, as torres da City assomando, e abaixo delas, mais próximos, a rede de ruas, quintais, becos, canais, armazéns, curvas e chaminés, trilhos, pequenas fábricas [...] sem planejamento, desordenadamente, emaranhada, enredada, remendada e reconstruída, o velho e o novo lado a lado, superpondo-se, confundindo-se, sempre decadente e contudo sempre renovada: Londres, como haveria alguém de se cansar dela? (p.258)

Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it around one, tumbling it, creating it every moment afresh [...] In people's eyes, in the swing, tramp and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich

Que loucos somos, pensava ela atravessando Victoria Street. Só Deus sabe como se ama isto, como se considera isto, compondo-a sempre, criando-a de novo a cada instante; [...] Nos olhos dos passantes, na sua pressa, no seu andar, na sua demora; no burburinho e vozearia; carruagens, autos, ônibus, caminhões, homens-

men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs: in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June. (*Mrs Dalloway*, p.5)

sanduíches cambaleantes; bandas; realejos, na glória e no rumor estranho do cantar de um avião sobre a sua cabeça, estava isto, que ela amava: a vida, Londres; aquele momento de junho. (tradução nossa)

Nas duas respostas à cidade de Londres também os estilos se assemelham na mesma " estrutura fluida da sentença" e na "resposta ao detalhe vivo e à variedade da vida" (DRABBLE, 1972, p.72).

Mas a forma mais evidente de comparação entre *The Middle Ground* e *Mrs Dalloway* é através da festa final dos dois romances. Utilizando aqui o intertexto paródico, Margaret Drabble apropria-se da festa de *Mrs Dalloway* tanto para declarar-se leitora reverente de Woolf, quanto para revelar sua postura crítica diante de uma época de privilégios e frivolidades. A própria Drabble, em uma de suas entrevistas, descreve o episódio da festa como uma "brincadeira literária"

A festa dada por Kate para celebrar o décimo nono aniversário do filho Mark, a recuperação de Evelyn, a partida de Hugo para Baghdad e a de Mujid para Paris, funciona como paródia de situação: faz um comentário bem humorado da forma como os tempos mudaram para as mulheres e também do quanto a vida acelerou-se desde os anos 20. Drabble também justapõe sua heroína impulsiva, desorganizada e comunicativa à sua plácida ancestral literária.

Mrs Dalloway começa com a saída de Clarissa para comprar flores para sua festa, deixando os outros preparativos nas mãos dos empregados. Em *The*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Middle Ground Kate dá-se conta de que precisa comprar flores para sua festa apenas depois da observacão da filha, Ruth: "Arrume as flores – sugeriu Ruth – É o que as pessoas costumam fazer antes de dar festas. Ruth estava estudando Mrs Dalloway para prestar o exame superior" (p.283)[26]. Sem empregados, Kate conta com a ajuda da família e dos amigos para a limpeza da casa e o preparo da comida. Clarissa compra uma cuidadosa seleção de flores; Kate compra as que lhe chamam a atenção. Clarissa tem tempo ao longo de seu dia ocioso para consertar o vestido que melhor lhe assenta, o verde, estilo sereia; Kate senta-se na cama, quando os convidados estão prestes a chegar, e conclui que nenhum de seus vestidos são adequados; diferentemente de Clarissa, Kate nunca conseguiu definir seu próprio estilo. Ambas as heroínas estiveram doentes mas a doença de Kate, depressão depois do aborto provocado, jamais faria parte da experiência de Clarissa. Os convidados de Kate são de um amplo espectro social: um poeta rastafári, uma atriz de segunda categoria, um grupo de roque, seu ex-marido, seu ex-amante, artistas, diretores de televisão e tantos outros.

Este procedimento intertextual em estilo paródico aproxima, mais uma vez, o texto de Drabble do pós-modernismo. A paródia contemporânea é um recurso que se insere na tendência da literatura, a partir da segunda metade do século XX, de debruçar-se sobre si mesma: tanto na direção do próprio texto, quanto na direção de textos anteriores, um virar-se para dentro para refletir sobre

[26] 'Go and arrange the flowers' said Ruth. 'That is what people are supposed to do before parties'. Ruth was doing Mrs Dalloway for A Level (p.261).

unesp

sua própria constituição. Segundo Linda Hutcheon, "Uma das principais formas de comentar sobre si mesmo, do interior, é através de reelaborações paródicas de textos já existentes" (1989, p.13).

Ainda segundo Hutcheon, a paródia é "inversão irônica", é "repetição com distância crítica, que marca a diferença, ao invés da semelhança" (1989, p.17), ou, ainda, "estabelece a diferença no coração da semelhança" (1989, p.19). Mas, continua Hutcheon, "a crítica não tem de estar presente na forma do riso ridicularizador" (1989, p.18), porque "o âmbito do ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial" (1989. p.54).

Através da justaposição das duas festas, o efeito gerado é, justamente, uma mistura de crítica e homenagem. Drabble declara-se leitora reverente de Woolf, mas evidencia, através da ironia que emerge, as especificidades de seu texto e contexto.

Contudo, as similaridades entre os romances vão além da ironia e demonstram a capacidade dos seres humanos tanto para o sofrimento quanto para a alegria. A morte irrompe em ambas as festas: Clarissa fica sabendo do suicídio de Septimus, e Kate lembra-se do filho da amiga Beatrice, nascido no mesmo dia que Mark, morto numa luta política de rua em Beirute. Nas duas festas há a exclusão de um inimigo: Miss Kilman em *Mrs Dalloway* e Judith, a esposa de Hugo, em *The Middle Ground*. A despeito disto, os livros terminam com a sensação de realização e esperança: a satisfação de juntar as pessoas, de propiciar momentos de felicidade e a descoberta de que, mesmo na meia-idade, ainda há coisas não vividas que aguardam.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O diálogo intertextual também se estabelece, nos romances analisados, através da inserção de parábolas bíblicas, fábulas morais e contos de fada que possibilitam verdadeiras oportunidades de ampliação de nossa visão das personagens.

A protagonista de *Jerusalem the Golden* tem como uma de suas principais características a tendência de visualizar suas aspirações em termos imagísticos: "O mundo figurado era o refúgio de Clara. O mundo literal que habitava era tão hostil que se agarrava com ardor a qualquer referência a qualquer outro modo de existir".[27] Clara encontra uma fuga de sua realidade repulsiva no mundo dourado do hino religioso "Jerusalém Dourada"[28] e em um livro de fábulas morais infantis, "As Janelas Douradas"[29]. A ironia que emerge das leituras que Clara faz dos textos revela aspectos importantes de sua personalidade.

A fábula "As Janelas Douradas", que dá título à coletânea, simboliza, para Clara, o contraste entre sua triste realidade e a visão de seu sonho dourado:

The title story told, with some charm, of a little boy who saw from the hillside while out walking a house whose windows were all of	*A história que dá título à obra narra, com um certo charme, que, durante um passeio, um meninozinho observou, de uma*

[27] The world of the figurative was Clara's world of refuge. The literal world which she inhabited was so plainly hostile that she seized with ardor upon any references to any other mode of being (p.31).

[28] Jerusalem The Golden.

[29] The Golden Windows.

gold. He searched for this wonderful house, but could no find it, and was returning home disappointed when he realized that the house was his own house, and that the gold was merely the reflection of the sun. The moral of this story was, she assumed, that one must see the beauty in what one has and not seach for it elsewhere; but it carried with it, inseparably, the real sadness of the fading windows, and the fact that those within the house could never see them shine. (p.33-34)

encosta de montanha, uma casa cujas janelas eram de ouro. Procurou, em vão, pela casa maravilhosa, mas não a encontrou. Quando, desapontado, retornava do passeio, percebeu que a visão que tivera era de sua própria casa e que o ouro era apenas o reflexo do sol. A moral da história, admitiu, era de que devemos ver a beleza naquilo que temos e não tentar buscá-la em outro lugar. Mas também havia uma outra noção implícita, a tristeza das janelas apagadas, e o fato de que os que estão dentro da casa nunca conseguirão vê-la brilhar. (tradução nossa)

Clara compreende a moral da fábula, já vivenciara sua verdade: "Clara sabia por experiência própria a verdade moral da história contada em "As janelas douradas" sobre a casa com janelas douradas".[30] Mas, deliberadamente, rejeita sua compreensão e prefere adotar a interpretação de que a grama é sempre mais verde do outro lado da cerca.

[30] Clara knew from first hand experience the moral truth of the story told in *The Golden Windows* about the house with the golden windows, for she had once admired from a friend's house the whole dazzling, distant, smoky layout of her own hillside (p.26-27).

unesp

Outra leitura que marca profundamente a infância de Clara é a da parábola bíblica do semeador:

As a child she was always deeply affected by the story of the sower who sowed his seeds, and some fell by the wayside, and some on the stony ground and some fell among the thorns, and some fell upon the good ground and bore fruit [...] and long before she could see it as a parable, she already felt shock before its injustice. The random scattering of seeds, and how much worse, of human souls, appaled her. As she grew older, she looked upon herself, tragically, defiantly, with all the helplessness of fourteen years, as a plant trying to root itself upon the solid rock, without water, without earth, without shade. (p.26)

Quando criança, impressionava-se com a história do semeador que semeou suas sementes. Algumas caíram à beira do caminho; outras, no chão pedregoso; outras, ainda, caíram entre os espinhos e outras em solo bom e deram frutos [...] e bem antes que pudesse ver a história como uma parábola, Clara já sentia o choque de sua injustiça: horrorizava-a o espalhar aleatório das sementes e, o que era pior, de almas humanas. Depois, já mais crescida, via-se, trágica e desafiadoramente, no desamparo de seus catorze anos, como uma planta tentando lançar raízes num solo pedregoso, sem água e sem sombra.
(tradução de nossa autoria)

A parábola simboliza para Clara sua própria situação no solo pedregoso de Northam. Ela buscará, de todas as maneiras possíveis, criar novas raízes em solo mais rico.

unesp

Outra fábula da antologia citada, "As duas ervas,"[31] simboliza para Clara sua escolha entre a vida que lhe é dada e aquela que escolheu.

In this tale, two weeds grew on a river bank; one of them conserved its energy, and grew low and small and brown, with its sights set on a long life, while the other put forth all its strength into growing tall and into colouring itself a beautiful green. During the summer, these two weeds reviled each other, as fabulous creatures will; the lowly weed accused its brother of grandiose, spendthrift ambitions, and the tall weed called the low weed mean and miserly. At the end of the summer, a beautiful girl passed and she saw the tall weed, and plucked it and put in her dress, where it blushed a glorious red and died content; the weed on the bank saw it die, and laughed, and reflected that it would live till next year. And it did. (p.34)

Nesta história, duas ervas cresceram às margens de um rio. Uma delas guardou as energias, cresceu raquítica, e pequena, e marrom, pensando numa vida longa. A outra empenhou todas as forças para crescer alta e de um verde maravilhoso. Veio o verão e as duas ervas insultaram-se, como criaturas belas geralmente o fazem. A pequena acusou a irmã de ter ambições grandiosas e imprudentes. A grande chamou a pequena de avarenta e mesquinha. No fim do verão, passou por ali uma bela menina, que viu a erva alta, apanhou-a e colocou-a no vestido, onde mostrou seu vermelho glorioso e morreu contente. A erva da margem a viu morrer e refletiu que viveria até o ano seguinte. E assim foi. (tradução nossa)

[31] The Two Weeds.

Para Clara, a característica curiosa desta fábula é sua ambivalência moral porque: "Por mais estranho que parecesse, ela parecia terminar com uma escolha".[32] Clara interpreta a história como um apelo a uma vida de prazeres porque o peso de sua formação puritana coloca a necessidade de sentir que sua própria escolha de um futuro hedonista tem a sanção moral de seu passado repressivo.

Mas Clara encontra a expressão perfeita de seu sonho no hino "Jerusalem the Golden".

Jerusalem the golden	*Jerusalém dourada*
With milk and honey blest	*Com leite e mel abençoada*
Beneath thy contemplation	*Diante de sua contemplação*
Sink heart and voice oppressed.	*Reverenciam corações e vozes.*
I know not, oh, I know not	*Que alegrias partilhadas haverá*
What social joys are there	*Que brilho glorioso*
What radiancy of glory	*Que incomparável luz.*
What light beyond compare. (p.32)	(tradução nossa)

A cidade evocada, a nova Jerusalém, a Jerusalém do Apocalipse (Ap, 21), a morada dos eleitos, ao lado do Pai, no final dos tempos, é um paraíso espiritual. Clara, contudo, certamente levada pela ambigüidade da palavra "social", imagina um paraíso secular: "Ela imaginava, mesmo na mais tenra idade, não os portões de pérolas e as paredes de cristal e as torres douradas de uma cidade celeste, mas

[32] Incredibly enough, it seemed to end with a choice (p.34).

unesp

um verdadeiro paraíso terrestre, onde pessoas bonitas, em casas bonitas falavam de coisas bonitas".[33] Clara ignora os valores espirituais sugeridos pelas "alegrias partilhadas"[34] propostas pelo hino e espera descobrir sua nova Jerusalém não na cidade metafórica prometida para os justos, mas na metrópole idealizada – uma Paris-Londres povoada por gente bonita que não enfrenta dilemas morais.

Também Kate buscará paralelos no mundo ficcional. Em seu retorno a Romley, na visita à sua antiga escola, um dos livros favoritos de sua infância lhe chama a atenção: uma antologia de contos de fada, *Old Peter's Russian Tales*. Kate empresta-o e, ao relê-lo, identifica no conto sobre duas crianças, "Alenoushka e seu Irmão" (p.159-161), a própria história de sua relação com seu irmão. No conto, dois irmãos órfãos caminham pelo mundo, zelando um do outro. "Teria ela invejado estas crianças pelo fato de serem órfãs? Teria desejado que ela e Peter fossem sozinhos no mundo?"[35], imagina, logo de início.

Uma feiticeira afoga Alenouska e planeja a morte de Vanoushka, já transformado por ela em um cordeiro. Kate identifica-se tanto com Alenoushka, quanto com a feiticeira. Como Alenoushka, era a irmãzinha cuidadosa e amada pelo irmão; como feiticeira, vê-se responsável pela morte, em si mesma, de seu eu

---

[33] She pictures, even at a most tender age, not the pearly gates and crystal walls and golden towers of some heavenly city, but some truly terrestrial paradise, where beautiful people in beautiful houses spoke of beautiful things (p.32).

[34] social joys.

[35] Had she envied these children their orphaned state? Wished herself and Peter alone in the world?

unesp

inocente e pela transformção de Peter no estranho que, hoje, volta-se contra ela através das cartas anônimas.

Na outra história da coletânea, "The Silver Saucer and The Transparent Apple", Kate vê um espelho para a história das três irmãs Scott, que conhecera na infância e com quem, em função das entrevistas, volta a ter contato. Na história (p.188-190), as duas irmãs más matam a irmã boa e ingênua porque querem sua maçã transparente e seu pires de prata, com os quais consegue ver o mundo inteiro. Para Kate, Annie Scott, é a irmã imolada: vive no subúrbio, com o marido e três filhos, sobrecarregada de trabalho e problemas financeiros. Annie mantém sua dignidade, enquanto as irmãs preferiram uma vida mais fácil e pouco digna: Pauline vive no Canadá com nome falso e muito dinheiro – casou-se com um ladrão –, Marylou é atriz de filmes de terceira categoria.

Além do diálogo com outros textos literários, a obra de Drabble dialoga consigo mesma porque personagens dos romances anteriores reaparecem, gerando a impressão de que formam uma grande família.

Em *The Middle Ground*, revemos personagens de dois outros romances: Gabriel and Phillipa Denham, de *Jerusalem The Golden* e Rosamund Stacey de *The Millstone*. Estas personagens, que eram jovens quando apareceram pela primeira vez, estão agora na meia-idade. Gabriel, o belo filho dos Denham, que fascinou Clara Maugham, é agora o bem sucedido diretor de televisão responsável pelo especial de Kate. Seu fraco pelas mulheres, evidente em seu caso com Clara, no início de sua vida de casado, permanece, embora ele e Phillipa tenham se divorciado e ele tenha se casado novamente. Phillipa, cuja estranha depressão e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

extrema sensibilidade ao sofrimento destoavam de suas roupas finas e sua aparência de manequim, tornou-se católica e encontrou sua vocação nas visitas que faz a hospitais. Kate, mais madura e experiente que Clara, descreve Gabriel de forma mais integral: "fraudulento, desagradável, falso", ainda que "charmoso, sorridente, afável, paternal" (p.201,202).[36] Em conversa com Kate e Hugo, Gabriel confessa que, quando jovem, era apaixonado por sua irmã Clelia, confirmando, agora, as suspeitas de Clara no romance anterior. Rosamund Stacey aparentemente não se casou e criou Otavia , a filha ilegítima que é o centro da história de *The Millstone*, sozinha. Kate suspeita de que Rosamund pode ser o próximo foco de interesse romântico de Ted Stennett.

Através desta migração de personagens, que ocorre em inúmeras outras ocasiões,[37] Drabble estabelece o diálogo intertextual dentro de sua própria obra e tece uma grande teia que recobre toda sua obra. Seu leitor acostuma-se ao reencontro, mas sabe que obterá apenas algumas atualizações de dados, jamais a conclusão das histórias das personagens. Por meio deste procedimento, Drabble abre as fronteiras do tradicionalmente fechado universo do romance e descortina, para trás e para frente, a visão de seu leitor.

A intertextualidade nos dois romances considerados não se limita a relações estabelecidas entre os textos escritos. Sobretudo em *The Middle Ground,*

---

[36] "fake", "creep", "hollow"; "charming, smiling, soothing, debonair" (p.201, 202).

[37] *Para citar alguns exemplos, Kate, Ted e Gabriel, retornarão em* The Radiant Way *(1987) e Gabriel reaparecerá em* The Gates of Ivory *(1991).*

unesp

textos visuais fornecem paralelos para a compreensão de pontos centrais do romance.

Por meio de uma pintura de Van Dyck, por exemplo, tem-se uma excelente oportunidade de melhor entendimento do perfil de Hugo. A própria personagem relata uma visita, com Kate e Evelyn, a Kenwood, na qual algumas pinturas favoritas são revistas:

We paused in front of my favorite painting, Van Dyck's handsome Duke of Richmond, sitting back with a knowing smile on his fine lips, his red-gold curls tumbling, his white shirt billowing, his faithful dog gazing up at him with an expresssion of alert fidelity, a spear leaning against his chair with casual potency. Ease, grace, wealth, power; an embroidered curtain, a distant landscape, a red robe (p.162).

Detivemo-nos diante de meu quadro favorito, o elegante Duque de Richmond pintado por Van Dyck, recostado com um sorriso astuto nos lábios finos, os cachos acobreados cascateando pela branca e engomada camisa, o cão fiel a fitá-lo com expressão de atenta dedicação, uma lança encostada à cadeira exprimindo força eventual. Conforto, garbo, riqueza, poder; uma cortina bordada, uma paisagem distante, um manto rubro (p.178).

A natureza romântica e aristocrática de Hugo é evidenciada por sua própria descrição do quadro. Em outra ocasião, as mesmas características de Hugo são destacadas com o auxílio de outra pintura: o retrato de Robert Cheseman. Kate revela sua teoria de que a refinada Judith interessara-se por Hugo porque este lembrava-lhe os retratos pintados por Holbein, especialmente "o de Robert



Duque de Richmond (James Stuart), de Van Dyck (Fonte: Gustav Glück. *Van Dick* – Des Meisters Gemälde. Suttgard: Deutshe Verlags – Anstalt, 1931)



Robert Cheseman, de Hans Holbein (Fonte: www.join2day.com/abc/H/holbein/holbein24.JPG)

Cheseman, vestindo uma capa de pele, com um falcão empoleirado no punho"(p.192).[38] De fato, Hugo interessa-se por falcoaria, que descreve como "um esporte de príncipes" (p.167).[39]

A relação de Hugo com sua mãe, Nancy Mainwaring, é ilustrada por uma pintura atribuída a Vanmour – Lady Mary Wortley Montagu e seu filho. A atmosfera do quadro evoca a infância de Hugo, passada com a família no Oriente, onde o pai exerceu a função de diplomata em vários países. Também a aparência das duas mulheres assemelha-se. Nancy é descrita como "uma criatura agitada, impaciente, apressada, insatisfeita, vaidosa, sempre à procura de um reflexo", além de pouco maternal (p.189).[40] Lady Montagu é descrita como "elegante, alta, esguia, altaneira, maravilhosamente bem vestida [...], a cabeça bem proporcionada e atenta, o pescoço tão delicado quanto o da Sra Mainwaring, e um expressão narcisística igualmente provocadora nos olhos distantes"(p.234).[41]

Numa visita à National Portrait Gallery, onde se encontra o retrato de Montagu, Hugo observa, a Kate e Gabriel, que a mulher do quadro parece estar torcendo o braço da pobre criança. A narradora complementa: "A jovem e bela mãe tinha o braço do filho ligeiramente erguido, em ângulo desconfortável, quase

---

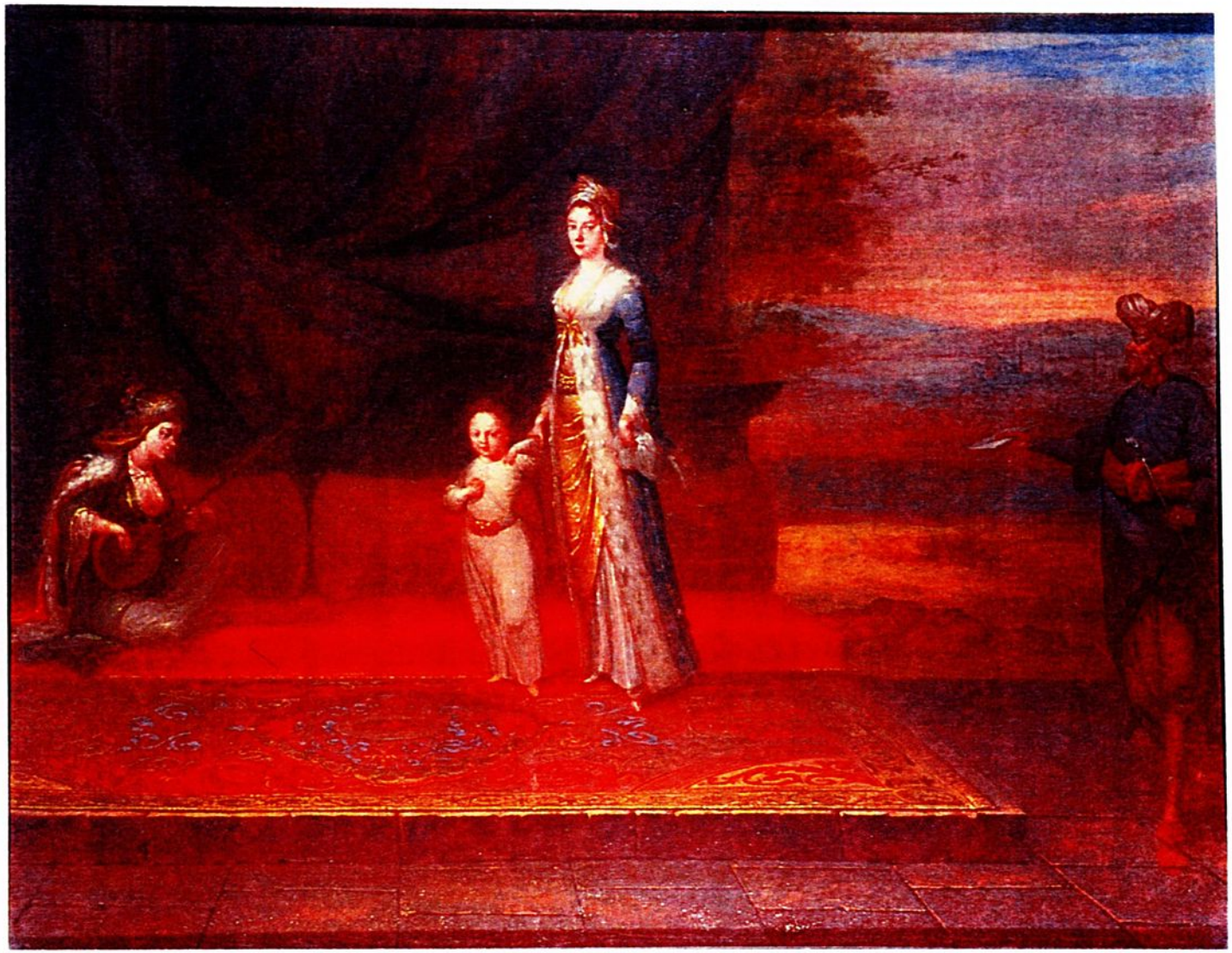
[38] the one of Robert Cheseman in a fur cape with a hawk on his wrist (p.176).

[39] a sport of princes (p.167).

[40] a fair-haired beauty [...], a restless creature, impatient, quick, vain, always looking for a flattering reflection (p.172-173).

[41] elegant, tall, slim, poised, posed, beautifully dressed [...] her neat little head indeed alert, her neck as well turned as Mrs Mainwaring's, and a similarly provocative narcissistic look in her faraway eyes (p.215).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Lady Mary Wortley Montagu e seu filho, de J. B. Vanmour (Fonte: National Portrait Gallery, London, Slide NPG 3924)

acima da cabeça, uma posição que teria incomodado caso lhe tivessem exigido mantê-la por muito tempo. Um ângulo cruel, forçado, antinatural" (p.235).[42] O comentário bem humorado de Hugo, que se segue, é bastante revelador: "Ela o mateve no ar até que o braço definhasse, secasse e caísse" (p.235).[43] Os dois voltam-se para conferir se o braço que Hugo perdera era o mesmo do quadro. Confirmada a dúvida, os três riem, mas fica a imagem do menino só, entre o amor pela mãe indiferente e o ciúme do pai, em meio aos tapetes e camelos, lendo "Beau Geste, The Arabian Nights, the Seven Pillars of Wisdoms" e sonhando que era Lawrence of Arabia (p.172-173).

Enquanto os símbolos de Hugo são aristocráticos, os de Kate são prosaicos. Hugo recorda-se que, naquela mesma visita a Kenwood, há dez anos, Kate revelara-lhe sua predileção pelas cenas domésticas do holandês Peter de Hooch. Destaca duas pinturas: uma "da mulher e a empregada no quintal com um peixe dentro de um balde", outra "da mulher descascando maçãs e a meninazinha"(p.178).[44] Anos mais tarde, no presente do romance, quando retorna ao museu para rever as pinturas, Kate só consegue enxergar nelas "um certo

---

[42] The pretty young mother had her son's arm slightly raised, at an uncomfortable angle, almost above his head, an angle that must have hurt, had he been asked to hold the pose for long. An unfeeling, forced, unnatural angle (p.216).

[43] She kept it up so long, the arm withered and died and dropped off (p.216).

[44] of the woman and her made in a back yard with a fish in a bucket and a man coming down the alley *e* woman peeling apples and the little girl (p.163).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Mulher e sua criada em um quintal, de Peter de Hooch (Fonte: www.exittoart.nl/hooch/hooch12.htm)



Mulher descascando maçãs, de Peter de Hooch (Fonte: gallery.euroweb.hu/art/h/hooch/peeling.jpg)

lampejo apático de complacente claustrofobia, posto que havia mais coisas na vida além de fundos de quintal e cabeças de peixe e cascas de maçã" (p.236).[45]

Kate dirige-se, então, à sala das pinturas de Claude Lorrain. Detém-se diante de *Embarque de Santa Úrsula* e de *Embarque da Rainha de Sabá*. Nelas encontra imagens que atraem um lado diferente de sua natureza, mais condizente com o momento presente de sua vida:

Small enigmatic figures, gesturing, calmly, while in the foreground and background the sea glittered, the surface of the water ruffled, the ropes of the rigging plucked and rapped and tightned, the canvas began to lift and swell, the heart to rise; the open sea shining with invitation, and radiant, far out, the paths of the sea. The little white waves, The mare's tales, the rising breeze. Embarkation. Her heart stirred. (p.217-218)

Pequenos vultos enigmáticos, gesticulando calmamente enquanto em primeiro ou último plano o mar cintilava, a superfície da água encrespava-se, os cabos do cordame estiravam-se, batiam em pancadas secas e distendiam-se, as velas começavam a subir e a inflar-se, o coração a exaltar-se: o mar aberto vibrando de sedução e, mais além, ainda que remotamente, os caminhos do oceano. As pequenas ondas espumejantes, as caudas dos cavalos marinhos, a brisa incipiente. Embarque. Seu coração agitou-se. (p.236-237)

[45] a certain dull gleam of complacent claustrophobia, for there was more to life than back-yards and fish-heads and apple peel (p.217).



Embarque de Santa Úrsula, de Claude Lorrain (Fonte: www.nationalgallery.org.uk/WebMedia/Images/30/NG30/eNG30.jpg)



Embarque da Rainha de Saba, de Claude Lorrain (Fonte: www.nationalgallery.org.uk/WebMedia/Images/14/NG14/eNG14.jpg)

O último Claude da coleção, até então desconhecido de Kate, chama-lhe a atenção: "Psyche Locked Out of the Palace of Cupid", também conhecido como "The Enchanted Castle". Neste, ao fundo, novamente aparecem os símbolos do embarque: "o mar, as pequeninas velas brancas soltas ao vento, sob o sol" (p.237).[46]

Mas Psiquê, cuja situação lembra a de Kate, após o término da relação com Ted, está melancólica: "Em primeiro plano, a figura de Psiquê, em atitude de desalento, pesada, inerte, pernas e braços compactos, uma mulher corpulenta, visivelmente abandonada" (p.237).[47] Kate completa:

"Why did not Psyche look up, and see all the glittering expanse? How could her heart not rise, if she were to look up? Why did she sit there so dumbly, so inelegantly, so much of a heap, so intent upon the earth? She should look up, and move, and go. The castle of love was a prison, a fortress, a tomb, how could she not appeciate her luck in being locked out, in being safe here in the open air? Let her rise and go. (p.218)

Porque Psiquê não levantava os olhos e contemplava toda aquela vastidão ofuscante? Acaso seu coração não despertaria, se decidisse olhar? Por que se deixava ficar sentada, assim tão taciturna, tão deselegante, como um fardo abandonado, tão absorta nas coisas terrenas? Cumpria-lhe erguer os olhos, mover-se e partir. O castelo do amor era prisão, fortaleza, túmulo; como ela podia deixar de apreciar a sorte de ser deixada de fora, de estar segura ao ar livre? Que levante e vá. (p.237)

[46] the sea, and little white sails free in the wind, in the sunlight (p.218).

[47] There sat Psyche, in the foreground, in an attitude of despondency, heavy, dull, large-limbed, dark, a large woman clearly abandoned (p.218).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Psiquê olhando o palácio de Cupido (O palácio encantado), de Claude Lorrain (Fonte: National Gallery, London, Slide 6471)

Uma leitura superficial propõe um significado pronto para este episódio que envolve as pinturas de De Hooch e Claude: Kate rejeita a domesticidade enfadonha do quadro flamengo em favor das expansões das paisagens de Claude, numa nítida alusão à superação dos papéis tradicionais da mulher, tanto no lar, quanto na relação amorosa.

The Middle Ground, contudo, é um romance que se recusa a funcionar em termos tão diretos. Não há dúvida de que, passada a fase das crianças pequenas, as cenas domésticas de De Hooch já não tocam a sensibilidade de Kate com a mesma intensidade. Mas "fish-heads and apple peel" (p.217) representam todos os tipos de detritos da vida. Esta imagem tão potente na vida de Kate, desde a infância – o detrito – que também evoca domesticidade, aliada à expansão da cena do embarque, comporão a cena final do romance. De Hooch e Claude, integrados, compõem o estado de renovação de Kate. Em resposta ao convite de Hugo para a viagem ao Oriente, Kate responde: "ficarei aqui, entre as cabeças de peixe" (p.269).[48]

E Kate permanece em sua casa, mantendo as portas abertas – sua maneira tão peculiar de domesticidade. Ao mesmo tempo, a festa e a sensação de que sua vida está novamente em movimento, depois daquele ano em que tudo parecia perdido, indicam seu comprometimento com seu próprio "embarque".

---

[48] I shall stay here, among the fish-heads (p.248).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Textos literários, parábolas, fábulas morais, contos de fada, pinturas – a teia de relações gerada por Margaret Drabble, por meio de todos estes procedimentos intertextuais, expande os limites do seu próprio texto. E o processo por nós enfrentado de exame da absorção e integração dos outros textos nos textos analisados gerou, tanto por similaridade, quanto por contraste, não apenas a expansão dos significados, mas também o enriquecimento do próprio ato de leitura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

5 - Considerações Finais

Diante de nossa proposta de estudo de dois momentos do projeto de Margaret Drabble de representação da busca feminina da identidade e da integridade psicológica, realizamos algumas análises e interpretações com o intuito de lançar alguma luz sobre nosso tema, bem como sobre os estudos da obra de Drabble como um todo.

O grande tema da rede como elemento estruturador do projeto de Drabble de representação do eu feminino foi o eixo de nosso trabalho. Este construto conceitual foi, gradualmente, cristalizando-se. As reflexões iniciais sobre os romances propiciaram alguns subtemas: a família, o acerto de contas com o passado, a relação com os espaços, a juventude, a meia-idade, entre outros, que foram hierarquizando-se e consubstanciaram-se na matriz da rede, neles implícita. Contudo, as etapas deste processo de "ligação, generalização e classificação" dos temas não são tão nítidas como podem sugerir as idéias de Slomith Rimmon-Kenan (1995, p.14). Seu trabalho, entretanto, evidencia e ilustra este processo

unesp

que, seguramente, ocorre, ainda que muitas vezes não tão explicitamente. Sua proposta de identificação de temas, como ela mesma observa, é preliminar e requer elaboração.

Iniciamos o trabalho recolocando a questão dos temas no centro da discussão do trabalho da crítica literária, justificando que, ainda que com o aposto de "tratamento de", os temas continuaram a ser discutidos. O que certamente ocorre, agora, é que os estudos temáticos não ficaram imunes às novas posturas diante do texto literário. Como observa Naomi Schor:

> [...] a crítica temática, a quem foi dado um funeral de primeira classe há alguns anos, não está morta. Como um desejo reprimido que insiste em retornar à consciência, como um prazer culposo que resiste a toda ameaça de castração, a crítica temática está saindo das trevas. Esta nova crítica temática, não é, contudo, uma prática textual nostálgica, uma "retro" crítica, uma regressão aos estilos (de leitura) dos anos 50. (1980, p.167)

Este novo tematismo opera, então, levando em conta os achados das novas posturas teórico-críticas em suas várias práticas – o pós-estruturalismo, a psicanálise, o feminismo, o pós-colonialismo, o "new historicism", etc. – para chegar a conclusões de natureza temática.

unesp

Não se pode negar a grande dose de subjetividade, pelo menos nas fases iniciais, do processo de identificação de temas. Mas esta identificação precisa buscar confirmações, evidências, no texto ou fora dele, mediante justa necessidade e possibilidade de enriquecimento do trabalho crítico.

Foi neste sentido que orientamos nosso trabalho. Utilizamo-nos de conceitos e achados da nova psicologia feminina, da teoria dos gêneros, da teoria das relações intertextuais e da teoria da paródia. Num processo de busca de corroboração de nossas idéias iniciais, encontramos ressonância para nossa hipótese em várias instâncias do processo criador de Drabble: forma corroborando conteúdo ou vice-versa. A maneira de ser no feminino – relacional, integradora, contínua, enredada – ecoa, nos romances analisados, em vários procedimentos formais: na resistência ao fechamento final dos romances, na ampla teia de relações intertextuais, na própria concepção das obras, centrada na simultaneidade e na correspondência das várias vivências das personagens.

Metamorfozeada tanto em seus subtemas quanto nos procedimentos formais da composição, a rede manifesta-se como grande tema, verdadeira matriz do imaginário de Drabble, que a conecta a este arquétipo central da existência feminina.

Todavia, é importante lembrar que, em nenhum momento, pretendemos o absurdo de reduzir os romances estudados a uma imagem-chave registrada na consciência da autora. O que buscamos foi destacar a função dessa imagem, que existe ao lado de tantos outros componentes envolvidos no processo de criação de Margaret Drabble, no sentido de iluminar este mesmo processo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Jerusalem the Golden e *The Middle Ground* contam uma história antiga, a da luta do indivíduo pela integridade do eu sob constante ameaça. Clara e Kate olham para dentro de si mesmas, em pontos cruciais de suas vidas, a fim de encontrar o equilíbrio como indivíduos. Mas o movimento para dentro de si revela uma outra face que, calmamente, retorna o olhar. No caso de Clara, a outra face é a de Clélia, a dos Denham. Do alto de sua bela mansão em Highgate ostentam tudo o que a jovem Clara imagina ser a felicidade: nome, cultura, intimidade, expressões de carinho, possibilidade de aventura. Para Kate, a imagem do outro lado do espelho é bem diferente. No momento de crise, Kate encontrará forças na comunidade humana, em toda cadeia de relações que compõe sua vida. Os elos que estão frágeis – a família, a infância – serão retomados e restaurados, dentro das possibilidades. O passado é algo que não se pode ignorar, contudo Kate sabe que é preciso seguir, sem descartar a história, mas com os olhos fixos no devir, no pulsar dentro de cada um que aguarda o próximo momento e o que ele reserva.

Duas heroínas, duas opções muito diferentes: uma por si mesma, pela crença no poder do desejo e na capacidade de torná-lo realidade; outra pela corrente da comunidade humana, pela crença em sua resiliência e seu dom de apoiar-se mutuamente.

É evidente que não se pode juntar estas duas faces de mulher numa imagem íntegra e coerente daquilo que se possa chamar de perfil da heroína de Margaret Drabble. Tal simplificação não é possível. Os dois romances refletem fases diferentes da carreira da autora e momentos histórico-sociais distintos. *Jerusalem The Golden* tem que ser lido dentro do contexto histórico-social dos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

anos 60, do Primeiro Mundo, levando em conta a perplexidade das jovens, recém-saídas das universidades e sem perspectivas para aplicar de alguma forma, fora do casamento, o conhecimento ao qual tiveram acesso. Abriram-se as janelas mas as portas continuam fechadas.[1] Drabble cria, então, esta heroína de 22 anos, às portas da formatura em Cambridge que, sem muito o que esperar, ousa dar as costas ao passado, abraçar todas as possibilidades de prazer imediato e imaginar um futuro de dissipações, sem culpas ou arrependimentos. Estas, é claro, são simplificações da juventude que devem ser entendidas dentro do contexto que as gerou. Contudo, é importante destacar o papel inovador de Drabble que concebe uma outra possibilidade, um outro modelo de Bildungsroman feminino, irônico, desconcertante e amplamente liberador.

The Middle Ground, por sua vez, insere-se no contexto do início dos anos 80, quando as mulheres já davam indícios de ter conseguido uma grande exposição para seus problemas. As grandes batalhas do feminismo estavam sendo travadas, agora, nas academias, através de publicações e cursos voltados para a reflexão sobre a própria natureza do feminino, para suas especificidades, sua relação com a linguagem, as artes e tudo que sempre caracterizou seu universo. Kate Armstrong é uma mulher desta época. Também é preciso inseri-la na carreira de Margaret Drabble. *The Middle Ground* é seu nono romance dentro de uma trajetória centrada na personagem feminina, em diferentes idades e situações, mas

[1] É possível até fazer um paralelo com a vida real da escritora. Drabble completa *Jerusalem the Golden* aos 27 anos. Já tem dois filhos, um casamento que dá indícios de dissolução e Clara representa um olhar retrospectivo sobre as opções que fizera aos 22.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

em todos os casos propiciando a exposição dos problemas essencialmente femininos. *The Middle Ground* parece ser uma reação a tanta exposição dada a problemas causados por maridos, maus amantes, trabalho, dificuldades com filhos e falta de dinheiro. Kate parece ter suplantado estas fases e um outro rol de problemas assola a primeira heroína de Drabble na faixa dos 40 anos. O relacionamento com o sexo oposto deixa de ser o centro das preocupações, os filhos estão crescidos e, ainda que haja a busca de novas áreas de atuação no trabalho, o dinheiro já não representa uma preocupação fundamental.

Tecnicamente, *Jerusalem the Golden*, já caracterizara duas mudanças em relação aos três romances que o antecedem, escritos exclusivamente na primeira pessoa: a adoção da narradora em terceira pessoa e a concessão, ainda que passageira, da focalização à outra personagem – Gabriel Denham. Estas novas opções já são sintomáticas de uma abertura do olhar, da consideração de outras possibilidades de interpretação.

Entre *Jerusalem* e *The Middle Ground*, operam-se outras mudanças neste sentido e, ao chegar a seu nono romance, Drabble assume uma nova possibilidade formal para sua narrativa, reveladora de uma outra forma de ler o mundo e as relações humanas. Drabble escolhe um momento simultâneo da vida de várias personagens e lança sobre ele um "olhar de caranguejo" que se expande pelas laterais e vai agregando inúmeros pontos de vista, além da narradora intrusa que entra e sai da narração, comentando, acrescentando informações e até corrigindo a si mesma. Como efeito desta simultaneidade da ação e deste revezamento de focalizadores, tem-se a fragmentação e a multiplicidade que, por sua vez, também

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

são características da vivência do indivíduo na pós-modernidade, da descrença na auto-suficiência dos indivíduos e em suas interpretações. Esta impaciência com a identidade isolada faz com que a forma de narrar pós-moderna chame a atenção para sua própria natureza intertextual e sua reciclagem paródica.

Esta forma de narrar que transgride, frustra as expectativas e nega-se a proporcionar uma visão única e integrada das personagens e dos fatos, também trabalha a favor da caracterização de um dos temas principais desse romance – a meia-idade. Nela desmontam-se padrões e expectativas lógicas e abraçam-se à incerteza e à pluralidade.

Encaminhamos o fechamento deste trabalho conscientes dos caminhos ainda abertos para o estudo do tema por nós proposto. Acreditamos que toda crítica é parcial e oblíqua porque, dotado do toque de Midas, todo crítico vê determinada faceta da arte literária e desenvolve nossa consciência em relação a ela. Portanto, um infinito leque de possibilidades de leituras mantém-se aberto.

Desde a aurora dos tempos, as mulheres vêm tecendo: cardando a lã, enrolando o fio, tecendo a trama. Para Freud, a única contribuição das mulheres para "as descobertas e invenções na história das civilização" foi a desta "técnica", "a de trançar e tecer" (1933, p.131). Hoje, podemos entender nossa designação a este ofício como forma de dominação que esconde o medo masculino do poder daquela de dentro da qual saiu. Conquistamos espaços e outros ofícios. Contudo, como Atena, Aracne, Penélope, Ariadne e tantas outras, seguimos tecendo as partes da vida, mantendo a unidade e o equilíbrio da existência.

unesp

Bibliografia

I - Obras de ficção de Margaret Drabble

1. Romances

A Summer Bird-Cage. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.
Edição consultada: New York: New American Library, 1985.

The Needle's Eye. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.
Edição consultada: New York: Ivy, 1972.

The Ice Age. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
Edição consultada: Hardmondsworth: Penguin, 1978.

The Waterfall. London: Weidenfeld and Nicolson, 1969
Edição consultada: Hardmondsworth: Penguin, 1979.

The Garrick Year. London: Weidenfeld and Nicolson, 1964.
Edição consultada: New York: New American Library, 1984.

The Millstone. London: Weidenfeld and Nicolson, 1965.
Edição consultada: New York: New American Library, 1984

The Realms of Gold. London: Weidenfeld and Nicolson, 1975.
Edição consultada: Hardmondsworth: Penguin, 1986.

Jerusalem The Golden. London: Weidenfeld and Nicolson, 1967.
Edição consultada: London: Penguin, 1969.

The Radiant Way. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.

Edição consultada: New York: Ivy, 1987.

A Natural Curiosity. London: Weidenfeld and Nicolson, 1989.

Edição consultada: Hardmondsworth: Penguin, 1990.

The Middle Ground. London: Weidenfeld and Nicolson, 1980.

Edição consultada: London: Penguin, 1981.

The Gates Ivory. London: Penguin, 1991.

Edição consultada: New York: Penguin, 1992.

The Witch of Exmoor. New York: Harcourt Brace, 1996.

The Peppered Moth. New York: Harcourt, 2001.

2. CONTOS

Les Liasons Dangereuses. *Punch*, v.28, p.646-48, Oct. 1964.

Hassan's Tower. In: MacLEAN, A. D. (Ed.). *Winter's Tale*, v.12. New York: St. Martin's Press, 1966

A Voyage to Cytherea. *Mademoiselle*, v.66, p.98+, 1967.

A Pyrrich Victory. *Nova*, p.80-4, July 1968.

The Reunion. In: MacLEAN, A. D. (Ed.). *Winter's Tale*, v.14. New York: St. Martin's P, 1968. (Reimpressão: SPENDER, Dale; TODD, Janet (Ed.). *British Women Writers*. New York: Peter Bedrick, 1989.)

The Gifts of War. In: MacLEAN, A. D. (Ed.). *Winter's Tale*, v.16. New York: St. Martin's Press, 1970.

Crossing the Alps., In: BURNLEY, Judeith (Ed.). *Penguin Modern Stories* 3. Hardmondsworth: Penguin, 1969. (Reimpressão: Mademoiselle v.72, p.154, 1971.)

A Day in the Life of a Smiling Woman. *Cosmopolitan*, August , p.90-4, 1973. (Reimpressão: DEAN, Nancy; STARK, Myra. *In The Looking Glass:* Twenty One Modern Short Stories by Women. New York: Putman, 1977).

Homework. *Ontario Review*, v.7, p.7-13, 1977-1978.

A Success Story. In: SULLIVAN, Ruth (Ed.). *Fine Lines:* The Best of Ms. Fiction. New York: Charles Scribner's, 1982

The Dying Year. *Harper's Magazine*, July, p.59-69, 1987.

3. Livros Não-Ficcionais

A Writer's Britain: Landscape in Literature. London: Thomas and Hudson, 1979.

The Oxford Companion to English Literature. 6th ed. London: Oxford University Press, 2000.

Arnold Bennett: A Biography. London: Secker and Warburg, 1974.

Angus Wilson: A Biography. london: Secker and Warburg, 1995.

Wordsworth. London: Evans, 1966.

4. Artigos de Crítica

How Not to Be Afraid of Virginia Woolf. *MS*, v.1, n.5, p.68-70, 72-73, 121, 1972.

Doris Lessing: Cassandra in a World Under Siege. *Ramparts*, n.10, p.50-54, 1972.

Mimesis: The Representation of reality in the Post-War Novel. *Mosaic* 20, p.1-14, 1987.

The Writer as Recluse: The Theme of Solitude in the Works of the Brontës. Brontës Society Transactions 16, p.259-269, 1974.

Some Thoughts on the Novel. Caliban 27, p.9-13, 1990.

II – Obras de e sobre Margaret Drabble editadas no Brasil

1. Romances

A Era do Gelo. Trad. Maria Helena A. Senise. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

A Geração do Meio. Trad. Maria Helena A. Senise. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

A Trilha Luminosa. Trad. Maria Helena A. Senise. Rio De Janeiro: Rocco, 1990.

2. Crítica

GUEDES, Peônia V. *Em Busca da Identidade Feminina:* Os Romances de Margaret Drabble. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

unesp

III – Obras que Constituem a Fortuna Crítica de Margaret Drabble

– Livros e Capítulos de Livros

CAMPBELL, Jane. Margaret Drabble and the Search for Analogy. In: CAMPBELL, Jane; DOYLE, James (Ed.). Doyle *The Pratical Vision:* Essays in English Literature in Honour of Flora Roy. Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1978.

CREIGHTON, Joanne V. *Margaret Drabble*. London: Methuen, 1985.

CUNNINGHAM, Gail. Patchwork and Patterns: The Condition of England in Margaret Drabble's Later Novels. In: ACHESON, James (Ed.). *The British and Irish Novel Since 1960*. New York: St Martin's Press, 1991.

DAVIS, Cynthia A. Unfolding Form: Narrative Approach and Theme in *The Realms of Gold*. In: ROSE, Ellen Cronan (Ed.). *Critical essays on Margaret Drabble*. Boston: G.K. Hall, 1985.

ELKINS, Mary Jane. Facing the Gorgon: Good and Bad Mothers in the Late Novels of Margaret Drabble. In: DALY, Brenda O.; MAUREEN T. (Ed.) *Narrating Mother:* Theorizing Maternal Subjectivities. Knoxville: U of Tennessee Press, 1991.

ELKINS, Mary Jane. Facing the Gorgon: Good and Bad Mothers in the Late Novels of Margaret Drabble. In: DALY, Brenda D.; REDDY, Maureen T. (Ed.). *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*. Knoxville: U of Tennessee Press, 1991.

FIRCHOW, Peter. Margaret Drabble. In: _____. (Ed.). *The Writer's Place:* Interviews on the Literay Situation on Contemporary Britain. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1974.

HANNAY, John. *The Intertextuality of Fate:* A Study of Margaret Drabble. Columbia: U of Missouri Press, 1986.

MANHEIMER, Joan. Margaret Drabble and the Journey to the Self. In: BILES, Jack (Ed.). *British Novelists Since 1900*. New York: AMS Press, 1987.

MORAN, Mary H. *Margaret Drabble:* Existing Within Structures. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MYER, Valerie Grosvenor. *Margaret Drabble:* A Reader's Guide. New York: St. Martin's Press, 1991.

MYER, Valerie Grosvenor. *Margaret Drabble:* Puritanism and Permissiveness. New York: Barnes and Noble, 1974.

PACKER, Joan Garret. *Margaret Drabble:* An Annotated Bibliography. New York: Garland, 1988.

ROSE, Ellen Cronan, (Ed.) *Critical Essays on Margaret Drabble*. Boston: G.K. Hall, 1985.

RUDERMAN, Judith. An Invitation to a Dinner Party: Margaret Drabble on Women and Food In: SCHMIDT, Dorey (Ed.). *Margaret Drabble:* Golden Realms. Edinburg, Texas: Pan American University, 1982.

SADLER, Lynn Veach. *Margaret Drabble*. Boston: Twayne, 1986.

SCHMIDT, Dorey (Ed.). *Margaret Drabble:* Golden Realms. Edinburg, TX: Pan American UP, 1982.

SIZEMORE, Christine Wick. The City as Network: Margaret Drabble. In: _____. *A Female Vision of the City:* London in the Novels of Five British Women. Knoxville: U of Tennessee Press, 1989.

STOVEL, Nora Foster. *Margaret Drabble:* Symbolic Moralist. San Bernardino, CA: Borgo Press, 1991.

STOVEL, Nora Foster. Margaret Drabble's Golden Vision In: SCHMIDT, Dorey (Ed.). *Margaret Drabble:* Golden Realms. Edinburg, TX: Pan American University, 1982.

- Artigos em Revistas Especializadas e em Congressos

BROMBERG, Pamela S. Narrative in Drabble's *The Middle Ground*: Relativity Versus Teleology. *Contemporary Literature,* v.24, n.4, p. 463-79, 1983.

BROMBERG, Pamela S. The Development of Narrative Technique in Margaret Drabble's Novels. *Journal of Narrative Technique,* v.16, n.3, p.179-91, 1986.

CAMPBELL, Jane. Becoming Terrestrial: The Short Stories of Margaret Drabble. *Critique,* v.25, n.1, p.25-44, 1983.

unesp

CAMPBELL, Jane. Reaching Outwards: Versions of Reality in *The Middle Ground*. *Journal of Narrative Technique*, n.14, p.17-32, Winter 1984.

CREIGHTON, Joanne V. Sisterly Symbiosis: Margaret Drabble's *The Waterfall* and A. S. Byatt's *The Game*. *Mosaic,* v.20, n.1, p.15-29, 1987.

CREIGHTON, Joanne V. The Reader and Modern and Post Modern Fiction. *College Literature,* v.9, n.3, p.216-30, 1982.

DAVIDSON, Arnold E. Pride and Prejudice in Margaret Drabble's *A Summer Bird-Cage*. *Arizona Quarterly,* v.38, n.4, p.303-10, 1982.

EDWARDS, Lee. *Jerusalem The Golden*: A Fable for Our Times, *Women's Studies*, v.6, p.321, 1979.

EMMIT, Helen V. "Drowned in a Willing Sea": Freedom and Drowning in Eliot, Chopin and Drabble. *Tulsa Studies in Women's Literature*, v.12, n.2, p.315-32, 1993.

FOX-GENOVESE, Elizabeth. The Ambiguities of Female Identity: A Reading of the Novels of Margaret Drabble. *Partisan Review*, v.46, p.234-48, 1979.

GREENE, Gayle. Margaret Drabble's *The Waterfall*: New System, New Morality. *Novel: A Forum on Fiction*, v.22, n.1, p.45-65, 1988.

HANNAY, John. Margaret Drabble: An Interview. *Twentieth Century Literature*, v.33, n.1, p.129-49, 1987.

HIGDON, David Leon. The Sense of Tradition in Margaret Drabble's Novels. In: CONFERENCE OF COLLEGE TEACHERS OF ENGLISH OF TEXAS, Proceedings..., 1985, p.25-31.

JOSEPH, Gerhard. The Antigone as Cultural Touchstone: Matthew Arnold, Hegel, George Eliot, Virginia Woolf and Margaret Drabble. *Publications of the Modern Language Association of America*, v.96, n.1, p.22-35, 1981.

KORENMAN, Joan S. The Liberation of Margaret Drabble. *Critique*, v.21, n.3, p. 61-72, 1980.

LAY, Mary M. Temporal Ordering in the Fiction of Margaret Drabble. *Critique*, v.21, n.3, p. 73-80, 1980.

LIBBY, Marion Vlastos, Fate and Feminism in the Novels of Margaret Drabble. *Contemporary Literature*. v.16, n.2, p.175-92, 1975.

LITTLE, Judy. Margaret Drabble and the Romantic Imagination: *The Realms of Gold*. *Prairie Schooner*, v.55, n.1-2, p.241, 1981.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MADISON, Beth. Mr. Bennett, Mrs. Woolf, and Mrs. Drabble. *West Virginia University Philological Papers*, v.34, p.118-127, 1984.

MANNHEIMER, Monica Lauritzen. The Search for Identity in Margaret Drabble's *The Needle's Eye*. *Dutch Quarterly Review of Anglo American Letters*, v.5, n.4, p.24-35, 1975.

MAYER, Charles W. Drabble and James: 'A Voyage to Cythera' and 'In the Cage'. *Studies in Short Fiction*, v.21, n.1, p.57-63, 1984.

PEEL, Ellen. Subject, Object, and the Alternation of First- and Third-Person Narration in Novels by Alther, Atwood and Drabble: Toward a Theory of Feminist Aesthetics. *Critique*, v.30, n.2, p.107-22, 1989.

PICKERING, Jean. Margaret Drabble's Sense of the Middle Problem. *Twentieth Century Literature*, v.30, n.4, p.475-83, 1984.

QUINN, Joseph A. Christianity and Secularism in the Later Fiction of Margaret Drabble. *University of Windsor Review*, v.18, n.1, p.67-75, 1984.

RAYSON, Ann. Motherhood in the Novels of Margaret Drabble. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, v.3, n.2, p.43-46, 1978.

RAYSON, Ann. Motherhood in the Novels of Margaret Drabble. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, v.3, n.2, p.43-6, 1978.

REGAN, Nancy. A Home of One's Own: Bodies in Recent Women's Fiction. *Journal of Popular Culture*, v.11, p.772-88, 1978.

ROSE, Ellen Cronan. Drabble's *The Middle Ground*: "Mid-Life" Narrative Strategies. *Critique*, v.23, n.3, p.69-82, 1982.

ROSE, Ellen Cronan. Feminine Endings and Beginnings: Margaret Drabble's *The Waterfall*. *Contemporary Literature*, v.21, n.1, p.81-99, 1980.

ROSE, Ellen Cronan. The Sexual Politics of Narration: Margaret Drabble's Feminist Fiction. *Studies in the Novel*, v.20, n.1, p.86-99, 1988.

RUBENSTEIN, Roberta. Fragmented Bodies/Selves/Narratives: Margaret Drabble's Postmodern Turn. *Contemporary Literature*, v.35, n.1, p.135-55, 1994.

RUBENSTEIN, Roberta. From Detritus to Discovery: Margaret Drabble's The Middle Ground. *Journal of Narrative Technique*, n.14, p.1-16, Winter 1984.

RUBENSTEIN, Roberta. Severed Heads, Primal Crimes, Narrative Revisions: Margaret Drabble's *A Natural Curiosity*. *Critique*, v.33, n.2, p.95-105, 1992.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

RUBENSTEIN, Roberta. Sexuality and Intertextuality: Margaret Drabble's *The Radiant Way*. *Contemporary Literature*, v.30. n.1, p.95-112, 1989.

SADLER, Lynn Veach. "The Society We Have": The Search for Meaning in Drabble's *The Middle Ground*. *Critique*, v.23, n.3, p.83-93, 1982.

STOVEL, Nora Foster. "A Feminine Ending?": Symbolism as Closure in the Novels of Margaret Drabble. *English Studies in Canada*, v.15, n.1, p.80-93, 1989.

STOVEL, Nora Foster. From Wordsworth to Bennett: The Development of Margaret Drabble's Fiction. *International Fiction Review*, v.15, n.2, p.130-40, 1988.

IV – Entrevistas

CLARK, Diana Cooper. Margaret Drabble: Cautious Feminist, *Atlantic Monthly*, Nov. p.69-75, 1980.

CREIGHTON, Joanne V. An Interview with Margaret Drabble. In: Schmitdt, Dorey (Ed.) *Margaret Drabble*: Golden Realms. Edinburg, TX: Pan American UP, 1982.

FIRCHOW, Peter (Ed.) Margaret Drabble In: _____ (Ed.). *The Writer's Place*: Interviews on the Literary Situation in Contemporary Britain. Minneapolis: U. M. Press. 1974.

FORSTER, Margaret. What Makes Margaret Drabble Run and Run, *Guardian* 28 Feb. p.9, 1981.

HANNAY, John. Margaret Drabble: An Interview. *Twentieth Century Literature*, v.3, n.1, p.129-49, 1987.

HARDIN, Nancy S. An Interview with Margaret Drabble. *Contemporary Literature*, v.14, n.3, p.273-95, 1973.

LAURITZEN, Monica. The Contemporary Moment: An Interview with Margaret Drabble. In: Backman, Sven; Kjellmar, Goran (Ed.) *Papers on Language and Literature*. Goteborg, Sweden: Acta Universitaties Gothoburgensis, 1985.

MILTON, Barbara. Margaret Drabble: The Art of Fiction LXX. *The Paris Review*, n.20, p.40-65, 1978.

MYER, Valerie Grosvenor. Margaret Drabble. In: Todd, Janet (Ed.) *Women Writers Talking*. New York: Hoklmes and Meir, 1983.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

POLAND, Nancy. Margaret Drabble: "There Must Be a Lot of People Like Me." *Midwest Quaterly*, n.16, p.255-67, 1975.

PREUSSNER, Dee. Talking with Margaret Drabble. *Modern Fiction Studies*, v.25, n.4, p.563-77, 1979-1980.

ROZENCWAJG, Iris. Interview with Margaret Drabble, *Women's Studies*, v.6, n.2, p.335-9, 1979.

SCALZO, Nilo; MUTRAN, Munira. O realismo social no romance britânico. O Estado de São Paulo, Suplemento Cultura, Ano VII, n. 445, 28 jan. p.6-7, 1989.

V – *Bibliografia Geral*

ABEL, Elizabeth; HIRSH, Marianne; LANGLAND Elizabeth. *The Voyage In: Fictions of Female Development.* Hanover: UP of New England for Dartmouth Coll., 1983

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics:* Problems in the Philosophy of Criticism. New York: Harcourt, Brace & World, 1958.

BERGONZI, Bernard. *The Situation of the Novel.* Pittsburg*:* University of Pittsburg Press, 1970.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Penguin Books, 1993.

BRADBURY, Malcolm; PALMER David (Ed.). *The Contemporary English Novel.* New York: Holmes and Meier, 1980.

BREMOND, Claude; LANDY, Joshua; PAVEL, Thomas, (Ed.). *Thematics:* New Approaches. Albany: State University of New York, 1995.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*.São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothereing:* Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley: University of California Press, 1978.

CURTIUS, Ernst Robert. Hermann Hesse. In: *Essays in European Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

DINNERSTEIN, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur:* Sexual Arrangements and Human Malaise. New York: Harper and Row, 1976.

DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond The Ending:* Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers. Bloomington: Indiana UP, 1985.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FELSKI, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics:* Feminist Literature and Social Change. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989.

FREUD, Sigmund. "Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos" (1925). Obras Completas, vol.XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, Sigmund. "Feminilidade"(1933). Novas Conferências Introdutórias Sobre a Psicanálise. Obras Completas, vol.XXII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, Sigmund. "O Mal-Estar na Civilização" (1930). Obras Completas, vol.XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, Sigmund. "Sexualidade Feminina" (1931). Obras Completas, vol.XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwomand in the Attic:* The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

GILLIAN, Carol. *In a Different Voice:* Psychological Theory and Women's Development. Cambridge, Harvard University Press, 1982.

GONÇALVES, Agnaldo J. (1989) *Transição e permanência - Miró/João Cabral:* da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras.

GULLETTE, Margaret M. *Safe at Last in the Middle Years – The Invention of the Midlife Progress Novel:* Saul Bellow, Margaret Drabble, Anne Tyler, and John Updike. Berkley: University of California Press, 1988.

HOLMAN, Hugh; HARMON, William. *A Handbook to Literature*. 5 ed., New York: Macmillan, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70.1989.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

LABOVITZ, Esther. *The Myth of the Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century:* Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf. New York: Peter Lang, 1987

LE GOFF, J. *Por Amor às Cidades*. São Paulo: Unesp, 1997.

MENEGAZZO, Maria Adélia (1991) *Alquimia do Verbo e das Tintas*. Campo Grande: CECITEC/UFMS.

MILLER, Jean Baker.*Toward a New Psychology of Women*. Boston: Beacon Press, 1976.

PERRONE MOISÉS, Leila. A Intertextualidade Crítica . In: *Intertextualidades*. Coimbra. Almedina, 1979. p.209-130.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivaninha:* Ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

PIKE, Burton, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1981.

PINTO, Cristina F. *O Bildungsroman Feminino:* Quatro Exemplos Brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

RIMMON-Kenan, Shlomith. What is Theme and How Do We Get at It. In: BREMOND, Claude; LANDY, Joshua; PAVEL, Thomas (Ed.). *Thematics*: New Approaches. Albany, NY: State University of New York Press, 1995.

SHOWALTER, Elaine Feminist Criticism in the Wilderness In:_____ (Ed.). *The New Feminist Criticism:* Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon,1985.

SHOWALTER, Elaine Towards a Feminist Poetics In:_____ (Ed.) *The New Feminist Criticism:* Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon, 1985.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own:* British Women Novelists From Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SIZEMORE, C. *A Female Vision of the City:* London in the Novels of Five British Women. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1989.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SOLLORS, Werner. *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

SQUIER, Susan M. *Women Writers and the City:* Essays in Feminist Literay Criticism. Knoxville, University of Tennessee Press, 1984.

STEVENSON, Randall. *A Reader's Guide to The Twentieth Century Novel in Britain*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org) *Teoria da Literatura:* Formalistas Russos. Porto Alegre, Globo, 1976.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem.* Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the Visual Arts In BARRICELLI Jean-Pierre; GIBALDI Joseph (Ed.). *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982.

Apêndice

TRADUÇÕES DA OBRA DE MARGARET DRABBLE*

Obra	Alemão	Búlgaro	Coreano	Dinamarquês	Esloveno	Espanhol	Estoniano	Finlandês	Francês
A Summer Bird-cage	X								
The Garrick Year	X	X					X		
The Millstone	X		X						
Jerusalem the Golden	X								
The Waterfall				X	X				
The Needle's Eye		X					X		
The Realms of Gold	X	X							
The Ice Age						X		X	X
The Middle Ground	X	X		X				X	X
The Radiant Way	X					X		X	X
A Natural Curiosity	X								
The Gates of Ivory	X								
The Witch of Exmoor	X								
A Writer's Britain									

* - Fonte: UNESCO, Index Translationum (www.unesco.org/culture/xtrans/, 14/11/2001)

(continuação)

Obra	Grego Moderno	Hebraico	Holandês	Japonês	Lituano	Noruegês	Português	Romeno	Servo-Croata	Sueco
A Summer Bird-cage										
The Garrick Year				X	X					X
The Millstone		X		X		X		X	X	
Jerusalem the Golden		X		X						
The Waterfall						X				
The Needle's Eye										X
The Realms of Gold										X
The Ice Age		X	X	X			X†			X
The Middle Ground	X					X	X†			X
The Radiant Way			X				X†			X
A Natural Curiosity			X							
The Gates of Ivory			X							
The Witch of Exmoor										
A Writer's Britain				X						

† - Traduções brasileiras não constantes no Index Translationum.


cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18