

João Carlos Gonçalves

**A Evolução Temática nos Contos de
John Updike**



João Carlos Gonçalves

*A Evolução Temática nos Contos
de John Updike*

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Campus de São José do Rio Preto, para a
obtenção do título de Mestre em Letras
(Área de Concentração: Teoria da Literatura)



297/85

São José do Rio Preto

1984

1. INTRODUÇÃO

1.1. Vida e obra de João Carlos	3
1.2. João Carlos e a Poesia	4
1.3. Orelhas de João Carlos	25

2. TEMAS PRINCIPAIS

2.1. A Infância	39
2.2. A Religião e a Fé	42
2.3. A Vida Conjugal	51
2.4. A Cidade Grande	52
2.5. A Vida na Poesia	57
2.6. A Morte	70

3. TEMAS E CONTEÚDO

A. TEMAS E CONTEÚDO

A.1. Elementos Autobiográficos	89
A.2. Os temas Indeterminados	93
A.3. Os temas da Autobiografia	190
A.4. Temas e Personagens	192

B. TEMAS E CONTEÚDO

B.1. Infância	108
B.2. Religião e Fé	110
B.3. Morte	117
B.4. Amor e Família	122
B.5. A Vida Grande e a Cidade	125
B.6. Orelhas de João Carlos	25

C. CONSIDERAÇÕES FINAIS

D. BIBLIOGRAFIA

E. BIBLIOGRAFIA ALTA

F. BIBLIOGRAFIA BAIXA

G. GLOSSÁRIO

Ao Prof. Dr. Carlos Daghlían,
orientador deste trabalho,
os meus sinceros agradecimentos
pelo apoio e incentivo.

João Carlos Gonçalves

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Vida e Obra de John Updike	3
1.2. John Updike e a Crítica	6
1.3. Objetivos deste Trabalho	35
2. TEMAS PRINCIPAIS	38
2.1. A Iniciação	38
2.2. A Religião e a Fé	40
2.3. A Vida Conjugal	51
2.4. A Cidade Grande	63
2.5. O Papel do Artista	67
2.6. A Memória	70
3. TEMA E NARRADOR	78
4. TEMA E PERSONAGEM	89
4.1. Elementos Autobiográficos	89
4.2. Personagens Infrequentes	93
4.3. Outros Aspectos Autobiográficos	100
4.4. Títulos e Personagens	102
5. TEMA E ESTILO	105
5.1. Descrição	105
5.2. Metáforas e Símbolos	110
5.3. Alusões	117
5.4. Aspecto Fônico	123
5.5. Aforismos e Concisão	125
5.6. Vocabulário Técnico	126
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
BIBLIOGRAFIA	137
Bibliografia Ativa	137
Bibliografia Passiva	143
Obras Gerais	148



É um problema crônico, se devemos apenas dizer "o mar" e confiar na imaginação das pessoas, ou usar os adjetivos. Nem sempre tenho tido sorte com a imaginação das pessoas; por isso tendo a confiar nos adjetivos. Mas devemos confiar neles? São as palavras qualquer coisa de substancial sobre as quais podemos nos apoiar? Os melhores escritores dizem que sim. Às vezes acredito. Mas a falta de lógica de tal crença me incomoda: De onde as palavras trouxeram esta força intrínseca? A origem da língua, a fonte de onde todas estas sombras (coloridas, aliterativas, formosas, mas ainda sombras) fluem, está ela mesma nas sombras.*

A história do motorista tinha sido estranha, mas não mais estranha, para o povo que mora aqui, do que a verdade de que a esquina é uma entre muitas no mapa da cidade, e a cidade é um ponto no mapa do estado, e o estado, uma mera mancha no globo, e o globo, insignificante entre as outras estrelas lá em cima.

It is a chronic question, whether to say simply "the sea" and trust to people's imaginations, or whether to put in the adjectives. I have had only fair luck with people's imaginations; hence tend to trust adjectives. But are they to be trusted? Are they — words — anything substantial upon which we can rest our weight? The best writers say so. Sometimes I believe it. But the illogic of the belief bothers me: From whence did words gather this intrinsic potency? The source of language, the spring from which all these shadows (tinted, alliterative, shapely, but still shadows) flow, is itself in shadow. (MW 138).

The driver's story had been strange, but no stranger, to the people who live here, than the truth that the corner is one among many on the map of the town, and the town is a dot on the map of the state, and the state a mere patch on the globe, and the globe insignificant from any of the stars overhead. (MW 63).

* V. nota 2, p. 2.

1. INTRODUÇÃO

Até 1979, o escritor norte-americano John Updike (1932-) publicou noventa e um contos distribuídos por cinco antologias, a saber: *The Same Door* (1959), *Pigeon Feathers and Other Stories* (1962), *The Music School* (1966), *Museums and Women* (1972) e *Your Lover Just Called* (1980). Em 1964, Updike publicou *Olinger Stories*, que, no entanto, é composta de contos já publicados nas antologias anteriores.¹

Tomando por base estas obras, analisaremos a evolução temática nos contos do autor. Assim, trataremos das relações entre a evolução dos temas principais e a dos personagens, do narrador e do estilo, isto é, tentaremos verificar como os demais aspectos dos contos de Updike são afetados pela evolução temática e vice-versa.

Se quisermos classificar os contos de Updike de acordo com alguns aspectos ou tendências predominantes em determinados períodos de sua produção, poderemos considerar os seguintes grupos: (a) Os contos de Olinger, isto é, os que tratam da infância e da adolescência e que têm

¹ Relacionamos, na "Bibliografia Ativa", no final deste trabalho, de acordo com as respectivas antologias, todos os contos abordados com as datas de primeira publicação, traduzindo os títulos para o português, uma vez que tais contos de John Updike, ao que saibamos, ainda não foram publicados em nosso idioma.



por cenário a cidade pequena ou um ambiente próximo do rural; (b) os que tratam do início da vida adulta ou conjugal na cidade grande; e (c) aqueles cujo cenário é constituído dos bairros residenciais da alta classe média americana (*suburban middle class*), como os de Tarbox.

No primeiro grupo, o protagonista está diante dos problemas das relações familiares, e humanas em geral, e em confronto com a questão da fé; trata-se do despertar do homem para os conflitos da existência. No segundo grupo, o protagonista é visto como alvo da violência e da agressividade da cidade grande, se bem que tais violências e agressividades são aspectos de seu mundo interior, como já aparece em "A Gift from the City": "À medida que os meses passavam inofensivos, crescia a suspeita de James de que a própria cidade, com seus íngremes planos babilônicos, negras sombras do meio-dia e milhões de ateus, estava pronta para atacar".² Aí já se nota o agravamento do conflito criado pela falta de fé, propiciada pelo próprio ambiente cosmopolita. No terceiro grupo, o autor dramatiza o estado de dissolução das relações conjugais em particular e o de caos no que diz respeito à visão de mundo. Entretanto, o veredicto final do autor não é pessimista, pois a ação do

² As citações dos contos aqui traduzidas serão acompanhadas, em notas de rodapé, dos originais correspondentes seguidos das iniciais das antologias em que aparecem e dos números das páginas de acordo com as edições utilizadas, como neste primeiro caso: "As the months passed harmlessly, James's suspicion increased that the city itself, with its steep Babylonian surfaces, its black noon shadows, its godless millions, was posed to strike". (SD 126).

homem poderá levá-lo a obter a graça ou a alcançar a redenção.

Poderíamos ainda acrescentar um quarto grupo, de acordo com a proposta de Larsen³, ou seja, os contos cuja preocupação principal é o "eu" interior, isto é, as chamadas "meditações líricas".

Cremos que a análise dos contos de Updike à luz dessa classificação contribuirá para a sua melhor compreensão. Antes de prosseguirmos, porém, faremos uma exposição sucinta da vida e da obra do autor, assim como sobre a posição da crítica diante da ficção de Updike em geral e de sua ficção curta em particular.

1.1. Vida e Obra de John Updike

John Updike nasceu em 1932 na cidade de Shillington, no Estado da Pensilvânia. Depois dos estudos elementares em escolas públicas daquela cidade, Updike formou-se *summa cum laude* pela Universidade de Harvard em 1954. De 1954 a 1955, foi bolsista na Ruskin School of

³ Larsen divide os contos de Updike em três categorias gerais: (a) epifânicos ("epiphanal"), (b) irônicos ("ironical") e (c) lírico-meditativos ("lyrically meditative"). Os primeiros propiciam um momento de revelação didática ao protagonista, como na epifania joyceana; nos irônicos, a esperteza e a duplicidade do mundo adulto são aceitas como norma, acompanha um senso de amargura e desilusão nessa sociedade de riqueza material da América suburbana; e os últimos, sem personagem e enredo no sentido tradicional, oferecem maior profundidade intelectual e complexidade poética. V. Larsen, 2334-A.

Drawing and Fine Arts, Oxford, Inglaterra. De 1955 a 1957, Updike escreveu para a revista americana *New Yorker*, em que havia publicado seu primeiro conto, "Friends from Philadelphia", em 1954; no período em que trabalhou na revista, e mesmo depois, o autor aí publicou a maior parte de seus contos, ensaios e poemas.

Em 1957, Updike mudou-se com a esposa, com quem se casara em 1953, para Ipswich, Estado de Massachusetts. Em 1958, publicou sua primeira antologia poética, *The Carpentered Hen and Other Tame Creatures*; em 1959, apareceram o romance *The Poorhouse Fair* (O Encontro) e a primeira antologia de contos, *The Same Door*; em 1960, surgiu *Rabbit, Run* (Corre, Coelho), o segundo romance; em 1962, a segunda antologia de contos, *Pigeon Feathers*; em 1963, a segunda antologia de poemas, *Telephone Poles and Other Poems*, e o terceiro romance, *The Centaur* (O Centauro), pelo qual o autor ganhou, no ano seguinte, o *National Book Award*. Ainda em 1964, Updike foi admitido no *National Institute of Arts and Letters*, visitou a União Soviética, num programa de intercâmbio cultural do governo americano, e publicou *Olinger Stories*. Em 1965, publicou *Assorted Prose*, antologia de artigos e ensaios, e mais um romance, *Of the Farm*; no ano seguinte apareceu a terceira antologia de contos, *The Music School*; e em 1968, seu romance de maior repercussão até o momento, *Couples* (Casais Trocados).

De 1968 até a presente data, Updike publicou os seguintes romances: *Bech: A Book*, *Rabbit Redux*, *A Month of Sundays* (Um Mês São de Domingos), *Marry Me* (Case Comigo), *The Coup* (O Golpe), *Rabbit is Rich* (O Coelho Está Rico),

Bech is Back e *The Witches of Eastwick* (1984). Mais duas antologias poéticas vieram à luz: *Midpoint and Other Poems* (1969) e *Tossing and Turning* (1977); e os contos seguintes apareceram nas antologias *Museums and Women* (1972), *Your Lover Just Called* (1979) e *Problems* (1980), sendo que esta última não faz parte do corpus estudado.

Além da obra mais recente acima mencionada, Updike publicou ainda uma peça intitulada *Buchanan Dying* (1974) e outro volume de artigos e ensaios, *Picked-Up Pieces* (1975).

Às vezes o livro *Bech: A Book* é citado entre as antologias de contos. Não o estudamos aqui porque destoa frontalmente das outras antologias: trata-se de um conjunto de histórias que têm como protagonista Bech, um escritor americano decadente, de origem judaica. Estas histórias têm, portanto, uma unidade derivada do fato de terem o mesmo protagonista, o que as distingue totalmente dos outros contos de Updike. Por outro lado, podemos citar o exemplo do crítico Donald J. Greiner, que também o excluiu quando tratou dos contos do autor em *The Other John Updike*. *Bech is Back* está excluído deste estudo pelos mesmos motivos.

Em 1965, Updike recebeu *Le prix du meilleur livre étranger*, pelo romance *The Centaur*. Em 1968 foi capa da revista *Time* e mudou-se para Londres com a família, onde ficou um ano. Em 1973, viajou pela África como conferencista da Comissão Fulbright. Em 1974, Updike separou-se da mulher, Mary E. Pennington, e foi morar em Boston; divorciou-se em 1976 e casou-se com Martha R. Bernhard,

indo viver em Massachusetts. Em 1979, uma antologia com os contos do casal Maple apareceu com o nome de *Too Far To Go*. Seu romance *Rabbit is Rich* ganhou em 1982 o Pulitzer Prize for Fiction, o American Book Award for Fiction e o National Book Critics Circle Award.

1.2. John Updike e a Crítica

Os críticos da obra de Updike podem ser classificados, *grosso modo*, em três categorias: (a) os favoráveis (os Hamilton, Greiner, Detweiler, entre outros), (b) os desfavoráveis (Podhoretz, Aldridge, Mano, por exemplo), e (c) os favoráveis com ressalvas (Samuels, Locke e outros).

Da primeira categoria, Alice e Kenneth Hamilton consideram Updike "um dos mais elegantes e mais sérios escritores de nossa época".⁴ Os críticos que não aprovam a obra de Updike, de modo geral, argumentam que ele cuida apenas do estilo, reconhecidamente excelente, em detrimento do conteúdo. Os Hamilton discordam e se propõem comentar o pensamento do escritor, baseados em sua obra, resguardando-se de recorrer muito freqüentemente à técnica literária do autor. Identificam numerosas alusões a passagens bíblicas, bem como a dicotomia inocência-experiência em sua obra. Embora a ordem do universo fascine Updike,

⁴ Hamilton, *The Elements of John Updike*, p. 7. As citações das obras da "Bibliografia Passiva" publicadas em inglês também foram traduzidas para o português pelo autor desta dissertação.

dizem os Hamilton que as chamadas "ambigüidades da carne" dão azo a que o autor mostre o que tem de melhor. Analisam o conto "You'll Never Know, Dear, How Much I Love You" para mostrar o tratamento que Updike dá ao tema do encontro da inocência infantil com a experiência mundana, ao mesmo tempo em que traçam paralelos entre este conto e "Araby", de James Joyce, encontrando semelhanças de situação. A passagem da inocência para a experiência é sempre dolorosa.

Depreende-se da análise do conto uma característica da obra de Updike, que vai ser notada por quase todos os críticos: a narrativa se concentra mais no movimento interno das sensações do protagonista, do que na ação externa. Por outro lado, as imagens são abundantes e os comentários feitos diretamente pelo autor, praticamente inexistentes.

Urgem ainda os Hamilton a necessidade da total atenção que o leitor deve dispensar à leitura de Updike, pois, "O que ele pretende nos dizer tem de ser descoberto a partir da exata maneira pela qual a história é contada".⁵ No conto, fica claro que existe conteúdo importante, ou seja, o da iniciação, do aprendizado, que custa caro em sonhos frustrados e amargura, e que vai nortear a vida do ser humano daí por diante. O saber custa caro, como no mito de Adão e Eva. O que é muito mais importante, e que os Hamilton vêem na obra de Updike, é que no caminho para o

⁵ *Ibíd*, pp. 16-17.

verdadeiro saber o homem não deve parar no estado de choque da iniciação, mas precisa continuar até alcançá-lo, o que só se consegue com sofrimento.

Os Hamilton prestam outra homenagem ao trabalho de Updike ao dizerem que seus leitores precisam conhecer as grandes obras da literatura, como, por exemplo, o Novo e o Antigo Testamento, Boécio e Beatrix Potter. O mundo apresentado como uma feira, em "You'll Never Know, Dear How Much I Love You", lembra a clássica apresentação da Feira de Vaidades em *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, além do já citado paralelo com o conto de Joyce. Estas ligações possíveis, no mais das vezes, constituem apenas uma sentença, uma expressão, um toque de Updike, que podem passar despercebidos a um leitor menos atento ou menos lido.

As experiências paradoxais e o jogo de dualidades são também aspectos importantes da obra de Updike, segundo os Hamilton. A inocência deixada para trás não deve, contudo, ser esquecida completamente, pois é a intuição do eterno e do sagrado. Vêm ainda os autores a defesa de uma postura cristã em Updike: é submetendo-nos às adversidades da sorte e nos doando ao mundo que recebemos a verdadeira recompensa. É assim que crescemos em sabedoria e encontramos a paz (*shalom*), o ideal da fé judaico-cristã.

O fato de todos esses elementos estarem presentes no conto citado leva a outro, muito importante em toda a ficção de Updike, ou seja, como ele consegue tomar um incidente de aparência trivial e fazer com que o leitor

veja nele um microcosmo da condição humana. Neste microcosmo, notadamente paradoxal, o homem cai como caiu Adão, encontra-se numa situação em que precisa escolher seu caminho sem estar capacitado para tanto; a fé no Deus verdadeiro é o caminho para encontrar a paz.

Assinalam os Hamilton que, escolhendo as pequenas coisas para concentrar a atenção, Updike revela seriedade na função de escritor; não é pretensioso e tem consciência de que nada é pequeno demais que não reflita a radiância da eternidade. Sua ficção, em geral, reflete o problema perene do homem: Como conciliar as ambigüidades da carne com a visão do espírito? No entanto, posições filosóficas, exteriores à obra, não são consideradas por Updike como o principal da obra de arte. O que lhe interessa mais é a chamada coerência interna do trabalho literário, como esse trabalho carrega sua própria convicção interior. Então, o que o leva a escrever não é um suposto papel de missionário a revelar verdades eternas.

Escrevem os Hamilton que, nos romances de Updike "há uma progressiva configuração de como a morte triunfa sobre a vida sempre que a terra não é vista à luz do céu".⁶ *The Poorhouse Fair* mostra o fracasso de se tentar criar um paraíso terrestre sem se levar em conta um poder mais alto; em *Rabbit, Run* há a desintegração de uma consciência por excesso de individualismo; em *The Centaur* aparece a dureza do sacrifício de se levar uma vida con-

⁶ *Ibid.*, pp. 243-244.

trolada por esses ideais do alto; em *Of the Farm* um indivíduo experimenta confusão no plano horizontal de sua vida por não levar em consideração o vertical; e finalmente, *Couples* evidencia a catástrofe total, quando os valores humanos pretendem substituir completamente os divinos.

No período coberto por estes romances, o tipo da personagem que se afasta da fé nos valores divinos evolui, sendo que as do princípio ainda esperam alguma coisa de sua falsa concepção, e as do final têm a plena consciência de que tudo está perdido, de que falta muito pouco para a consumação total da ruína. Este último tipo evidencia o sentimento que Kierkegaard, uma influência decisiva em Updike, chama de "doença até à morte", ou seja, a depressão ou sofrimento causado pela ausência da fé e da esperança no poder divino.

Quanto à presença do sexo nas histórias de Updike, ele absorveu com desembaraço toda a permissividade de vocabulário proporcionada recentemente. A intervenção do autor, que às vezes aparecia tão somente para registrar o conteúdo obsceno do que alguém dissera, deu lugar ao discurso direto, franco e objetivo, sendo que a crueza do vocabulário não deixa de sugerir uma atitude cruel e condições de tensão nas personagens que a usam. A linguagem obscena, que em suas primeiras obras era território de adolescentes ou de pessoas pouco instruídas, como Harry "Rabbit" Angstrom, passa a ser veículo de descrença e frustração da alta classe média, em *Couples*, e sinal da "crescente debilidade espiritual da cultura do

Ocidente".⁷ Não devemos nos esquecer de que Updike é um contador de parábolas, como lembram os Hamilton, e ele tem sido julgado pelos cânones horizontais, o que é um contra-senso; a propósito, o teólogo Paul Tillich, outra influência em Updike, tem um ensaio em que afirma que a educação da nossa moderna Era Espacial ressalta a linha horizontal da existência, negligenciando a vertical. Julgando Updike pela linha errada, pode-se chegar à conclusão de que ele não tem nada a dizer.

Apesar de ser antes de tudo um contador de parábolas, Updike jamais se descuida da precisão que o nível literal da narrativa exige. É um mestre da descrição, quer de tangíveis realidades físicas, quer das fugazes nuances do sentimento humano. Os autores discutem os traços autobiográficos da obra de Updike. Seus protagonistas tendem a ter a mesma idade que ele no momento em que os criou. Estes traços já levaram alguns críticos a considerarem-no naturalista ao invés de criador de parábolas. No entanto, o que predomina em Updike é o realismo combinado com um intenso uso de imagens.

Os Hamilton se detêm no exame de dados autobiográficos que vão aparecer transmutados em obras como "Flight" e *The Centaur*. Antes do nascimento de Updike, no começo da Depressão, seu pai perdera o emprego numa companhia telefônica, e a família foi morar na casa do avô materno, em Shillington, para conter despesas. Foi só depois de Updike completar um ano que seu pai conse-

⁷ *Ibid.*, p. 247.

guiu o cargo de professor no ginásio da cidade. Segundo o próprio Updike, essa função do pai dava ao menino uma espécie de *status* na comunidade, apesar de ser mal remunerada: era o filho do professor. Aos treze anos, a família de Updike mudou-se para a fazenda onde sua mãe nasceu, Plowville, a dez milhas de Shillington. Shillington e Plowville podem ser equacionados com seus equivalentes ficcionais, Olinger e Firetown, respectivamente. Assim como o pai, Wesley Updike, John não se sentia atraído pela vida do campo, ao contrário do que acontecia com a mãe e os avós.

Updike não é romântico, volta-se frequentemente para o passado porque acha que se deve assimilá-lo através da memória, para entender e viver a realidade e o momento presentes. Acha que o ser humano está sempre curiosamente só e que o uso de imagens é uma maneira de continuar fazendo "sinais através do vidro", que são essenciais.

Temas relacionados com arte, religião e sexo estão presentes em toda a ficção de Updike. No que diz respeito à arte, o autor faz reflexões sobre o papel do artista e seu alcance; sua formação luterana garantiu-lhe uma eterna preocupação com problemas da graça e da fé, mesmo quando não diretamente indicados; as histórias de adolescência em Olinger "são, de uma forma ou de outra, estudos do confronto com o mistério da sexualidade".⁸ Em *Couples* ele se concentra "num dos principais problemas

⁸ *Ibid.*, p. 35.

de nossa geração, a saber, a natureza do casamento, em que as dimensões sociais, éticas e religiosas do sexo devem ser encaradas (e na maioria das vezes não são) com honestidade e realismo".⁹

No capítulo intitulado "Patterns", os Hamilton falam da atração que Updike sempre demonstrou pela configuração. No início de sua carreira ele pretendia ser humorista ou caricaturista: James Thurber era um de seus heróis literários. Mostram os autores que esse gosto pela configuração jamais esmaeceu. Não devemos nos esquecer também que Updike fez curso de arte em Oxford, e o desenho, a configuração visual, é uma de suas constantes preocupações. Acredita ele que a percepção da configuração proporciona deleite e que os "arabescos", tidos como não essenciais, constituem parte da vida e são responsáveis por grande parte da alegria de viver. Aí está a explicação para o cuidado e o esmero com que Updike trata o significante de sua linguagem.

Updike não crê que, por dar importância à forma e aos "arabescos" decorativos, por fazer jogos de palavras, um escritor seja inconseqüente. Em sua poesia, sofreu influência dos poetas do século XVII, que eram apaixonados pela configuração. As configurações humanas precisam de traços decorativos, que por isso mesmo são significativos dentro da literatura. Coloca-se contra o pedantismo e a erudição vazia na literatura. Sua obra às

⁹ *Ibid.*

vezes é leve, mas não leviana: não deixa, por isso, de tratar de problemas importantes e sérios que perseguem o ser humano. Costuma fazer alusões incompletas, esperando que o leitor não só seja capaz de completá-las, mas também de perceber na parte completada a sugestão pertinente sobre aquilo de que trata, pois, como observam os autores, "Updike escreve para um público instruído e sofisticado".¹⁰

Para resumir a opinião de Alice e Kenneth Hamilton sobre a obra de Updike, focalizemos um trecho que, pela sua abrangência, constitui uma verdadeira síntese:

Somente quando as configurações terrenas são vistas como dominadas pela radiância da graça celeste é que são verdadeiramente vistas e podem ser verdadeiramente valorizadas; e, uma vez que a diferença qualitativa entre céu e terra varre todas as distinções terrenas entre pequenos e grandes fenômenos, nada é pequeno demais para carregar as marcas do valor infinito e trazer radiância à vida. Ver a terra à luz do céu é o objetivo de Updike em *The Centaur* e em grande parte de sua ficção. Vistas somente como decoração, as configurações da existência propiciam deleite. Mas estas configurações de superfície não se sustentam nem se justificam por si sós. Mesmo as criaturas domésticas e os objetos agradáveis obrigam-nos a contemplar as ambigüidades da carne e a bondade das coisas temporais que refletem na criação o inconcebível reino da glória eterna.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

Rachel C. Burchard chama a atenção para a rapidez com que Updike atingiu o sucesso, já com seu *Rabbit Run*, quando a reação da crítica ficou dividida entre os elogios mais extravagantes e os insultos declarados. Burchard pressentiu o florescer de um gênio, florescimento que, segundo ela, ainda está em curso. Além de sua introversão da personalidade humana, sua capacidade de observação e seu estilo peculiar, já suficientes para garantir-lhe o sucesso, ele tem o que dizer. Seu papel é o do artista que procura respostas de caráter psicológico, religioso e social para o mundo de agora. Assinala também a autora a dificuldade de se classificar Updike, mas há influências reconhecíveis em todo o seu trabalho: "ele é cristão por um lado, mas também cético do século vinte, por outro".¹² É humanista, mas sente a pequenez e a impotência do homem diante de forças que não pode controlar, apega-se a tradições americanas ao mesmo tempo que descarta antigas superstições. Já foi catalogado como existencialista, no entanto, não compartilha do pessimismo e do desespero dos existencialistas, embora tenha criado personagens alienadas e desesperadas. Evidencia influências de diferentes posturas filosóficas, oferece poucas soluções, mas investiga com honestidade. Em toda essa atividade é sem dúvida ele mesmo, não imita ninguém, e reflete ligeiramente o brilho de uns poucos teólogos modernos. Certos assuntos característicos de nossa época, como o ra-

¹² Burchard, John Updike: *Yea Sayings*, p. 3.

cismo e a guerra, ainda não foram tratados por ele. O humor aparece em suas obras não como trabalho de humorista, mas como parte da comédia humana desenvolvida com naturalidade. As contracorrentes do significado não cômico estão sempre presentes nessas situações.

Outra atividade de Updike mencionada pela autora é a de crítico literário, embora ele próprio talvez não se considere como tal. Suas críticas e comentários aparecem coligidos no volume *Assorted Prose* e constituem mais ou menos um terço do livro. Este trabalho mostra um pouco da cultura literária de Updike: cita diretamente mais de uma centena de autores e, indiretamente, outros tantos. A parte intitulada "First Person Singular" fornece elementos para que se conheça melhor o homem John Updike, com elementos autobiográficos, que freqüentemente se mesclam à sua ficção.

O título *Yea Sayings* do livro da autora sugere que a cosmovisão e a perspectiva de Updike são, em última análise e apesar de exemplos de sordidez imediata, esperançosas e otimistas.

Larry E. Taylor¹³ assinala a dicotomia das disposições pastoral e anti-pastoral como elemento recorrente na tradição literária americana, embora pouco estudada sob este prisma. E, finalmente, relaciona essa recorrência com os trabalhos de Updike. Como o próprio Updike

¹³ Taylor, *Pastoral and Anti-Pastoral Patterns in John Updike's Fiction*.

já afirmou, ele aprecia o meio, onde os extremos se entrecrocavam; fala, por exemplo, da classe média, do jovem entre a adolescência e a vida adulta, das diferenças de visão entre o campo e a cidade. A cidade pequena, como Olinger, evidencia bem este problema. Assim, mostra também o autor o choque da disposição pastoral com a anti-pastoral. A pastoral seria a visão idílica da vida, que engloba o bucolismo e uma certa ingenuidade, ao passo que a disposição anti-pastoral se deteria mais na visão prática da vida, num ambiente tipicamente citadino e não romântico. O herói, ou anti-herói, de Updike vacila entre as duas disposições. Chega Updike a sugerir que o fato de seus heróis nunca conseguirem a mulher ideal de seus sonhos tem algo a ver com a educação eminentemente rural que receberam.¹⁴

Robert Detweiler fala dos problemas de se criticar um autor vivo: fica-se tentado a julgá-lo a partir da impressão imediata que ele causa; e, muitas vezes, só temos rápidas entrevistas e declarações fora de contexto. Fica difícil, às vezes, perceber a evolução, o movimento, pelo simples fato de estarem ainda incompletos. O problema fica ainda mais complicado quando se trata de um autor como Updike, prolífico, e que não permanece estático por tempo suficiente para ser bem avaliado. Diz ele que Updike é muito relevante e trata de seus assuntos de ma-

¹⁴ Updike, "Preface", *Olinger Stories*, p. ix.

neira peculiar, num estilo que chama de "barroco secular":

Trata-se de uma ficção elaborada, consciente da textura, de construção equilibrada, sob controle rigoroso e de ressonância mítica, uma espécie, entretanto, que não exalta um mundo que seria igualmente rico e ordenado, mas cuja transitoriedade é marcada com ironia.¹⁵

Pretende Detweiler mostrar a ironia e o constrangimento inerentes à arte do "barroco secular" de Updike. As configurações na ficção do escritor revelam uma realidade moderna disjuntiva, o que faz com que uma consciência irônica apareça. Detweiler não estuda aqui os ensaios, textos críticos e poemas do autor. Menciona os críticos desfavoráveis a Updike e diz que não vai responder a eles individualmente porque seus argumentos são muito vagos como, por exemplo, o de que o escritor não trata de "grandes assuntos".

Observa o autor que Updike, como romancista que é, não apresenta teorias para o melhoramento do homem ou da sociedade; ao invés, mostra a complexidade da vida moderna e sua repercussão na mente humana. Talvez, através dessas revelações sobre a vida humana, a sociedade possa vir a refletir e se reconsiderar, mas isso é secundário para a arte. Sem ser experimental como John Barth e John Hawkes, Updike é um experimentador e confia na forma que

¹⁵ Detweiler, *John Updike*, p. 7.

produz; como exemplos disso, cita Detweiler o cenário futurista de *The Poorhouse Fair*, o uso do presente histórico em *Rabbit, Run*, a combinação de mito e realismo em *The Centaur* e a configuração em X de *Of the Farm*. Updike trata de temas antigos à maneira moderna. A textura de sua ficção é espetacular e ao mesmo tempo tão natural que pode passar despercebida; usa também com maestria o foco narrativo, o diálogo e o fluxo de consciência. Quanto ao estilo, supera as antigas técnicas em busca de novas experiências com novos métodos. Segundo o próprio escritor, em "View from the Catacombs", ele está "como que interessado, de maneira elegíaca, na classe média protestante".¹⁶ Esse senso de uma época que está indo embora é mostrado sob dois aspectos: (a) nos contos, a atitude introspectiva, que indica falta de saúde e tentativa de recuperá-la, ao mesmo tempo, e (b) nos romances, o uso irônico do mito, a tendência desmitificante, e a procura de uma realidade além do mito. Surge a nostalgia, pois Updike reluta ante o desaparecimento da era em questão.

No entanto, Updike não é considerado um escritor de transição; é jovem ainda e tem versatilidade e flexibilidade para acompanhar o movimento histórico e, talvez, até para profetizar. Resta sua confiança e fé no trabalho humano, na ação humana, que se desenvolve até nas condições mais adversas. Não se alienou das instituições da classe média e não deixa que os chamados "grandes assun-

¹⁶ Updike, "View from the Catacombs", *apud* Detweiler, *op. cit.*, p. 168.

tos" norteiem o conteúdo de sua ficção; sua matéria-prima é a vida diária. Em sua arte estabelece-se o paralelo entre a qualidade do artesanato e a qualidade da vida; a realidade responde favoravelmente à ação. Ganha então significado e importância fundamentais a função do profissional, que constitui a base da orientação num mundo perplexo.

Charles Thomas Samuels diz que "abençoado por múltiplos talentos, prolífico na expressão deles, John Updike é, sem dúvida, um prodígio".¹⁷ Apesar dos elogios, afirma que Updike às vezes falha na narrativa mais longa do romance, ao contrário do que acontece nos contos, ensaios e poemas. Classifica-o de "realista minucioso" e convincente, que proporciona os prazeres tradicionais do romance, ao mesmo tempo que traz um frescor inédito através do concreto. Nos poemas deteta ele uma tendência para o humor, nem sempre bem sucedida; nos poemas mais sérios Updike tem um pouco mais de sorte, como acontece com o poema "Seven Stanzas at Easter", que julga muito bom. Assinala a importância que Updike dá ao aspecto técnico e deplora os artigos publicados em *Assorted Prose*, que tinham aparecido anteriormente em "Talk of the Town" da revista *New Yorker*; diz que o resto do livro é melhor. Aproxima Updike de Salinger e conclui que ambos têm em comum a preferência pelos mesmos temas: a transitoriedade da vi-

¹⁷ Samuels, *John Updike*, p. 5.

da e o poder do amor como antídoto; os dois são nostálgicos quanto à juventude, "com sua honestidade e ilusões de permanência; e tratam de relacionamentos basicamente pessoais".¹⁸ A diferença logo aparece, as personagens de Updike se decepcionam com a intimidade, descobrem que o próprio amor é transitório. Está mais interessado nos problemas de suas personagens do que no ambiente e no momento histórico em que vivem, não analisa a cultura e o espaço externo. Seu propósito é veicular uma ação convincente, mas, por outro lado, fica a convicção de Updike de que as ações humanas são sempre ambíguas, e isso transparece em suas histórias. Seu programa estético baseia-se numa confiança total na linguagem como evocadora da verdade latente: "Só espero que, uma vez dentro de minha teia de palavras tecida às cegas, a coisa estoure por si: faça uma entrada e dê contas de si".¹⁹ Por isso, acha Samuels que se entende melhor a ficção de Updike quando agrupada de acordo com o assunto, e não de acordo com o tema, o cenário ou a personagem. Considera *The Centaur* cheio de truques do autor e seria, por isso, um dos melhores exemplos de seus feitos. Divide a ficção de Updike em dois tipos: a autobiográfica e outra de maior alcance.

Escrevendo em 1969, Samuels diz que Updike ainda deverá atingir o ponto alto de sua carreira, diferindo de outros ficcionistas que atingiram muito cedo o píncaro

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ Updike, "The Sea's Green Sameness", *apud* Samuels, *op. cit.*, p. 11.

e depois só desceram. Fala em seguida dos traços autobiográficos na ficção do autor, afirmando que Updike usa a própria família para criar um mito de pais e filhos e que as personagens de sua ficção inicial podem ser trocadas umas pelas outras: o protagonista pode ser Allen Dow, Clyde Behn ou o próprio John Updike. Refletindo sobre a similaridade entre autor e personagem, comenta Samuels a influência decisiva da mãe sobre Updike: ambiciosa e lida, almeja, para o filho, um futuro mais significativo do que o esperado em Shillington. A personagem adolescente de Updike é tipicamente isolada de seus pares, de saúde delicada, e tende a ver o amor por outra mulher como uma traição do amor materno.

Segundo Samuels, *Pigeon Feathers* tem por principal objetivo recuperar o passado, mas acha que a epígrafe tirada de Kafka, cuja sugestão da necessidade de "rallarmos a própria pele de" nossos corpos para nos lembrarmos não é muito própria, pois os contos de Updike são ligeiros como flagrantes. No entanto, faz breves elogios a "The Alligators", deste volume, "The Happiest 'Ive Been", de *The Same Door*, e "In Football Season", de *The Music School*. Mostra a incongruência entre o início deste último conto, "Você se lembra da fragrância que as garotas adquirem no outono?" e o seu final, "As garotas passam por mim carregando seus invisíveis ramalhetes colhidos nos campos ainda envoltos em graça, e eu observo como alguém que vê passar um enterro e se lembra do que o fere fundo".²⁰

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

Acusa "The Blessed Man of Boston, My Grandmother's Thimble, and Fanning Island" e "Packed Dirt, Churchgoing, a Dying Cat, a Traded Car", de *Pigeon Feathers*, de tentativas frustradas de inovação, que só revelam a preguiça do autor. Acha os contos desarticulados, feitos de partes meramente justapostas. Volta à carga contra *The Centaur*, afirmando que o livro é confuso porque o autor tenta "envolver suas memórias da infância no augusto manto do mito".²¹ Critica o clímax final, que diz ser mal preparado, reclama da falta de coesão do enredo, da pieguice do episódio decisivo envolvendo Peter e a namorada, entre outras objeções.

Samuels considera "Flight" o conto mais bem escrito de *Pigeon Feathers*. Este conto dá uma imagem bem clara do amor que o protagonista tem pela mãe e do que tem pelos outros; a imagem do vôo garante a coesão da forma do conto. "The Persistence of Desire" é visto como o melhor exemplo de introvisão de Updike sobre a origem da nostalgia; o prazer do protagonista, Clyde Behn, está na lembrança do caso amoroso de outrora, e não na possibilidade presente de reconquistar a mulher.

Of the Farm é, para Samuels, o mais sutil exemplo de ficção autobiográfica de Updike: a nostalgia surge de maneira mais complexa, bem como o relacionamento do homem com a família. "Em geral, a ênfase mimética de Updike torna sua ficção particularmente resistente ao sumário; *Of the Farm* é o mais irredutível de seus trabalhos".²² A

²¹ Samuels, *op. cit.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 22.

economia do livro, com seu despojamento de supérfluos, parece impressioná-lo sobremaneira. Joey Robinson, o protagonista, é sensível e imaturo e os mitos que cria da mãe e da esposa tolhem sua real liberdade de realização. O romance trata na verdade do movimento evolutivo da vida e da dificuldade que o ser humano pode encontrar em aceitar os estágios subseqüentes, apegando-se aos anteriores: de certa forma, Joey vacila ante sua condição de homem feito, olhando para o menino que foi; e a Sra. Robinson reluta em ceder lugar a Peggy, a esposa, no coração de Joey. No final, acabam cedendo às novas exigências.

Na ficção menos autobiográfica de Updike, Samuels vê os temas de Olinger de um novo ângulo: a nostalgia passa de pessoal para a da América pré-urbana. Aqui, os protagonistas não se sentem à vontade no mundo moderno, e a religião desempenha um papel importante como fator estabilizador e esperança de permanência; a estabilidade emocional e psicológica pode também ser procurada através do sexo apenas, o que sempre resulta em frustração. Sem fé, os heróis modernos de Updike ficam num beco sem saída: os contos do casal Maple podem ser citados como exemplos. No entanto, lamenta ainda Samuels o que chama de jogo de palavras e artimanhas em "Giving Blood"; para ele, o monólogo dramático "Wife-Wooing" é menos sério que o de "Lifeguard": o primeiro trata do amor conjugal, o segundo, de meditações filosófico-religiosas. Elogia "The Christian Roommates", quase um documentário do entrelaço de personalidades diversas no alojamento da universidade, em que Updike atinge a revelação sem esforço. Da visita de Updike

ã Rússia, Romênia e Bulgária, em 1964, resultou *Bech: A Book*, cujo conto "The Bulgarian Poetess" revela a idéia básica de Updike sobre o amor: "ou ele põe no pedestal um passado perdido ou projeta um futuro inatingível; no presente, definha".²³

The Poorhouse Fair, o primeiro romance de Updike, trata do problema da religião totalmente separado do contexto do amor: fala das conseqüências funestas do secularismo ateu, que caracteriza as instituições modernas. Os velhos da história representam a humanidade perdida dos mais novos. "Neste romance, a sabedoria do passado tornou-se incomunicável, e o elo entre gerações partiu-se de forma definitiva".²⁴ Samuels diz também que o livro carece de enredo e é fragmentado demais para convencer; é constituído de vinhetas. Segundo uma entrevista do próprio Updike, este romance e *Couples* procuram mostrar qual será o quadro depois do Cristianismo. Samuels parece dizer que só essa preocupação salva *Couples* de ser pura pornografia. Tarbox, cidade de Massachusetts, é o cenário de *Couples*, em que uma sociedade abastada, mas sem rumo, ignora a moralidade e evita o mundo exterior. Seus membros são indiferentes. Na noite do assassinato do presidente Kennedy, dão uma festa. Incomoda Samuels o fato de Updike se recusar a emitir juízo moralizador diretamente, pois ele apenas expõe a situação. Samuels compara rapidamente *Couples* a *Rabbit, Run*, que considera o melhor romance de Updike,

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

para concluir que o primeiro carece da tensão dramática e seriedade do segundo, é exagerado e se detém por muito tempo em situações repetitivas, com gente que logo se torna cansativa.

Talvez como justificativa pelos reparos, Samuels conclui afirmando que "a crítica normalmente faz com que a ficção pareça por demais tendenciosa, uma vez que a crítica é a descoberta de configurações ao passo que a ficção é a recriação da vida".²⁵ Essa recriação é o que Updike faz de melhor; é o autor que mais nos aproxima da "própria coisa", que a crítica pode apenas sugerir.

Donald J. Greiner, em seu livro *The Other John Updike*, analisa, como pode sugerir o título, a parte da obra de Updike que em geral a crítica relega a segundo plano, ou seja, aquela que não os romances. Esta outra parte inclui poemas, contos, prosa não ficcional e uma peça. O autor justifica o seu trabalho lembrando que Updike leva essa parte de sua obra muito a sério. O autor discute o uso de diferentes técnicas, atmosferas e assuntos, nesse *corpus*. Reconhece que analisar o já extenso trabalho de um autor sensível como Updike é uma tarefa que requer muita energia e entusiasmo; e o papel do crítico nem sempre é agradável: revela que o próprio Updike já manifes-

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

tou sua repulsa por críticos de toda espécie. Numa entrevista simulada com seu personagem Bech, em novembro de 1971, Updike demonstrou seu desânimo ao dizer que "todas as pequenas congruências e arabescos preparados com tanto prazer e expectativa são como que engolidos por porcos num carrinho de doces".²⁶ Com outros reparos como este, feitos por Updike, forma-se a impressão geral de que fica muito desgostoso quando críticos deixam de criticar a obra que têm nas mãos e começam a falar da obra que eles mesmos poderiam ter escrito. Assim, Greiner dá certa razão a Updike por reclamar e chega a forjar um exemplo característico de crítica a um livro do escritor:

Um tratamento sensível, até mesmo surpreendentemente perspicaz do vocabulário e dos ritmos da prosa, único aspecto positivo de seus contos e romances, serve apenas para tornar sua ficção muito amena, muito comprometida com o mecanismo da memória e com as nuances do sentimento pessoal e, assim, carece da exploração de assuntos de peso que a arte realmente séria exige. Numa época que sofre de visão apocalíptica, leitores sensíveis encontram dificuldade em prestar total atenção a histórias sobre folhas, museus e as complexidades de se cortejar a esposa. Sendo a década de 70, e provavelmente a de 80, tão insondáveis, por que, perguntam eles, ler o trabalho de um homem que freqüentemente recorda a década de 50?²⁷

²⁶ Updike, "Bech Meets Me", apud Greiner, *The Other John Updike*, p. xii.

²⁷ Greiner, *op. cit.*, pp. xii-xiii.

Greiner pretende responder a essa pergunta. Para começar, cita a opinião de Tony Tanner, quando este diz que Updike apenas "parece, à primeira leitura, estar muito distante de seus colegas contemporâneos"²⁸ e que sua obra aborda temas importantes relacionados com a morte, a degeneração, o nada e o desperdício, o que o aproxima de outros autores. Discorda Greiner de que a virtude de Updike esteja em se parecer com quem quer que seja, porque tem substância própria a comunicar e o faz muito bem.

Passa em seguida o autor ao caso dos críticos francamente desfavoráveis à obra de Updike. Vê neles má-fé e falta de equilíbrio para julgar literatura e também um certo deleite em apontar supostos defeitos alheios. São eles Norman Podhoretz e John W. Aldridge. Aldridge afirma que, a partir de seu primeiro romance, Updike só decaiu:

ele tem sido visto, em todos estes anos, fazendo aquela conhecida e agonizante trajetória de declínio da posição de brilhante e favorito escritor jovem à posição de certa insegurança e ambigüidade, que o grande sucesso popular de um livro como *Couples* — conhecido em certos círculos maldosos como 'o *Peyton Place* do intelectual' — pouco fez para melhorar.²⁹

²⁸ Tony Tanner, *City of Words: American Fiction 1950-1970* (New York: Harper & Row, 1971), apud Greiner, *op. cit.*, p. xiii.

²⁹ John W. Aldridge, "An Askew Halo for John Updike", *Saturday Review* (27 June 1970), apud Greiner, *op. cit.*, p. xiii. A propósito, *Peyton Place*, de Grace Metalious, que recebeu o nome de *Caldeirão do Diabo* no Brasil, conta histórias íntimas de bastidores numa cidadezinha americana, num tom de pieguice e romantismo exagerado.

e continua Aldridge a apontar "defeitos" mais específicos:

fica-se chocado com a disparidade entre a complicação e a pretensão de seu simbolismo e a fraqueza ou irrelevância da situação dramática, que, presumivelmente, seu simbolismo deveria iluminar.... Evidentemente, Updike aprendeu de Joyce todas as lições erradas.³⁰

Updike não fica mudo a esse tipo de crítica e responde aos detratores por escrito e nominalmente, aconselhando:

Não aceitem criticar um livro que estejam predispostos a detestar ou, por amizade, levados a apreciar. ...Nunca, nunca (John Aldridge, Norman Podhoretz) tentem colocar o autor "em seu lugar", tornando-o um peão no jogo contra outros críticos.³¹

O começo do ensaio de Podhoretz já não deixa dúvidas quanto à sua posição: "Tenho me intrigado com muitas coisas ao longo de minha carreira de crítico literário e uma delas é a alta reputação de John Updike".³² Chama o estilo de Updike de 'pirotecnia verbal', e afirma que seu

³⁰ *Ibid.*, p. xiv.

³¹ Updike, *Picked-Up Pieces*, apud Greiner, *op. cit.*, p. xiv.

³² Norman Podhoretz, "A Dissent on Updike", *Doings and Undoings: The Fifties and After in American Writing* (New York: Noonday, 1964), apud Greiner, *op. cit.*, p. xiv.

virtuosismo retórico não tem sofisticação ou conhecimento, mas só disfarça a insensibilidade, a crueldade e o sentimentalismo. A insensibilidade estaria representada pelas cenas de sexo em *Rabbit, Run*, a crueldade, na cena do mesmo livro em que Janet acidentalmente deixa a filhinha se afogar na banheira, e o sentimentalismo, nos contos. Podhoretz desencadeou, na revista *Commentary*, uma campanha contra Updike, a ponto de já se esperar uma crítica negativa nessa revista quando se trata de Updike. A vingança do escritor foi criar Bech, um escritor medíocre, de modo a satisfazer *Commentary*.

Há outros exemplos menos virulentos da posição Aldridge-Podhoretz, que geralmente se concentram na idéia de que Updike é todo estilo e pouco conteúdo. D. Keith Mano diz que "enquanto exércitos ignorantes entram em choque à noite, suas personagens estão em outro lugar na praia, talvez nadando nuas"³³; chama-o de "suave cantor solitário da mediocridade protestante" e "realista da classe média", mas admite que sua "franqueza e estilo habilidoso" conquistam-lhe milhões de leitores; conclui com ironia: "Ele não luta por ideologia alguma: isso seria um abuso da condição de escritor. De fato, John Updike, por bondade ou preguiça, tem muito pouco a dizer. E dos que escrevem na América ninguém o diz melhor".³⁴

Updike diz que Aldridge é apenas um homem de per-

³³ D. Keith Mano, "Doughy Middleness", *National Review* (30 August 1974), apud Greiner, *op. cit.*, p. xv.

³⁴ *Ibid.*

cepção grosseira, que foi crasso na crítica de *The Centaur* e revela o que acha dos críticos e da própria ficção:

Parece-me que os críticos estão ficando cada vez mais beligerantes e impacientes por música mais louca e vinho mais forte, quando aquilo de que precisamos é um maior respeito pela realidade, por seu segredo e sua música. Muita gente está examinando os mapas e não muita está visitando os lugares.³⁵

Em seguida, Greiner menciona Richard Locke³⁶, que aprecia Updike com ressalvas: os poemas são apenas atraentes e inteligentes; *Assorted Prose* é irregular mas impressiona por "Hub Fans Bid Kid Adieu" e pelas críticas; os contos são apenas esboços para os romances e chamam demais a atenção para o autor e seu estilo; prefere os romances aos contos, lamentando nestes o que chama de "neblina açucarada de Olinger". Com relação aos romances, equipara Updike a Norman Mailer; estes seriam os dois escritores americanos da atualidade mais bem sucedidos no enfoque de problemas culturais e humanos.

Evidentemente, Greiner não concorda com a avaliação que Locke faz da obra de Updike que não os romances. A reportagem da revista *Time*, de 26 de abril de 1968, diz

³⁵ Jane Howard, "Can a Nice Novelist Finish First?" *Life* (4 November 1966), apud Greiner, op. cit., p. xvi.

³⁶ Richard Locke, *New York Times Book Review* (14 November 1971), apud Greiner, op. cit., p. xvi.

que Updike, apesar de seus feitos, tem ignorado a corrente principal da ficção ocidental contemporânea. Citando Rhode, Greiner afirma que isso é pelo menos discutível, uma vez que Updike considera o artista como "o intermediário entre o mundo ideal e este, muito embora nosso senso do ideal — e estou falando mesmo de nosso senso íntimo, independente do que pensamos que cremos — seja atualmente um tanto sombrio".³⁷ Nesse papel de intermediário, Updike evita o drama do apocalíptico e do choque. Quando ocorre o conflito, é geralmente longe do contexto de problemas sociais ou políticos: "Tenho tratado do homem apolítico, suburbano ou rural".³⁸ A partir de sua ficção,

pressente-se que é bom estar vivo, que há muito mais beleza ao nosso redor do que notamos, que a existência está carregada de bondade. No entanto, muito embora não queiramos morrer, a vida ainda, dia a dia, muitas vezes parece monótona e longa. Nossas metas, uma vez atingidas, entediam-nos.³⁹

Assinala Greiner que os temas desenvolvidos por Updike, depois de *Pigeon Feathers*, têm muito a ver com "o interminável tédio da próspera classe média"⁴⁰; as perso-

³⁷ Eric Rhode, "Grabbing Dilemmas", *Vogue* (1 February 1971), apud Greiner, *op. cit.*, p. xvii.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Jane Howard, *loc. cit.*, p. xvii.

⁴⁰ Greiner, *op. cit.*, p. xvii.

nagens tentam desesperadamente escapar a esse enfado, quase sempre sem êxito. Essa mudança é especialmente evidenciada pela passagem de Olinger a Tarbox. Um bálsamo para tal marasmo e frustração é a volta ao passado. Daí decorre a nostalgia, que não deve ser confundida com sentimentalismo. Updike tem uma ótima definição de nostalgia: "O que é a nostalgia senão o amor por aquela nossa parte que está no céu, para sempre afastada da mudança e da corrupção?"⁴¹ A recuperação do passado só é possível na ficção, e a importância do ontem é extremamente valiosa em sua obra; mas Updike também fala da "perda tão imperceptível e no entanto tão severa que a dor e o desejo giram em torno da memória e da culpa".⁴² O mecanismo da nostalgia, observa Greiner, baseia-se num paradoxo: a pessoa anseia por algo perdido no passado, mas esse algo normalmente a magoava quando o possuía. Aquela mesma linha inicial de "In Football Season", citada por Samuels como destoante do final, é mencionada por Greiner como exemplo de uma comunicação direta com o leitor, evidenciando a universalidade de um sentimento tão puro, que leva o leitor a rever seu próprio passado. Esse tipo de lembrança exerce uma pressão sobre o presente que não pode ser ignorada; falando dessa pressão, diz Updike: "Meus livros destinam-se todos a ser debates morais com o leitor, e se parecem não ter propósito — quero crer — é porque o leitor não se

⁴¹ Updike, "More Love in the Western World", *apud* Greiner, *op. cit.*, p. xviii.

⁴² Greiner, *op. cit.*, p. xviii.

engajou no debate".⁴³

Para concluir, Greiner chama nossa atenção para o fato de que a avaliação de Updike como escritor tem sido feita, principalmente, com base em seus romances. Volta a apontar a necessidade de se examinar o resto da obra do autor, que merece ser explorada.

Para encerrarmos o exame de opiniões críticas sobre John Updike, gostaríamos de fazer nossas as palavras de Donald J. Greiner, em sua nota de conclusão:

Não se devem tirar conclusões finais sobre um escritor tão competente em tantos gêneros diferentes, como John Updike. Fazer um depoimento sumário neste estágio de sua carreira é presunção; fazer previsão do seu futuro é arriscado. Updike deleita porque surpreende. Nunca se sabe como será o próximo livro. ...Quer imaginando a presidência de uma personalidade histórica como James Buchanan, ou criando a história de um país imaginário como Kush, as sentenças de Updike brilham.⁴⁴

Cremos ter mostrado, pelo que ficou exposto, o grau de variedade de opiniões críticas sobre a obra de John Updike. Isso vem mostrar o quanto é viva e fascinante uma obra que desperta pareceres tão díspares. Só isso já levaria a um repensar da própria linguagem na arte, o que entendemos ser o principal papel da literatura. Essa

⁴³ Updike, "One Big Interview", *apud* Greiner, p. xix.

⁴⁴ Greiner, *op. cit.*, p. 261.

atividade de examinar cuidadosamente a forma, como veículo de um pensamento e uma sensibilidade incomuns, é encorajada pelo próprio texto de Updike. Numa época em que predominam fórmulas feitas para agradar o grande público consumidor, um autor como John Updike parece apontar para as próprias bases perenes da atividade literária.

1.3. Objetivos deste Trabalho

Nosso propósito, no presente trabalho, é examinar a linha de evolução temática evidenciada pela ficção curta de John Updike, de 1954 a 1979, ou seja, de "Friends from Philadelphia" a "Here Come The Maples", partindo do conceito de tema estabelecido por Brooks e Warren:

É a idéia, o significado, a interpretação de pessoas e eventos, a visão subjacente e unificadora de vida que é formada pela narrativa toda. ... é o que entendemos da experiência humana mostrada na história. E o que entendemos de tal experiência sempre envolve, direta ou indiretamente, algum comentário sobre valores da natureza e da conduta humanas, sobre o bem e o mal, sobre o verdadeiro e o falso, uma concepção de qual é o lugar do ser humano no mundo.⁴⁵

Procuraremos mostrar a posição e a evolução existenciais e críticas do autor-narrador em relação ao

⁴⁵ Brooks & Warren, *Understanding Fiction*, p. 273.

mundo apresentado na obra, bem como as maneiras e os recursos com que isso é efetuado. No aspecto mais propriamente intra-diegético, estudaremos essa evolução valorativa nas próprias personagens, tendo em vista as categorias de espaço e tempo, estilo e imagens.

Cremos que tal estudo será conseguido com nossa atenção voltada para o próprio texto, uma vez que Updike considera os "arabescos", a forma, portanto, não só como parte integrante da vida, mas também como elementos muito representativos. Logo, muito do comentário de Updike sobre a realidade da vida humana será encontrado no estudo atencioso de sua forma, sua linguagem e seu estilo. Lembremo-nos aqui de que a objeção principal que fazem os críticos de Updike é que ele não trata de grandes assuntos como guerra nuclear, conflitos raciais, catástrofes, entre outros, quando já há muita literatura contemporânea cuidando disso. Updike é, portanto, uma alternativa. Talvez, o grande acontecimento nele seja sua própria literatura. E, por outro lado, haveria uma maneira objetiva e infalível de se atribuírem valores às coisas? Ou seria o valor subjetivo, mormente no que tange às coisas do espírito? Para se entender o valor de Updike, necessita-se daquela disposição de nos voltarmos sobre nós mesmos, sobre a situação de nossa sensibilidade e de nossa alma, não só face aos acontecimentos comezinhos do dia-a-dia, mas até ante aqueles chamados "assuntos importantes".

Com uma relação dos campos em que tocam os temas de John Updike, especialmente em sua ficção curta, mostraremos que seus assuntos, mesmo quando vistos de um

ângulo puramente objetivo, têm importância intrínseca. Nos contos que abordamos, podemos distinguir temas relacionados com vários assuntos: a infância e a adolescência na cidade pequena, a cidade grande enquanto influência no indivíduo, o moderno estilo de vida, especialmente o *modus vivendi* americano, com as diferenças qualitativas entre as décadas, problemas conjugais, a religião enquanto necessidade natural do homem e única esperança de salvação, o papel da memória enquanto força atuante no presente, meditações líricas, o papel do artista e da arte no conturbado mundo atual, a experimentação com novas formas e a formação acadêmica.

Não podemos nos esquecer de que Updike é antes de tudo um escritor, não é sociólogo, cientista, ou filósofo; procura antes expressar a maneira pela qual os problemas mencionados afetam a sensibilidade do indivíduo, cuja reação e perplexidade patética são de todos nós, do que fazer um estudo objetivo deles, posando de entendido no assunto.

Feita esta introdução, desceremos ao detalhe, procurando mostrar o que é o texto de Updike, assim como os sonhos, idéias, frustrações e epifanias com ele diretamente relacionados, a maneira com que se movimentam de um extremo a outro.

2. TEMAS PRINCIPAIS

A partir deste capítulo, procuraremos analisar as modificações de juízos valorativos, relacionados com os diferentes aspectos da estrutura dos contos de John Updike.

2.1. A Iniciação

Um primeiro grupo de temas desenvolve-se em torno do fenômeno cultural da iniciação, como se percebe logo nas duas extremidades da antologia *The Same Door*. Em "Friends from Philadelphia", o adolescente John Nordholm já está exposto aos rituais da vida adulta, embora não o perceba. Mr. Lutz já o trata como a um homenzinho, possível futuro marido de sua filha Thelma. O segundo passo, mais definido e decisivo, acontece no último conto da antologia, "The Happiest I've Been", e traz o mesmo John, agora prestes a voltar à universidade e já saudosos da alegre e irresponsável vida de adolescente. A última festa, na cidadezinha de Olinger, à revelia da família, antes de ir embora para a cidade grande, e a confiança do amigo ao deixá-lo dirigir enquanto dormia são partes do ritual de iniciação à vida adulta. A sensação da personagem, aqui, é ambígua: vê com nostalgia o passado recente, e aguarda



ansioso os desdobramentos da nova condição que o espera.

Há, porém, outros tipos de iniciação, menos caracterizados. O começo da vida conjugal seria um outro passo da iniciação à vida adulta responsável. Richard, de "Snowing in Greenwich Village", iniciando a saga dos Maple, está diante deste tipo de problema: sendo casado, sente o dilema de estar passando por uma experiência de sedução efetuada por outra mulher.

Outro tipo de iniciação é o começo da vida profissional. "Ace" Anderson, de "Ace in the Hole" é um exemplo patético; antigo herói do basquete ginásial, agora enfrenta o desencanto e a monotonia de sua vida conjugal e profissional. Em "Who Made Yellow Roses Yellow?" Fred Platt terminou o curso superior e não sabe o que fazer da vida; o amigo Thomas Clayton ganha dinheiro, mas, como ele, também teve de abrir mão de seu sonho. "The Alligators" mostra a necessidade do ritual na iniciação: depois da hostilidade inicial, a garotinha Joan é aceita pelos colegas de quinta série. "Flight" dá-nos a imagem da saída do ninho, do lar, para a vida lá fora. "Pigeon Feathers" exemplifica um tipo importantíssimo de iniciação, dentro da obra de John Updike, ou seja, a iniciação religiosa, o momento em que o problema da fé tem que ser encarado, e as explicações estereotipadas da religião organizada e da boa-vontade dos pais já não satisfazem. O indivíduo tem que achar a resposta por si mesmo ou estar pronto para quando Deus houver por bem dá-la. A necessidade dessa resposta pode aparecer já aos catorze anos, como é o caso de David Kern. O problema do garoto Ben, de "You'll Never

Know, Dear, How Much I Love You", já não é o religioso, mas sim o de se dar, em sua inocência, a um mundo corrompido pelo desencanto e pelo vício de adultos; o resultado é a frustração do garoto.

Se continuássemos a abrir o leque de possibilidades de encontrar temas de iniciação, abrangeríamos, possivelmente, todos os contos aqui estudados, mas já não seriam casos específicos. Na concepção estética de Updike, tem-se a impressão de que a vida é um permanente ritual de iniciação. Estamos sempre sendo introduzidos numa nova esfera de relações com nossos semelhantes, por termos adquirido, através de nossa experiência, como que um novo *status*. Este caminho é inevitável, irreversível e qualitativamente importante para a vida posterior. Tal é o juízo de Updike sobre a iniciação.

2.2. A Religião e a Fé

Temas que dizem respeito à religião e à fé ocupam posição de destaque nos contos de Updike. Em "Dentistry and Doubt" fica ilustrada boa parte da posição do autor a respeito do problema: o homem é fraco e não consegue, através de seus próprios esforços, chegar até Deus; há aqui nítida influência das idéias do teólogo suíço Karl Barth. A esperança humana está no fato de que Deus existe e é diferente do homem, podendo mostrar-lhe o caminho da salvação; só resta ao homem ficar receptivo à intervenção divina. No conto acima, o pastor americano Burton é tomado por

uma crise de descrença no dia em que precisa ir ao dentista. Levado, até certo ponto, pelo próprio dentista, Dr. Merritt, Burton supera a crise, lembra-se das palavras do teólogo Richard Hooker e vê pela janela as carriças enganarem inesperadamente os estorninhos ávidos e cadentes.

Burton não se lembrara de nada de Hooker, o autor que ele estava estudando, para citar ao dentista, que lhe havia perguntado a respeito. Enquanto o pastor se preocupava em impressionar o dentista, fazendo grande esforço mental para mostrar-se convincente, a fé continuava inacessível. Finalmente, conseguiu lembrar-se destas palavras de Hooker: "Asseguro que estamos aptos, propensos e dispostos a renunciar a Deus; mas está Deus, da mesma forma, pronto a renunciar a nós? Nossas mentes são mutáveis; a d'Ele também o é?"⁴⁶

No que tange à religião constituída e formal, a visão de Updike não é das mais animadoras: o pastor Eccles, do romance *Rabbit, Run*, dá uma prova disso. Falta-lhe convicção e fé e falha, por isso mesmo, em dar a assistência de que "Rabbit" Angstrom tanto necessita. Em "Pigeon Feathers", o Reverendo Dobson é o equivalente de Eccles: falha redondamente em dar apoio à fé vacilante do garoto David, que por sua vez representa a atitude diametralmente oposta à da religião institucionalizada. David procura com

⁴⁶ "I grant we are apt, prone, and ready, to forsake God; but is God as ready to forsake us? Our minds are changeable; is His so likewise?" (SD 42).

honestidade uma resposta que venha aliviar-lhe a angústia diante da consciência da mortalidade; trata-se de uma procura de caráter essencialmente humano e existencial.

Em "The Deacon" a atenção se volta para o diácono Miles, como alguém de dentro da instituição religiosa; seu exemplo é o de uma vida de ação mecânica e carente de fé. O diácono torna-se amargo e descrente de tudo. Mas mesmo aqui, um outro aspecto temático de Updike aflo- ra e acena com a possibilidade de esperança: a ação huma- na, mesmo quando mecânica e sem convicção, deixa resíduos, que podem constituir-se numa configuração que dá signifi- cado à existência, muito embora o agente não estivesse côm- scio disso. A ação é a essência do ritual, necessidade básica do homem. O ritual de Updike, como o do protagonis- ta de "Packed Dirt, Churchgoing, a Dying Cat, a Traded Car", é escrever: cerimônia, como tantas outras, redentora da condição humana.

Raramente Updike trata do aspecto sectário da religião; ele não é o que se poderia chamar de escritor religioso *stricto sensu*. Quando tal se dá, o tom normal- mente é leve, como o da provocação barata de Arthur com relação à esposa Macy, em "Sunday Teasing", em que as di- ferentes denominações religiosas teriam influências mar- cantes nos costumes familiares.

As revelações de caráter espiritual ou religio- so aparecem freqüentemente, em Updike, sob a forma de epi- fanias, semelhantes às epifanias joyceanas. Como assinala Detweiler, os contos de *The Same Door* evitam proporcionar o choque brutal, para "produzir a revelação gradual — a

culminante combinação de conhecimento e emoção que toma conta do protagonista depois de suas experiências cruciais e do leitor depois que termina a história".⁴⁷ Tais são os casos de David ("Pigeon Feathers"), ao examinar o harmonioso desenho das asas dos pombos mortos, e o de Paul ("Intercession"), que pressentiu uma inexplicável intervenção divina, que acabou com sua partida de golfe e estabeleceu a clara divisão entre seu mundo adulto e o mundo infantil do "professor" Shaw. Nestes casos resta à personagem sentir, calar e usar posteriormente o apreendido.

Não é nada raro encontrar-se ironia nos escritos de John Updike. A nosso ver, "Archangel" é um bom exemplo, embora os críticos vistos não tenham assinalado isso. Normalmente, quando são mencionados anjos ou aparecem alusões a eles, aparecem em sua condição clássica de mensageiros de Deus ou de ligação da divindade com o homem. Parece-nos que tal não acontece aqui, e vários elementos, intra e extra-textuais, nos levaram a esta conclusão. Na primeira pessoa, o arcanjo pede que o adorem: "Minha face é uma máscara de marfim: Amem-me. Ouçam minhas promessas..."⁴⁸ É interessante que o arcanjo não procure, aqui, veicular a glória de Deus, mas sim busque o louvor de si próprio. Por outro lado, oferece como recompensa apenas coisas materiais, que fariam de qualquer um uma pessoa abastada e saciada: "Pórfiro, teca, jasmim e mirra: estes

⁴⁷ Detweiler, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸ "My face is a mask of ivory: Love me. Listen to my promises...". (PF 117).

presentes trago. ...Meus olhos são diamantes em cujas facetas o vermelho ouro se reflete".⁴⁹ O tom da fala do arcanjo é poético-retórico, mas sente-se que o artifício retórico é mecânico, vazio e interesseiro. As últimas linhas do conto-poema deixam bem claras estas características:

"Seu louvor a mim é louvor de você mesmo; espere. Ouça. Vou começar de novo".⁵⁰ Nota-se aqui também a inversão do preceito cristão: "Ama a ti mesmo e a mim". Finalmente, lembremo-nos de que Lúifer, o anjo decaído, é precisamente um arcanjo; a situação toda está caracterizada. Neste conto, Updike parece advertir-nos no sentido de que devemos tomar cuidado com exteriores atraentes e sedutores. Aqui o brilho externo é demais, de forma semelhante ao motivo updikeano do anúncio luminoso com dizeres bem nítidos, e geralmente enganosos, da propaganda. Greiner, por exemplo, fez outra leitura do texto, pois diz que "a mensagem do anjo é a promessa do amor de Deus".⁵¹

"Lifeguard" tem algo a ver com "Archangel", pois aqui também a prosa habilidosa, na primeira pessoa, do estudante de teologia e salva-vidas no verão, pode convencer-nos de que os prazeres da carne sejam totalmente compatíveis com a fé espiritual e até mesmo expressão dela. O próprio narrador-orador se confessa incapaz de águas

⁴⁹ "Porphyry, teakwood, jasmine and myrrh: these gifts I bring. ... My eyes are diamonds in whose facets red gold is mirrored". (PF 117).

⁵⁰ "Your praise of me is praise of yourself; wait. Listen. I will begin again". (PF 118).

⁵¹ Greiner, *op. cit.*, p. 114.

mais profundas; sua capacidade é marginal, limita-se às praias. O mar aparece aqui como aquilo que será sempre misterioso para o homem, como os mistérios da fé. A inexperiência, o deslumbramento e a vitalidade da juventude são características da fala deste conto: "Sem dúvida, sou um sujeito esplêndido. No outono, inverno e primavera, cumprio os deveres de estudante de teologia; no verão, disfarço-me em minha pele e me transformo em salva-vidas".⁵² O protagonista revela, finalmente, que ainda aguarda a revelação da fé, que o tornará capaz de realmente salvar vidas: "Algum dia minha prontidão produzirá frutos; junto ao horizonte surgirá, delicioso, translúcido, como um sino verde acima d'água, o grito de socorro, o grito, um grito, entristece-me confessar, que ainda estou por ouvir".⁵³ Também habilidosamente, Updike coloca tais palavras discrepantes na boca de um "estudante" de teologia, que ainda tem muito a aprender. Greiner deteta ironia no processo analógico do salva-vidas com Deus; a luxúria aparece disfarçada em retórica; o salva-vidas tem excesso de razão e intelecto e carência de fé e amor.

Parece-nos que a diferença principal entre "Archangel" e "Lifeguard" é que, no primeiro, a intenção

⁵² "Beyond doubt, I am a splendid fellow. In the autumn, winter, and spring, I execute the duties of a student of divinity; in the summer I disguise myself in my skin and become a lifeguard". (PF 146).

⁵³ "Someday my alertness will bear fruit; from near the horizon there will arise, delicious, translucent, like a green bell above the water, the call for help, the call, a call, it saddens me to confess, that I have yet to hear". (PF 152).

de convencer o ouvinte e seduzi-lo não é traída em nenhum ponto; no segundo, a inexperiência do salva-vidas e o vigor de sua carne o enganam, bem como aos que o ouvissem; por isso, ele às vezes tem lampejos da verdade e do bom-senso, como quando diz que "As marés do tempo têm subcorrentes traiçoeiras".⁵⁴

Temos um outro exemplo da insegurança e dúvida da juventude ante o problema da religião em Clem, de "I'm Dying, Egypt, Dying". Clem é um jovem narcisista, rico e solteiro, mas totalmente destituído de sentimento; é incapaz de amar as mulheres que encontra, e quanto à religião, ela se resume para ele numa "aversão ao lixo". Sua atitude porém encontra um contraste na personagem feminina Ingrid, em quem o ensinamento religioso despertara uma expectativa. Talvez ela esteja aguardando aquela manifestação da graça divina a que já nos referimos. Cremos que o título do conto esteja relacionado com o fato de que, para os antigos egípcios, existia apenas uma palavra para vida e morte. Para um povo religioso como o egípcio, a morte não oferecia problemas insolúveis, qualitativamente diferentes dos da vida; mas para a cultura jovem ocidental, representada por Clem, o temor da morte revela a falta de fé; a vida torna-se um paradoxo e prenuncia a morte. Clem está agonizante, neste sentido.

Os adultos também, talvez ainda mais que os jovens, sofrem com a falta de fé característica das décadas

⁵⁴ "The tides of time have treacherous under-currents". (PF 152).

mais recentes. Richard Maple, como marido típico da sociedade moderna, carece de princípios cristãos, os quais não compreende, e está literalmente perdido na perplexidade da existência contemporânea. No conto "Giving Blood", ele mostra estranheza e medo ante o fato de viajar com a esposa até Boston para doar sangue a uma parenta dela, que mal conheciam. Ao se lembrar da explicação de que a quantidade de sangue doado é logo repostada no organismo, fica intrigado: "Na verdade, eu não compreendo esta história de dar alguma coisa e, de alguma forma, continuar com ela".⁵⁵ Fica sugerido que o mundo moderno de Richard é o da competição acirrada, e que a idéia de dar algo sem a perspectiva de retribuição é de fato muito exótica. Esta atitude de não se dar nada e pagar por tudo é a mesma que leva o protagonista de "Intercession" a sacar da carteira para apostar com o garoto sobre o jogo de golfe: este gesto separou irremediavelmente os dois mundos paralelos da infância e do adulto.

Uma das coisas que mais incomodam Orson Ziegler, de "The Christian Roommates" é o comportamento religioso de seu colega de quarto na universidade, Henry "Hub" Palamountain. A religião de Hub é tudo, menos a convencional: reza de maneira dramática, pratica ioga, cumprimenta unindo as palmas das mãos e está fugindo do recrutamento militar porque se recusa a matar. Orson é o contrário de tudo isso, já tem um futuro programado, tira

⁵⁵ "'... I don't really understand this business of giving something away and still somehow having it. ...'" (MS 30).

boas notas e fica escandalizado com o comportamento de Hub, que, além do mais, é mau aluno. Hub condena a ciência por considerá-la um exemplo do orgulho (*hubris*) humano. Orson é uma pessoa do sistema; não obstante, sendo sensível, fica muito impressionado com o comportamento do colega da Universidade de Harvard, a mesma cursada por Updike. Hub representa, até certo ponto, o caminho que Orson poderia ter tomado, fossem outras as circunstâncias. Mas, dadas as condições reais, a influência que Hub deixou em Orson é que este jamais reza, mas ocupa lugar de destaque na sociedade interiorana de sua terra natal. Num aula de história, Orson ficara também escandalizado com a falta de fé de Voltaire, assim como David Kern ficara, ao ler no livro de H.G. Wells a declaração de que Jesus fora apenas um mero agitador das massas. O relacionamento de atração-repulsão que Orson tem com Hub tem seus efeitos ainda na universidade: a uma certa altura, Orson começa a achar que o conhecimento é inútil. Orson acaba médico, irritadiço e respeitado em sua cidade: um materialista, como previra Hub, que, após deixar a universidade, foi de tudo um pouco, desde conferencista a técnico de futebol. Hub representa o elemento humano que faltou na religião e na vida, de Orson.

Em "God Speaks", Updike mostra um caso extremo de religião institucionalizada, ligada diretamente ao poder. O narrador fala de seu antigo colega de universidade, Gish Imra, que veio a ser um soberano do Afeganistão e, portanto, um ser divino. O descrédito de tal condição surge quando o narrador revela que certa vez o amigo lhe

confessara haver perdido completamente a fé, afirmando que a religião só servia para dominar as massas. Daí resulta a situação paradoxal de Gish Imra: é um líder espiritual que não acredita no espírito. A ironia do título do conto torna-se evidente. Mais uma vez fica registrado o conceito na da favorável em que Updike tem a religião organizada, enquanto entidade voltada para interesses estranhos à sua natureza essencial.

Quando fala a respeito de "Pigeon Feathers", diz Rachael Burchard que na ficção de Updike

não há melhor exemplo... do fracasso do cristianismo como o homem o pratica e prega.... Na verdade, ele torna a criança um pecador aos olhos de seus pares simplesmente porque ela anseia pela verdade. Suas respostas são inadequadas ao nosso tempo.⁵⁶

Já se pode, assim, fazer um ligeiro esboço da evolução das atitudes dos protagonistas com relação à fé e à religião, nos diversos estágios da vida, na ficção curta de Updike. Na infância, procura-se uma resposta de forma veemente, e a epifania generosa aponta o caminho a trilhar; na juventude, as epifanias, no tocante à religião, já não são tão comuns, aparecem choques de idéias opostas, típicos do ambiente universitário; e, finalmente, na vida adulta, quase já não se procura mais e se tenta

⁵⁶ Burchard, *op. cit.*, p. 149.

encontrar um outro tipo de revelação, no mundo da matéria e do sexo, o que gera mais angústia. Mas, neste último estágio, o desencanto pode levar a um repensar da condição humana e a uma volta à ação, ao ritual significativo, que pode representar uma luz de esperança mais discreta, porém mais estável, que a da infância.

Com Kierkegaard, Updike acredita que a religião é uma experiência íntima que só pode ser compreendida pelo indivíduo; é como se fosse experimentada individualmente, sem a possibilidade de ser transmitida na íntegra e, muito menos, de servir a interesses mesquinhos de dominação do homem sobre seu semelhante. Kierkegaard distingue entre tempo e eternidade: o primeiro é a esfera que o homem compreende e em que atua, a segunda é qualitativamente diferente do primeiro e incompreensível para o homem; para ele, a multidão só é superior ao indivíduo em número, pois qualitativamente só o indivíduo passa pela experiência religiosa, "a multidão é a inverdade".⁵⁷ Assim, entende-se muito bem o caráter ímpio da multidão na praia, em "Lifeguard".

Da mesma forma, teólogos do movimento chamado Neo-Ortodoxia, ou Teologia da Crise, como Karl Barth, influenciaram as idéias de Updike. A idéia de que não há caminho do homem até Deus, mas é Ele quem nos escolhe, é de Barth. Uma das diretrizes básicas da Neo-Ortodoxia é a restauração da autoridade do texto bíblico, enquanto Pala-

⁵⁷ Hamilton, *op. cit.*, p. 90.

vra de Deus aos homens. Daí o grande número de alusões aos textos sagrados encontrados na obra de Updike, especialmente notados por Alice e Kenneth Hamilton. Outra atitude neo-ortodoxa é o combate ao excesso de cientismo na sociedade moderna; encontramos um eco disso na posição de Henry Palamountain ("The Christian Roommates"), que se recusava a estudar ciência por ser ela uma expressão da *hubris* humana. Outro traço freqüente da Neo-Ortodoxia é a presença do paradoxo na fé cristã; por exemplo, é com a morte que se ganha a vida, é com a perda aparente que se ganha. O paradoxo da carnificina e salvação aparece em "Pigeon Feathers", quando a fé de David renasce com a chacina dos pombos. Os Hamilton lembram o conceito de *Angst*, proposto por Kierkegaard, como sendo a angústia que o homem herdou de sua origem; só a fé pode curá-lo e livrá-lo da morbi-
dez da morte. David Kern conseguiu, por ora, libertar-se da *Angst* através da revelação que presenciou. A resposta para se descobrirem as coisas está na experiência individual, que consiste de coisas triviais.

2.3. A Vida Conjugal

Outro grupo de temas desenvolve-se em torno da vida conjugal. Na obra de Updike, o casamento aparece como mais uma das fontes de perplexidade e frustração, que atormentam a vida adulta. Como diz Galloway, ao comentar o oitavo romance de Updike, *Marry Me*, este evoca "aquela tradição paradoxal do amor cortês, de acordo com a qual o

casamento, restringindo a liberdade, só pode enfraquecer o amor".⁵⁸ Por outro lado, o motivo da Dama Inatingível, muito comum em Updike, anula a esposa como possível parceira de um sonho de amor realizado.

Notável na saga dos casais presos pelos laços do matrimônio, os Maple aparecem pela primeira vez em "Snowing in Greenwich Village"; em seguida, em "Giving Blood" e "Twin Beds in Rome". A parte final de *Museums and Women*, que agrupa cinco contos, intitula-se "The Maples": "Marching Through Boston", "The Taste of Metal", "Your Lover Just Called", "Eros Rampant" e "Sublimating". Finalmente, a antologia *Your Lover Just Called* traz, além dos contos dos Maple publicados anteriormente, "Waiting Up", "Nakedness", "Separating", "Gesturing", "Divorcing: A Fragment", "Here Come the Maples" e "The Red-Herring Theory". Nesta antologia, Updike incluiu dois contos, "Wife-Wooing" e "Plumbing", que, segundo ele mesmo, apesar de não mencionarem diretamente nenhum dos componentes do casal, dão provas intrínsecas de que Richard Maple é o protagonista.⁵⁹ Em "Snowing in Greenwich Village", o casal está recém-casado em Nova York, apenas com um embrião de conflito conjugal; divorciam-se na Nova Inglaterra, depois de uma jornada de altos e baixos. O escritor deixa bem claro o que pensa de tal jornada:

⁵⁸ Galloway, *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*, p. 77.

⁵⁹ V. "Foreword", *Your Lover Just Called*, p. 9.

Embora os contos dos Maple tracem o declínio e o fim de um casamento, eles também iluminam a história, sob muitos aspectos feliz, de criar filhos e compartilhar um milhão de momentos mundanos. Que um casamento termine não é ideal; mas tudo termina sob o céu, e se a temporalidade for considerada como anuladora, então nada de real dá certo.⁶⁰

Os Maple são, sem dúvida, o casal que mais aparece nos contos de Updike, seguidos de longe por Jack e Clare, de "Walter Palm", "Should Wizard Hit Mommy" e "The Crow in the Woods". Há, entretanto, muitos outros contos com casais que, até certo ponto, poderiam ser qualquer um destes dois, com diferenças apenas circunstanciais. Pois, como têm assinalado os críticos, com o endosso do próprio autor, suas personagens têm um alto índice de intercambialidade: por exemplo, o herói menino ou adolescente, das *Olinger Stories*, embora o nome possa variar, é sempre um "garoto do lugar".⁶¹

No que tange à evolução do problema de conflitos conjugais, cumpre assinalar, inicialmente, a diferença de ponto de vista, decorrente da própria idade do protagonista. David, de "Pigeon Feathers", presencia as discussões entre os pais: "O pai expressava sentimentos de desconforto discutindo com a mãe, sem parar, sobre agricultura orgânica. À noitinha, durante o jantar, o barulho

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Olinger Stories*, p. v.

não tinha fim".⁶² A visão de quem está fora do problema conjugal fornece uma idéia esquematizada do conflito, sem a riqueza de minúcias psicológicas dos que estão diretamente envolvidos. Mais tarde, o protagonista é o marido, que expõe sua situação emocional e psicológica diante da figura da esposa. É interessante notar que a visão do narrador-autor é sempre "com" o protagonista masculino, para usar a expressão de Jean Pouillon. O narrador está, portanto, dizendo sempre dos efeitos do casamento sobre a parte masculina, com a qual, até agora, o autor parece se identificar melhor, para não dizer exclusivamente.

Já em "Snowing in Greenwich Village", aparece um tema de suma importância dentro da situação matrimonial: o adultério, mesmo quando latente, é uma séria ameaça à felicidade conjugal, principalmente se o marido for imaturo e vaidoso, como Richard. É interessante notar como Updike equaciona a fragilidade de um casamento com falhas existentes na sociedade, mormente a da cidade grande, e, mais tarde, a da alta classe média nos bairros residenciais. Neste conto há sugestão de que o adultério combina com o próprio estilo de vida predominante na metrópole, onde as torres das igrejas ficam sufocadas pelos altos edifícios ao redor. Por outro lado, em Olinger nem se co-

⁶² "His father expressed his feelings of discomfort by conducting with Mother an endless argument about organic farming. All through dusk, all through supper, it rattled on". (PF 83).

gita em adultério como saída para a vida conflitante dos pais: o meio provinciano e rural exerce influência, aliado à formação religiosa convencional das personagens. O adultério aparece na medida em que o tempo traz uma nova geração, que, por sua vez, passa a um novo espaço, com novos problemas.

No entanto, os primeiros anos de casamento podem ainda trazer interlúdios agradáveis, como acontece em "Wife-Wooing". Este conto é uma meditação lírica, em primeira pessoa, sobre a atração, inclusive sexual, que a esposa exerce sobre o narrador e a ternura que ele sente por ela. Na verdade, mesmo durante os conflitos sérios entre os cônjuges de Updike, nota-se que os problemas são oriundos mais de uma angústia existencial e de problemas de identidade do protagonista, do que da consciência de defeitos reais no parceiro. Richard é inseguro, e não consegue assumir, psicologicamente, o papel de rei do lar, papel evidenciado por imagens recorrentes ao longo da obra. Por isso, no que diz respeito ao tratamento da esposa, "Wife-Wooing" é uma exceção; Richard esquece seu egoísmo e registra o encanto que a mulher exerce nele, encanto que é o resultado de experiências comuns compartilhadas e que sempre traz surpresas. Isto é uma bênção, já que "um presente esperado não merece ser dado".⁶³ Aqui, o protagonista assume psicologicamente o papel do homem das cavernas, provedor da família, ainda que só para buscar alguns sanduí-

⁶³ "An expected gift is not worth giving". (PF 79).

ches para a reunião noturna com a esposa e a prole.

Como antídoto para o grave tédio da rotina conjugal, e como esperança para o amor, Updike aponta para a novidade, a mudança que quebra essa rotina. Como se percebe em "Giving Blood", a simples viagem a Boston para doar sangue aproxima Richard e Joan, e eles voltam a se entender, ainda que de maneira precária. "O romance é, simplesmente, o estranho, o não experimentado".⁶⁴ Aqui, a novidade, enquanto valor positivo, é reforçada pelo caráter cristão da ação, que influencia especialmente a Richard; este, com a generosidade meio a contragosto reassume por algum tempo sua posição de rei. De maneira semelhante à de Orson Ziegler, de "The Christian Roomates", em relação à personalidade alheia, Richard não consegue ver em Joan aquelas qualidades que o completariam. Ele encontra dificuldade em encará-la como um ser humano separado dele, com qualidades próprias, independentes das suas. Como resultado das recordações simultâneas da infância, o casal atinge relativa estabilidade no presente, mas, ao mesmo tempo, o fracasso atual de cônjuges torna-se mais evidente. O sentimento de culpa é mero resultado da memória da infância. No presente, a situação é outra; é outra a faixa etária e, num meio citadino, o sacrifício de doar sangue perde parte do significado, pois, como assinala Detweiler⁶⁵, não há Deus a quem fazer o sacrifício, nem força natural a ser

⁶⁴ "Romance is, simply, the strange, the untried". (MS 29).

⁶⁵ Detweiler, *op. cit.*, p. 114.

apaziguada e nem um senso de culpa real e adulto.

Exemplos semelhantes de tentativa de fugir à rotina aparecem em "Twin Beds in Rome" e "Avec la Bébésitter", que tratam de viagens ao exterior. No primeiro, os Maple tomam a decisão de viajar já com o fim específico de evitar o divórcio. Um relativo equilíbrio é mais uma vez conseguido, quando dormem em camas separadas em Roma, passando a respeitar as diferenças mútuas, principalmente Richard, as de Joan. Preso à formalidade do matrimônio, ele protesta, a princípio, contra as camas separadas. Fica a sugestão de que o fracasso do matrimônio acontece devido à insistência de Richard em trilhar o caminho clássico do casamento. No segundo conto, Kenneth e Janet Harris estão na Riviera Francesa procurando o mesmo remédio. Kenneth tem uma amante na América, é inseguro como Richard, e o casal encontra apoio moral na babá francesa das crianças. Richard tem, com relação à esposa, um dilema que se reflete em seu próprio raciocínio: só a deixaria quando ela estivesse feliz, mas quando ela está feliz, invejoso da felicidade dela, não consegue deixá-la. Assim, os Hamilton que só o amor físico os mantém juntos, pois "quando finalmente calavam as línguas, seus corpos arriavam juntos como dois exércitos mudos que pudessem de bom grado misturar-se, livres das absurdas hostilidades decretadas por dois reis loucos".⁶⁶ Richard é fraco e possessi-

⁶⁶ "when their tongues at last fell silent, their bodies collapsed together as two mute armies might gratefully mingle, released from the absurd hostilities decreed by two mad kings". (MS 62).

vo ao mesmo tempo. Depois do habitual diálogo ferino com a esposa, tenta sempre reparar o gesto.

Numa outra fase do casamento dos Maple, fica claro o papel do jogo social que lhes afeta diretamente o comportamento e a vida. Os Maple poderiam muito bem ser mais um casal de Tarbox, como os do romance *Couples*, que cometem toda sorte de desregramento, principalmente no que tange à vida conjugal. Em "The Taste of Metal", na festa a que vão os dois, Richard abertamente corteja Eleanor Dennis, que está separada do marido Mack. Aqui, misturam-se em Richard a nostalgia da juventude, quando seus dentes tinham o esmalte intacto em vez do metal das restaurações de agora, com o anseio de fugir à rotina, o que o leva a buscar a aventura amorosa com Eleanor. O juízo de Updike contra o adultério fica nos elementos proibitivos do gosto de metal na boca, um gosto que é um *não* aos outros, como a neve intensa, que atrapalha a viagem de carro com a amante e a esposa, e o poste, que representa o ponto final da viagem, a sanção divina, do espaço vertical. A atmosfera de jogos e brincadeiras deste tipo de festas sugere, por um processo metonímico, a extensão dessas práticas à vida social mais ampla; tudo é um jogo e, quanto mais surpreendente o resultado, melhor, já que o problema principal é o tédio. Quanto a esse aspecto, este conto relaciona-se com "The Red-Herring Theory", em que o jogo do "arenque-

vermelho"⁶⁷ consiste em fazer crer que se tem ligação amorosa com uma determinada pessoa (o arenque), a fim de se esconder o verdadeiro caso amoroso ilícito. O jogo é secreto e sua existência é revelada a Richard pela esposa, depois de uma festa na casa deles; para desencanto de Joan, Richard acha o jogo muito interessante e logo imagina consigo mesmo uma maneira de trapacear: dormir com o "arenque". A opção pela desonestidade emocional é tomada com naturalidade por Richard, como um ato totalmente viável nesse tipo de sociedade.

"Marching Through Boston" marca a ascensão de Joan e a queda de Richard, mostrando o desencontro em sua vida conjugal. Joan envolve-se em passeatas pelos direitos civis e isso lhe faz bem; Richard fica em casa tomando conta dos filhos. Seus complexos e sua carência tiram-lhe o *status* de chefe da casa e, perdendo o controle, arremeda exagerada e desesperadamente o jargão dos líderes negros do movimento. Assume então o papel de um escravo negro, indefeso diante de sua ama. Joan assume o controle da casa, assim como o faz mais tarde no processo de separação do marido, em "Separating".

"Your Lover Just Called" mostra como o jogo social do adultério pode se tornar perigoso. O conflito ime-

⁶⁷ De acordo com *The American Heritage Dictionary of the English Language*, arenque vermelho (*red herring*), além do primeiro sentido de "arenque defumado de cor avermelhada", significa também "algo que distrai a atenção do assunto ou problema em questão", sentido este derivado do fato de se usar arenque vermelho para confundir o faro de cães de caça. É precisamente neste segundo sentido que a expressão é aqui usada.

diato gira em torno de telefonemas que Joan e Richard recebem num certo dia em que ele não foi trabalhar por estar resfriado. Começando por Richard, cada um faz crer que o amante do outro telefonou, e que desligou em seguida, quando a pessoa errada atendeu. O ponto curioso é que Richard sente que Joan não tem amante algum; e, à noite, quando vê, sem ser notado, a esposa beijando Mack Dennis, que os visita, sente um prazer mórbido por achar culpa neles e lhes mostra isso. De alguma forma, o programa de comportamento social entre casais foi levado a efeito.

"Uma profunda felicidade vinda de dentro o ampliava; o alcance da sua língua e do seu sarcasmo era imenso, e os outros dois pareciam bonecos, homúnculos em suas garras traquinas".⁶⁸ O fato é que, reforçando a disposição que já ficou registrada aqui, passado o incidente, a força do amor físico entre eles é intensificada. Parece haver uma necessidade de fantasia que neutralize a mesmice do dia-a-dia e reacenda o interesse.

A posição de Updike, como já notaram críticos como os Hamilton, é a de que esta é uma perigosa norma vigente na sociedade moderna, que só favorece o amor erótico. O autor contrapõe duas concepções de amor: o amor erótico (Eros), que é egoísta e leva à morte, e o amor segundo os preceitos cristãos (Ágape), que se resume no amor ao próximo e conduz à vida eterna. Em "Eros Rampant", várias

⁶⁸ "A profound happiness was stretching him from within; the reach of his tongue and wit was immense, and the other two seemed dolls, homunculi in his playful grasp". (MW 211).

modalidades do amor erótico e destrutivo são mostradas, geram conflitos e revelações perturbadoras.

Ante acusações mútuas de adultério, Joan confessa que o cometeu. Essa revelação pode ser verdadeira ou não. Joan pode estar apenas aceitando as regras do jogo perigoso de se fazer interessante aos olhos do marido. Ele mesmo dissera: "É triste pensar em você sem um amante".⁶⁹ O efeito é instantâneo: Richard fica muito interessado em saber todos os detalhes de todos os casos que ela teve até então. Naquela noite, depois da festa, o amor entre eles fica mais intenso: mais uma vez o jogo deu resultado. "Até quando?" parece ser a pergunta de Updike. Este problema, longe de ter caráter puramente particular, é, pelo contrário, decorrente de uma escala de valores aceita por toda uma faixa da sociedade, como fica evidente na declaração de um protagonista: "somos todos peregrinos, claudicando rumo ao divórcio".⁷⁰ Refere-se aí a todos os seus companheiros de geração, sugerindo as conseqüências derivadas da alienação e da perplexidade do estilo de vida contemporâneo.

Os contos restantes dos Maple traçam a trajetória final do declínio do casamento de Joan e Richard. O jogo do adultério levou ao adultério real de "Waiting Up" e "Gesturing". Richard tinha abdicado totalmente a condição de chefe da casa, que está acéfala, como bem o sentem

⁶⁹ "'It's sad, to think of you without a lover'". (MW 213).

⁷⁰ "We are all pilgrims, faltering toward divorce". (MS 142).

os filhos do casal. A atração erótica que os mantinha juntos já não existe em "Sublimating". Em "Waiting Up", a integridade do lar já está irremediavelmente comprometida, e os cônjuges vivem uma situação absurda: Joan sai para discutir a solução de um problema amoroso duplo, deles com outro casal, deixando Richard em casa. Ela parece ser a única a achar a situação verdadeiramente absurda, mas a superficialidade já permeia tudo, pois Joan "era como uma atriz que acabara de deixar o palco, seus gestos ainda imbuídos de exagero teatral".⁷¹ A essa altura o casal consome muito álcool, como mais uma tentativa de fuga.

"Nakedness" oferece outro despertar de paixão entre eles, mas, não obstante, o fim está próximo. "Separating" mostra que, embora inevitável, a separação é dolorosa. Quando chega o momento de comunicar a decisão aos filhos, Richard chora, ao contrário de Joan, que se mostra mais firme. Há aqui uma curiosa troca de posições: durante todo o processo de deteriorização do casamento, era Joan que sempre preferia esquecer tudo o que estava ruim e começar de novo; mas na hora do desenlace real e inevitável, é ela também que toma a atitude mais madura e adulta, enquanto Richard esmorece e chora diante dos filhos.

Em "Gesturing", já estão separados, e Richard tem uma amante, Ruth, mas sente falta da esposa; talvez agora, livre das restrições do casamento, ele esteja preparado para amá-la. A posição de Updike parece ser ambiva-

⁷¹ "she was like an actress just off the stage, her gestures still imbued with theatrical exaggeration". (YLJC 66).

lente: por um lado, há o reparo feito ao casamento enquanto vínculo que tolhe a realização espontânea do amor; por outro, mostra ceticismo quanto à filosofia moderna de se buscar o prazer e a realização pessoal, em primeiro lugar, tentando-se eliminar quaisquer obstáculos na busca desesperada de alguma coisa que não se sabe exatamente o que é.

2.4. A Cidade Grande

A cidade grande aparece na ficção de Updike no segundo passo importante da evolução existencial das personagens. A imagem mais comum é a de Nova York, que predomina nos contos de *The Same Door*. Esta imagem é, via de regra, a de um elemento disfórico, afastado da inocência e do encanto dos adolescentes. É o começo da vida adulta e responsável. A outra metrópole é Boston, com uma presença não tão freqüente como Nova York. A metrópole é o estágio espacial entre Olinger e Tarbox, isto é, entre a cidadezinha provinciana e pastoral e a vida sofisticada do bairro residencial da alta classe média americana. É uma pausa resultante do primeiro choque com a chamada realidade da vida, antes de se dar conta dessa realidade e de se procurar viver com ela.

"A Gift from the City" representa talvez o melhor exemplo da influência da psicologia metropolitana no homem. Desenvolve-se aqui o tema da ambivalência dos atos e das características da cidade grande: Nova York é, ao mesmo tempo, garantia e ameaça à estabilidade da situação

de James e família. A própria idéia de dádiva torna-se dúbia neste conto. Explicando o tema básico de todos os contos de Olinger, disse Updike: "Para mim, a questão está bem clara, e é a questão, mais ou menos, de todos estes contos de Olinger. *Somos recompensados inesperadamente*. A confusa e inconseqüente superfície das coisas, de vez em quando, se abre para nos dar um presente".⁷²

Com a mudança de Olinger para Nova York, o presente dado pela realidade torna-se dúbio: não se sabe exatamente de onde vem o presente e para quem é. No conto em questão, o presente que a cidade dá a James pode muito bem ser um presente de grego, pois o indigente negro, que vem à sua porta procurar ajuda, catalisa todo o pavor latente causado pelo estilo de vida da metrópole, que inclui a concorrência desleal, a agressividade implícita e a indiferença no relacionamento humano. Em última análise, a idéia de presente pode não ser tão imediata, mas estar ligada a algo mais profundo; James pode ter chegado à conclusão de que reagiu de modo exagerado devido ao medo. A cidade ensinou-lhe isso. As possibilidades avultam no conto: o negro pode estar dando à família de James o ensejo de um contato humano na metrópole da impessoalidade, mas pode também ser um malandro, que se aproveita do medo da família para conseguir dinheiro; este seria então o presente da cidade, ou do medo causado por ela, ao vigarista. James pode estar temendo apenas pela segurança da família,

⁷² Updike, apud Detweiler, *op. cit.*, p. 15.

ou ainda, querendo apaziguar a mente conturbada pelo *modus vivendi* da metrópole, ou ambas as coisas. Tal situação ocorre com certa frequência em Updike, isto é, a de querer castigar-se por possíveis falhas; em "Twin Beds in Rome", Richard insiste em pagar ao vendedor mais do que as castanhas valem, para se penitenciar. Pode tratar-se até mesmo de um presente que a cidade grande dá ao negro pobre através da caridade de gente que ainda preserva sentimentos humanitários.

Às vezes, porém, mesmo no torvelinho de impressões e inquietações de Nova York, há espaço para o gesto de fineza e cordialidade, que revela calor humano. Tal é o caso de "His Finest Hour": numa sequência tragicômica, o casal George e Rosalind intervêm numa briga doméstica de seus vizinhos, os Irva. Passado o incidente, o sr. Irva manda-lhes muitas flores, dizendo que não guarda ressentimento algum contra eles. Mais tarde, morando no estrangeiro com a esposa, a imagem mais carinhosa que George tem de seu país é justamente seu apartamento novaiorquino repleto de flores.

O traço predominantemente disfórico da cidade grande é ilustrado com frequência na ficção curta de Updike. Em "Toward Evening", a superficialidade e o artificialismo típicos da metrópole sufocam a alma humana. A saída é o devaneio. A superficialidade enganosa é sugerida pela fácil legibilidade dos anúncios luminosos, um dos motivos de Updike. A impessoalidade surge como principal característica citadina em "Who Made Yellow Roses Yellow?" Neste conto Fred Platt e Thomas Clayton, dois ex-colegas

de universidade, encontram-se para almoçar. Fred é refinado e rico, mas precisa de uma ocupação e espera que o amigo lhe arranje uma, ao passo que Thomas, apesar de não ter sido muito brilhante, tem um ótimo emprego e ganha muito bem. Não há comunicação real entre eles. Fred precisa do amigo, mas não consegue passar esta mensagem. No final, cada um vai para seu lado.

Segundo Greiner, esse conto é tão impessoal quanto Manhattan. A tônica é que os seres humanos perderam sua substância, abriram mão de seus sonhos, acomodaram-se à rotina aviltante, desistiram de ser o que queriam. A impessoalidade da metrópole chega a tal ponto que o único amigo que Richard encontra em Boston, depois de se separar da esposa, é um grande edifício moderno, que fica de frente a seu apartamento e reflete nos vidros o céu azul ("Gesturing"). Adquirem importância, para o tema em questão, o fato de Richard ficar a maior parte do tempo em seu apartamento e referências ao caos que grassa lá fora, o que sugere a generalizada confusão social representada por Boston.

Por outro lado, Nova York oferece oportunidade de encontro de personagens cosmopolitas e familiarizadas com os usos do chamado mundo civilizado. Tais personagens aparecem em "A Trillion Feet of Gas" e contrastam com um produto híbrido, John Born, um texano rico, que representa, ao mesmo tempo, um tipo com raízes americanas e um elemento que já adquiriu livre trânsito nesse meio sofisticado, nem sempre avesso às maquinações desonestas de bastidores.

Em "The Morning", o protagonista tem máxima di-

ficuldade em se entrosar com a realidade representada pela metrópole. Sua ligação com ela se dá através da amante, que acaba de perder. O resultado é sua alienação total, dentro dos exíguos limites de seu quarto, sem a luz das manhãs que a amante lhe trazia, mas esta disposição parece evoluir dentro do próprio conto: ele se propõe, psicologicamente, a aceitar não só a amante tal qual ela é, mas também e principalmente, a realidade representada pela cidade grande.

A atmosfera citadina é equacionada com o medo da morte, o que leva o ser humano de volta à terra, ao elemento natural. A cidade aparece como um viveiro de pesadelos que atormentam a psique das personagens; quase sempre, como em "My Lover Has Dirty Fingernails", a figura do analista aparece como lenitivo.

Todos os contos abordados neste contexto levam-nos a concluir que a metrópole é um dos fatores fundamentais para dramatizar a perplexidade dos protagonistas diante da vida.

2.5. O Papel do Artista

Quanto ao papel do artista em geral e do escritor em particular, John Updike tem muito a dizer. Em "The Sea's Green Sameness" o narrador-escritor fala, na primeira pessoa, da natureza de escrever, afirmando que, em última análise, prefere confiar mais na forma que produz do que no duvidoso poder de imaginação do leitor. Admitindo

que até mesmo as palavras são instrumentos vagos, imprecisos e misteriosos, emite juízo de valor sobre os escritores levianos, os bajuladores, que trilham o caminho batido com medo de inovar ou ofender o gosto estabelecido. Por isso recusa-se a aderir aos que enchem "o hotel confortável dos pornôgrafos, dos convidados para o jantar e das personalidades de televisão".⁷³ Considera-se um dos últimos escritores legítimos. Sua atividade é fundamental, é o contínuo conhecer pela sensibilidade, pois, o conhecimento científico do mar, seu presente objeto, já se completou. Crê piamente que o próprio ato de escrever, cuja natureza ele não consegue apreender com segurança, um dia venha a criar seu próprio sentido: então, o observador e o objeto ficarão ambos explicados em sua essência.

Essa confiança na atividade artística e na forma resultante já ficou registrada em declarações de Updike, como esta:

Escrevi "The Sea's Green Sameness" anos atrás e quis dizer, creio, que as narrativas não devem ser *primariamente* invólucros de introvisões psicológicas, embora possam contê-las, como passas em pãezinhos. Mas a substância é a massa, que alimenta o apetite de contar histórias, o apetite pelo movimento, pelo suspense, pela resolução. O maior orgulho do escritor, como já experimentei, não está na sabedoria casual mas em sua habilidade de manter uma massa organizada de imagens em movimento, em sen-

⁷³ "the cozy hotel of pornographers, dinner guests and television personalities". Updike, "The Sea's Green Sameness". (MW 139).

tir a vida se engendrando sob suas mãos.... Introversões de toda espécie são bem-vindas; mas nenhuma sabedoria substituirá o instinto pela ação e pela configuração, e talvez o desejo selvagem de manter cativa, através da voz, uma outra alma.⁷⁴

Para Updike, portanto, não basta um bom assunto para termos boa literatura. Mas, por outro lado, não devemos crer, a exemplo dos críticos desfavoráveis, que o cuidado com a forma seja tudo em Updike. Cremos que essa forma esmerada, que confia mais em adjetivos que na imaginação do leitor, é resultado de uma vivência de conteúdos, nunca pequenos demais que não mereçam todo o cuidado em sua expressão artística. São necessárias vivência e participação para se engendrar vida com palavras, mesmo porque uma atitude frívola de cultivo apenas da forma estaria bem próxima daquela condenada por Kierkegaard, a *atitude estética*. Tal atitude, imatura e egoísta, não se compromete e só avalia os elementos pelo prazer que deles pode tirar. Adotando mais uma expressão kierkegaardiana, a *atitude existencial* seria apropriada para caracterizar a de Updike: tanto ele se envolve no drama humano, que não existem segredo e dor, por mais ínfimos e fugazes que pareçam, que não lhe mereçam a atenção e a linguagem precisa e primorosa.

Um exemplo da atitude estética diante da vida aparece com Leonard Hartz, de "Still Life", que contrasta

⁷⁴ Updike, *Picked-Up Pieces*, apud Greiner, *op. cit.*, p. 183.

com sua colega de escola de arte, Robin, que tem mais vivacidade do que talento artístico. Até o juízo da impressão que a aparência de Robin deixa em Leonard é feito em termos puramente estéticos: "como um pedaço de fina cerâmica cor-de-rosa o tornozelo dela continuava, usando a expressão de Seabright, a atrair seu olho".⁷⁵ Daí resulta que, pela imaturidade emocional de Leonard, nada acontece entre eles além de ciúmes infantis e compras na feira. Ele está muito preocupado com o gozo estético da vida para amá-la. Como costuma acontecer na ficção do autor, o título do conto tem implicações diversas: primeiro, a artística, significando *natureza morta*; segundo, a idéia de vida quieta, pacata, sem sobressaltos, sem vivacidade; e, finalmente, como parte da expressão "It's still life" (Ainda é vida). Até uma vida como esta, aparentemente tão tem atrativos, merece registro em nossa sensibilidade.

2.6. A Memória

A faculdade da memória é um aspecto fundamental na ficção de Updike. Por isso, trataremos aqui de alguns temas relacionados com o papel do escritor, para quem a forma adequada de registrar a memória constitui um verda-

⁷⁵ "like a piece of fine pink ceramic her ankle kept taking, in Seabright's phrase, his eye". (PF 22).

deiro desafio. A sua importância reflete-se na busca de certa estabilidade emocional e coerência psíquica no presente. Intimamente ligados a este problema da memória, bem ilustrado pelo ambiente de Olinger e adjacências, estão os traços autobiográficos da vida em família.

As epígrafes de *The Same Door* e de *Pigeon Feathers* já indicam o papel da memória em nossas vidas, bem como a necessidade da recordação.

A epígrafe de *The Same Door* é tirada de Bergson:

E contudo, quantos dos nossos prazeres atuais, se os examinássemos com atenção, não seriam reduzidos a nada mais que lembranças de prazeres passados! O que restaria de muitas de nossas emoções, se as reduzíssemos ao quantum exato de sentimento puro que contêm, subtraindo delas tudo o que é meramente reminiscência?⁷⁶

Esta epígrafe sugere uma espécie de deterioração do presente. Nos primeiros contos de Updike, de modo especial, a recordação do passado serve de alento ao homem para enfrentar um presente hostil ou sem sentido claro.

A outra epígrafe, extraída de Kafka, assinala as dificuldades da volta às origens. A memória é seletiva e, quanto mais passa o tempo, menos pontos aparecem no passa-

⁷⁶ Henri Bergson, *Laughter*, apud Updike, *The Same Door*, p. 6.

do; no entanto, recordá-los é fundamental, não importa o esforço:

Como vingança, entretanto, minha memória do passado tem me fechado a porta cada vez mais. A princípio eu poderia ter voltado, se seres humanos mo tivessem permitido, por uma passagem ampla como o âmbito do céu sobre a terra, mas enquanto eu me lançava para frente em minha carreira forçada, a abertura se estreitou e encolheu atrás de mim; eu me sentia mais à vontade no mundo dos homens e me adaptava melhor a ele; o vento forte que soprava atrás de mim vindo de meu passado começou a enfraquecer; hoje é apenas um sopro suave que brinca junto ao meu calcanhar; e a abertura distante, através da qual ele vem e de onde uma vez eu mesmo vim, ficou tão pequena que, mesmo que minha força e minha vontade bastassem para me levar de volta a ela, eu teria que esfolar a própria pele de meu corpo para atravessá-la.⁷⁷

Updike esforça-se para resgatar o passado e é bem sucedido: mais quanto à ressurreição de estados emocionais e psíquicos ligados a esse passado do que quanto à fidelidade a aspectos externos ou autobiográficos. Arthur Mizener associa essa atitude do autor à de Wordsworth, caracterizan-

⁷⁷ Kafka, "A Report to an Academy", apud Updike, *Pigeon Feathers and Other Stories*, p. 6.

do-a, portanto, como romântica.⁷⁸

Quando a personagem de Updike tenta essa volta ao passado, os resultados podem ser diametralmente opostos. Em "The Persistence of Desire", o protagonista Clyde, na tentativa inglória de reviver concretamente uma emoção que pertence ao passado, está fadado ao desastre, muito embora apenas a possibilidade exista no texto. No final do conto, com a visão fisicamente alterada pelo remédio que o oftalmologista pusera em seus olhos, e com a visão interior ofuscada pelo desejo da lembrança, Clyde está fora da realidade, e tudo leva a crer que um cruel despertar no presente esteja próximo.

Por outro lado, em "Packed Dirt, Churchgoing, a Dying Cat, a Traded Car", o David Kern adulto e escritor, na primeira pessoa, trata o passado com reverência e respeito. Assim é que ele se recusa a dispor de seu carro usado, companheiro de tantas jornadas, sem um ritual ou cerimônia, pois "não só areia e papéis de doce se acumulam no interior de um carro, mas também heroísmos e momentos de comunhão".⁷⁹ Sua cerimônia, cremos, é sua atividade fundamental de escritor e artista. Seu tributo ao carro velho, à memória do pai, é o seu conto.

Interessante e coerente, entre os motivos de Updike, é a descoberta espontânea de uma verdade através

⁷⁸ Arthur Mizener, "Memory in Pigeon Feathers". In John Updike, ed. David Thorburn & Howard Eiland, p. 178.

⁷⁹ "Not only sand and candy wrappers accumulate in a car's interior, but heroisms and instants of communion". (PF 177-178).

da experiência. Em "Dentistry and Doubt", Burton não soubera citar uma passagem sequer do teólogo sobre o qual escrevia uma tese. Mais tarde, descontraído, lembra-se de súbito de uma citação significativa, restauradora de sua fé vacilante. Em "Packed Dirt, Churchgoing, a Dying Cat, a Traded Car", enquanto viajava ao sul para visitar o pai doente, David dera carona a um marinheiro, que, ao saber que David era escritor, lhe perguntara sobre o que ele escrevia. David não tinha conseguido dar uma resposta precisa. Voltando para casa, depois de experiências vivenciais significativas com sua família, especialmente com o pai, David experimenta uma epifania e responde ao marinheiro ausente: "Que nós americanos precisamos de cerimônias, suponho, marinheiro, é o âmago do que tenho escrito".⁸⁰

Outro exemplo da memória relacionada com o papel do artista aparece em "The Blessed Man of Boston, My Grandmother's Thimble, and Fanning Island". Aqui o autor praticamente dá um sumário do próprio estilo; este seria detalhado no registro da memória, do acontecido, do observado. Mas, com modéstia retórica, o narrador diz que eles, os romancistas em potencial, tem alcance superficial e que, observando o floco de neve, não conseguem reconstruir a nevasca. O recurso retórico é usado de maneira muito consciente por Updike, uma vez que se trata de uma reflexão sobre o poder criativo do escritor. Enquanto o narrador nos diz que seu alcance é limitado, vemos toda a nevasca acontecendo em profusão e com detalhes significati-

⁸⁰ "We in America need ceremonies, is I suppose, sailor, the point of what I have written". (PF 192).

vos diante do olho sensível. O trecho abaixo é representativo do próprio estilo descritivo de Updike, levado às últimas consequências:

Pensei, então, escrever um romance, um livro imenso, a respeito dele, narrando cada movimento seu, cada refeição, cada jogada, lançamento, e hesitação de cada jogo a que assistiu, o número de cada casa por que ele passava nas favelas de colorido ferruginoso de Boston, a posição e forma exatas de cada rachadura e descascado das soleiras, a atenuação e o brilho exatos de cada floreado e fantasia convoluta das grades que passavam por suas pernas, as marcas de giz, os tijolos (tingidos de púrpura, manchados de ocre, vermelhos), as constelações de remendos e manchas em seu minúsculo quarto de solteirão (paredes verdes, canos pintados tossindo com o vapor, fio de telefone preso ao rodapé), a irrepetível espiral da fumaça que saía de seu arroz, os golpes de som compondo o sombreado de barulho às suas costas, cada grito reprimido, cada sibilar de um anúncio luminoso com defeito, cada avião ou trem distante, cada raspão de patins, tudo: tudo colocado em sequência com a clara simplicidade da bênção intrínseca, milhares e milhares de páginas; extaticamente sem acontecimentos; divina e desafiadoramente tedioso.⁸¹

⁸¹ "I thought then to write a novel, an immense book, about him, recounting his every move, his every meal, every play, pitch, and hesitation of every ball game he attended, the number of every house he passed as he walked Boston's Indian-coloured slums, the exact position and shape of every cracked and flaking spot on the doorways, the precise scumble and glitter of every floriate and convoluted fancy of ironwork that drifted by his legs, the chalk-marks, the bricks (purple-tinted,

Em "Walter Palm", a memória é um jogo inocente entre marido e mulher, que acaba revelando o patético contraste entre o passado de sonho e o presente banal. Walter Palm é o nome de que não conseguiam se lembrar. Era o de um homem que conheceram quando estavam em lua-de-mel. Finalmente, Jack, o marido, consegue se lembrar do nome, mas parece que, com o nome, ele se lembrou também de toda a atmosfera do momento em que realmente amara a esposa. O que resta agora é a falta de comunicação real entre eles, pois nem este fato da lembrança Jack conseguiu comunicar à esposa: "ergueu-se apoiado no cotovelo e chamou 'Clare', baixinho, sabendo que não a acordaria, e disse 'Palm. Walter Palm'".⁸² É como se ele estivesse dizendo o nome para si mesmo: aquela recordação é somente sua e incomunicável. Cada um de nós tem um passado, cuja emoção é intransferível.

Relacionando-se o problema da memória com a evolução temática nestes contos, pode-se concluir que a memória aparece de maneira mais acentuada nos contos de Olinger

ochre-smeared, red), the constellations of lint and stain in his tiny bachelor's room (green walls, painted pipes coughing with steam, telephone wiring stapled along the baseboard), the never-precisely-duplicated curl of the smoke off his rice, the strikes of sound composing the hatchings of noise at his back, every stifled cry, every sizzle of a defective neon sign connexion, every distant plane and train, every roller-skate scratch, everything: all set sequentially down with the bald simplicity of intrinsic blessing, thousands upon thousands of pages; ecstatically uneventful; divinely and defiantly dull". (PF 157-158).

⁸² "he lifted himself on his elbow and called 'Clare' softly, knowing he wouldn't wake her, and said, 'Palm. Walter Palm'". (SD 150).

do que nos posteriores. Nos primeiros, a memória pode freqüentemente levar à nostalgia da infância e juventude perdidas; nos outros, embora o drama do protagonista adulto possa ser associado a lembranças da vida mais recente do próprio Updike, a memória já não é tão premente. Oferece, ao invés, ocasião para meditações filosóficas, para se viver com as perdas decorrentes da passagem do tempo. No caso específico do autor, a forma de ação para conviver com essas perdas e buscar um certo equilíbrio existencial está na própria arte de escrever, que adquire a característica de um processo redentor, de um ritual. Fica a sugestão de que os outros profissionais podem conseguir o mesmo em seus campos. Um tipo de protagonista frustrado e alienado, em Updike, é justamente o do profissional desviado de sua verdadeira vocação. Tal é o caso dos dois amigos em "Who Made Yellow Roses Yellow?" Paul, de "Intercession", sempre sonhara em ganhar a vida desenhando, mas apenas trabalha para um jornal dando idéias para que outros desenhem. Resta a esperança de que tais personagens, em sua evolução futura, continuem na busca de algo melhor que o conformismo. A resposta pode estar na ação, na atividade, no movimento ou no ritual.

3. TEMA E NARRADOR

A maioria destes contos é narrada em terceira pessoa, mas o narrador tem onisciência seletiva, de acordo com a classificação de Norman Friedman⁸³, isto é, conhece sempre a interioridade do protagonista e, em alguns casos, embora ligeiramente, a de mais de uma personagem.

Spectorsky usa a expressão "interessado não-participante" ("caring non-participant") para indicar a posição costumeira de Updike diante de suas personagens.⁸⁴ Este método de contar a história a partir do ponto de vista de uma das personagens é o que William York Tindall chama de "subjetivo-objetivo".⁸⁵ Aqui o narrador conhece a interioridade do protagonista, mas fica descartada a possibilidade de sentimentalismos, uma vez que "o fator que orienta é o olho e não o coração", como bem observa Greiner⁸⁶, e a emoção fica implícita, como ilustra esta passagem do final de "The Persistence of Desire":

Enfiou de novo o bilhete no bolso da camisa e sua rigidez ali servia-lhe de escudo para o co-

⁸³ Norman Friedman, *apud* A.L.C. de Carvalho, *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência*, p. 8.

⁸⁴ Spectorsky, "Spirit Under Surgery", *Saturday Review* (22 August 1959), *apud* Greiner, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁵ W.Y.Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, *apud* A.L.C. de Carvalho, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁶ Greiner, *op. cit.*, p. 63.



ração. Com esta armadura saiu à rua que lhe era familiar. Os bordos, o macadame, as sombras, as casas, o cimento eram, para seus olhos violentados, brilhantes como uma cena relembrada; voltou a ser criança nesta cidade, onde a vida era uma aventura distante, um rumor, uma alegria sempre iminente.⁸⁷

O caráter eminentemente espacial das sensações, que o protagonista experimenta numa rua de sua cidade natal, remete-nos ao que ele vê, e o lado emocional, sem perder a força, torna-se crível e discreto.

Que o narrador dos contos de Updike, apesar de caracterizações predominantes, é flexível e pode mudar, dependendo da impressão a ser causada, evidencia-se no caso de "My Lover Has Dirty Fingernails". O narrador conta a visita que uma mulher inominada faz a seu psicanalista. No decorrer do conto fica evidente que o narrador vê o encontro do ponto de vista da mulher, o que já não é nada característico em Updike: "A mulher imaginara que ele era mais ou menos dez anos mais velho que ela.... Numa outra sala ela teria tido certeza de ser considerada uma bela mulher".⁸⁸ Afora estes exemplos ocasionais de visão com a

⁸⁷ "He tucked the note back into his shirt pocket and its stiffness there made a shield for his heart. In this armour he stepped out into the familiar street. The maples, macadam, shadows, houses, cement, were to his violated eyes as brilliant as a scene remembered: he became a child again in this town, where life was a distant edventure, a rumour, an always imminent joy". (PF17).

⁸⁸ "The woman had guessed he was about ten years older than she.... In another room she would have known herself to be considered a beautiful woman". (MS 124, 125).

mulher, a maior parte do conto é bem objetiva, concentrando-se nos movimentos das duas pessoas, na aparência da sala e principalmente no diálogo direto: "— Você gostou da idéia de ser acariciada por mãos sujas? / — Eram as mãos *dele*".⁸⁹ No entanto, no último parágrafo, a mulher vai-se embora e ficamos com o psicanalista e com algo do que lhe vai por dentro:

Ela fechou a porta. O suspiro que ele iniciara enquanto ela ainda estava na sala parecia ter sido suspenso até que ela saísse. Ele estava ganhando, a coisa estava acontecendo; mas estava cansado. Sozinho num mudo movimento psíquico como o hemisférico protesto de uma bolha, ele se diluiu na superfície tranqüila da mobília.⁹⁰

O termo aleatório *parecia* é contrabalançado, por exemplo, pelas declarações "ele estava ganhando", "a coisa estava acontecendo" e "estava cansado". Como só esta personagem poderia saber destas coisas, o narrador é onisciente com relação a mais de uma personagem, o que não é freqüente nestes contos.

⁸⁹ "'Did you like the idea of being caressed by dirty hands?' 'They were *his* hands'". (MS 128).

⁹⁰ "She closed the door. The sigh that he had begun while she was in the room seemed to have been suspended until she had left. He was winning, it was happening; but he was weary. Alone, in a soundless psychic motion like the hemispherical protest of a bubble, he subsided into the tranquil surface of the furniture". (MS 131).

Em vinte e nove dos noventa e um contos, o narrador usa a primeira pessoa. Como no caso anterior, a visão continua sendo com uma das personagens. O narrador é participante ou, caso raro nos contos de Updike, apenas exerce a função de elemento que nos conta o que aconteceu às outras personagens. Lembramos apenas o caso de "The Carol Sing", cujo narrador implícito revela, numa linha, estar participando diretamente, na cidade de Tarbox, de toda a situação narrada, em que predomina o sumário: "Neste ano nós, as outras vozes masculinas, apenas beliscamos as canções...".⁹¹ No restante do conto, não há outra referência do narrador a si próprio, enquanto parte da comunidade, mas no final revela sua condição de narrador. cremos tratar-se do que Friedman chama de "eu"-testemunha, que não só relata os acontecimentos mas também emite, como acontece aqui, opinião própria:

Bem, qual a razão das coisas? Por que nós o fazemos? Virmos todo ano, certos como o solstício, cantar estas velharias cujas palavras, se as escutássemos, magoar-nos-iam o coração. Silêncio, trevas, Jesus, anjos. É melhor, suponho, cantar do que ouvir.⁹²

Nos demais contos, a situação típica é a do narrador em

⁹¹ "This year, we other male voices just peck at the tunes...". (MW 123).

⁹² "Well, why anything? Why do we? Come every year sure as the solstice to carol these antiquities that if you listened to the words would break your heart. Silence, darkness, Jesus, angels. Better, I suppose, to sing than to listen". (MW 127).

primeira pessoa como "eu"-protagonista; conta sua história, aproximando-nos dela e de sua própria alma.

Sendo o foco narrativo na maioria destes contos o de terceira pessoa, com onisciência seletiva do narrador, pode-se concluir que Updike tem preferência por um certo distanciamento, menor nos contos de primeira pessoa, que tendem a ter um tom tipicamente nostálgico ou a se transformar nas chamadas meditações líricas. A posição de autor "não-participante mas interessado" evidencia-se na maioria dos contos, cujo foco em terceira pessoa promove o distanciamento do não-participante e cuja visão com o protagonista assinala o interesse solidário do narrador-autor, como ilustra o seguinte exemplo:

Seguro dentro da água, ele observava sua morena esposa levando pela praia seus dois pálidos filhos queimados de sol. A distância entre eles e o corpo inerte da mulher do médico diminuía; sentiu a necessidade premente de gritar um alerta, depois sorriu, imaginando as risadas que saudariam esta história quando estivessem em casa, num coquetel, seguros entre os seus.⁹³

⁹³ "From the safety of the water he watched his dark wife herd his two pale, burned children up the beach. The distance between them and the doctor's wife's inert body diminished; he had an urge to shout a warning, then smiled, picturing the laughter that would greet this story when they were home, at a cocktail party, secure among their own". (PF 145)

Nota-se mais uma vez a importância do olhar, e o ponto de vista do narrador proporciona o equilíbrio entre a atitude emotiva e a frieza. O resultado é mais uma vez eficaz.

Os contos em primeira pessoa trazem fortes traços autobiográficos. O protagonista que se expressa em primeira pessoa confunde-se com o narrador, a distância entre o leitor virtual e a personalidade íntima do protagonista é bem pequena, o *pathos* é intenso. Sentimos bem de perto a sensação de John Nordholm, deixando sua casa e aguardando ansiosamente a nova vida que assoma. Na última festa da adolescência, suas sensações são vívidas e precisas:

Se as coisas estivessem menos inalteradas teriam parecido menos trágicas. Mas as garotas que tinham tirado estes sapatos eram, com poucas exceções, as mesmas que tinham ido à festa da minha vida. As alterações eram muito pequenas; um corte de cabelo, um anel de noivado, uma robustez mais franca. Enquanto rodopiavam acima de mim, eu às vezes captava um brilho estranho em seus rostos, oriundo de uma dureza de que eu não me lembrava, como se estas garotas estivessem se tornando mais densas sob a própria pele.⁹⁴

⁹⁴ "Had things been less unchanged they would have seemed less tragic. But the girls who had stepped out of these shoes were with few exceptions the ones who had attended my life's party. The alterations were so small: a haircut, an engagement ring, a franker plumpness. While they wheeled above me I sometimes caught from their faces an unfamiliar glint, off of a hardness I did not remember; as if beneath their skins these girls were growing more dense". (SD 176).

De certa forma o protagonista-narrador em primeira pessoa torna mais pungente a seriedade e o significado deste momento na vida do jovem que se despede de uma fase da vida, dividido entre a nostalgia pelo que ficou para trás e a expectativa do desconhecido que está para vir.

Como observam Detweiler e Greiner, às vezes ocorre uma ligeira discrepância no ponto de vista do narrador, nestes contos em primeira pessoa. Em "The Happiest I've Been", o narrador, John Nordholm, é um jovem de dezenove anos, mas, como o próprio título mostra, o juízo de uma pessoa mais velha, uma momentânea interferência do autor mais maduro, revela agora o fato de aquela passagem de sua vida ter sido a mais feliz de todas. Tal juízo seria totalmente inverossímil no narrador de dezenove anos. Esta dupla perspectiva volta a aparecer em "Flight", em que a visão do jovem de dezessete anos se mistura à do narrador mais velho, que se manifesta sobre sua aparência de então:

Aos dezessete anos eu me vestia mal e tinha uma aparência engraçada, e saía por aí pensando em mim mesmo na terceira pessoa. 'Allen Dow desceu garbosamente a rua em direção à casa.' 'Allen Dow esboçou um sorriso sardônico.' A consciência de um destino especial tornava-me arrogante e tímido.⁹⁵

⁹⁵ "At the age of seventeen I was poorly dressed and funny-looking, and went around thinking about myself in the third person. 'Allen Dow strode down the street and home.' 'Allen Dow smiled a thin sardonic smile.' Consciousness of a special destiny made me both arrogant and shy". (PF 33).

Cremos que esta visão dupla nos dá a idéia do distanciamento em que se coloca o narrador-autor mais maduro, sem se perderem o imediatismo e o impacto daquelas experiências cruciais da juventude. O enfoque duplo destes contos indica, assim, a evolução de tais posturas.

A visão dupla do narrador é manifestada de maneira diferente em "You'll Never Know, Dear, How Much I Love You". Temos aqui uma justaposição das duas diferentes perspectivas. No primeiro parágrafo, o narrador arrebatado é a própria criança no agitado e alegre ambiente do parque de diversões. Deste eflúvio em primeira pessoa, passa-se abruptamente à terceira pessoa no parágrafo seguinte, e o narrador já vê o garoto Ben mais à distância; a atmosfera em que ele vai agir já foi criada no parágrafo anterior:

Olhem, Sammy Hunnenhauser está correndo; Gloria Gring e sua turma estiveram lá a tarde toda, não vão nunca para casa; ah, depressa, deixem-me ir! Que terrível é ter pais pobres, tristes e sem iniciativa!

Cinquenta centavos. O máximo que Ben podia pedir. Cinco centavos para cada ano de sua vida. Parece bastante.⁹⁶

⁹⁶ "See, Sammy Hunnenhauser is running; Gloria Gring and her gang have been there all afternoon, they never go home, oh hurry, let me go; how awful it is to have parents that are poor, and slow, and sad!

Fifty cents. The most Ben could beg. A nickel for every year of his life. It feels like plenty". (PF 119).

A partir daí a visão do narrador é com o garoto, mas a distância já está marcada pela mudança de pessoa gramatical; é uma pessoa adulta que relembra a infância. É a voz desta pessoa que filosofa no final: "Assim o mundo, como amarga coquete, despreza nossas tentativas de nos darmos totalmente a ele".⁹⁷

Os contos considerados meditações líricas, como "Wife-Wooing", "Archangel", "In Football Season", "Leaves", "Harv Is Plowing Now", apresentam, com exceção da métrica tradicional, as características da modalidade lírica aliadas à postura filosófica da meditação.

A perspectiva de tais contos é intra-diegética, isto é, o sujeito da enunciação se manifesta na primeira pessoa gramatical: "Estou sustentado num sereno e incandescente universo de folhas. Porém, alguma coisa colhe-me de volta, devolve-me àquela escuridão interior onde a culpa é o sol".⁹⁸ O caráter emotivo da linguagem às vezes aliado ao elemento autobiográfico, torna-se flagrante. Apesar dos exemplos de conflito, Updike conhece os prazeres da felicidade conjugal: "Ah, meu amor. Sim. Aqui estamos sentados nas mornas tábuas do assoalho, diante do fogo, as crianças entre nós, acomodados em leia-lua, co-

⁹⁷ "Thus the world, like a bitter coquette, spurns our attempts to give ourselves to her wholly". (PF 123)

⁹⁸ "I am upheld in a serene and burning universe of leaves. Yet something plucks me back, returns me to that inner darkness where guilt is the sun". (MS 45).

mendo".⁹⁹ A recordação e a nostalgia reforçam o caráter lírico que estamos assinalando:

Outro dia, numa cidade longe de Olinger, passei na calçada por duas garotas que me eram completamente desconhecidas e tinham a metade da minha idade, e senti, muito suave, aquele aroma longínquo carregado em seus braços cruzados como um ramalhete. E, continuando a andar, como que mergulhei num abismo maior do que o que se invertia sobre nós naquelas noites de sexta-feira durante a temporada de futebol.¹⁰⁰

A meditação nestes contos de tom lírico fica assinalada por declarações como "Estávamos naquela idade inocente, na fronteira dos dezesseis anos, quando a perdição parece uma deliciosa promessa"¹⁰¹ ou "nesta manhã parece-me bem claro que a Natureza pode ser definida como aquilo que existe sem culpa".¹⁰²

⁹⁹ "Oh my love. Yes. Here we sit, on warm floorboards, before a fire, the children between us, in a crescent, eating". (PF 75).

¹⁰⁰ "The other day, in a town far from Olinger, I passed on the sidewalk two girls utterly unknown to me and half my age, and sensed, very faintly, that flavor from far-off carried in their bent arms like a bouquet. And I seemed, continuing to walk, to sink into a chasm deeper than the one inverted above us on those Friday nights during football season". (MS 12).

¹⁰¹ "We were at that innocent age, on the borderline of sixteen, when damnation seems a delicious promise". (MS 11).

¹⁰² "this morning it seems to me very clear that Nature may be defined as that which exists without guilt". (MS 44).

A característica da linguagem poética, que carrega em si sua própria convicção e validade, fica bem evidente em "Wife-Wooing", quando o narrador não nos conta diretamente como é sua mulher, mas sim fala com ela, na imaginação e de fato: "Quem teria imaginado, uma vez derramado o sangue, que nenhuma barreira ter-se-ia rompido, que toda vez você voltaria a ser virgem? Alta, bela, obscura, remota, e amável".¹⁰³ Este conto dá um exemplo raro, em Updike, do narratário estruturalmente explícito, que não se confunde com o leitor virtual. Predomina aqui o sumário, com regulares descidas à cena imediata, via diálogo direto.

¹⁰³ "Who would have thought, blood once spilled, that no barrier would be broken, that you would be each time healed into a virgin again? Tall, fair, obscure, remote and courteous". (PF 77).

4. TEMA E PERSONAGEM

Dada a própria estrutura do gênero, estes contos mostram que as personagens secundárias, ou comparsas, tendem a se aproximar do tipo plano. Os protagonistas, por sua vez, devido à visão que o narrador tem com eles ou à própria identificação em primeira pessoa, têm sua interioridade exposta, isto é, se não mudam muito dentro da mesma faixa etária e da mesma condição sócio-econômico-cultural, apresentam uma riqueza de detalhes psicológicos que as aproxima do tipo de personagem esférica.

4.1. Elementos Autobiográficos

Como já dissemos, segundo Samuels, John Updike está mais interessado nos problemas de suas personagens do que no ambiente e no momento histórico em que vivem. Daí decorre a importância que elas assumem em sua ficção, notadamente os protagonistas dos contos aqui estudados. Se a linguagem do autor chega a ser muito sofisticada e incomum, tal não se pode dizer de suas personagens em geral. Ao analisá-las, certas constantes chamam-nos a atenção: (a) A preocupação com uma espécie de radiografia psicológica dos seres humanos, focalizando especialmente sua complexidade, ambigüidade e grandeza, (b) A aproximação do autor-narrador com o protagonista, que, como já foi obser-

vado, tem normalmente muitas características do próprio Updike.

Longe de ser falta de imaginação, o apego a alguns elementos externos e concretos da vida pregressa é combinado com a ficção e com a própria vida íntima do autor enquanto narrador. A distinção entre elementos autobiográficos, que podem eventualmente se fazer sentir, e a elaboração artística da imaginação criadora fica bem clara nesta declaração de John Updike:

O nome (Olinger) é foneticamente uma sombra de 'Shillington', o nome verdadeiro de minha cidade natal; no entanto, as duas cidades, por mais semelhantes que sejam, não são de maneira nenhuma a mesma. Shillington é um lugar no mapa e pertence ao mundo; Olinger é um estado de espírito, do meu espírito, e pertence inteiramente a mim.¹⁰⁴

Além de não se sujeitar às contingências concretas de sua autobiografia, Updike apresenta até mesmo incongruências flagrantes entre sua ficção e aquelas. Por exemplo, em "Flight" o garoto protagonista só tem o avô vivo, a avó é falecida, mas em "Pigeon Feathers" é o avô que não mais existe, e a avó vive com eles sofrendo do mal de Parkinson. Embora os garotos protagonistas tenham nomes diferentes, Allen Dow e David Kern, respectivamente, devemos nos lembrar de que os protagonistas dos con-

¹⁰⁴ Updike, *Olinger Stories: A Selection*, apud Greiner, *op. cit.*, p. 129.

tos, da mesma faixa etária, são, em larga escala, intercambiáveis. Mormente nestes dois contos, em que certos elementos autobiográficos são nítidos.

Como acontece no romance *The Centaur*, a figura do pai do autor, Wesley Updike, projeta-se no protagonista de "Tomorrow and Tomorrow and So Forth", Mark Prosser, um professor de escola secundária, como o fora o pai do autor, que gasta seu idealismo resignadamente diante de uma classe de alunos turbulentos ou desinteressados. Como acontece na maioria dos contos estudados, aqui o ponto de vista está na terceira pessoa, e a visão do narrador é com o protagonista. Ao se aproximar do protagonista e de seus pensamentos, sensações, grandeza e futilidade interiores, o autor-narrador compreende e revela a complexidade do modo de ser do professor, em sua trajetória patética de profissional consciente, mas que, apesar da meia-idade, não deixa de cultivar certa nostalgia de sonhos adolescentes. A posição do narrador é, no mínimo, solidária. A ironia do conto está em que o professor tenta transmitir o significado dos versos de Shakespeare que falam da monotonia da vida e de seu fim inevitável, sem que os alunos consigam captá-lo, apesar de contribuírem, sem o saber, para a monotonia da vida do professor, que luta para lhes criar algo significativo. O título associa o verso de Shakespeare, "Tomorrow and tomorrow and tomorrow", com o coloquialismo simplista, "and so forth" (e assim por diante), com que os alunos desejariam resumir o restante.

Quanto à figura do professor, pode-se falar em

evolução, se compararmos Mark Prosser com o protagonista de "One of My Generation". O primeiro passo dessa evolução é sugerido pela mudança do ponto de vista, que passa para a primeira pessoa: o professor protagonista é o narrador. A identificação com a pessoa e a profissão do pai leva a uma comunhão mais direta no segundo conto. Aqui, a distância entre professor e alunos é nítida desde o início:

Às vezes, para testar minha coragem, enfrento os estudantes; eles olham para mim com aqueles olhos amolecidos por droga, olhos de quem já viu Krishna e a relação entre um deca-no corado e uma bomba de napalm, e o (mais ou menos) polido silêncio deles coloca a pergunta "E o que o senhor tem a dizer de *sua* geração?"¹⁰⁵

A aproximação do protagonista deste conto com o protagonista-professor-pai de "Tomorrow and Tomorrow and so Forth" é mais significativa quando se observa que a distância entre a geração do narrador-professor universitário e a de seus alunos é mais sentida interiormente pelo protagonista do que manifestada diretamente por seus alunos. A compreensão do papel do professor secundário intensificou-se com o tempo, na memória do autor, que en-

¹⁰⁵ "Sometimes, to test my courage, I face students; they gaze at me with those drug-begentled eyes that have seen Krishna and the connection between a baby-pink dean and a canister of napalm, and their polite (more or less) silence poses the question 'And what of *your* generation?'". (MW 150).

controu uma forma eficaz de nos transmitir tal evolução. Updike parece achar que o fato de agora pertencer a uma geração mais velha pode levá-lo a compreender o deslocamento e o drama de alguém desta geração. Comparando-se Updike com o narrador em primeira pessoa, de "One of My Generation", e seu pai com Mark Prosser, de "Tomorrow and Tomorrow and So Forth", pode-se chegar à alta conta em que tem o pai. Quando escreveu o primeiro conto, Updike tinha vinte e três anos de idade. Transcorridos agora catorze anos, torna-se mais fácil para ele, sentir em profundidade a diferença de gerações (*generation gap*). Ao sentir a distância entre ele, o narrador-protagonista, e os estudantes universitários, pode compreender melhor o problema mais pungente vivido pelo pai com relação aos alunos da escola secundária.

4.2. Personagens Infrequentes

O conto "The Indian" apresenta um protagonista que se destaca nitidamente dos outros. Sua característica de símbolo catalisador da consciência histórica da população de Tarbox mostra-nos uma figura atemporal, apocalíptica e profética. É uma personagem mítica e plana, representa muito mais que uma pessoa indigente e excêntrica, mas tampouco se modifica, pois representa sempre a mesma coisa, por mais indefinida e misteriosa que seja. Todos os complexos de culpa pelos crimes da colonização, como a usurpação da terra e o genocídio, estão ali lembrados

pelo índio, que se senta à espera de que esta civilização cause o próprio fim e ele possa retomar o que é seu. A situação é um tanto absurda, mas a força inconsciente coletiva que a causa é real. O mistério da personagem é sentido por todos os antigos moradores da cidade, todos têm uma atitude muda e reverente para com ela. A solteirona Horne, descendente de um dos fundadores da cidade, é uma dessas pessoas: "O índio estivera flanando — esperando, se preferirem — no centro da cidade quando ela era uma menina vestida de riscadinho. E ele não é mais velho agora do que era então".¹⁰⁶ É notável, também, a maneira com que o narrador nos apresenta a personagem; depois de dados históricos sobre a fictícia cidade de Tarbox, o índio é apresentado abruptamente. É como se estivéssemos sendo levados num passeio turístico pela cidade, com o guia mostrando os pontos pitorescos e históricos e, de repente, dobrando uma esquina, topássemos com o índio, silencioso e solene, sentado diante da farmácia, e sentíssemos uma outra história subjacente mais profunda e verdadeira, da alma da cidade.

Os protagonistas de Updike, quase todos do sexo masculino, têm aproximadamente a mesma idade que o autor na época de sua concepção. Por isso, os afastamentos dessa constância chamam atenção. Tal é o caso de "Four

¹⁰⁶ "The Indian had been loitering — waiting, if you prefer — in the center of town when she was a tiny girl in gingham. And he is no older now than he was then". (MS 19).

Sides of One Story". Como resultado do caráter epistolar do conto, as quatro personagens falam em primeira pessoa. Nas segunda e terceira partes, escrevem Isolda das Mãos Brancas, mulher de Tristão, e Isolda, a amante, propiciando raras oportunidades em que o narrador é levado a assumir personalidades femininas. O conto é uma recriação moderna da lenda medieval de Tristão e Isolda, e mistura elementos medievais e modernos. Como sugere o título, o conto mostra diferentes pontos de vista das personagens diretamente envolvidas na história, a saber, Tristão, sua esposa e sua amante, ambas de nome Isolda, e Mark, o marido da amante.

Embora não seja nada comum o narrador dos contos de Updike assumir o ponto de vista feminino, o conto em questão revela exemplos convincentes. A esposa de Tristão, já separada do marido, escreve ao irmão:

Minha virtude está razoavelmente segura. Tudo volta a se repetir, esta história de controlar pretendentes, mantendo cada um à devida distância, não muito perto e não muito longe, tentando me lembrar exatamente do que foi dito a cada um.¹⁰⁷

E a carta da Bela Isolda, que não chegou a ser enviada a Tristão, revela toda a tortura e insegurança da mulher

¹⁰⁷ "My virtue is reasonably safe. It all comes back to me, this business of managing suitors, keeping each at the proper distance, not too close and not too far, trying to remember exactly what has been said to each". (MS 76).

dominada pela tirania do marido grosseiro. A quase desarticulação é representativa.

Matar Você. Preciso matar você em meu coração ... trancá-lo fora ... não bata ainda que eu escute. Volte para sua esposa ... tente ... tente honestamente com ela. Ela me odeia mas eu a amo pela tristeza que lhe causei ... não ... eu a odeio por não ter ela querido admitir o que todos viam — ela havia desistido de você. Eu tinha conquistado você.¹⁰⁸

De um modo geral, a personagem feminina revela-se através da observação do protagonista, do narrador ou em brevíssimos sumários. É o que acontece em "The Orphaned Swimming Pool", em que o narrador não-participante e onisciente, ao falar da esposa divorciada que volta à antiga casa e observa a piscina abandonada, não deixa de nos revelar algo do que vai por dentro da mulher:

mas Linda viu que a piscina na verdade não tinha fundo, continha uma perda sem fundo, era uma imensa lágrima azul. Graças a Deus ninguém tinha se afogado aí. Exceto ela própria. Percebeu que jamais poderia viver neste lugar

¹⁰⁸ "Kill You. I must kill you in my heart — shut you out — don't knock even if I listen. Return to your wife — try — honestly try with her. She hates me but I love her for the sorrow I have brought her — no — I hate her because she would not admit what everybody could see — she had given you up. I had earned you". (MS 77).

de novo.¹⁰⁹

"At A Bar in Charlotte Amalie" destaca-se dos outros contos por apresentar, por assim dizer, uma vitrina de personagens. Tendo como possível tema o provérbio "It takes all kinds to make up a world" (São necessários todos os tipos para constituir o mundo), o conto faz desfilar personagens que aparecem num bar de Charlotte Amalie, capital das Ilhas Virgens. "A habilidade de manter uma massa organizada de imagens em movimento" é, para Updike, uma qualidade básica do escritor, e acontece o mesmo quando se trata de uma massa de personagens em movimento, como aqui.

Há mais de uma dezena de personagens diferentes que se encontram no referido bar. Podem ser consideradas planas, mas, é interessante que a química de combinação de tipos diversos atinge equilíbrio próprio do final. O microcosmo updikeano mais uma vez está organizado, justificando o provérbio sugestivo do tema. Como diz Greiner, o protagonista é a voz que narra¹¹⁰, as personagens parecem atores de teatro representando vinhetas da humanidade; o caráter humano e patético das pessoas é outro fator notável. A princípio, um homossexual scandaliza ligeiramen-

¹⁰⁹ "but Linda saw that the pool in truth had no bottom, it held bottomless loss, it was one huge blue tear. Thank God no one had drowned in it. Except her. She saw that she could never live here again". (MW 80).

¹¹⁰ Greiner, *op. cit.*, p. 157.

te os presentes, uma moça recusa-se a dançar com um negro da banda de calipso, um barão repele o cão alcoólatra da esposa; no final, as pessoas assimilam a presença do *gay*, que é até convidado a trabalhar no barco do casal alemão, a moça aceita o convite do cantor negro, o cão lambe o rosto do barão bêbado e os casais, que se estudavam de longe e discretamente, se aproximam para conversar.

As personagens são, a um tempo, excêntricas e humanas, e o resultado poderia ser chamado de pitoresco, reforçado pela atmosfera turística do lugar. Algo semelhante, mas apenas no que toca ao número de personagens, reaparece em "The Family Meadow". Aqui, ao contrário, o ambiente é familiar, pois trata-se de um pique-nique convencional ou de uma tentativa formal de reviver uma tradição tornada inviável pelos tempos e usos modernos: a reunião familiar no campo.

"The Hillies" mostra um grupo como personagem; os indivíduos são, portanto, indiferenciados, existem no conto apenas enquanto integrantes do grupo. Este grupo, os *hillies*, versão *hippie* local de Tarbox, marca uma mudança social, ou seja, o aparecimento de grupos anômalos dentro do *establishment*, juntamente com a influência das drogas, fenômenos típicos da década de sessenta. Os *hillies* não são violentos, mas ligeiramente zombadores; são a geração mais jovem de Tarbox, que se reúne na colina perto da cidade, como que para observá-la melhor, e daí, julgá-la. Os assentados cidadãos de Tarbox ficam alarmados com tal atitude, que não consideram natural. O

narrador, que perfila com estes cidadãos, é a consciência das perigosas potencialidades da situação e do que poderá acontecer. A defasagem entre as gerações é flagrante; assim como o índio de "The Indian", os *hillies* vieram da própria cidade, de todas as classes sociais e funcionam como elemento catalisador da consciência dos cidadãos mais velhos. Essa recusa dos *hillies* de participar dos valores e costumes convencionais da cidade torna seu povo violento e perigoso, que grita ameaçadoramente para os jovens: "Animais!" Alistem-se!"¹¹¹ O receio do narrador está na possível violência que a sensação de culpa de sua própria geração certamente trará. Um vez que os *hillies* herdaram de seus pais é o de subdividirem-se em classes: há os que fumam maconha (*grassies*), os que tomam drogas mais fortes (*pillies*) e os que tomam cerveja e são mais escandalosos (*beeries*); habitam partes diferentes da colina e normalmente se detestam. A situação entre a comunidade e os jovens fica caracterizada pelas linhas finais: "E os *hillies* estão recuando vagarosamente para cima, agrupando-se em torno dos *beeries* e aceitando-os como líderes. Estão se preparando para o nosso ataque".¹¹²

Um dos fatos que mais inquietam a comunidade é que ela não consegue explicar o aparecimento dos *hillies* e tampouco o que estes pretendem com suas atitudes. A comunidade gerou um enigma para si mesma, cujo resultado é a

¹¹¹ ("Animals!" "Enlist!")" (MW 24).

¹¹² "And the *hillies* are slowly withdrawing upward, and clustering around the *beeries*, and accepting them as leaders. They are getting ready for our attack". (MW 27).

perplexidade e o medo presentes. Convém lembrar que Tarbox é uma cidade americana tradicional, fundada em 1634: tem, portanto, um senso de passado. Fica assim descartada a possibilidade de sua caracterização como cidade que tivesse surgido da noite para o dia, concentrando gente de diversas origens, que pudesse causar o presente impasse. São todos legítimos representantes da mentalidade WASP¹¹³. A preocupação em "The Hillies" é, portanto, mais social e geral do que a dos contos de Olinger, que tendia a ser mais pessoal. Assim como Olinger está relacionada com a década de cinqüenta, Tarbox está com a de sessenta. Updike considera a década de cinqüenta inocente ("When Everyone Was Pregnant"), em contraste com a sensação de culpa da de sessenta.

4.3. Outros Aspectos Autobiográficos

Entre as personagens inspiradas em pessoas da família de Updike, além da figura do pai, com seu idealismo e aversão pela vida do campo, e dos avós, com sua fibra e perseverança, aparece a personalidade forte e um tanto dominadora da mãe: " — Não saia com mulherinhas, Allen. Isto deixa você muito ao rés-do-chão".¹¹⁴

¹¹³ WASP, do original (W)hite (A)nglo-(S)axon (P)rotestant, segundo *The American Heritage Dictionary of the English Language*, indica a pessoa de tronco étnico caucasóide, da Europa setentrional, geralmente protestante. Membros deste tronco são considerados por alguns como integrantes do grupo mais privilegiado e influente da sociedade norte-americana.

¹¹⁴ "'Don't go with little women, Allen. It puts you too close to the ground'". (PF 44).

Como já ficou observado no caso da aproximação do pai com o protagonista-professor, não há desdouro algum neste uso de elementos autobiográficos, pois o que importa não é tanto a ação externa e as contingências temporais e espaciais, mas sim a impressão causada no protagonista, quase sempre identificável com o próprio autor. A significação dos atos dessas personagens é filtrada através da sensibilidade do protagonista. Por esta razão, podemos reafirmar que as personagens secundárias tendem a ser planas e os protagonistas, esféricos, possuindo a riqueza e a complexidade psicológicas que marcam o ser humano real. Dentre os contos com estes traços autobiográficos, podemos citar: "The Happiest I've Been", "Flight", "Pigeon Feathers", "Home", "The Blessed Man of Boston, My Grandmother's Thimble, and Fanning Island", "In Football Season" e "Museums and Women".

Updike pode, naturalmente, ser relacionado com os protagonistas: personagens principais que aparecem ao longo de sua ficção curta, nos três estágios da vida humana, de modo geral: na infância, na adolescência, na vida adulta e madura. Estes protagonistas evidenciam assim a evolução física e, principalmente, psicológica nestes diferentes estágios. Concordando plenamente com Greiner, quando diz que é muito arriscado fazer um prognóstico da carreira futura de Updike, poderíamos arriscar um: se o relacionamento entre John Updike e seu protagonista continuar se desenvolvendo como até aqui, teremos, muito possivelmente, nas próximas décadas, um protagonista idoso falando em primeira pessoa da experiência acumulada em

toda sua vida. Seremos então brindados com a riqueza psicológica de sensações, sentimentos, introvisões, fé e humanidade, refletida na forma brilhante e eficaz, como de costume, de um Updike avançado em anos.

4.4. Títulos e Personagens

Alguns contos trazem no próprio título a indicação da personagem a partir da qual se desenvolve o tema principal. Tal é o caso de "Ace in the Hole" (ás no buraco), "Walter Palm", "Archangel" (arcanjo), "The Astronomer" (o astrônomo), "The Doctor's Wife" (a esposa do médico), "Lifeguard" (salva-vidas), "The Blessed Man of Boston,..." (o abençoado homem de Boston) "The Indian" (o índio), "A Madman" (um louco), "Avec la Bébê-sitter" (com a babá), "Harv is Plowing Now" (Harv está arando agora), "The Bulgarian Poetess" (a poetisa búlgara), "The Hermit" (o eremita) e "The Baluchitherium" (o baluctério).

Tais personagens podem ser o símbolo de algo perdido para sempre, como Walter Palm, cujo nome evoca o passado em que o protagonista e a mulher realmente tinham se amado. Harv é a lembrança do passado, que atua como elemento redentor de um presente não tão significativo como a infância do narrador-protagonista. O arcanjo, sobrenatural, e o salva-vidas, prosaico, dirigem-se a nós, na primeira pessoa, exercitando seus dotes retóricos. O índio, a poetisa búlgara e o eremita são símbolos para o narrador. O primeiro simboliza o misterioso passado his-

tórico de uma comunidade, a poetisa búlgara é a idealização da mulher perfeita, inatingível como em toda a ficção de Updike, e o eremita personifica uma atitude, isto é, a necessidade espontânea da volta do homem à natureza e suas implicações conflituosas face à civilização contemporânea. O ex-atleta de "Ace in the Hole" era o ás das noites de sexta-feira, nos jogos de basquete do ginásio; hoje o que resta é a lembrança do passado e a frustração do desajustamento à realidade. O astrônomo e o louco são personagens que surgem do passado universitário do narrador: o primeiro revela as inseguranças do próprio narrador quanto a suas qualidades de homem e intelectual; e o segundo propicia um quadro pitoresco das formas que a loucura branda pode tomar. A "bebê-sitter"¹¹⁵ francesa constitui um esteio precário para um casamento que está começando a ruir. E a mulher do médico representa o único problema sério de preconceito racial nestes contos.

Para concluir estas considerações sobre as personagens da ficção curta do autor, temos a frisar os seguintes elementos: (a) O caráter autobiográfico em nada diminui a eficácia dos contos; (b) o autor revela a mesma capacidade de observação e sensibilidade, quer trate de personagens familiares quer trate das que pertencem a um outro meio, por mais exótico que seja. Uma atitude extrema é apresentada, por exemplo, na parte intitulada "Other

¹¹⁵ *Bêbê-sitter*, palavra inventada pelo autor para indicar a babá francesa que trabalha para a família. Como se sabe, a expressão em inglês é *baby-sitter*, babá.

Modes", de *Museums and Women*, em que o narrador entrevista um baluctério, animal pré-histórico, graças a um miraculoso processo de volta no tempo; e (c) em todos os casos, quer o narrador veja de fora as personagens ou assuma diretamente sua voz em primeira pessoa, o resultado é bem coerente e nos dá uma visão verossímil das personalidades focalizadas. Cremos que isto se torna possível em Updike porque ele trata de características essencialmente humanas.

5. TEMA E ESTILO

Chegamos aqui ao ponto que tem suscitado muita controvérsia quanto ao valor do que John Updike tem produzido. Como já ficou assinalado, há críticos que afirmam que seu cuidado excessivo com a forma esconde uma carência quanto ao conteúdo veiculado pela mesma. O que temos observado, e honestamente sentido, nos contos estudados, é que Updike não é o cultivador de formas vazias. A forma é bem cuidada, sem dúvida, mas resulta da plena convicção de verdades observadas e sentidas. Se tais verdades não coincidem com a expectativa de alguns críticos, talvez levados pela visão demasiadamente pragmática e horizontal da civilização moderna, não perdem, entretanto, o valor intrínseco.

Procuraremos mostrar os recursos estilísticos mais representativos na ficção curta do autor, bem como sua funcionalidade dentro da postura estética e existencial de Updike. Tentaremos mostrar ainda a possível evolução no uso desses recursos e suas implicações na evolução temática.

5.1. Descrição

A descrição, quer seja psicológica quer se re-



fira ao ambiente físico, é minuciosa e precisa. Já se disse que o sentido que orienta a percepção do autor é predominantemente a visão; o efeito pictórico está sempre presente, talvez como herança do tempo em que Updike frequentou escola de arte em Oxford: sua preocupação com os efeitos e configurações visuais é patente:

Burton sabia o que o dentista notaria primeiro: o colarinho clerical. Era o que todos sempre faziam. O dentista estava de pé não exatamente diante da porta, como se lhe tivesse ocorrido voltar-se para o outro lado. Seus olhos, cinzentos num rosto rosado e com bigode ralo, fixaram-se na garganta de Burton, um pouco demais para expressar total cortesia, antes de se levantarem enquanto ele dizia "Olá!". Agitando os pés, o dentista estirou a mão inesperada e macia.¹¹⁶

Cremos que esta passagem é representativa. O autor passa do ligeiro sumário das impressões do pastor Burton para a cena imediata do primeiro encontro com um dentista desconhecido, num país estrangeiro. Depois, aparece esmiuçada toda a experiência deste primeiro contato, a partir do ponto de vista de Burton. A exatidão dos pon-

¹¹⁶ "Burton knew what the dentist would notice first: the clerical collar. People always did. The dentist was standing not quite facing the door, as if it had just occurred to him to turn away. His eyes, grey in a rose, faintly moustached face, clung to Burton's throat a moment too long for complete courtesy before lifting as he said, 'Hello!' Shifting his feet, the dentist thrust out an unexpected soft hand". (SD 36).

tos que mais impressionaram Burton é indicada de maneira expressiva, pois além de os detalhes serem altamente pictóricos, são também reveladores da observação emocional do protagonista. São numerosos os exemplos desta situação: o autor se detém na descrição minuciosa, mas não fria, em elementos que podem ser considerados sem importância e corriqueiros, mas que se impõem através da sensibilidade humana que os vê; esta visão já é uma escolha, uma seleção de pontos observados e, portanto, transfigurados, pois não se trata de reportagem, mas de uma descrição literária. A acuidade descritiva do autor diante de um objeto estático destaca novamente o efeito visual:

Ele se tornou consciente, de maneira intensa, de pequenas distinções — matizes de castanho e cinza nos galhinhos, diferenças nas formas das folhas, os estilos de crescimento, uma cadência expressa no ângulo em que um rebento ungulado saía do galho principal.¹¹⁷

No entanto, a visão não é o único sentido solicitado nestas descrições. É notável a descrição que nos é dada dos sons provenientes de um apartamento vizinho ao do protagonista, no início de "His Finest Hour":

¹¹⁷ "He became aware, intensely, of tiny distinctions — shades of brown and gray in the twigs, differences in the shapes of leaves, the styles of growing, a cadence expressed in the angle at which a hooped branchlet thrust from the parent branch". (MS 187).

Primeiro ouviram, às oito da noite, o som de um copo se espatifando. Foi um barulho distinto, tripartido: o estalo da concussão inicial, o cheio estouro vegetal da desintegração e o tagarelar dos fragmentos se acomodando.¹¹⁸

Recriando-se o efeito visual a partir do auditivo, tem-se, a princípio, o imediatismo do evento: o copo se espatifa contra a parede. Depois, como que em câmara lenta, voltamos a ouvir, e a ver, os diferentes estágios do choque do objeto contra a parede. Isto bem mostra até onde chegam a atenção e o cuidado do autor ao nos falar das impressões sensitivas de suas personagens.

Significativa também é a recorrência da descrição que se concentra em aspectos mais subjetivos do protagonista:

Estudando-a, admirando sua pose compacta e simétrica, ele quis morrer com ela; sentiu que ela estava se curvando ao pé de um muro completamente branco, e o muro estava dentro dele. Desejou estar fora disto, desta vida e saúde conquistadas desde que a deixara, deste esforço vão e mesquinho de ser feliz. Sua saúde e felicidade pareciam insignificantes, comparadas à consagrada infelicidade que ha-

¹¹⁸ "First they heard, at eight p.m., the sound of a tumbler shattering. It was a distinct noise, tripartite: the crack of the initial concussion, the plump, vegetal pop of the disintegration, and the gossip of settling fragments". (SD 86).

viam compartilhado.¹¹⁹

Outras vezes, o objeto da descrição é o ambiente físico, que cria uma atmosfera específica e harmoniosa e, portanto, funcional. Segundo Larry E. Taylor¹²⁰, o trecho abaixo é uma descrição à Teócrito e revela a clareza imagística da pintura. Ressalta-se o tom de magia e encantamento desfrutados por Bech, o protagonista:

Uma suave chuva sem propósito caía nestas montanhas, e hoje não havia muitos turistas alemães. Do outro lado do vale, cujo riozinho ainda virava uma roda-d'água, um imóvel cavalo branco projetava a silhueta contra um prado verde, lá espetado como um broche.¹²¹

O humor também pode fazer parte das descrições, mas é sempre discreto e, talvez por isso mesmo, eficaz:

Ele foi ao alfaiate e comprou por quatro guinéus uma jaqueta típica de lã verde e rija, e

¹¹⁹ "Studying her, admiring her compact, symmetrical pose, he wanted to die with her; he felt she was crouching at the foot of a wall that was utterly blank, and the wall was within him. He wished to be out of this, this life and health he had achieved since leaving her, this vain and petty effort to be happy. His happiness and health seemed negligible, compared to the consecrated unhappiness they had shared". (YLJC 130).

¹²⁰ Taylor, *op. cit.*, p. 132.

¹²¹ "An aimless soft rain was falling in these mountains, and there were not many German tourists today. Across the valley, whose little river still turned a water wheel, a motionless white horse stood silhouetted against a green meadow, pinned there like a brooch". (MS 165).

acabou descobrindo, diante do espelho encardido de seu alojamento, que ela deixava sua cabeça absurdamente pequena, como uma frutinha solitária em cima de um arbusto....¹²²

De um modo geral, a habilidade descritiva de Updike, que desce ao detalhe das pequenas coisas que compõem o dia-a-dia do ser humano, combina-se muito bem com a sua disposição filosófica que envolve o conceito de configuração. A minúcia descritiva é importante na elaboração de um texto convincente e significativo, assim como o homem, enquanto parte de um todo, é igualmente importante na configuração geral de um plano-mestre sobrenatural e divino.

5.2. Metáforas e Símbolos

As metáforas e os símbolos também resultam de aproximações e comparações originais, expressivas e convincentes. Clyde, de "The Persistence of Desire", ao ser examinado pelo oftalmologista, "cego num mundo de luz, temia que Pennypacker estivesse inspecionando o assoalho de sua alma".¹²³ Allen Dow, de "Flight" ao voltar derrotado

¹²² "He went to a tailor and bought for four guineas a typical jacket of stiff green wool, only to discover, before the smeary mirror in this digs, that it made his head look absurdly small, like one berry on top of a bush...". (PF 23).

¹²³ "blind in a world of light, feared that Pennypacker was inspecting the floor of his soul". (PF 11).

de uma maratona estudantil, confessa-nos que "pela primeira vez, naquela viagem para casa, senti o que era enterrar a humilhação no corpo de uma mulher".¹²⁴ A namorada adolescente o consolava. Já o adulto de "Wife-Wooing" revela uma experiência derivada da vida conjugal em comum: "Esposa (*Wife*). Palavra-faca (*Knife of a word*) que apesar do golpe final não acabou com o namoro".¹²⁵ Para a criança de "You'll Never Know, Dear, How Much I Love You", a atração que a roda da sorte no parque exerce sobre ela é expressa por: "A roda chilreante é um deus com cara de lua...".¹²⁶ Na retórica matreira e convencida do salva-vidas, ele assegura: "Que não há discrepância entre meus estudos, que os textos da carne complementam os da mente, é o leve fardo do meu sermão".¹²⁷ E, integrando-se àquela idéia do detalhe significativo, esta metáfora revela o ponto sobre o qual a atenção do escritor deve se concentrar: "Os detalhes são os dedos do gigante".¹²⁸

O tema da situação conflituosa no relacionamento do homem com o mundo fica bem evidente quando o adulto David Kern diz: "Parecia-me, a esta hora do crepúsculo,

¹²⁴ "For the first time, on that ride home, I felt what it was to bury a humiliation in the body of a woman". (PF 42).

¹²⁵ "Wife. A knife of a word that for all its final bite did not end the wooing". (PF 75).

¹²⁶ "The twittering wheel is a moon-faced god...". (PF 121).

¹²⁷ "That there is no discrepancy between my studies, that the texts of the flesh complement those of the mind, is the easy burden of my sermon". (PF 147).

¹²⁸ "Details are the giant's fingers". (PF 169).

que o mundo é nossa noiva, que nos é dada para amar, e o terror e a alegria do casamento é que trazemos a ele uma natureza que não é a de nossa noiva".¹²⁹ Por sinal, esta metáfora tem valor duplo, pois, ao mesmo tempo que diz algo do mistério do contato do homem com o mundo, assinala também a natureza conflituosa, intrigante e mágica do casamento. O humor não fica fora da metáfora: falando de uma figura pitoresca que conheceram na Europa, e que tinha os dentes em más condições, diz o narrador que "através destes portões irregulares ele despejava uma incessante e enfática corrente de palavras...".¹³⁰

Às vezes, as metáforas possuem brevidade e imediatismo conclusivos; seu efeito imediato, enquanto figura, é infalível: "Mas suas manhãs tinham sido destruídas, e a manhã de sua vida, tomada dele"¹³¹; "seu cérebro [era] um firmamento de células piscantes"¹³²; "o mundo é a hóstia; precisa ser mastigado".¹³³ E não são raras as vezes em que a metáfora aparece combinada com o símile: "a alta vibração de um avião, como um fragmento preso na garganta do céu".¹³⁴ Outras vezes é a metáfora que se estende exi-

¹²⁹ "It seemed to me for this sunset hour that the world is our bride, given to us to love, and the terror and joy of the marriage is that we bring to it a nature not our bride's". (PF 191).

¹³⁰ "Through these mismatched gates he poured an incessant stressed stream of words...". (MS 35).

¹³¹ "But his mornings had been destroyed, and the morning of his life taken from him". (MS 86).

¹³² "... his brain a firmament of winking cells". (MS 119).

¹³³ "The world is the host; it must be chewed". (MS 143).

¹³⁴ "the high vibration of an airplane like a piece of fuzz caught in the sky's throat". (MS 153).

bindo toda sua articulação:

De alguma forma, depois que se acalma a primeira onda de apetite, as compridas mesas tornam-se musicais, e sobe um murmúrio para o céu escuro, um cacarejo, harmonioso devido a uma remota singularidade ancestral; uma espécie de textura é tecida e dependurada, uma tapeçaria de sinas familiares, os fios da morte pela guerra, morte de automóvel, insânia — um estranho fio prevalecente, o fio da insânia.¹³⁵

No fim de "Museums and Women" há uma metáfora magistral. Durante o conto os museus foram associados à mulher, em seus vários aspectos; lido nesse contexto, o parágrafo final apresenta expressivas analogias, que, por sua vez, são associadas ao desencanto do protagonista, já na fase de quem se recorda de melhores dias:

ocorreu-me que nada nos museus é tão esplêndido como suas entradas — a súbita abóbada, as cornijas torneadas, o guarda uniformizado e imóvel como um arcanjo habilidosamente disfarçado, as largas escadas subindo para Deus sabe que mansões de segretos tesouros esperados. E pareceu-me que agora eu estava condenado, na procura da radiância que fenecera às minhas costas, a entrar em muitos outros museus, e a

¹³⁵ "Somehow, as the first wave of appetite subsides, the long tables turn musical, and a murmur rises to the black sky, a cackle rendered harmonious by a remote singleness of ancestor; a kind of fabric is woven and hung, a tapestry of family fortunes, the threads of death by automobile, insanity — a strangely prevalent thread, the thread of insanity". (MS 174).

ficar um pouco menos exaltado a cada nova entrada, e um pouco mais depressa desencantado com os conteúdos familiares lá dentro.¹³⁶

Os símiles corroboram a originalidade e a força das metáforas. No próximo exemplo, o símile está combinado com uma interessante gradação, que nos mostra como podemos ser insensíveis com o que não nos toca diretamente; é como se estivéssemos literalmente anestesiados, como Burton: "O motor no dente parecia bem distante e não doía mais que a explosão de uma estrela, ou a morte de um elefante na Índia, ou, descobriu Burton, que o espancamento de uma criança na casa ao lado".¹³⁷ O adolescente de "A Sense of Shelter", sentindo-se rei de seu limitado mundo de fantasia, "ao se dirigir à porta, cantava, fechando os olhos e ofegando como um negro de verdade, cuja carreira toda dependesse desta gravação...".¹³⁸

Podem também os símiles evidenciar aquele carã-

¹³⁶ "it came to me that nothing about museums is as splendid as their entrances — the sudden vault, the shapely cornices, the motionless uniformed guard like a wittily disguised archangel, the broad stairs leading upward into heaven knows what mansions of expectantly hushed treasure. And it appeared to me that now I was condemned, in my search for the radiance that had faded behind me, to enter more and more museums, and to be a little less exalted by each new entrance, and a little more quickly disenchanted by the familiar contents beyond". (MW 20).

¹³⁷ "The drilling at the tooth seemed vastly distant, and it hurt no more than the explosion of a star, or the death of an elephant in India, or, Burton realized, the whipping of a child right next door". (SD 40).

¹³⁸ "As he walked toward the door he sang, closing his eyes and gasping as if he were a real Negro whose entire career depended upon this recording...". (PF 64).



ter pictórico já mencionado no caso das metáforas: "A loja toda era como uma máquina de fliperama e eu não sabia de que túnel elas iriam sair".¹³⁹ Ou ser incisivos: "Como sua irmã terra, a mulher produz fáceis flores de abundância".¹⁴⁰ A originalidade pode ser representada por este símile, que se refere à figura de um homem solitário e sorridente, que continuava sentado depois do final do jogo, enquanto os outros saíam do estádio: "Como a pesada pepita de ouro que a água não leva da bateia, ele se revelava, sentado só, imóvel e sorridente, no meio das cadeiras verdes".¹⁴¹ Chama-nos a atenção a propriedade dos elementos que compõem a figura updikeana: eles constituem, invariavelmente, pontos coerentes no contexto geral. No último exemplo, além do lado pictórico, — o homem só contraposto à multidão que se retira, — a expressão "pepita de ouro" já nos mostra a importância que aquele ser humano assumiu para o narrador, como possível objeto de seu livro hipotético. Este cuidado com a palavra precisa é uma constante um Updike.

A combinação de figuras também é um recurso freqüente do autor. No exemplo seguinte, o símile aparece combinado com um oxímoro; o narrador exprime a euforia

¹³⁹ "The whole store was like a pinball machine and I didn't know which tunnel they'd come out of". (PF 133).

¹⁴⁰ "Like her sister the earth, the woman puts forth easy flowers of abundance". (PF 155).

¹⁴¹ "he like the heavy pebble of gold that is not washed from the pan, was revealed, sitting alone, immobile and smiling, among the green seats". (PF 157).

que era a temporada de futebol na sua adolescência: "Os arcos das colunatas luzindo como escotilhas, o estádio parecia um grande navio naufragando e nós, os sobreviventes de um festejado desastre".¹⁴² Outras vezes, o símile aparece articulado com o motivo condutor, como este da terra batida por pés humanos, índice do relacionamento dialético com a natureza:

Enquanto esmorece em nós o senso do silvestre legado de Deus, cresce, nestes pedaços-de chão gastos, dilapidados e batidos, um senso de legado humano — como os pés de estátuas de santos que perderam os dedos para séculos de beijos.¹⁴³

O símile leva ainda este motivo à área mais elevada da sensibilidade humana: "e cantar e recitar credos e petições que são como sendas alisadas no rude terreno de nossos corações?"¹⁴⁴ Trata-se de uma pergunta retórica que reafirma o aspecto saudável do hábito de se freqüentar a igreja.

¹⁴² "the arches of the colonnades blazing like portholes, the stadium seemed a great ship sinking and we the survivors of a celebrated disaster". (MS 10).

¹⁴³ "As our sense of God's forested legacy to us dwindles, there grows, in these worn, rubbed, and patted patches, a sense of human legacy — like those feet of statues of saints which have lost their toes to centuries of kisses". (PF 171).

¹⁴⁴ "and sing and recite creeds and petitions that are like paths worn smooth in the raw terrain of our hearts?". (PF 172).

5.3. Alusões

As alusões são numerosas na ficção curta do autor, especialmente as bíblicas, que foram estudadas exaustivamente no livro de Alice e Kenneth Hamilton, *The Elements of John Updike*. Além dessas, há alusões a pensadores, como Kierkegaard, Barth e Tillich, a artistas, como Vermeer, Modigliani, a escritores de variadas épocas, como Dante e Joyce, e também a figuras mitológicas como Orfeu e Eurídice.

A alusão ao texto bíblico pode aparecer sob várias formas, desde a mais explícita até a que pode consistir em uma palavra ou expressão, reconhecida somente por quem conhece as sagradas escrituras. O primeiro tipo aparece em "Sunday Teasing", quando Arthur anuncia e lê o trecho bíblico: "Aqui está a passagem favorita de meu avô, Primeira Epístola aos Coríntios, capítulo onze, versículo três".¹⁴⁵ Um exemplo do outro tipo, mais sutil, também é comentado pelos Hamilton. Trata-se do título de um conto, "Toward Evening"¹⁴⁶, no convite feito a Cristo pelos discípulos de Emaús, para que ficasse com eles, pois já escurcia. Jesus ficou e jantou com eles. A alusão combina com o conto, que se concentra, especialmente no final, em imagens de *nutrição*, que reestabelecem um certo equilí-

¹⁴⁵ "Here's my grandfather's favourite passage, First Corinthians eleven, verse three". (SD 78).

¹⁴⁶ Lucas 24:29. Citamos aqui a passagem bíblica em inglês para evidenciar a expressão que dá nome ao conto, no original: "Abide with us: for it is *toward evening* and the day is far spent" (grifo nosso). Em português, temos: "'Fica conosco, já é tarde e já declinou o dia'".

brio, lembrando o Evangelho no mundo da metrópole, que cultiva o materialismo.

Salvo raras exceções, em que a personagem não as leva muito a sério, como em "Sunday Teasing", as alusões bíblicas são feitas com a maior seriedade, sem o sentido de sátira, mas sim procurando relacionar com as escrituras as configurações perenes do aspecto moral do homem. Isto reforça a postura de Updike, já assinalada aqui, que valoriza a esfera mais elevada e sobrenatural, ou religiosa, com que o homem precisa entrar em contato. Embora não possa compreendê-la racionalmente, necessita de tal contato para ter qualquer esperança significativa de realização em todos os aspectos. Pode-se citar o caso notável do motivo bíblico da queda, associada à perda do Paraíso, em decorrência do pecado. As aves do conto "Dentistry and Doubt" são nitidamente simbólicas. Os estorninhos negros e malvados, que roubam as migalhas das carriças, "continuavam caindo do céu e do alto das árvores, mas ele notava poucos subindo".¹⁴⁷ Esta imagem da queda repete-se de maneira notável em toda a ficção curta de Updike, constituindo mesmo um motivo condutor.

Talvez de maneira significativa, as alusões dos vários campos mencionados podem ser facilmente relacionadas com aspectos autobiográficos do autor. O narrador-protagonista de "The Astronomer" faz referências diretas a Kierkegaard: "No início daquele verão, eu desco-

¹⁴⁷ "kept on falling out of the sky and the treetops, but he noticed few ascending". (SD 40).



brira Kierkegaard, e toda semana trazia ao apartamento mais uma das caras e elegantes edições de suas obras publicadas pela Editora da Universidade de Princeton".¹⁴⁸ Sabe-se que John Updike morou em Nova York, onde se passa a história, quando deve ter tido os primeiros contatos com os escritos do pensador dinamarquês.

Que os estilos de artistas, principalmente pintores, chamam a atenção de Updike e são importantes para ele fica muito claro. Pode-se lembrar a passagem de "Snowing in Greenwich Village" em que o contraste entre a esposa (Joan) e a "femme fatale" (Rebecca) é dado em termos de suas semelhanças com pinturas de mulheres, de Modigliani e de da Vinci. Richard preocupava-se com a saúde da esposa: "O rosto dela estava pálido, manchado de rosa e amarelo; isto acentuava a qualidade modiglianesca criada por seu pescoço comprido e olhos azuis amendoados e seu hábito de sentar-se ereta...".¹⁴⁹ E "Rebecca também era pálida, mas à maneira consistente de um desenho, talvez — o peso de suas pálpebras e uma certa virtuosidade da boca sugeriam-no — de da Vinci".¹⁵⁰

Com relação ao pintor holandês Jan Vermeer

¹⁴⁸ "Earlier that summer, I had discovered Kierkegaard, and each week I brought back to the apartment one more of the Princeton University Press's elegant and expensive editions of his works". (PF 124).

¹⁴⁹ "Her face was pale, mottled pink and yellow; this accentuated the Modiglian-esque quality established by her long neck and oval blue eyes and her habit of sitting to her full height...". (SD 57).

¹⁵⁰ "Rebecca, too, was pale, but in the consistent way of a drawing, perhaps — the weight of her lids and a certain virtuosity about the mouth suggested it — by da Vinci". (SD 57).

(1632-1675), além da menção direta que o narrador faz dele, associando o experimentado efeito visual com a obra do pintor, temos também o caso comentado por Larry E. Taylor¹⁵¹, em que o próprio estilo descritivo do autor se assemelha às superfícies, iluminação e lirismo do pintor: "Vimos, emoldurada pela porta, junto a nós e ainda distante, como uma mulher num Vermeer, minha avó estendendo a mão com um fósforo trêmulo para o pavio do lampião no alto consolo da cozinha".¹⁵² E "o que ele não esperava era que ela aparecesse aqui, nesta nação remota e abusada, nesta sala de luz matinal, onde ele descobriu uma pequena faca entre os dedos e na mesa diante dele, dourada e úmida, uma pera cuidadosamente dividida".¹⁵³ A pintura de Vermeer caracteriza-se pela oposição entre luz e sombra e por interiores aconchegantes, calmos e meditativos.

Uma alusão a figuras mitológicas aparece combinada com um símile: "Mudando-me dez milhas além, eu, finalmente, conseguira amigos: uma ilustração daquela estranha lei pela qual, como Orfeu levando Eurídice, satisfazemos o nosso desejo voltando as costas a ele".¹⁵⁴ A pro-

¹⁵¹ Taylor, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵² "and saw, framed in the doorway, close to us yet far away, like a woman in a Vermeer, my grandmother reaching up with a trembling match to touch the wick of a lamp on the high kitchen mantel". (PF 164).

¹⁵³ "What he had not expected was her appearance here, in this remote and abused nation, in this room of morning light, where he discovered a small knife in his fingers and on the table before him, golden and moist, a precisely divided pear". (MS 164).

¹⁵⁴ "I had, by moving ten miles away, at last acquired friends: an illustration of that strange law whereby, like Orpheus leading Eurydice, we achieve our desire by turning our back on it". (PF 163).

pósito, convém lembrar que Updike tem um romance construído em torno da figura mitológica do centauro, *The Centaur*.

Quanto à alusão a escritores, chama-nos a atenção aquela feita diretamente a Joyce e a seu estilo, que o narrador admira, no conto de meditação lírica "Wife-Wooing":

Ah. Há uma linha de Joyce. Tento recuperá-la das lendárias, imperfeitamente exploradas grutas de *Ulysses*: uma liga estalava, para agradecer Blazes Boylan, numa profunda toca de Dublin. Como? *Smackwarm*. Esta era a palavra crucial.¹⁵⁵

Este cuidado que Updike tem com a palavra, com seu sentido preciso, com as associações possíveis que provoca, com seu aspecto fonético, que naturalmente ajuda tais associações, é muito natural em toda a obra do autor. Sendo também poeta, tal característica do ficcionista não é de surpreender. É de se notar também a adequação do uso destas palavras e destes recursos fonéticos ou registros lingüísticos. Os recursos estilísticos são usados criteriosamente por Updike dentro da economia e do teor geral do texto; não fica jamais uma impressão de falta ou excess-

¹⁵⁵ "Oh. There is a line of Joyce. I try to recover it from the legendary, imperfectly explored grottoes of *Ulysses*: a garter snapped, to please Blazes Boylan, in a deep Dublin den. What? *Smackwarm*. That was the crucial word". (PF 75). A palavra *smackwarm* é um neologismo portador de claras associações sonoras, gustativas e tácteis. Enfim, uma palavra realmente crucial para o teor da meditação lírica "Wife-Wooing".

so. Não seria adequado, por exemplo, o emprego de recursos espalhafatosos quando o autor está justamente querendo mostrar o tipo especial de efeito que causam os elementos comuns do dia-a-dia.

O autor não hesita, porém, em usar expressões informais, coloquialismos ou gíria, quando lhe convém. O efeito geral é sempre o de uma certa naturalidade. Por exemplo, em "Who Made Yellow Roses Yellow?", o coloquialismo "Stalling"¹⁵⁶, no sentido de "embromando", proferido por Fred Platt, soa muito natural, no diálogo entre os dois amigos familiarizados com a informalidade da cidade grande e detentores de diploma de curso superior. Da mesma forma, são encontrados termos de gíria, como "shindig"¹⁵⁷ (festa barulhenta), que combina com o tom cômico de "His Finest Hour" nesta passagem, e "scoop"¹⁵⁸ ("furo" jornalístico), índice do meio mundano e interesseiro de Nova York, em "A Trillion Feet of Gas". Casos há em que todo um registro lingüístico é externado, como acontece em "A & P", em que a gíria adolescente do protagonista-narrador, caixa de supermercado, dá um colorido especial ao conto todo. Em "Eros Rampant" a personagem secundária Penelope Vogel usa uma gíria juvenil, que já não é exatamente a da sua faixa etária: "Tudo estava legal entre a gente...até que estragou tudo".¹⁵⁹

¹⁵⁶ SD 75.

¹⁵⁷ SD 93.

¹⁵⁸ SD 102.

¹⁵⁹ "We had a good thing...that became a bad scene". (MW 218).

5.4. Aspecto Fônico

Quanto ao aspecto fônico de palavras e sintagmas, a sensibilidade do autor fica comprovada, seja revelando características de dicção de personagens, seja através de aliteraões, que nos remetem a traços poéticos das meditações líricas. Diz o ricaço texano de "A Trillion Feet of Gas": "E então votamos em Aahk...".¹⁶⁰ Num diálogo de pai com a filhinha, temos a elocução da criança, substituindo as consoantes surdas por equivalentes sonoras, uso típico de crianças muito novas: "O.K." / "Ogay".¹⁶¹ De "Wife-Wooing", colhemos este exemplo de aliteração: "Seven years since I wed wide warm woman, white-thighed. Wooed and wed. Wife".¹⁶² A onomatopéia e a aliteração finais em "The Hermit" revelam, através de sons consonantais oclusivos, predominantemente surdos, toda a agressão sofrida pelo sonhador da história, o eremita. O trecho fala da aproximação das pessoas da cidade que vêm tomar satisfações, perturbando, principalmente através do ruído, a paz do mato: "Then they came rapidly toward him, and there was a *thumping*, a *bumbling*, a clumsy crushing clamor".¹⁶³

¹⁶⁰ "'So we voted Aahk in...'" (SD 105). *Aahk* é um exemplo da elocução texana da personagem John Born. Trata-se de sua pronúncia do apelido *Ike*, que tinha o 34º presidente norte-americano, Dwight David Eisenhower (1890-1969), cujo mandato foi de 1953 a 1961.

¹⁶¹ SD 117. Em virtude da relevância do aspecto fônico, que forçosamente se perderia na tradução, as citações a ele referentes foram mantidas no original.

¹⁶² PF 75. Grifo nosso.

¹⁶³ MS 192. Grifo nosso.

Ainda quanto ao aspecto fônico, destaca-se o caso dos parágrafos finais de "Marching Through Boston", em que Richard, o marido alienado e tenso, perde o controle e começa a imitar o palavreado de um escravo negro. A passagem é tragi-cômica, pois ao mesmo tempo em que a encenação de Richard é engraçada, ela também assinala toda a sua frustração com o sucesso da mulher como participante do movimento pelos direitos civis, que o deixa ainda mais deslocado e sem propósito. O teor do texto está intimamente ligado à sua estrutura fônica: "Shecks, doan min'me, chilluns. Ef Ah could jes' res' hyah foh a spell in de shade o' de wutuhmelon patch, res' dese ol' bones... Lowzy, dat do feel good!"¹⁶⁴ Richard começara a falar assim para imitar o jargão dos líderes negros dos movimentos civis, que Joan admirava, mas de repente ele perde o controle e não consegue mais parar. A imitação que começara suave, com a repetição de apenas algumas palavras de ordem do movimento: "Onteel de Frenchman go back t'France, onteel de Ahrishman go back t'Ahrland,..." e "Thass right, yossuh, Yoh-suh!"¹⁶⁵, torna-se então exageradamente representativa de um escravo negro, indefeso e dependente da misericórdia da ama, no caso, Joan. A incapacidade de Richard de aceitar a esposa, como personalidade à parte e independente dele, atinge o paroxismo. Como bem observam os Hamilton, Richard ouviu um *King* (Martin Luther) falando e transformou o tom real da fala num lamento de escravo.¹⁶⁶ Sua condição

¹⁶⁴ MW 199.

¹⁶⁵ MW 198.

¹⁶⁶ Hamilton, *op. cit.*, p. 70.



de escravo decorre do fato de ele não ser capaz de manter, através de uma atitude digna, a posição de rei do lar.

5.5. Aforismos e Concisão

O estilo aforístico aparece com certa regularidade nos contos de Updike. As conclusões de cunho filosófico mostram a habilidade do autor também quanto a este aspecto. Às vezes o aforismo é a constatação de um fato corriqueiro: "O primeiro impulso depois de uma humilhação é olhar no espelho".¹⁶⁷ Combina-se com outro recurso expressivo, como no caso da antítese: "Mas a exclusão é em si uma forma de inclusão".¹⁶⁸ Outras vezes, o aspecto é nitidamente filosófico e conclusivo: "Por entre surdas montanhas a vida humana prossegue numa estrada cômica e baixa".¹⁶⁹ "A crença constrói-se inconscientemente e na consciência se gasta".¹⁷⁰ "É o importar-se que causa mistérios. Quando se fica indiferente, eles desaparecem".¹⁷¹ "A matéria tem sua radiância e sua escuridão; ela eleva e ela enterra. As coisas competem; uma vida exige uma vi-

¹⁶⁷ "The first impulse after a humiliation is to look into a mirror". (SD 67).

¹⁶⁸ "But exclusion is itself a form of inclusion". (PF 58).

¹⁶⁹ "Among deaf mountains human life pursues a comic low road". (PF 160).

¹⁷⁰ "Belief builds itself unconsciously and in consciousness is spent". (PF 172).

¹⁷¹ "It is caring that makes mysteries. As you grow indifferent, they lift". (MS 18).

da".¹⁷² "Afimial toda vida gasta seus eventos com inevitabilidade geológica".¹⁷³ "A realidade é um constante empobrecimento da possibilidade".¹⁷⁴ "Pensamos que somos o que pensamos e vemos, quando na verdade somos sacos de tripa colocados de pé".¹⁷⁵ "O selo do divino assenta-se sobre o orgânico".¹⁷⁶

Às vezes, a atmosfera reinante entre as personagens fica enfaticamente exposta numa simples linha ou palavra, como neste exemplo em que o mero adjetivo já revela toda a hostilidade que a mulher de "Ace" nutre pela sogra: "'Claro que a vi. Passei lá para pegar Bonnie. Que diabo você está pensando?... Que eu leio a pequena mente dela?"¹⁷⁷

5.6. Vocabulário Técnico

Outro aspecto do estilo de Updike que não se pode esquecer é o desembaraço com que ele usa termos téc-

¹⁷² "Matter has its radiance and its darkness; it lifts and it buries. Things compete; a life demands a life". (PF 175).

¹⁷³ "in the end each life wears its events with a geological inevitability". (MS 138).

¹⁷⁴ "Actuality is a running impoverishment of possibility". (MS 170).

¹⁷⁵ "We think we are what we think and see when in truth we are upright bags of tripe". (MW 128).

¹⁷⁶ "The seal of the divine sits upon the organic". (MW 180).

¹⁷⁷ "'Of course I saw her. I dropped by to pick up Bonnie. What the hell do you think? — I read her tiny mind?'" (SD 22).

nicos de várias especialidades, quando o conto trata delas. Assim, em "Under the Microscope" e "During the Jurassic" temos o vocabulário científico e em "The Slump" encontramos o vocabulário referente ao beisebol.

Em "Intercession" encontramos, entre outros, termos tais como *fairway*, *putting green*, *putt*, *chip shot*, *hook*, *slice*, que se relacionam principalmente com partes do campo de golfe e com maneiras de se bater na bola. Convém lembrar que Updike tem o golfe em alta estima, e chega mesmo a associar uma boa tacada com uma experiência metafísica, ou mesmo religiosa. Seu artigo "Is There Life After Golf?" bem o mostra. Isto é coerente com a disposição filosófica de Updike que se concentra na ação humana; o fazer dá sentido à vida.

Em "The Day of the Dying Rabbit", o autor emprega habilmente termos relativos à fotografia combinados com imagens criadas pelo narrador-fotógrafo, que usa a primeira pessoa. Sugerindo o problema próprio de narrador, temos: "Sou fotógrafo profissional e um truque da profissão é fazer um grande número de tomadas".¹⁷⁸ O fotógrafo explica ao filho adolescente detalhes de algo que o filho leu, que envolvia uma pessoa extremamente gorda, que precisou ser enterrada numa caixa de piano: "E eu lhe disse, e uma dúzia de anjos se misturaram em seu rosto enquanto ele mentalmente combinava esquife com gordura e piano e terra: e conseguiu a imagem. Clique".¹⁷⁹ "Hã gritos como

¹⁷⁸ I'm a photographer by trade and one trick of the trade is a lot of takes". (MW 28).

¹⁷⁹ "and I told him, and a dozen angels overlapped in his face as he mentally matched up casket with fatness, and piano, and earth; and got the picture. Click". (MW 29).

flashes... igualmente frios".¹⁸⁰ Ou ainda "eu poderia ficar olhando-a para sempre, ela é uma festa e tanto para os olhos. O que não é a mesma coisa que ser fotogênica".¹⁸¹

De modo geral, o texto de Updike, rico e variado, pode ir de um estilo telegráfico, como o observado no início de "When Everyone Was Pregnant", até o estilo mais complexo e elaborado, com muita subordinação e orações intercaladas, que é o mais freqüente. No primeiro caso, com sentenças meramente justapostas, o autor como que sugere o processo truncado da memória: "Bons anos para mim. Entrei neles pobre e saí estável. Entrei neles casto e saí pai. De quatro e um aborto. Aqueles os anos em que todos estavam grávidos. Não apenas generosos mas belos anos".¹⁸² Já o segundo caso ocorre quando o autor esmiúça condições psíquicas:

Paredes, opacas durante o dia, luziam. No entanto, ele não ficava reconfortado com o palor geral da escuridão, com sua inesperada transparência; ao invés, deitava-se lá esperando, orando sem Deus, por aquelas visitas de luz positiva que era lançada, inesperadamente,

¹⁸⁰ "There are screams like flashbulbs — just that cold". (MW 29).

¹⁸¹ "I could look at her forever, she's such fun for the eyes. Which isn't the same as being photogenic". (MW 31).

¹⁸² "Kind years to me. Entered them poor and left them comfortable. Entered them chaste and left them a father. Of four and a miscarriage. Those the years when everyone was pregnant. Not only kind but beautiful years". (MW 81).

pelas janelas, pelos faróis dos carros que paravam e passavam lá fora.¹⁸³

Ainda como exemplo dessa articulação mais elaborada, temos a expressiva adjetivação do autor, que não poderia ficar sem um registro: "o preguiçosamente brilhante ar do meio da manhã".¹⁸⁴ "Era, enquanto olhar, abrupto e enganoso: algo frio, certamente duro, mas curiosamente largo, e até mesmo franco... seu ingrediente essencial escapava à classificação".¹⁸⁵

Algumas imagens formadas em nossa mente pelo texto podem ser complexas, podemos ficar mais perturbados do que deslumbrados com outras, mas a forma que as veicula é sempre clara e convincente. Se Updike não recorre a assuntos bombásticos para despertar o nosso interesse, é porque confia na eficácia do texto que produz, um texto tão bom que se torna a própria substância. Esta substância, por sua vez, não é sensacional ou chocante; é apenas tão pertinente e básica que se confunde com o próprio ser humano.

¹⁸³ "Walls dull in day glowed. Yet he was not comforted by the general pallor of the dark, its unexpected transparency; rather, he lay there waiting, godlessly praying, for those visitations of positive light that was hurled, unannounced, through the windows by the headlights of automobiles pausing and passing outside". (MS 152).

¹⁸⁴ "... the lazily bright midmorning air...". (MS 24).

¹⁸⁵ "It was, as a look, both blunt and elusive: somewhat cold, certainly hard, yet curiously wide, and even open — its essential ingredient shied away from being named". (MS 49).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos demonstrar, nos capítulos precedentes, como se deu a evolução temática nos contos de John Updike. Depois de identificarmos os temas principais, relacionando-os com o narrador, as personagens e o estilo, discutiremos agora alguns motivos condutores, que desempenham o papel de elemento unificador no que diz respeito aos temas de tais contos.

Um dos motivos condutores nos contos de Updike é o da alienação do protagonista, perplexo e atônito num meio que não compreende:

Ele se lembrou de algo que queria descrever e explicar a ela a respeito do lar dele. Mas exatamente o que era, tinha se esquecido.¹⁸⁶
Eu não compreendo a conexão entre a noite passada e esta manhã, embora pareça existir uma.¹⁸⁷
Ela vai ao psiquiatra porque lhe sou infiel.
Não entendo a conexão, mas parece haver uma.¹⁸⁸

¹⁸⁶ "he had a memory of something he had wanted to describe, to explain, to her about his home. But exactly what that was, he had forgotten". (PF 108).

¹⁸⁷ "I do not understand the connection between last night and this morning, though there seems to be one". (MS 139).

¹⁸⁸ "She visits a psychiatrist because I am unfaithful to her. I do not understand the connection, but there seems to be one". (MS 141).



Quem era ela era um mistério tão profundo que jamais se tornou uma pergunta.¹⁸⁹

Correlacionado com este, o motivo da perda de identidade se faz sentir:

E ele perderia também a própria concepção de si mesmo, pois abandonar os filhos e a mulher que, com quase nenhuma queixa ou desavença lhe tinha dado a juventude, simplesmente não era o que ele faria.¹⁹⁰

Diante da pergunta do filho mais velho sobre a causa de seu divórcio, Richard vê-se novamente perdido em confusão mental: "*Por quê*. Era o assobio do vento numa fenda, uma facada, uma janela violentamente aberta para o nada. Foi-se o rosto branco, a escuridão não tinha feições. Richard tinha se esquecido do *porquê*".¹⁹¹

Como que para contrabalançar este motivo condutor negativo, aparecem outros. O mais notável é o da existência na realidade exterior de uma força ou presença difusa, que tenta nos transmitir uma mensagem. Embora essa

¹⁸⁹ "Who she was was a mystery so deep it never formed into a question". (MW 11).

¹⁹⁰ "And he would as well lose his own conception of himself, for to abandon his children and a woman who with scarcely a complaint or a quarrel had given him her youth was simply not what he would do". (MW 74).

¹⁹¹ "*Why*. It was a whistle of wind in a crack, a knife thrust, a window thrown open on emptiness. The white face was gone, the darkness was featureless. Richard had forgotten why". (YLJC 117).

mensagem permaneça indecifrada, trata-se de um bom presságio; é como se houvesse uma ordem superior, ou Deus, que dá sentido à vida humana. O homem pressente-a, mas não a alcança totalmente:

O bosque à distância, do outro lado do gramado congelado, era uma tela chinesa em que um imenso alfabeto de galhinhos jazia calado: um manto negro endurecido com trançado branco, de pé pela própria rigidez.¹⁹²

O incidente tinha a assinatura: decisiva mas ilegível".¹⁹³

Lembre-mo-nos de que este último contrasta com o da legibilidade dos sinais, que geralmente é considerada enganosa.

Os Hamilton têm um capítulo chamado "Supernatural Mail" (Correspondência Sobrenatural), que se refere justamente ao motivo da mensagem críptica; a própria expressão já havia sido usada por Updike: "fato estranho com relação aos americanos: o pendor para recebermos nossa correspondência sobrenatural em solo estrangeiro...".¹⁹⁴ Tal código é expresso de diversas maneiras:

¹⁹² "The woods at their distance across the frosted lawn were a Chinese screen in which an immense alphabet of twigs lay hushed: a black robe crusted with white braid standing of its own stiffness". (PF 155-156).

¹⁹³ "The incident had the signature: decisive but illegible". (PF 175).

¹⁹⁴ "— it is strange fact about Americans, that we tend to receive our supernatural mail on foreign soil — " (PF 175).

Fred e eu procuramos abrigo no bar acortinado, bem longe da pista batida de sol e dos rutilantes aviões cujas fileiras de rebites e vigias pareciam estar soletrando uma mensagem em código perfurado.¹⁹⁵

Ele localiza o zumbido no barulho do transformador do poste telefônico perto de suas janelas. A noite toda, enquanto seus habitantes dormem, a cidade comunica-se consigo mesma eletricamente.¹⁹⁶

De modo semelhante, o protagonista de "Leaves" observa diante do seu rosto uma aranha dependurada pelo fio, "incapaz de decifrar a lição".¹⁹⁷

A mensagem críptica é ilustrada, também, pelo motivo da imagem da luz que se reflete no teto de várias maneiras. Geralmente, quando tal acontece, o protagonista fica cômico de uma mensagem mais alta, vinda de um mundo superior. A mensagem continua indecifrada, mas sua importância e efeito ficam patentes:

e tentei me acalmar com a carícia dos faróis dos carros, enquanto passavam de fendas brilhantes na parede a leques parabólicos que se aceleravam no teto, que então desaparecia: es-

¹⁹⁵ "Fred and I sought shelter in the curtained bar a world removed from the sun-stricken airfield and the glinting planes whose rows of rivets and portholes seemed to be spelling a message in punched code". (MW 68-69).

¹⁹⁶ "He locates the humming as a noise from the transformer on the telephone pole near their windows. All night, while its residents sleep, the town communes with itself electrically". (MW 227).

¹⁹⁷ "unable to read the lesson". (MS 46).

te fenômeno, com suas sugestões de uma vida além de mim, tinha confortado as noites insônes da minha primeira infância.¹⁹⁸

A recorrência deste fato nas diferentes fases da vida do protagonista assinala sua importância enquanto fenômeno interno da sensibilidade. O jovem Clem fica igualmente impressionado com as configurações de luz no teto de seu camarote:

Havia no teto uma dança de luz, intrigante em sua rapidez telegráfica, mais parecida com arte eletrônica do que com qualquer coisa natural.¹⁹⁹

Em sua agitação, em seu desejo de não cometer erros, ele não conseguia a paz com os travesseiros; e então o *staccato* teleográfico de luz solar apareceu em seu teto....²⁰⁰

Na maioria dos casos em que ocorrem nos contos de Updike, as epifanias vêm no final, talvez devido a seu caráter conclusivo. Trata-se da revelação absorvida pelo

¹⁹⁸ "and tried to soothe myself with the caress of headlights as they evolved from bright slits on the wall to parabolically accelerating fans on the ceiling that then vanished: this phenomenon, with its intimations of a life beyond me, had comforted wakeful nights in my earliest childhood". (PF 179).

¹⁹⁹ "On his ceiling there was a dance of light, puzzling in its telegraphic rapidity, more like electronic art than anything natural". (MW 103).

²⁰⁰ "In his agitation, his desire not do make a mistake, he could not achieve peace with his pillows; and then the telegraphic staccato of sunlight appeared on his ceiling...". (MW 110).

protagonista e pelo leitor, depois da qual pouco há a se acrescentar, pois, dentro das limitações de espaço, tempo e personagens características do conto, todos os elementos levam a essas revelações.

No final de "The Alligators", o garoto Charlie subitamente se dá conta de um aspecto peculiar das relações humanas:

Ele descobriu que o que tomara por crueldade era amor, que, longe de odiá-la, todos a tinham amado desde o começo e que até os mais bobos souberam disso semanas antes dele. Que ela era a rainha da classe ou que poderia até não existir, seria a mesma coisa para ele.²⁰¹

David Kern teve sua dúvida religiosa desfeita quando, já exausto à procura de respostas, executou a tarefa caseira e prosaica de eliminar os pombos que infestavam o celeiro da casa de fazenda onde moravam:

Quando acomodou os dois últimos em cima, ainda moles, e se levantou, viu-se livre de peias incômodas e, com uma sensação feminina e fugidia nos nervos, que parecia dar mãos ao ar, ele se vestiu desta certeza: que o Deus que despende-
ra tal habilidade com estes pássaros inúteis

²⁰¹ "It came to him that what he had taken for cruelty had been love, that far from hating her everybody had loved her from the beginning, and that even the stupidest knew it weeks before he did. That she was the queen of the class and might as well not exist, for all the good he would get out of it". (SD 169).

não destruiria toda a Sua Criação recusando-se a deixar David viver para sempre.²⁰²

Pode-se admitir a existência de ironia aqui, tendo-se em vista a possível fragilidade do motivo que impressiona o adolescente. Mas, considerando-se a convicção e a harmonia aí expressas, fica-nos mais a idéia da força e genuinidade da casual descoberta do menino.

Os contos de Updike não se concentram na ação externa e no enredo; não fazem revelações surpreendentes. Ao invés, neles aparecem epifanias discretas, experiências mundanas e análises tranqüilas dos pequenos reveses cotidianos. Updike é sutil e perspicaz. Em vez de chocar o leitor com revelações súbitas, ele se contenta em fazê-lo vibrar de maneira mais tranqüila e profunda. "Quem sou eu?" ou "Quem somos nós que assim sentimos?" são perguntas que ele faz ecoar; mostra o patético e o irremediável da condição humana, bem como a sublimidade do homem.

²⁰² "As he fitted the last two, still pliant, on the top, and stood up, crusty coverings were lifted from him, and with a feminine, slipping sensation along his nerves that seemed to give the air hands, he was robed in this certainty: that the God who had lavished such craft upon these worthless birds would not destroy His whole Creation by refusing to let David live forever". (PF 103).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Ativa (Obras de John Updike)

*Contos**

The Same Door, London: Penguin, 1970. (SD):

"Friends from Philadelphia" (Amigos de Filadélfia), 1954 (9-16).

"Ace in the Hole" (Ãs no Buraco), 1955 (17-25).

"Tomorrow and Tomorrow and So Forth" (Amanhã, Depois e Assim por Diante), 1955 (26-35).

"Dentistry and Doubt" (Odontologia e Dúvida), 1955 (36-42).

"The Kid's Whistling" (O Assobio do Garoto), 1955 (43-49).

"Toward Evening" (Ao Anoitecer), 1956 (50-55).

"Snowing in Greenwich Village" (Nevando em Greenwich Village), 1956 (56-64).

"Who Made Yellow Roses Yellow?" (Quem Deixou Amarelas as Rosas Amarelas?), 1956 (65-77).

"Sunday Teasing" (Provocação Domingueira), 1956 (78-85).

"His Finest Hour" (Seu Melhor Momento), 1956 (86-98).

"A Trillion Feet of Gas" (Um Trilhão de Pés em Gás), 1956 (99-108).

"Incest" (Incesto), 1957 (109-122).

"A Gift from the City" (Um Presente da Cidade), 1958 (123-143).

* As antologias utilizadas não trazem as datas de primeira publicação dos contos; por isso, fomos buscá-las em outras fontes, deixando de indicar apenas as não encontradas. Os números após as datas referem-se às páginas das antologias.



"Walter Palm", 1959 (144-150).

"Intercession" (Intercessão), 1958 (151-162).

"The Alligators" (Os Jacarês), 1958 (163-169).

"The Happiest I've Been" (A Época mais Feliz de Minha Vida), 1959 (170-185).

Pigeon Feathers & Other Stories, London: Penguin, 1978.
(PF):

"The Persistence of Desire" (A Persistência do Desejo),
1959 (7-17).

"Still Life" (Natureza Morta), 1959 (18-32).

"Flight" (Vôo), 1959 (33-49).

"Should Wizard Hit Mommy?" (O Mago Deve Bater na Mamãe?),
1959 (50-56).

"A Sense of Shelter" (Um Senso de Proteção), 1960
(57-69).

"Dear Alexandros" (Caro Alexandros), 1959 (70-74).

"Wife-Wooing" (Cortejando a Esposa), 1960 (75-79).

"Pigeon Feathers" (Penas de Pombo), 1961 (80-103).

"Home" (Lar), 1960 (104-116).

"Archangel" (Arcanjo), 1960 (117-118).

"You'll Never Know, Dear, How Much I Love You" (Você
Nunca Saberá, Querida, O Quanto Amo Você), 1960
(119-123).

"The Astronomer" (O Astrônomo), 1961 (124-129).

"A & P", 1961 (130-136).

"The Doctor's Wife" (A Mulher do Médico), 1961 (137-145).

"Lifeguard" (Salva-vidas), 1961 (146-152).

"The Crow in the Woods" (O Corvo no Bosque), 1961
(153-156).

"The Blessed Man of Boston, My Grandmother's Thimble, and Fanning Island" (O Homem Abençoado de Boston, O Dedal de Minha Avó e a Ilha Fanning), 1962 (157-169).

"Packed Dirt, Churchgoing, a Dying Cat, a Traded Car" (Terra Batida, Ir à Igreja, Um Gato Moribundo, Um Carro Negociado), 1961 (170-192).

The Music School, Greenwich, Conn.: Fawcett, 1972. (MS):

"In Football Season" (Na Temporada de Futebol), 1962 (9-13).

"The Indian" (O Índio), 1963 (14-19).

"Giving Blood" (Doando Sangue), 1963 (20-31).

"A Madman" (Um Louco), 1962 (32-43).

"Leaves" (Folhas), 1964 (44-47).

"The Stare" (O Olhar), 1965 (48-54).

"Avec la Bêbê-Sitter" (Com a Babá), 1966 (55-61).

"Twin Beds in Rome" (Camas Separadas em Roma), 1964 (62-69).

"Four Sides of One Story" (Quatro Lados de Uma História), 1965 (70-79).

"The Morning" (A Manhã), 1964 (80-86).

"At a Bar in Charlotte Amalie" (Num Bar de Charlotte Amalie), 1964 (87-98).

"The Christian Roommates" (Cristãos Colegas de Quarto), 1964 (99-123).

"My Lover Has Dirty Fingernails" (Meu Amante Tem As Unhas Sujas), 1965 (124-131).

"Harv Is Plowing Now" (Harv Está Arando Agora), 1966 (132-137).

"The Music School" (A Escola de Música), 1964 (138-143).

"The Rescue" (O Resgate), 1965 (144-151).



"The Dark" (A Escuridão), 1964 (152-156).

"The Bulgarian Poetess (A Poetisa Búlgara), 1965 (157-171).

"The Family Meadow" (O Prado da Família), sd (172-176).

"The Hermit" (O Eremita), 1965 (177-192).

Museums and Women and Other Stories, Greenwich, Conn.:
Fawcett, 1973. (MW):

"Museums and Women" (Museus e Mulheres), 1967 (9-20).

"The Hillies" (Os Hillies), 1969 (21-27).

"The Day of the Dying Rabbit" (O Dia do Coelho Moribundo), 1969 (28-39).

"The Deacon" (O Diácono), 1970 (40-46).

"I Will Not Let Thee Go, Except Thou Bless Me" (Não Te Deixarei Ir A Menos Que Me Abençoes), 1969 (47-54).

"The Corner" (A Esquina), 1969 (55-63).

"The Witnesses" (As Testemunhas), 1966 (64-69).

"Solitaire" (Jogo de Paciência), 1972 (70-75).

"The Orphaned Swimming Pool" (A Piscina Órfã), 1970
(76-80).

"When Everyone Was Pregnant" (Quando Todos Estavam Grávidos), 1971 (81-86).

"Man and Daughter in the Cold" (Homem e Filha no Frio),
1968 (87-94).

"I Am Dying, Egypt, Dying" (Estou Morrendo, Egito, Morrendo), 1969 (95-122).

"The Carol Sing" (A Reunião do Coral), 1970 (123-127).

"Plumbing" (Encanamento), 1971 (128-134).

Other Modes

"The Sea's Green Sameness" (A Mesmice Verde do Mar),
1969 (137-141).

- "The Slump" (A Depressão), 1968 (142-144).
- "The Pro" (O Profissional), 1966 (145-149).
- "One of My Generation" (Um da Minha Geração), 1969 (150-154).
- "God Speaks" (Fala Deus), 1964 (155-160).
- "Under the Microscope" (Ao Microscópio), 1968 (161-164).
- "During the Jurassic" (Durante o Jurássico), 1966 (165-171).
- "The Baluchitherium" (O Baluctério), 1971 (172-175).
- "The Invention of the Horse Collar" (A Invenção da Coa-lheira), 1972 (176-181).
- "Jesus on Honshu" (Jesus em Honshu), 1971 (182-186).

The Maples

- "Marching Through Boston" (Passeata em Boston), 1966 (189-199).
- "The Taste of Metal" (O Gosto de Metal), 1967 (200-205).
- "You Lover Just Called" (Seu Amante Acabou de Telefonar), 1967 (206-214).
- "Eros Rampant" (Eros Feroz), 1968 (215-228).
- "Sublimating" (Sublimando), 1971 (229-238).

Your Lover Just Called, Harmondsworth, Middlesex, Eng.: Penguin, 1982. (YLJC)*:

- "Waiting Up" (Esperando Acordado), 1967 (64-67).
- "The Red-Herring Theory" (A Teoria da Pista Falsa), 1971 (86-91).

* Foram excluídos desta relação os dez contos já incluídos nas antologias anteriores.

"Nakedness" (Nudez), 1974 (100-106).

"Separating" (Separando-se), sd (107-117).

"Gesturing" (Gestos), 1978 (118-128).

"Divorcing: a Fragment" (Divórcio: Um Trecho), sd
(129-130).

"Here Come the Maples" (Aí Vêm os Maple), sd (131-141).

ROMANCES

The Poorhouse Fair. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1958.

Rabbit, Run. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1970.

The Centaur. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1963.

Of the Farm. Harmondsworth, Middlesex, Eng.: Penguin, 1965.

Couples. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1968.

Bech: A Book. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1970.

Rabbit Redux. Harmondsworth, Middlesex, Eng.: Penguin,
1971.

Um Mês São de Domingos, trad. Luzia Machado da Costa. Rio -
São Paulo: Record, 1975.

Case Comigo, trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro:
Record, 1973.

O Golpe, trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro:
Nova Fronteira, 1978.

Rabbit Is Rich. New York: Fawcett Crest, 1981.

Bech Is Back. New York: Fawcett Crest, 1982.

ENSAIOS

"More Love in the Western World", *New Yorker* (24 August
1963): 90-92, 97-104.



"Faith in Search of Understanding", *New Yorker* (12 October 1963): 203-210.

"Is There Life After Golf?", *New Yorker* (29 July 1972): 76-78.

Bibliografia Passiva

(Obras sobre John Updike)

BACKSCHEIDER, Paula & Nick. "Updike's Couples: Squeak in the Night", *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 45-52.

BOWLES, Patrick. "Updike's VACUUM CLEANER", *The Explicator* XXXVII, 1 (Fall 1978): 42-43.

BRAIT, Beth. "Updike, sem casais trocados". *Jornal da Tarde* (25 fevereiro 1978).

BURCHARD, Rachael C. *John Updike - Vea Sayings*. Southern Illinois University Press, 1971.

CARA, Salete de Almeida. "Um exercício de humor ou um recado decididamente maldoso?" *Jornal da Tarde* (7 julho 1979).

DETWEILER, Robert. *John Updike*. New York: Twayne, 1972.

DOODY, Terrence A. "Updike's Idea of Reification". *Contemporary Literature* XX, 2 (Spring 1979): 204-220.

FALKE, Wayne. "Rabbit Redux: Time/Order/God". *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 59-75.

FOOTE, Timothy. "Uncouples. Marry Me". *Time* (15 November 1976): 62.



FRANCIS, Paulo. "John Updike, um talentoso escritor sem nenhum caráter". *Folha de São Paulo* (16 outubro 1982).

FRIEDMAN, Ruben. "An Interpretation of John Updike's 'Tomorrow and Tomorrow and So Forth'". *English Journal*, 61 (November 1972): 1159-1162.

GALIZIA, Luiz Roberto. "Um lugar ao sol: O Coelho Está Rico". *Veja* (24 novembro 1982): 182.

GALLOWAY, David. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*. University of Texas Press, 1981.

GINGHER, Robert S. "Has John Updike Anything to Say?" *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 97-105.

GRAY, Paul. "Ring Around the Collar. A Month of Sundays". *Time* (17 February 1975): 47.

_____. "Fruits of Blossoming Selfhood. The Witches of Eastwick". *Time* (7 May 1984): 53.

GREINER, Donald J. *The Other John Updike*. Ohio University Press, 1981

GRIFFITH, Albert J. "Updike's Artist's Dilemma: 'Should Wizard Hit Mommy?'" *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 111-115.

HAMILTON, Alice & Kenneth. *The Elements of John Updike*. Grand Rapids, Mich.: William B. Eerdmans, 1970.

HICKS, Granville. "Mysteries of the Commonplace". *Saturday Review* (17 March 1962): 21-22.

HILLER, Catherine. "Personality and Persona: The Narrators in John Updike's Fiction". *Dissertation Abstracts International*, 33 (1973): 4416-A, 4417-A.

KATTAN, Naïm. "John Updike ou les mouvements de la grâce". *Écrivains des Amériques I: Les États-Unis* Montréal, Canada: Hurtubise HMH, 1972. Pp. 116-125.

- KAZIN, Alfred. "Professional Observers: Cozzens to Updike". *Bright Book of Life*. New York: Dell, 1973. Pp. 119-124.
- KERMODE, Frank. "John Updike". *Modern Essays*. London: Collins-Fontana, 1971. Pp. 293-296.
- KLINKOWITZ, Jerome. "John Updike's America". In *American Writing Today I* ed. Richard Kostelanetz. Washington, DC: Voice Of America Forum Series, 1982.
- KORTY, John. "John Updike's 'The Music School' (Screenplay)". In *The American Short Story* ed. Calvin Skaggs. New York: Dell, 1977. Pp. 352-388.
- LAJOLO, Marisa. "Catatau por catatau, fique com Llosa". *Jornal da Tarde* (3 dezembro 1982).
- LARSEN, Richard Bruce. "The Short Stories of John Updike". *Dissertation Abstracts International*, 34 (1973), 2634-A.
- LISBOA, Luís Carlos. "Os dois Updike: o real e o escritor". *Jornal da Tarde* (30 abril 1970).
- LOUZADA FILHO, O.C. "Receita de best-seller. Testada". *Jornal da Tarde* (31 julho 1976).
- MAGILL, Frank N. ed. "The Short Stories of John Updike". *Masterpieces of World Literature in Digest Form IV*. New York: Harper & Row, 1969. Pp. 1142-1145.
- MALLON, Thomas. "O Terceiro 'Rabbit'". *Diálogo*, 4(1982): 73-74.
- MARKLE, Joyce B. "On John Updike's 'The Music School'". *The American Short Story* ed. Calvin Skaggs. New York: Dell, 1977. Pp. 389-393.
- MAYRINK, Geraldo. "Homens e Deuses. O Centauro". *Veja* (31 outubro 1973): 130.
- McCONOCHIE, Jean A. "Glossary for 'The Orphaned Swimming Pool'". *20th Century American Short Stories*. New York, London: Collier-Macmillan, 1975. Pp. 54-56.



- McCOY, Robert. "John Updike's Literary Apprenticeship on *The Harvard Lampoon*", *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 3-12.
- McKENZIE, Alan T. "A Craftsman's Intimate Satisfaction: The Parlor Games in *Couples*". *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 53-58.
- MINOT, Stephen. "Structure: From Scenes to Plot". *Three Genres: The Writing of Poetry, Fiction and Drama*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1971. Pp. 156-163.
- MIZENER, Arthur. "Behind the Dazzle is a Knowing Eye". *The New York Times Book Review* (18 March 1962): 1, 29.
- MURPHY, Richard W. "In Print: John Updike". *Horizon* (March 1962): 84.
- NICHOLS, Lewis. "Talk With John Updike". *New York Times Book Review*, 34 (April 1968): 34-35.
- OATES, Joyce Carol. "Updike's American Comedies". *Modern Fiction Studies* XXI, 3 (Autumn 1975): 459-472.
- OLIVAS, Michael A. *An Annotated Bibliography of John Updike Criticism (1967-1973) and a Checklist of his Works*. New York & London: Garland, 1975.
- PORTER, M. Gilbert. "John Updike's 'A & P': The Establishment and an Emersonian Cashier". *English Journal* (Missouri), 61 (Nov. 1972): 1155-58.
- PRESCOTT, Peter S. "Updike's Three Weird Sisters. *The Witches of Eastwick*". *Newsweek* (14 May 1984): 47.
- REGAN, Robert Alton. "Updike's Symbol of the Center". *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 77-96.
- ROBBINS, J. Albert ed. "Updike" In *American Literary Scholarship, An Annual: 1968-1972, 1976, 1978, 1980, 1982*. Duke University Press.

- ROSA, Alfred F. "The Psycholinguistics of Updike's 'Museums and Women'". *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 107-111.
- RUPP, Richard H. "John Updike: Style in Search of a Center", *The Sewanee Review* LXXV, 4 (Autumn 1967): 693-709.
- S., W.T. "Updike FourFiveSix, 'Just Like That': An Essay Review". *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 107-120.
- SAMUELS, Charles Thomas. *John Updike*. University of Minnesota Press, 1969.
- SKOW, John. "Sliding Seaward. *Museums and Women and Other Stories*". *Time* (16 Oct. 1972).
- STRAUMANN, Heinrich. *American Literature in the Twentieth Century*. New York & Evanston: Harper & Row, 1965. Pp. 127-128.
- SULLIVAN, Walter. "Updike, Spark and Others". *The Sewanee Review* LXXIV, 3 (Summer 1966): 709-716.
- TAYLOR, Larry E. *Pastoral and Anti-Pastoral Patterns in John Updike's Fiction*. Southern Illinois University Press, 1971.
- THORBURN, David & EILAND, Howard ed. *John Updike - A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979.
- Times Literary Supplement*. "Unsentimental Education: Rabbit Redux". Nº 3658 (7 April 1972).
- TOWERS, Robert. "Updike descobre a África". *Jornal da Tarde* (20 janeiro 1979).
- VARGO, Edward P. "The Necessity of Myth in Updike's *The Centaur*". *PMLA*, LXXXVIII 3 (May 1973): 425-460.
- VICKERY, John B. "The Centaur: Myth, History, and Narrative". *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 29-43.



WALDMEIR, Joseph. "It's the Going That's Important, Not the Getting There: Rabbit's Questing Non-Quest". *Modern Fiction Studies* XX (Spring 1974): 13-27.

WOODRESS, James ed. "Updike" In *American Literary Scholarship, An Annual: 1963-1967, 1973-1975, 1977, 1979, 1981*. Duke University Press.

YATES, Norris W. "The Doubt and Faith of John Updike". *College English* XXVI (1965): 469-474.

Obras Gerais

AGUIAR E SILVA, V.M. de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.

ALLEN, Walter. *The Short Story in English*. Oxford, Eng.: Clarendon Press, 1981.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*, trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

BARNET, Sylvan, BERMAN, Morton and BURTO, William. *A Dictionary of Literary Terms*. Boston & Toronto: Little, Brown, 1960.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*, trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix-USP, 1971.

_____ et al. *Análise Estrutural da Narrativa*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

BÍBLIA Sagrada, Trad. Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Ave Maria, 1965.

BONET, Carmelo M. *Crítica Literária*, trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

BROOKS, C. & WARREN, R.P. *Understanding Fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959.

CÂNDIDO, A. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1967.

_____. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHO, Alfredo L.C. de. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: Questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTAGNINO, Raúl H. *Que É Literatura?* Trad. Luiz A. Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

DAICHES, David. *Posições da Crítica em Face da Literatura*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e Narrativa: Estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____. *O Texto Literário: Teoria e Explicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de Linguística*. Trad. F.P. de Barros et al. São Paulo: Cultrix, 1978.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura (Formalistas Russos)*. Trad. A.M.B. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

FORSTER, A.M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, Middlesex, Eng.: Penguin, 1968.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GREIMAS, A.J. *Semântica Estrutural*. Trad. H. Osakape e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix-USP, 1973.

- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária I-II*. Coimbra: Armênio Amado, 1968.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Cox & Wyman. Jonathan Cape, 1968.
- MENDILOW, A.A. *O Tempo e o Romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MOISÉS, M. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos-USP, 1975.
- _____. *A Análise Literária*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- _____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s.d.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix-USP, 1974.
- REID, Ian. *The Short Story*. London, New York: Methuen, 1982.
- RICHARDS, I.A. *Princípios de Crítica Literária*. Trad. R. Eichenberg et al. Porto Alegre: Globo, 1971.
- SILVA, Antônio M. dos Santos. *Análise do Texto Literário: Orientações Estilísticas*. Curitiba, PR: Criar, 1981.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1955.



