

Patricia Magazoni Gonçalves

Memória, culpa e angústia nas narrativas
de Alice Munro e Clarice Lispector

Araraquara
2010

Patricia Magazoni Gonçalves

Memória, culpa e angústia nas narrativas de Alice Munro e Clarice Lispector

Monografia apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

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

Araraquara
2010

Patricia Magazoni Gonçalves

Memória, culpa e angústia nas narrativas de Alice Munro e Clarice Lispector

Monografia apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

Banca Examinadora

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Examinador(a) 1

Nome:

Instituição:

Examinador(a) 2

Nome:

Instituição:

RESUMO

Este trabalho analisa duas escritoras de nacionalidades e culturas diversas, a brasileira Clarice Lispector e a canadense Alice Munro, para demonstrar o tratamento comum que ambas concedem ao tema da infância. O intuito central constitui-se em examinar, com o apoio dos estudos psicanalíticos de Freud, como a infância evidencia-se importante para o entendimento da ficção das escritoras, seja quando uma voz narrativa retoma acontecimentos vivenciados em tal período, seja quando a narração é dominada por uma voz infantil. Em ambas as manifestações, a memória revela-se elemento central nesse processo de anamnese. Busca-se provar que mesmo lidando com culturas deferentes, é possível desenvolver um estudo comparativo e, além disso, intentamos divulgar as narrativas e as principais características de Alice Munro.

As composições selecionadas apresentam dados relevantes sobre a temática escolhida e permitem que se revele o modo de composição e a concepção de cada autora para a criação literária. O estudo analítico acerca das categorias narrativas, sobretudo as de narrador, tempo e espaço, permitirá que seja examinado como elas influenciam na constituição da temática. Outras características servirão de suporte para a análise, tais como a narração interiorizada, os finais em aberto, as constantes distorções temporais e espaciais, o emprego de figuras de linguagem contraditórias, como oximoros, antíteses e metáforas inusitadas, o retrato de um mundo paradoxal e a preocupação com questões existenciais, todas compartilhadas pelas autoras, além do tema, que possibilitam o trabalho aproximativo.

PALAVRAS-CHAVE: Alice Munro. Clarice Lispector. Infância. Memória.

ABSTRACT

This study analyses two writers from different nationalities and cultures, the Brazilian Clarice Lispector and the Canadian Alice Munro, to demonstrate the common treatment that both writers give to the childhood theme. The central aim is to examine, with the support of Freud's psychoanalytic studies, how childhood is important to understand the writers' fiction, or when a narrative voice revisits experiences lived in that period, or when the narrative is dominated by a childlike voice. In both events, memory is the central element in this anamnesis process. We seek to prove that even when dealing with different cultures, it is possible to develop a comparative study to show similar strategies applied by the writers.

The selected narratives show relevant information concerning the chosen theme and enable to reveal the mode of composition and the concept of literary creation of each author. The analytical study of the narrative categories, especially the narrator, time and space, will be examined to show how they influence on the construction of the theme.

Other features will provide support for the analysis, such as internalized narrative, the open end, the constant temporal and spatial distortions, the use of contradictory figures of speech such as oxymoron, unusual metaphors and antitheses, the portrayal of a paradoxical world and the concern with existential questions, all of which are shared by the authors, in addition to the theme, which allow the comparative work.

KEYWORDS: Alice Munro. Clarice Lispector. Childhood. Memory.

SUMÁRIO

1. Introdução	p. 7
2. A infância e a relação com a memória	p. 9
3. O funcionamento da memória	p. 11
4. <i>Dance of the Happy Shades</i>	p. 13
4.1 “ <i>Walker Brothers Cowboy</i> ”	p. 16
4.2 “ <i>The Peace of Utrecht</i> ”	p. 19
4.3 “ <i>Images</i> ”	p. 22
4.4 “ <i>Day of the butterfly</i> ”	p. 27
5. Infância e memória na escrita de Alice Munro.....	p. 31
6. <i>Felicidade clandestina</i>	p. 34
6.1 “Restos do carnaval”	p. 37
6.2 “Cem anos de perdão”	p. 39
6.3 “Os desastres de Sofia”	p. 40
7. Infância e memória na escrita de Clarice Lispector	p. 45
8. Considerações finais	p. 47
9. Referências	p. 48

1. Introdução

Neste trabalho, buscou-se aproximar a escrita da autora canadense Alice Munro e da brasileira Clarice Lispector a fim de demonstrar, com o apoio de estudos freudianos, como o tema da infância é importante e recorrente na obra de ambas. O tema da infância aparece seja quando uma voz madura relembra os fatos anteriormente vivenciados, seja quando a instância narrativa é dominada por uma criança, expondo, de maneira gradual, as novas descobertas amplificadoras de uma visão de mundo ainda inexperiente e restrita. Na construção da narrativa e na criação de um discurso angustioso e nostálgico, a memória assume um papel de fundamental importância. As escritoras manipulam determinadas categorias, tais como tempo e espaço físico, a fim de destacar o relato memorialista e o ambiente inerente às pequenas cidades.

Antes de iniciar a análise comparativa, é necessário contextualizar as autoras. Alice Munro nasceu em 1931 e cresceu em Wingham, Ontário. Filha de fazendeiros, ela se destaca pela bem sucedida autoria de contos que, na maior parte, caracterizam-se por retratar as tradições das pequenas cidades do Canadá, pela voz narrativa em primeira pessoa, pela oposição estranho e familiar e a conseqüente transformação de um aspecto em outro, bem como pelo trabalho com a memória e o emprego de uma entidade narrativa madura que se volta às imaturidades da infância. Notada também pela composição de finais abertos e pelo retrato, na ficção, de experiências vivenciadas na vida real, Alice Munro publica os primeiros volumes de conto, *Dance of the happy shades*, em 1968, e *Who do you think you are?*, de 1978, os quais lhe garantem o prêmio *Governor General's Award*. Outras composições que merecem destaque são: *Lives of girls and women*, de 1971, *The moons of Jupiter*, de 1982, *The progress of love*, de 1986, *Runaway*, de 2004.

Clarice Lispector nasceu em uma pequena cidade da Ucrânia, em 1920, e mudou-se para o Brasil aos dois meses de idade. Caracterizada pela ficção interiorizada, pelo fluxo de consciência, pela ruptura com o enredo linear, a autora é responsável pela composição de revolucionários romances como: *Perto do coração selvagem*, de 1944, *O lustre*, de 1946, *A cidade sitiada*, de 1949, *A maçã no escuro*, de 1961, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969 e *A hora da estrela*, de 1977, bem como os volumes de conto *Laços de família*, de 1960, *A legião estrangeira*, de 1964 e *Felicidade clandestina*, de 1971, entre outros. Sendo assim, em muitos dos contos identificamos um retrato de cidades pequenas do Recife, assim como a volta aos tempos da infância.

Este trabalho comparativo examina, portanto, como as autoras, mesmo pertencendo a culturas diferentes, se utilizam de um modo narrativo semelhante, que destaca e dá novos significados para acontecimentos cotidianos e simples. Dentre os aspectos que motivaram a pesquisa está a possibilidade de divulgar também a obra de Alice Munro, uma vez que sua composição artística é ainda insuficientemente conhecida no Brasil. Apenas duas de suas obras foram traduzidas para o português, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (*Ódio, Amizade, Namoro, Amor, Casamento*, volume publicado em 2006 pela Editora Globo) e *Runaway* (*Fugitiva*, lançado em 2006 pela Editora Companhia das Letras).

2. A infância e a relação com a memória

Só os fatos da infância explicam a sensibilidade aos traumatismos futuros e só com o descobrimento desses restos de lembranças, quase regularmente olvidados, e com a volta deles à consciência, é que adquirimos o poder de afastar os sintomas. (FREUD, 1996, p. 27, Vol. 11).

Desde os primórdios de suas reflexões acerca da Psicanálise, Freud evidencia-se preocupado com o papel que a infância assume na vida dos indivíduos. Para o psicanalista, cenas e experiências vivenciadas durante os primeiros anos de vida possuem conseqüências marcantes na constituição do sujeito. Para tanto, é importante observar não só o modo como tal período é relembrado, mas também as partes que permanecem esquecidas.

É necessário diferenciar dois termos utilizados na psicanálise freudiana: infância e infantil. O primeiro refere-se a uma realidade histórica, determinada no tempo; diferentemente, o segundo caracteriza-se por ser atemporal e referir-se a sensações detidas no psiquismo primário, tais como sons, cheiros e percepções táteis. Como o que ocorre no conto, “*Walker Brothers Cowboy*”, a ser analisado mais adiante, em que, a narradora-protagonista, uma garota, registra as impressões causadoras do desapontamento com o pai na medida em que as presencia, fato que mostra como o sistema psíquico guarda as informações possíveis de serem retomadas futuramente. Relacionando-se com os conceitos de pulsão, recalque e inconsciente, o infantil toma a infância como objeto de análise, por meio do trabalho mnêmico, transformando, desconfigurando e reinterpretando as vivências anteriores. É o caso da protagonista Helen, do conto “*The Peace of Utrecht*”, que, acometida por lembranças oriundas dos tempos de infância e adolescência, principalmente no que diz respeito à doença da mãe, martiriza-se por tê-la abandonado e seguido sua vida. Com isso, não é a experiência real que é traumática e culposa, mas a sua lembrança.

O interesse do psicanalista não é só pelo fato presenciado, mas também pelo que não foi retomado pela memória. O infantil, por meio da reconstrução analítica, desloca a realidade vivenciada para a realidade psíquica, marcada pela fantasia e pelo recalque, fato que garante a subjetividade de cada análise. Nesse processo, o caráter seletivo da memória é relevante, uma vez que o passado se conserva integralmente, mas não é inteiramente recordado, de modo que: “O que quer que pareça importante por seus efeitos imediatos ou diretamente subseqüentes é recordado; o que quer que seja julgado não essencial é esquecido. (FREUD, 1996, p. 176, Vol. 3). Reviver o passado de forma fragmentada possibilita uma mudança de

posição em relação ao fato vivido, um distanciamento temporal que permite a experimentação de novos significados. É o que acontece com Helen, em “*The Peace of Utrecht*”, ao retornar à casa da infância e visitar as tias Lou e Annie: o fantasma da mãe e os constantes pesares sofridos por ela são resgatados, o que desperta o estado de culpa da protagonista, concedendo, portanto, novos contornos ao que foi presenciado: *And now an experience which seemed not at all memorable at the time [...] had been transformed into something curiously meaningful for me, and complete.* (MUNRO, 1998, p. 201-202).¹

Em relação à substância das lembranças retidas da infância, Freud salienta que:

[...] o conteúdo mais freqüente das primeiras lembranças da infância constitui-se, de um lado, das situações de medo, vergonha, dor física etc. e, de outro, de acontecimentos importantes como doenças, mortes, incêndios, nascimentos de irmãos e irmãs etc. (FREUD, 1996, p. 176, Vol. 3).

As narrativas de Alice Munro, que serão analisadas adiante, confirmam a afirmação freudiana. Em “*Walker Brothers Cowboy*”, é o comportamento inesperado do pai, que desaponta a filha e causa desprazer, que é registrado nas primeiras lembranças da infância. Já em “*The Peace of Utrecht*”, Helen é fortemente marcada pela doença e conseqüente pela morte da mãe, o que a faz sentir culpada por tê-la abandonado.

O que as lembranças de Helen registram não são os acontecimentos reais, mas elaborações posteriores influenciadas por diversas forças psíquicas, tais como a passagem do tempo e seu conseqüente amadurecimento. O mesmo ocorre com as narrativas de Clarice Lispector, que também relaciona infância e memória para mostrar posteriormente os significados que nascem no confronto entre o recordar e o elaborar, como é o caso do conto “*Felicidade Clandestina*”. “As recordações *relativas* à nossa infância são talvez tudo o que possuímos. Nossas lembranças de infância nos mostram os nossos primeiros anos não como eles foram, mas como eles apareceram em períodos ulteriores [...]”. (KOFMAN, 1996, p. 14).

¹ E agora uma experiência que não parecia memorável naquele tempo, foi transformada em algo curiosamente significativo pra mim, e completo. [Tradução nossa].

3. O funcionamento da memória

Ao buscar representar a projeção do aparelho psíquico, que corresponde ao funcionamento da memória, Freud (1996) o aproxima, por meio de analogia, do brinquedo infantil denominado de o bloco mágico. O brinquedo caracteriza-se como uma prancha de cera com uma borda de papel, sobre a qual é possível escrever e apagar com o simples movimento da mão. Acima dessa prancha há uma folha fina e transparente de papel, com duas camadas, a superior de celulose e a inferior de papel encerado. Para registrar determinada escrita, é necessário usar um estilete na folha de celulose, o que pressiona o encerado sobre a prancha. Com isso, as letras permanecem escuras na superfície de celulose, de modo que basta levantar a folha dupla para que a escrita se apague. A camada de celulose protege a superfície do papel encerado, de forma que a folha possa receber novos registros, porém tudo fica armazenado na prancha de celulose. Tal objeto oferece tanto uma área receptiva sempre pronta para ser preenchida e que pode facilmente ser removida, quanto uma zona capaz de reter traços permanentes, o que fascina Freud e o leva a aproximá-lo do trabalho do aparelho psíquico.

De maneira análoga, o aparelho psíquico tem capacidade de reter quantidades ilimitadas de novas percepções e, ainda, registrar traços permanentes delas, embora alteráveis. Conseqüentemente, está dividido em duas partes: uma que não retém traços duráveis, e uma que os preserva.

Dentro do processo de recordar, repetir e elaborar percebe-se que repetir é a maneira de recordar, transferindo o passado esquecido ou reprimido: ao recordar um fato, repete-o. O repetir, por conseguinte, recobre-se de elaboração: o evento, ao ser reelaborado, atualiza-se e presentifica-se. De acordo com Sarah Kofman (1996, p. 73), as recordações sofrem um deslocamento espaço-temporal e são modificadas por forças que reorientam o modo de evocar o passado. No caso de “*The Peace of Utrecht*”, Helen, com a elaboração mais experiente e as novas descobertas feitas em relação à sua infância, descobre pontos centrais para o entendimento da cena reconstruída *a posteriori*, entendendo o que ficou oculto e reiterando sua sensação de culpa diante da doença da mãe. É exatamente esse o papel da reelaboração, o poder de transformar o material mnêmico e lançar novos entendimentos.

Portanto, os contos de Alice Munro e de Clarice Lispector, que serão analisados a seguir, são elaborados a partir do entrelaçamento da infância e da memória, mediante o

exercício de anamnese feito pelas narradoras-protagonistas adultas que, na sua visita ao passado, repetem o que foi vivido, mas de forma elaborada, o que propicia a atualização do passado, revelador de novos significados.

4. *Dance of the Happy Shades*, de Alice Munro

Primeiro volume de contos da autora canadense, é composto por quinze narrativas, escrito entre os anos de 1950 e 1960 e publicado em 1968. Vencedor do prêmio *Governor General's Award*, as histórias presentes expõem pontos de vista distintos, provenientes da infância, da adolescência e da vida adulta, revelando as dificuldades de comunicação existentes entre as diferentes gerações.

Utilizando-se de subsídios como fotografias, objetos e documentos, a escritora acessa o passado das protagonistas e cria múltiplas perspectivas de um mesmo evento, que na maioria das vezes envolve toda a família. É o que acontece em “*The Peace of Utrecht*”, narrativa em que a protagonista Helen, ao se deparar com um caderno que relatava como o acordo de Utrecht pôs fim à guerra de sucessão espanhola, é momentaneamente transportada para a infância e recorda, sobretudo, a doença da mãe. Desse modo, os leitores trabalham como detetives, procurando por pistas em meio às informações seletivas e restritas que são expostas tanto pela criança e narradora de “*Walker Brothers Cowboy*”, quanto por Helen em “*The Peace of Utrecht*”:

The most distinctive feature of Munro's stories is the leisurely, digressive unfolding of the narrative. In its simplest form this non-linear structure involves a diversion of the reader's interest. Munro will engage the reader's attention with one set of circumstances and turn to another, seemingly peripheral, set of events or characters for the dénouement [...]. (GADPAILLE, 1988, p. 60)².

Circunscritas a pequenas e provincianas cidades, marcadas por mistérios, estranhezas e incongruências, as narrativas desta primeira obra, por meio da descontinuidade, mostram uma visão parcial e espacial de eventos capturados sob diferentes perspectivas individuais. É o que ocorre quando a protagonista de “*Walker Brothers Cowboy*” expõe, simultaneamente, a estranheza da região dos lagos, o mistério da sua origem e o comportamento desconhecido do pai, aspectos que serão abordados posteriormente. Em “*The Peace of Utrecht*”, diferentemente, o mesmo acontecimento, no caso a doença materna, é visto tanto no momento

² A característica mais evidente nas histórias de Munro é o desvelamento da narrativa de forma prazerosa e digressiva. Na sua forma mais simples, essa estrutura não-linear envolve mudanças do interesse do leitor. Munro prende a atenção do leitor com um grupo de circunstâncias e volta-se para outro grupo de eventos ou personagens, aparentemente periféricos, que conduzem ao desfecho. [Tradução nossa].

em que ocorre quanto no momento em que é retomado, bem como é interpretado sob as visões da narradora Helen, da irmã Maddy e das tias.

De acordo com Noonan (1983, p. 168) Alice Munro está preocupada com fantasias de cunho pessoal, circunscritas à experiência individual:

Her selection of factual detail takes the reader more surely into the reality behind the mental cellophane and evokes the past, and present, in a way the reader cannot dismiss as mere emotion and illusion because the emotion and illusion are inherent in the facts. (NOONAN, 1983, P. 169)³.

A cobertura de celofane a que se refere o crítico diz respeito à instância da memória que preserva os fatos e as percepções da infância, revelando não só a importância dessa temática na obra munroviana, mas também o papel fundamental do recordar. A dedução de que emoção e ilusão são inerentes aos fatos é possível devido ao detalhe, o qual propicia a manifestação daquilo que passado e presente têm de mescla, ou seja, o factual guarda em si um amálgama de interpretações preservadas ao longo do tempo.

O título desta obra refere-se a sua última narrativa, em que uma velha professora de música, Miss Marsalles, seguindo a tradição, oferece um recital de piano em sua casa. Tudo obedece à monotonia de sempre até que uma garota desajeitada toca, de maneira admirável, “*Dance of the Happy Shades*”, tema musical presente na ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck. Tal fato desperta a atenção de todos os que estavam presentes no recital e acentua o poder da arte em transformar algo aparentemente banal em um fato surpreendente.

No mito, a Orfeu é permitido descer ao mundo dos mortos e buscar a amada Eurídice, porém lhe é imposta uma condição: não olhar para ela enquanto não saísse dos infernos. Contudo, o herói é acometido pela dúvida e desobedece, o que resulta na perda eterna da adorada. Outro aspecto que merece ser destacado é a força que Orfeu tinha de encantar, hipnotizar, dominar a mente e possuir a atenção completa dos ouvintes por meio da sua lira, desligando-os dos cuidados e preocupações cotidianas e conduzindo-os a um contato transcendental com outros níveis de realidade.

³ Sua seleção de detalhe factual conduz o leitor mais seguramente à realidade existente por trás do celofane mental e evoca o passado e o presente de modo que o leitor não pode dispensá-los como mera emoção e ilusão porque emoção e ilusão são inerentes aos fatos.[tradução nossa].

O estado de dúvida de Orfeu pode ser comparado com o momento emocional vivenciado pelas personagens munrobianas. A escritora apresenta às protagonistas um mundo moderno fragmentado e contraditório, fortemente marcado por paradoxos e incoerências. No conto, a professora mantém uma esperança amorosa não correspondida em relação a um antigo professor. Diferente do mito de Orfeu, ela não é resgatada do inferno da solidão, seu desejo amoroso não é concretizado, e a única forma de ficar perto do amado é promovendo o recital. Nas narrativas de Alice Munro, de um modo geral, situações familiares ganham novos significados e transformam-se em fatos estranhos e complexos, como pode ser observado em “*The Peace of Utrecht*” quando a protagonista Helen visita as tias e por meio do resgate de fantasmas e de situações traumáticas do passado é apresentada à situação de sofrimento em que vivia a mãe, sentindo-se culpada por tê-la abandonado. No mito grego, o fato de o herói ter olhado para trás mostra sua forte ligação com o passado e com a matéria. Alice Munro, através da exposição do mundo interno das personagens, tenta revelar a subjetividade e demonstrar como o indivíduo é prisioneiro da cultura e das reminiscências da infância. Com isso, percebe-se como os laços maternos e paternos e como a reinterpretação dos fatos, permitida pelos processos de repetir e elaborar, são capazes de provocar efeitos que influenciam o modo de considerar a realidade. A amarração com o passado assume papel fundamental na medida em que permite às narradoras um confronto com situações já presenciadas, porém reinterpretadas sob um ponto de vista maduro.

No conto, a intertextualidade com o mito de Orfeu aproxima os protagonistas a fim de revelar o paradoxo, uma vez que o destino de Miss Marsalles escapa ao que ocorre com o herói grego e sua amada, ou seja, ela não concretiza seu amor e permanece no inferno da solidão, sem nem ao menos uma tentativa de resgate. É curioso analisar que as sombras presentes na obra de Alice Munro são felizes e desempenham uma dança: é a dança das sombras felizes. O título apresenta relação com o processo de reminiscência que tingem as lembranças de novos significados e valores, os quais mancham as doces recordações da infância. No entanto, nem todas as lembranças resgatadas por Alice Munro são doces, como pode ser observado em “*The Peace of Utrecht*”, conto que expõe a doença da mãe e a culpa que a filha sente. Evidencia-se uma situação paradoxal já no título: como é possível que as sombras, que não possuem uma forma delineada e clara, dançam e encontrem-se em estado de felicidade? Elas ironicamente insinuam os fantasmas do passado que assombram as protagonistas, isto é, algo que pretensamente deveria ser uma doce lembrança traz sabor amargo de dor e sofrimento.

4.1 “Walker Brothers Cowboy”

É narrado por uma voz em primeira pessoa, a filha mais velha do casal. A narrativa apresenta as experiências vivenciadas pela criança, a qual presencia as realidades humanas e a vida precária da família, centralizada, sobretudo, na figura do pai. Inicialmente, o patriarca a leva para a região dos lagos e começa a explicar a origem dos Grandes Lagos. Tal esclarecimento desperta, na menina, o mistério que rodeia a origem das coisas: “*I do not like to think of it. I wish the Lake to be always just a lake, with the safe-swimming floats marking it, and the breakwater and the lights of Tuppertown*”. (MUNRO, 1998, p. 3)⁴. Para ela, a descrição dada por seu pai, que salienta as mudanças ocasionadas pelo tempo e destaca as origens do local, parece uma hipótese ameaçadora, a qual ela se recusa a aceitar.

O pai, Ben, criava raposas e vendia os filhotes. A família morava em outra cidade, Dungannon, e vivia em condições financeiras estáveis. Em função da queda dos preços, o negócio fale e a família mergulha em situação de pobreza. Com isso, o pai se torna um caixeiro-viajante da companhia Walker Brothers.

Ben leva os filhos, a narradora e o irmão mais novo, para um dia de trabalho na Walker Brothers. Em uma cidade, fora de sua área de vendas, ele pára na casa de uma mulher conhecida, Nora, que vive com a mãe cega. É ela quem revela à menina uma parte da vida do pai que não era conhecida até então. Em meio a incidentes, como o fato de Ben tomar uísque, a filha se depara com uma imagem estranha do patriarca, diferente da que havia presenciado durante esses anos.

Nessa narrativa, Alice Munro combina as vivências e recentes descobertas de uma criança com a maturidade da perspectiva adulta, de modo que expõe à protagonista o estranho em meio ao familiar, principalmente na figura ambígua do pai Ben, e apresenta as intensidades e profundidades existentes na experiência de uma criança:

In ‘Walker Brothers Cowboy’, Alice Munro combines the vividness of the child’s and the maturity of the adult’s perspective in the same narrative, moves the protagonist through the pattern of the spiral, from the strange to the familiar and then back again to the mysterious, and at the same

⁴ Eu não gosto de pensar nisso. Eu queria que o lago fosse apenas um lago, com as bóias flutuantes demarcando-o, o quebra-mar e as luzes de Tuppertown. [Tradução nossa]

time conveys intensities and profundities in the child's experience.
(MARTIN, 1989, p. 51)⁵.

De acordo com Freud, o estranho constitui a “[...] categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (1996, p. 238), equivalendo ao que foi submetido à repressão e é retomado de forma incompreendida. Isso pode ser observado no final da narrativa, quando a menina compara a visão estranha que tem do pai Ben após os incidentes daquele dia a um encantamento, que ora parece familiar e ora alheio: “*But after a while he turns to a familiar incident.*” (MUNRO, 1998, p. 15).⁶A narradora, não obstante possua uma linguagem incipiente, compatível com sua maturidade, para relatar as emoções adultas, percebe que elas são tão alienantes quanto a história dos Grandes Lagos. Com isso, o conto caracteriza-se pela percepção subjetiva da menina diante de mundos secretos, ao qual ela foi iniciada pelo pai, captando o território desconhecido como algo tão fantástico e impressionante como ocorre nos contos de fada. A figura paterna é retratada, de forma ambígua, como alguém que ora explica e interpreta os fatos com clareza, como a origem dos Grandes Lagos, e ora os deixa sem explicação, como os incidentes ocorridos com Nora. Como demonstram os estudos freudianos, o estranhamento encontra-se ligado ao que é doméstico: o pai, na verdade, age de uma maneira irreconhecível, contrariando o que a menina sempre acreditou que ele fosse e despertando um passado desconhecido.

A geografia e a história do local, narradas sob a perspectiva da criança diante da enunciação paterna sobre a origem dos Grandes Lagos, anunciam as dúvidas e incertezas da menina. É o pai quem vai iniciá-la nesse mundo duvidoso e inconstante. A narrativa delimita-se à cidade de Tuppertown e a aprendizagem da menina é um processo que se deve à integração e ao conhecimento de diferentes espaços físicos:

*Then the town falls away in a defeated jumble of sheds and small junkyards, the sidewalk gives up and we are walking on a **sandy path** with burdocks, plantains, humble nameless weeds all around. We enter a vacant lot, a kind of park really, for it is kept clear of junk and there is one bench with a slat missing on the back, a place to sit around and look at the **water**. Which is generally grey in the evening, under a lightly*

⁵ Em “Walker Brothers Cowboy”, Alice Munro combina as vivências da criança com a maturidade da perspectiva adulta na mesma narrativa, movendo a protagonista através de um padrão em espiral que vai do estranho para o familiar, retornando novamente ao misterioso e, ao mesmo tempo, provocando intensidades e profundidades na experiência infantil. [Tradução nossa].

⁶ Mas após um momento, ele retorna para um incidente familiar. [Tradução nossa].

overcast sky, no sunsets, the horizon dim. (MUNRO, 1998, p. 2, grifo nosso)⁷.

O fato de o terreno ser arenoso remete a algo instável, sem firmeza, de modo que o cenário não pode ser contemplado pelo leitor como uma realidade constante e permanente. Tal característica relaciona-se com o estado emocional da protagonista: sente-se incerta diante das novas descobertas da origem do mundo e da verdadeira identidade do pai. A existência de um lugar destinado à observação da água refere-se à idéia de mistério e infinito que, ligando-se ao tom cinza do local e ao céu encoberto, ressalta o estado de dúvida da personagem: o pai que ela contemplava e conhecia até então age de maneira inesperada e decepcionante, transformando-se em uma figura desconhecida e desagradável:

I feel my father's life flowing back from our car in the last of the afternoon, darkening and turning strange, like a landscape that has an enchantment on it, making it kindly, ordinary and familiar while you are looking at it, but changing it, once your back is turned, into something you will never know, with all kinds of weathers, and distances you cannot imagine. (MUNRO, 1998, p. 18)⁸.

A importância do trabalho com o espaço está no fato de que por meio de sua assimilação, a menina descobre um aspecto oculto de um ser conhecido, o pai, que possui as mesmas propriedades de mistério e de mudança que a região dos Grandes Lagos.

No que diz respeito à disposição temporal, o conto é narrado no presente e retrata o que uma criança vê quando sai com seu pai para trabalhar, percebendo, portanto, imagens geográficas distintas das que conhecia e organizando os acontecimentos em ordem cronológica. Trata-se de um caso de narração simultânea, na qual o tempo do discurso coincide com o tempo da história: tanto a voz narrativa quanto o leitor apreendem, simultaneamente, o que se passa. Na medida em que a narradora vivencia os fatos, o leitor conhece as impressões que são registradas na memória da personagem. Sobre essa técnica,

⁷ Então a cidade se perde em amontoados de barracões degradados e pequenos ferros-velhos, a calçada desaparece e caminhamos sobre trilha arenosa com bardanas, bananeiras de São Tomé, humildes ervas daninhas sem nomes, por toda a volta. Entramos em um terreno baldio, espécie de parque, por ser mantido livre de lixo, e há um banco com o encosto faltando, um lugar para sentar e observar a água. Que é geralmente cinza pela noite sob um iluminado céu encoberto, sem pôr-do-sol e horizonte escuro. [Tradução nossa].

⁸ Eu senti a vida do meu pai precipitar-se do nosso carro no final da tarde, escurecendo e tornando-se estranha, como uma paisagem que sofre um encantamento, tornando-a agradável, comum e familiar enquanto você a está observando, mas que a transforma, assim que você vira as costas, em algo que jamais conhecerá, em quaisquer condições do tempo e distâncias que você não pode imaginar. [Tradução nossa].

Orange salienta o movimento da criança de um estado de inocência para um de ansiedade e tristeza, resultado da passagem do tempo:

The technique is effective in communicating the young girl's new awareness of the complexity and sadness of adult life, and, thus, the story signals her movement from a state of innocent wonder to one of vague anxiety and sadness. The story is also about the passage of time and what is lost to time. (ORANGE, 1983, p. 83-84)⁹.

Trata-se de um narrador-protagonista, ou narrador autodiegético, nos termos de Genette (19--), que relata as próprias experiências e vivências como personagem central da história. O conto explora o exterior, expondo os esforços interiores da criança para compreender as secretas e soterradas vidas existentes abaixo da estrutura ancestral das ruas do bairro e, analogamente, das relações familiares. Percebe-se que o passado de seu pai é inacessível e incontrolável, assim como a origem dos Grandes Lagos. Portanto, a narrativa trata da passagem do tempo e do que é perdido com isso, ou seja, desvenda a relação entre o movimento temporal e as pobres percepções da criança a propósito dos sofrimentos da vida adulta.

4.2 “*The Peace of Utrecht*”

Segundo a autora, em entrevista a Metcalf (19--), o conto constitui-se a primeira história autobiográfica e um divisor de águas no seu trabalho. Narrado em primeira pessoa, por Helen, o conto expõe as dores e o reencontro das duas irmãs, a narradora, já casada e com filhos, e Maddy, após um longo período vivendo separadas. A condição de vida de ambas inclui uma ferida que não pode ser curada: a doença da mãe e, conseqüentemente, sua morte. Sendo assim, elas, desde cedo, dividiram responsabilidades que dificultaram a relação de uma com a outra.

O conto é dividido em duas partes: na Parte I, a voz narrativa anuncia a volta à casa de infância e a visita à irmã Maddy, em um tempo presente. Na segunda seção desta primeira parte, expõe-se a doença da mãe, por meio de um *flashback* que delineia uma dupla humilhação, uma relativa ao estado de doença materna, e a outra referente às próprias adolescentes, causada pela necessidade de controlar e conviver com a mãe inválida: “[...] for

⁹ A técnica revela eficiência em comunicar as novas descobertas da menina acerca da complexidade e tristeza da vida adulta, e então a história assinala seu movimento de um estado de inocência surpreendente para um de ansiedade vaga e triste. A história é também sobre a passagem do tempo e o que é perdido com o tempo. [Tradução nossa].

we tried, both cruelly and artfully, to keep her at home, away from that sad notoriety; not for her sake, but for ours, who suffered such unnecessary humiliation [...]”. (MUNRO, 1998, p. 195)¹⁰. Quando Helen entra na casa, sua identidade adulta, construída ao longo dos anos, parece enfraquecer: *“I felt as if my old life was lying around me, waiting to be picked up again”*. (MUNRO, 1998, p. 201)¹¹. Com isso, ela se sente como se fosse a filha do passado, esperando para ouvir a voz da mãe doente chamando por ela, voz essa que só agora, após a morte, a filha reconhece como um choro desesperado pedindo ajuda, característica que a protagonista recusara a aceitar anos atrás: *“It seemed to me that I could not close the door without hearing my mother’s ruined voice call out to me, and feeling myself go heavy all over as I prepared to answer it. Calling, Who’s there?”* (MUNRO, 1998, p. 198)¹².

A Parte II, inicia-se com Helen anunciando uma visita às tias. Tia Annie insiste em expor a situação de prisioneira em que sua mãe se encontrava no hospital, enquanto lhe mostrava as roupas da enferma guardadas e preservadas até então. Com isso, Helen reconhece que as metáforas de prisão que ela usava para relembrar a figura materna não eram mais metáforas, mas sim integravam a realidade e que a verdadeira intenção da tia era evocar, chamar o fantasma da mãe, em vez de exorcizá-lo.

No final desta segunda parte, há uma erupção de sentimentos suprimidos pelo tempo: é hora de revelar segredos, seja quando Maddy confessa a dificuldade em cuidar da mãe enferma e o desejo de seguir sua vida e é encorajada pela irmã a agir como tal, seja quando Helen confessa a culpa que sente. Após isso, a irmã derruba uma tigela, uma espécie de herança, *“[...] a heavy and elaborate old bowl.”* (MUNRO, 1998, p. 210)¹³, objeto que simboliza a ligação com o passado e que, uma vez rompido, possibilita o desligamento. Inversamente, por meio do diálogo entre as irmãs e do questionamento final de Maddy, a narradora expressa a dificuldade em exorcizar a culpa, em esquecer o passado e reconstruir o futuro. Portanto, no final da narrativa não há paz e nem reconciliação:

¹⁰ Então nós tentávamos, ambas cruel e habilmente, mantê-la em casa, longe daquela triste notoriedade; não para o bem dela, mas para o nosso, que sofriamos com essa humilhação desnecessária. [Tradução nossa].

¹¹ Eu senti como se minha vida antiga estivesse largada aos meus pés, esperando para ser apanhada novamente. [Tradução nossa].

¹² Me parecia que eu não poderia fechar a porta sem ouvir a voz arruinada da minha mãe chamando por mim, e me sentindo pesada na medida em que me preparava para responder. Dizendo, *Quem está aí?* [Tradução nossa].

¹³ Uma tigela velha, pesada e bem trabalhada. [Tradução nossa].

“Take your life, Maddy. Take it.”
 “Yes, I will”, Maddy said. “Yes I will.”
 “Go away, don’t stay here.”
 I went around the kitchen looking for a broom because I seemed to have forgotten where it was kept and she said, “But why can’t I, Helen? Why can’t I? (MUNRO, 1998, p. 210)¹⁴.

Os pedaços da tigela rosa quebrada marcam o dano irreparável causado na vida de Maddy, perda esta exposta pela perspectiva narrativa da irmã Helen, que abandonou o lar, casou-se e teve filhos.

Identifica-se um espaço físico restrito à provinciana e previsível cidade de Jubilee: “The rhythm of life in Jubilee is primitively seasonal. Deaths occur in the winter; marriages are celebrated in the Summer.” (MUNRO, 1998, p. 194)¹⁵. O conto é conduzido por um narrador-protagonista, ou autodiegético, personificado na figura da irmã Helen, que se situa em um tempo presente, porém recorre a lembranças recentes e distantes, oriundas da adolescência. Trata-se, portanto, de uma mistura entre narração ulterior, quando os fatos são rememorados e a narradora já conhece o desfecho, e narração simultânea, quando os acontecimentos são enunciados na medida em que são vivenciados, como a visita de Helen à irmã Maddy e às tias.

O conflito entre gerações e o retorno ao lar, que não é mais o lar, são aspectos recorrentes na ficção de Alice Munro. O grande paradoxo existente na preferência da autora pelo ponto de vista periférico é marcado pelo fato de as personagens se sentirem estrangeiras, como ocorre com Helen, que não se sente mais parte do lar que habitou tempos atrás: “I have been at home now for three weeks and it has not been a success.” (MUNRO, 1998, p. 190).¹⁶

O título, alusivo ao tratado de Utrecht que pôs fim à Guerra de Sucessão na Espanha, enfatiza a impossibilidade de paz, de se apagar um passado apenas assinando um acordo, pois

¹⁴ - “Siga sua vida, Maddy. Siga”.

- Sim, diz Maddy. Sim, seguirei.

- Vá embora, não fique aqui.

- Fui para a cozinha em busca de uma vassoura porque eu parecia que tinha me esquecido de onde ela ficava e ela disse “Mas por que eu não consigo, Helen? Por que eu não consigo? [Tradução nossa].

¹⁵ O ritmo de vida em Jubilee é primitivamente sazonal. As mortes ocorrem no inverno; os casamentos são celebrados no verão. [Tradução nossa].

¹⁶ Estou agora em casa há três semanas e não tem sido um sucesso. [Tradução nossa].

os acontecimentos e as impressões são preservados no aparelho mnêmico: “*The title is therefore ironic: the story’s structure and metaphorical pattern both emphasize that there can be no peace. One cannot erase the past by signing a peace treaty. Memory is obsessive and uncontrollable.*” (CARRINGTON, 1989, p. 189).¹⁷

4.3 “*Images*”

O conto é narrado por uma voz infantil, que retorna aos tempos passados e expõe seu ambiente familiar. Ela retoma a figura da babá e prima de seu pai Mary McQuade, que se muda para a casa da família a fim de cuidar da mãe doente da protagonista. Certo dia, seu pai a convida para observar as armadilhas que ele fazia quando caçava animais, e ambos se deparam com a figura de um homem, Joe, indo em direção a eles com um machado. A narrativa expõe a visão de mundo e as impressões de uma criança acerca das experiências vivenciadas, retomadas por meio da memória, de um modo próximo ao que ocorre em “*Walker Brothers Cowboy*”: “*What the story conveys is the intense experience of a young, eager, and imaginative mind coming to terms with life, especially with its terrors.*” (MARTIN, 1987, p. 52)¹⁸.

A menina, protagonista da narrativa, emite sensações de horror em relação à babá e prima de seu pai, Mary McQuade, e certa resistência em lembrar sua figura: “*So I pretended not to remember her. She had not put on her white uniform, which did not really make her less dangerous but might mean, at least, that the time of power had not yet come.*” (MUNRO, 1998, p. 31)¹⁹. Trata-se de um narrador-protagonista, ou autodiegético, em um caso de narração ulterior, em que os fatos já foram consumados e são retomados. Freud (1996), ao refletir sobre a histeria e a resistência a determinados tipos de representações nos tratamentos por hipnose, salienta que a natureza de determinada obstinação é aflitiva, capaz de despertar estados de vergonha, autocensura e dor psíquica, geralmente ligados a fatos que a pessoa preferia não ter vivenciado ou não recordar: “O ego do paciente teria sido abordado por uma

¹⁷ O título é, conseqüentemente, irônico: a estrutura da história e o padrão metafórico enfatizam que não é possível haver paz. Ninguém é capaz de apagar o passado apenas assinando um tratado de paz. A memória é obsessiva e incontrolável. [Tradução nossa].

¹⁸ O que a narrativa expressa é a intensa experiência de uma jovem, entusiasmada e imaginativa mente aceitando a vida, especialmente seus terrores. [Tradução nossa].

¹⁹ Então eu pretendia não lembrá-la. Ela não vestira seu uniforme branco, o que não a tornava menos perigosa, mas poderia significar, no mínimo, que o tempo de seu poder ainda não chegara. [Tradução nossa].

representação que se mostrara incompatível, o que provocara, por parte do ego, uma força de repulsão cuja finalidade seria defender-se da representação incompatível.” (FREUD, 1996, p. 191).

É o que ocorre em “*Images*”. Nessa narrativa, a figura do estranho está ligada a Mary no seu papel de babá, o que pode ser observado quando a narradora associa que sua imagem, sem o uniforme, não é menos perigosa, mas ainda está desprovida do poder que a vestimenta lhe oferece. Ou seja, a Mary é delegado o poder de controlar a educação da menina, de reprimir seus comportamentos indesejáveis, trabalhando de forma a recalcar os instintos da garota. Trata-se de uma figura poderosa e ameaçadora que, embora familiar, pois pertence ao cotidiano da família, desperta sentimento de repulsa na criança, justamente por ser aquela que vai enquadrá-la nas exigências sociais, funcionando analogamente como uma institucionalização do recalque. De acordo com Garcia-Roza, “A impressão (posteriormente) traumática tem que ser mediatizada por algo que a represente, uma lembrança que a ela se ligue e que a presentifique não mais como impressão mas como símbolo mnêmico.” (2004, p. 53). A impressão, por não se constituir como lembrança propriamente dita, necessita de reconstrução, de atualização. No conto, a menina, ao enunciar as impressões causadas pela figura de Mary, as torna lembrança, embora apresente uma resistência a recordar a babá. Pode-se perceber que sua presença é fortemente marcada no cheiro e no gosto, considerados como algo alheio, desconhecido e mesmo depressivo:

In the house I could always smell her, even in the room she seldom entered. What was her smell like? It was like metal and like some dark spices (cloves – she did suffer from toothache) and like the preparation rubbed on my chest when I had a cold. – (memória olfativa) [...] So I never told about the taste, and there was a taste too. It was in all the food Mary McQuade prepared and perhaps in all food eaten in her presence [...] something foreign, gritty, depressing. (MUNRO, 1998, p. 32).²⁰

Mary é vista como uma figura estrangeira, uma espécie de força intrusa que causa modificações na estrutura e na rotina da casa e cuja presença encontra-se fortemente marcada no gosto dos alimentos e no cheiro: “*She came, and cooked what she liked, and rearranged things to suit herself, complaining about draughts, and let her power loose in the house. If she*

²⁰ Na casa eu podia sentir seu cheiro sempre, mesmo nos cômodos em que ela nunca entrava. Como era seu cheiro? Era como metal e como temperos escuros (cravos – ela sofria de dor de dente) e como a loção que era passada em meu peito quando eu tinha um resfriado. Então eu nunca contei sobre o gosto, e havia um gosto também. Ele estava em todas as comidas que Mary McQuade preparava e talvez em todos os alimentos comidos em sua presença [...] algo alheio, forte, depressivo. [Tradução nossa].

had never come my mother would never have taken to her bed.” (MUNRO, 1998, p. 33)²¹. A vinda da babá é justificada pela doença da mãe. No entanto, a menina, desprovida de maturidade suficiente para apreender os acontecimentos da época, confunde causa e efeito e atribui à chegada de Mary a origem da enfermidade materna. Sua presença fortemente marcada pelo sabor, pelos alimentos e cheiro, o qual remete a produtos utilizados para tratar enfermidades, relembra, portanto, com frequência, à personagem central, o estado doentio em que a mãe se encontra e, dessa forma, Mary recebe um tratamento estranhado por parte da menina. É essa desestruturação, marcada pela ausência materna e pelos poderes que passam a ser atribuídos à enfermeira, vista como uma substituta da mãe, que desperta o sentimento de repulsa. A personagem, de acordo com sua visão de mundo, depara-se com uma intrusa que altera o sabor doce dos alimentos e, por cheirar a remédio, marca a todo o momento a presença de uma pessoa doente, a ausência materna e a tentativa de substituição dessa figura, como se fosse um prenúncio de morte: *“So with Mary McQuade my father returned to family ways [...] I was trying to understand the danger, to read the signs of invasion.”* (MUNRO, 1998, p. 34-35)²². O estranho, portanto, reside na figura de uma força externa, de uma intrusão ameaçadora e perigosa com poder suficiente para modificar os acontecimentos ao seu redor e tomar o lugar de outra pessoa, no caso a mãe, controlando as forças e o comportamento provenientes, sobretudo, o da menina.

Quando o pai convida a filha para observar as armadilhas que fazia para caçar animais, deparam com um animal na emboscada e, enquanto eles andavam em torno do Wawanash River, procurando mais presas capturadas, a menina avista a figura de um homem carregando um machado, Joe: *“The man slipped down through the bushes to my father. And I never thought, or even hoped for, anything but the worst.”* (MUNRO, 1998, p. 38)²³. Nesse momento, fica evidente o jogo predatório encontrado na relação do homem com o animal. A emboscada captura o mais fraco, levando-o à morte. Instaura-se um jogo de crueldade sutil, baseado na ameaça e na submissão do fraco ao poderoso, criando na mente da protagonista uma situação semelhante aos contos de terror. Devido a essa circunstância, a figura de Joe

²¹ Ela veio e cozinhava o que ela gostava, e reorganizava as coisas para agradar a si mesma, reclamando da corrente de ar, e deixava seu poder vagando pela casa. Se ela nunca tivesse vindo, minha mãe jamais teria ficado presa à cama. [Tradução nossa].

²² Então com Mary McQuade meu pai retornava aos hábitos de família [...] Eu estava tentando entender o perigo, ler os sinais de invasão. [Tradução nossa]

²³ O homem moveu-se pelos arbustos em direção ao meu pai. E eu nunca pensei, ou esperei por nada, mas pelo pior. [Tradução nossa].

aparece como o prenúncio de um acontecimento ruim: ela espera pelo pior, pois seu pensamento está direcionado para esse jogo de perseguição e morte, já sugerido pela figura de Mary (que na mente imatura da protagonista, é responsável pela doença da mãe e tenta ocupar o seu lugar). Em seguida, Ben e a filha visitam o lar improvisado de Joe, uma espécie de porão, já que a verdadeira casa havia sido queimada pelos *Silases*, um grupo de pessoas que o atormentava constantemente, sem uma razão explícita no conto. Percebe-se que também Joe, uma figura aparentemente ameaçadora e que, devido à situação criada pela fantasia da protagonista deveria despertar o medo, é vítima de perseguição, fato que de certa forma desmistifica e atenua a presença desse caráter assustador.

No caminho para a casa, a menina está adormecida, mas é acordada pelo pai, e pergunta sobre o machado. Ben, então, pede para que ela não mencione nada em casa, a fim de não assustar a mãe e nem Mary. No final do conto, a criança sente-se poderosa por compartilhar um segredo com o pai e descobre que todos os medos são baseados em nada além da transformação de uma verdade, ou seja, o real que aparece estranho e assustador. Ocorre, nesse caso, um deslocamento da noção de realidade: enquanto para o pai esse jogo predatório é algo natural, para a menina ganha conotações assustadoras. Devido ao jogo que se formara em sua mente, ela esperava pelo pior, ligado ao grotesco e à figura do machado. No entanto, suas expectativas foram quebradas, pois nada de ruim acontece.

Diferentemente do que é esperado, quando a narradora anuncia a aproximação de Joe e seu machado, uma figura que por lógica deveria assustar ou apavorar, o que ocorre é um sentimento de reconhecimento. Mesmo a casa improvisada é considerada como um lugar no qual a menina gostaria de morar, se não fosse o terrível cheiro de óleo e urina:

*[...] and what hit me did not feel like fear so much as **recognition**. [...] This is the sight that does not surprise you, the thing you have always known was there that comes so naturally, moving delicately and contentedly and in no hurry, as if it was made, in the first place, from a wish of yours, a hope of something fatal, terrifying. (MUNRO, 1998, p. 38, grifo nosso)²⁴.*

Tal reconhecimento é possível pela desmistificação da personagem Joe: ele deveria despertar o medo porque a menina estava diante de uma situação de perseguição e morte,

²⁴ E o que se apoderou de mim não foi o medo, mas o reconhecimento. [...]. É um tipo de visão que não surpreende, mas algo que você sempre soube que lá está e que vem naturalmente, movendo-se delicadamente e contidamente, sem pressa, como se fosse feito, em primeiro lugar, de um desejo seu, uma esperança de algo fatal, terrível. [Tradução nossa].

figurativizada pela preparação de emboscadas e pela captura de animais, seres mais fracos e, portanto, vítimas dos mais fortes. Contudo, ele também é vítima de perseguição, perdendo toda a conotação perigosa e sombria que fora despertada anteriormente.

A protagonista parece se deixar levar pela aparência das coisas, guiada pelo terror constante que vivia junto a Mary, figura que pode ser aproximada da morte, pois se relaciona com o afastamento do poder materno na casa. A figura da morte é, para a menina, pura assombração, por isso ela espera pelo pior quando vê Joe com o machado. É somente quando se dá conta da perseguição que ele sofria e nota que a casa de Joe é singela e em nada corresponde à violência temida, que volta ao normal e vê a realidade de forma menos amedrontadora. Na narrativa, Joe é responsável por, além de aproximar a menina e o pai, uma vez que agora ambos compartilham um segredo comum, livrar a narradora do medo sentido por Mary: *“I did not for some time realize that I was no longer afraid of her.”* (MUNRO, 1998, p. 43)²⁵. Do mesmo modo que o jogo de crueldade instaurado frente às armadilhas preparadas pelo pai é quebrado por Joe, atenuando o terror sentido em um primeiro momento pela personagem central, também a presença de Mary não aparece mais como algo ameaçador, pois a menina aprende a ver além das aparências, rompendo com a sensação de estranhamento.

De acordo com Gadpaille (1988, p. 76), a narrativa termina mais com um momento de clareamento do que de questionamento: *“Like the children [...] who have discovered that our fears are based on nothing but the truth [...] like them, dazed and powerful with secrets, I never said a word.”* (MUNRO, 1998, p. 43)²⁶. A narradora-protagonista não menciona Joe e seu machado em casa, dividindo esse segredo com o pai. Entretanto, ela elabora os acontecimentos em forma de narrativa, a fim de retomá-los e compreendê-los melhor. A experiência de deparar-se com algo que deveria ser considerado estranho e a quebra da expectativa causam o amadurecimento da personagem e amenizam a repulsa que ela sentia pela babá, formando uma visão de mundo mais consistente, na qual Mary não é mais vista como uma intrusa que tenta suprir a ausência materna.

²⁵ Por algum tempo eu não percebi que não estava mais com medo dela. [Tradução nossa].

²⁶ Como as crianças [...] que descobriram que nossos medos não são baseados em nada além da verdade [...] como elas, confusa e poderosa com segredos, eu nunca disse uma palavra. [Tradução nossa].

4.4 “*Day of the Butterfly*”

Nesse conto, a narradora retoma fatos de sua época escolar, sobretudo a doença da solitária Myra Sayla, garota desprezada pelo resto da turma.

Myra sempre ficava isolada do restante da sala, cuidando do irmão. Em um determinado dia, entretanto, durante o recreio, a professora, Miss Darling, pede para que as outras meninas fossem mais simpáticas com ela. Começa, então, um jogo entre elas: “*Let’s be nice to Myra*”. Em uma manhã, a caminho do colégio, a narradora encontra Myra e começa a conversar e andar junto com ela. Oferece, então, um biscoito e a menina encontra um prêmio, um broche de borboleta com safiras. A personagem propõe que a solitária menina fique com o presente. E tal encontro causa diferenças na narradora, que percebe a companheira como semelhante, como um ser humano e não mais como a garota desprezada pelo resto da classe. Trata-se de uma quebra do distanciamento: é o comunicar-se com a menina o responsável pela mudança da impressão na narradora, que a fez enxergar como Myra é normal; é o contato com aquilo aparentemente estranho, que se torna doméstico e familiar: “*I realized the pledge as our fingers touched; I was panicky, but all right. I thought, I can come early and walk with her other mornings. I can go and talk to her at recess. Why not? Why not?*” (MUNRO, 1998, p. 106).²⁷ Quando os dedos se tocam, a protagonista reconhece o apelo da outra que a faz sentir pânico, isto é, sente com toda intensidade a necessidade de comunicação e de ter amigos da solitária personagem.

A volta ao passado revela que a excentricidade está, freqüentemente, nos olhos do observador. Na narrativa, Myra é considerada estranha pelos seus olhos e cabelos castanhos escuros e por ser filha de um dono de loja de frutas, preconceito que recai também sobre seu irmão. É, portanto, pela aparência física e posição social que ambos são excluídos pelos estudantes do colégio:

[...] they had a weary look. But it was more than that. They were like children in a medieval painting, they were like small figures carved of wood, for worship or magic, with faces smooth and aged,

²⁷ Eu percebi o comprometimento quando nossos dedos se tocaram; eu estava em pânico, mas tudo bem. Eu pensei, posso vir mais cedo e andar com ela outras manhãs. Posso ir e conversar com ela no recreio. Por que não? Por que não? [Tradução nossa].

and meekly, cryptically uncommunicative. (MUNRO, 1998, p. 101).²⁸

Na descrição, os irmãos são retratados com santos, figuras místicas, distante dos humanos, são vistos como esculturas, objetos sem vida que são criados como reprodução do real e estão cristalizados pela inabilidade de comunicação. Estão, desse modo, distantes não só do resto dos estudantes, porque habitam uma realidade paralela, inalcançável, mas também de si mesmos, uma vez que a própria escola segrega os alunos por gênero sexual, apresentando um pátio destinado somente às meninas e outro pertencente aos meninos. Myra, ainda, parece alienada do seu ambiente infantil, pois a ela são transferidas responsabilidades oriundas do mundo adulto, como, por exemplo, cuidar do irmão.

No entanto, ao longo do conto é possível perceber que o processo pelo qual Myra ganha humanidade justifica-se pelo reconhecimento do outro. É necessária a desmistificação, a transformação de Myra em algo comum e perceptível aos olhos dos outros: “*Myra becomes real, takes on humanity by becoming known.*” (MACKENDRICK, 1983, p. 151).²⁹ Sendo reconhecida pela narradora, Myra perde essa caracterização incomum e ingressa no real, constituindo-se como sujeito. Depois deste primeiro encontro, Myra começa a faltar constantemente às aulas. Então as estudantes são informadas de que a menina está doente no hospital, tendo que fazer transfusões de sangue. A professora propõe que alguns colegas a visitem e antecipem sua festa de aniversário. Nesse momento, a enferma é vista pelas garotas como algo pertencente a elas, de modo que a comparação com uma escultura, apresentada no início do conto, ganha novos significados capazes de transformar um ser humano-objeto em algo que merece atenção e desvelo: “*We began to talk of her as if she were something we owned, and her party became a cause.*” (MUNRO, 1998, p. 108).³⁰

Ao sair da sala do hospital, a garota chama Helen para lhe dar alguns dos presentes que havia recebido. As mãos das personagens mais uma vez se cruzam, e no ambiente de fora há sons de crianças brincando: “*This sound made Myra, her triumph and her bounty, and*

²⁸ Eles tinham uma expressão cansada. Mas era mais do que isso. Eles eram como crianças nas pinturas medievais, eram como pequenas figuras esculpidas em madeira, para adoração ou magia, com faces suaves e velhas, e humildemente, misteriosamente incommunicáveis. [Tradução nossa].

²⁹ Myra se torna real, ganha humanidade quando se torna conhecida. [Tradução nossa].

³⁰ Nós começamos a falar dele como se ela fosse algo pertencente a nós, e sua festa tornou-se um motivo. [Tradução nossa].

most of all her future in which she had found this place for me, turn shadowy, turn dark.” (MUNRO, 1998, p. 110).³¹ O futuro de Myra torna-se sombrio e escuro uma vez que ela se encontra com uma doença grave, deitada em uma cama de hospital, próxima da morte. Os sons de criança brincando do lado de fora parecem significativos na medida em que representam o futuro interrompido da enferma, a dupla impossibilidade de viver a infância: primeiro devido às responsabilidades que lhe são conferidas desde cedo, segundo por causa da situação de enfermidade. Além disso, a narradora-protagonista perde o lugar que ocupava junto a Myra, sua importância se dilui diante do prognóstico de morte que se aproxima. Retomar os tempos de escola implica a necessidade da protagonista de expor o processo pelo qual ela reconhece a excêntrica garota como ser humano e, ao fazê-lo, descobre a si mesma e aprende o que significa a solidariedade e a generosidade à medida que percebe o poder do preconceito no grupo em que vive. Nessa revisita ao passado, o fato de presentificá-lo, a fim de compreender melhor seus significados, assinala o poder da narração ulterior. A protagonista, somente ao adquirir maturidade, percebe por meio da memória e da elaboração que qualquer garota pode ser vítima de discriminação, inclusive ela:

I was the only one in the class who carried a lunch pail and ate peanut-butter sandwiches in the high, bare, mustard-coloured cloakroom, the only one who had to wear rubber boots in the spring, when the roads were heavy with mud. I felt a little danger, on account of this; but I could not tell exactly what it was. (MUNRO, 1998, p. 103).³²

Agora, com a experiência da vida adulta, ela é capaz de compreender esse perigo, essa possibilidade de exclusão social, e entender o sofrimento do qual Myra foi vítima. E pode, com isso, sentir-se envergonhada, e mesmo culpada, já que evitou aproximar-se dela por medo da opinião das colegas de escola, por medo de perder seu lugar no círculo social de garotas populares.

Essa personagem excêntrica, quando revela sua face humana, reforça a recorrência de Alice Munro em retratar a coexistência do fantástico e diferente com o convencional e esperado. O conto, portanto, expõe exatamente essa passagem do estranho para o que é

³¹ Esse som fez Myra, seu triunfo e sua generosidade, e muito do seu futuro no qual ela havia encontrado esse lugar para mim, tornarem-se sombrios, tornarem-se escuros. [Tradução nossa].

³² Eu era a única na sala de aula que levava uma lancheira e comia lanches de pasta de amendoim no vestuário vazio e cor de mostarda no andar de cima, e a única que tinha que usar botas de borracha na primavera, quando as estradas estavam cheias de lama. Eu sentia um pouco o perigo, por causa disso, mas eu não sabia exatamente o que era. [Tradução nossa].

reconhecido como comum, ou seja, a transmutação de Myra de lagarta para borboleta, a qual com essa transfiguração consegue ganhar o *status* de animal, símbolo anunciado no título da narrativa. E, nesse caso, a humanização da garota enferma necessita do olhar do outro, da distinção por parte do outro: é necessário que a narradora-protagonista reconheça que também a colega é leitora de histórias em quadrinho, cômicas e de ficção popular, também ela deve caminhar para chegar até a escola, também ela é um ser humano normal, como todos os demais.

A retomada do passado e sua conseqüente atualização demonstram uma tentativa de apaziguamento e entendimento dos conflitos vivenciados no colégio. Ao final da narrativa, a narradora sente-se libertada justamente porque seu processo de presentificação do passado permitiu um entendimento mais claro dos fatos: “*So I was released, set free by the barriers which now closed about Myra, her unknown, exalted, ether-smelling hospital world, and by the treachery of my own heart.*” (MUNRO, 1998, p. 110).³³ Foi por meio da retomada dos acontecimentos que a narradora pôde identificar Myra como semelhante, não mais limitada ao excêntrico e ao místico, descritos no início do conto, e pôde, assim, inseri-la no âmbito do humano. Novamente surge o símbolo do inseto apresentado no título: como uma lagarta que se transforma em borboleta, a narradora ganha maturidade suficiente para retomar os acontecimentos e entender sua significação, compreendendo que reconhecer o semelhante como tal pode proporcionar liberdade e uma espécie de renascimento.

³³ Assim, eu estava livre, liberta pelas barreiras que agora se fechavam sobre Myra, seu desconhecido e exaltado mundo do hospital rescendendo a éter, e por uma traição do meu próprio coração. [Tradução nossa].

5. Infância e memória na escrita de Alice Munro

So when I write a story I want to make a certain kind of structure, and I know the feeling I want to get from being inside that structure... I've got to make, I've got to build up, a house, a story, to fit around the indescribable 'feeling' that is like the soul of the story. [...] (MUNRO apud ROSS, 1992, p. 65).³⁴

Em entrevista, Alice Munro declara considerar a história não como uma linha reta, mas como uma superfície espacial, uma casa, estrutura densa dentro da qual é possível se mover e ser despertado por determinados sentimentos e sensações. É o que ressalta o caráter digressivo e sereno das narrativas da autora, principalmente “*The Peace of Utrecht*”, marcada por movimentos temporais e espaciais que prendem a atenção do leitor. Quando Helen se enxerga no espelho da casa, é imediatamente transportada para o passado, em tempos e cenários diferentes, já que a própria Helen da adolescência é distinta da Helen atual, fato que envolve também o leitor.

Em *Dance of the Happy Shades*, sobretudo nas composições “*Walker Brothers Cowboy*” e “*The Peace of Utrecht*”, as experiências e os acontecimentos são narrados sob diferentes pontos de vista, desde a infância e a adolescência até a vida adulta, de modo que as histórias lidam com os problemas de comunicação existentes entre gerações distantes ou sexos diferentes. No primeiro caso é possível identificar uma falha no entendimento da filha em relação ao pai Ben. Já o segundo conto mostra a falta de comunicação existente entre a protagonista Helen e a mãe:

While she demanded our love in every way she knew, without shame or sense, as a child will. And how could we have loved her, I say desperately to myself, the resources of love we had were not enough, the demand on us was too great. (MUNRO, 1998, p. 199)³⁵.

De acordo com Martin (1989, p. 1), nas histórias da canadense, os incidentes comuns e familiares são transformados em acontecimentos repletos de significado, dimensão e mistério: “[...] *she makes the 'mysterious touchable', and the 'touchable mysterious'.*”

³⁴ Assim, quando escrevo uma história, sei que quero construir certo tipo de estrutura e sei o sentimento que desejo provocar com a entrada nessa estrutura... Eu tenho que fazer, tenho que fazer a construção, uma casa, uma história, que se ajuste ao sentimento indescritível que é semelhante à alma da história. [Tradução nossa].

³⁵ Enquanto ela exigia nosso amor com todas as formas que ela conhecia, sem vergonha ou sentido, como uma criança faz. E como nós poderíamos tê-la amado, digo desesperadamente para mim mesma, as formas de amor que tínhamos não eram suficientes, a exigência sobre nós era demasiada. [Tradução nossa].

(MARTIN, 1989, p. 1)³⁶. As idéias paradoxais revelam que não há uma visão unilateral das coisas, maniqueísta, mas que os sentimentos e as sensações estão sempre mesclados. Isso também justifica o conflito que os recalques provocam por causa das imposições sociais calcadas na moralidade, no que é certo e no que é errado, causando resistência para que os fatos se tornem conscientes. Em “*The Peace of Utrecht*”, a narradora é abordada com comentários e perguntas da vizinhança, por meio dos quais se pode notar o julgamento que as pessoas fazem do fato de ela ter mudado de cidade:

About Maddy and her ten-year vigil they say very little; perhaps they want to spare my feelings, remembering that I was the one who went away and here are my two children to show for it, while Maddy is alone and has nothing but that discouraging house. (MUNRO, 1998, p. 195).³⁷

A escritora canadense, portanto, semelhante a Tchékhov, retrata o cotidiano e o ordinário abordados pelo elemento inesperado, de modo a decodificar o comum e proporcionar novas e complexas significações: aquilo que é doméstico de repente revela-se de modo estranhado. Abandonando as fronteiras do conto delimitadas, pioneiramente, por Poe, tais como linearidade e brevidade, Alice Munro utiliza-se do caráter fragmentário, marcado por mudanças inesperadas de tempo e espaço físico, pela polifonia de vozes, pela pluralidade de visões e versões, pelo contraste de gerações e pela exposição do psiquismo das personagens, por meio do trabalho da memória. Em “*The Peace of Utrecht*” a personagem Helen mescla o tempo e o espaço do momento atual com os acontecimentos provenientes do passado, como se fosse transportada, retratando tanto visões inexperientes quanto maduras, como mostra a passagem a seguir quando a personagem encontra um caderno de anotações sobre a Guerra de Sucessão Espanhola: “*For some reason reading these words had a strong effect on me; I felt as if my old life was lying around me, waiting to be picked up again. Only then for a few moments in our old room did I have this feeling.*” (MUNRO, 1998, p. 201).³⁸

A quebra da narrativa linear e do arranjo cronológico dos episódios são técnicas utilizadas não só por Alice Munro, mas também por escritores como James Joyce, Virginia

³⁶ Ela torna o misterioso palpável e o palpável misterioso. [Tradução nossa].

³⁷ Sobre Maddy e sua vigília de dez anos, eles diziam muito pouco; talvez eles quisessem poupar os meus sentimentos, lembrando que eu fui a única que partiu e aqui estão minhas duas crianças para mostrar isso, enquanto Maddy está sozinha e não tem nada além dessa casa inóspita. [Tradução nossa].

³⁸ Por alguma razão, ao ler aquelas palavras fiquei sob um forte efeito. Senti como se meu velho estilo de vida tivesse sido largado aos meus pés, esperando para ser apanhado novamente. Somente então, por breve instante, ali, na nossa antiga sala, tive essa sensação. [Tradução nossa].

Woolf e Clarice Lispector. Com o intuito de enfatizar o funcionamento da memória, esses autores aproximam lembranças distantes e recentes na tentativa de demonstrar que não há uma interpretação completa sobre o que ocorreu, o que pode ser aproximado analogamente ao trabalho de elaboração da memória definido por Freud. No que diz respeito ao tratamento dado às lembranças, os contos munrovianos são marcados por mudanças repentinas e inesperadas de tempo e espaço físico, de modo que as ligações entre as memórias, ou seja, aquilo que ocorre na mente das personagens, dão a impressão de que a experiência não pode ser entendida integralmente e de que o significado da ação dos personagens é apenas parcial, temporário e ilusório. Isso parece corresponder ao fato de que o passado é conservado totalmente, mas não é recordado por inteiro. Em *“The Peace of Utrecht”*, Helen, ao re-visitatar o passado, insere nele as experiências presenciadas, mas não pode revivê-lo originalmente, de modo que a narrativa retomada posteriormente não pode ser vivida como o foi na infância ou adolescência, porque vem cravada de recalques, esquecimentos e atualizações, oriundos da experiência que adquiriu.

Essas mudanças abruptas de tempo e espaço são as estratégias aplicadas por Munro para convidar o leitor a refletir sobre como as histórias são compostas e como cabe a ele completar as lacunas que lhe são deixadas, a fim de conseguir uma interpretação aceitável. O processo sublinha o trabalho da memória deslocando imagens e condensando novas experiências na busca de perseguir o desejo da protagonista. Essa técnica reforça, ainda, a ideia de como a realidade é imprevisível e como a vida está sujeita a terríveis e inesperadas transformações: *“By jumping backward and forward in time, Munro reminds the readers of inexorable change and unfathomable fate.”* (ORANGE apud MACKENDRICK, 1983, p. 96).³⁹

Lançando mão do caráter seletivo da memória, Alice Munro desvenda fatos perdidos, alguns distorcidos e outros bem preservados com o intuito de formar a visão de mundo e a perspectiva da personagem que os vivenciou. A autora acrescenta complexidade ao cotidiano, tentando chegar além do óbvio e do facilmente desvendável.

³⁹ Movendo-se para trás e para frente no tempo, Munro faz o leitor lembrar-se da mudança inexorável e do destino inescrutável. [Tradução nossa].

6. *Felicidade clandestina*

Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a me doer como uma angústia, como grande silêncio de espaços. A quem dou minha felicidade, que já está começando a me rasgar um pouco e me assusta. Não, não quero ser feliz. (LISPECTOR apud SÁ, 1993, p. 166, *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*).

Esse volume, publicado em 1971, é composto por vinte e cinco narrativas. As histórias “Felicidade clandestina”, “Restos do carnaval” e “Os desastres de Sofia” aparecem também na reunião de crônicas organizadas sob o título de *A descoberta do mundo*, que reúne os relatos semanais de Clarice Lispector escritos entre os anos de 1967 e 1973. Os títulos iniciais desses contos, tomados como *corpus* desta pesquisa, são, respectivamente: “Tortura e glória” (1967), “Restos do carnaval” (1968) e “Travessuras de uma menina I, II, III e “Noveletas” (1970).

Essas narrativas já haviam sido publicadas nas páginas do *Jornal do Brasil*, na coluna semanal de crônicas, e apresentam pequenas modificações, como as mudanças no título. Nesses contos, Clarice Lispector restringe-se a relatos da infância e da adolescência, destacando o poder da ficção em retratar o estado interior das personagens e sua vida psíquica. As protagonistas encontram-se em estado emocional já desenvolvido, uma vez que iniciam os questionamentos e as angústias inerentes à existência.

Mesclando relatos memorialistas com ficção, a autora resgata situações vivenciadas no passado que despertaram reflexões importantes e profundas a respeito da vida. Circunscritas às ruas do Recife, “Felicidade clandestina” e “Restos do carnaval” misturam prosa e poesia, destacando o lirismo por meio de figuras de linguagem como repetições, metáforas e oximoros, correspondendo este último ao emprego de termos de sentido oposto ou contrário e que é figura constante também no trabalho de Alice Munro.

A felicidade evidencia-se um tema recorrente e uma preocupação constante na obra de Clarice Lispector. A respeito do título, *Felicidade clandestina*, é fundamental ressaltar, em um primeiro momento, o paradoxo contido. Como é possível que a felicidade, um sentimento espontâneo e glorificante, que merece ser anunciado, necessite estar escondido, clandestino na medida em que desobedece às normas sociais? A felicidade, para autora, ocorre em frações de segundos, em momentos breves e instantâneos, gerando a denominada epifania, sensação de contentamento em que as verdades do mundo se revelam e são desvendadas. O título parece

revelar que esse momento não é permitido para as personagens clariceanas, já que a felicidade é algo clandestino, que deve ser escondido e não pode ser atingido.

Nesse conto, a narradora volta aos tempos de infância e recorda a imagem da menina, cujo pai era dono de uma livraria. A menina lhe promete emprestar o livro *As reinações de Narizinho*, contudo não cumpre. Todos os dias a protagonista passava em sua casa para buscar a obra, mas a menina sempre a mandava voltar no dia seguinte. Faz-se importante observar que a menina má, embora seja caracterizada, em um primeiro momento, pelos seus pontos negativos, como o fato de ser gorda, baixa e possuir cabelos crespos, é rainha no mundo dos livros, tem acesso total à leitura, fato que a torna superior às outras meninas. Assim como Narizinho, personagem criada por Monteiro Lobato, a protagonista do conto tem sede pela leitura e almeja explorar os territórios da fantasia que a literatura proporciona.

Um dia a mãe da garota aparece na porta e, descobrindo a crueldade da filha, empresta o livro à narradora, que entra em estado de contentamento pleno. Toda sua insistência e espera haviam sido recompensadas, e ela teria a posse do objeto de desejo por quanto tempo quisesse.

A filha do dono da livraria impõe um sofrimento moral e doloroso à personagem central da narrativa. Tal comportamento vil e perverso pode ser justificado logo no início do conto, como um estado de inveja e um desejo de vingança pela insatisfação que sente com seu corpo e aparência:

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

Identifica-se a prática do mal pelo mal por parte da filha do dono da livraria, mediante ação previamente calculada, com o intuito de manter as outras meninas, sobretudo a narradora, longe do mundo da leitura e preservar sua soberania: “Mas que talento tinha para a crueldade. [...]. O plano secreto da filha do dono da livraria era tranqüilo e diabólico.” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Do mesmo modo, a vítima possui consciência da tortura que lhe é imposta: “Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes

adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra.” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

O conto limita-se às ruas e paisagens do Recife e é conduzido por um narrador-protagonista, ou autodiegético, personificado na figura de uma menina esperançosa e humilde. A narração é ulterior, iniciada após os fatos serem consumados, de modo que a instância enunciativa já conhece o desfecho da história relatada.

Por se tratar de uma voz narrativa madura, que recorre ao poder da memória para retomar fatos vivenciados na infância, é possível a identificação das conseqüências que tais acontecimentos acarretaram na vida presente da protagonista, como mostra a passagem: “Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do ‘dia seguinte’ com ela ia se repetir com meu coração batendo.” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Além disso, destaca-se a presença da fada madrinha, personificada na figura da mãe da menina má que, após descobrir a tortura psicológica a que a protagonista é submetida, obriga a filha a emprestar o livro, por tempo indeterminado.

Nesse caso, a felicidade é clandestina porque a protagonista não tem a possibilidade de acesso aos livros. Entretanto, quando ela consegue o objeto desejado, adia cada vez mais a leitura para prolongar o sentimento de prazer por ter efetivado tal anseio, bem como prorrogar sua estadia no mundo da fantasia e dos sonhos, possível com a literatura:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardava o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

A narrativa expõe as descobertas feitas na infância de comportamentos até então desconhecidos pela protagonista, e trata, ainda, da concretização de um desejo e da sensação de prazer, de dever cumprido, que tal fato proporciona, na forma de um instante epifânico: “Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam. (LISPECTOR, 1998, p. 10).

6.1 “Restos do carnaval”

Esse conto é narrado por uma voz em primeira pessoa, não nomeada e já adulta, retomando acontecimentos de uma festa de carnaval da sua infância e entendendo porque fora especial. A protagonista ganha uma fantasia de rosa, feita com os restos da alegoria de uma amiga, e quando estava saindo para o baile festivo é subitamente acometida pela recaída do estado de saúde da mãe: “Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete.” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Nesse momento, a menina perde seu encantamento, é retirada do estado de êxtase que a festa do carnaval concede. A situação da mãe conduz a filha à realidade, impedindo-a de retornar à fantasia e ao sonho. E ser dirigida ao real simbolizava uma sensação de morte para a protagonista: “Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma *rosa*, era de novo uma simples menina.” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Paralelamente ao que ocorre em “Felicidade clandestina”, a presença da fada madrinha é figurativizada na mãe da amiga quando faz a doação da fantasia:

Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco. [...] Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga — talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel — resolveu fazer para mim também uma fantasia de *rosa* com o que restara de material. (Lispector, 1998. p.26).

Condizente com o conceito de carnaval, a menina busca uma suspensão, mesmo que temporária, da realidade sufocante, marcada, sobretudo, pela enfermidade da mãe. A festa carnavalesca concede liberdade para se fantasiar, para usar máscaras e transformar-se em alguém diferente. Como salienta Elcio Luís Roefero, é possível constatar a busca por um refúgio, por uma fuga:

Assim, vemos que a menina busca esse ressuscitar carnavalesco como fuga da vida real que a sufoca, considerando ser realmente possível “ser outra”, que não ela mesma: ela não anseia por alívio momentâneo, e sim permanente, pois acredita piamente que a fantasia pode atribuir-lhe um

outro caráter, uma nova e verdadeira identidade. (ROEFERO, 2007, p. 51).

O título, principalmente o vocábulo restos, pode aludir tanto às sobras da fantasia da amiga, quanto aos momentos finais da festa carnavalesca, quando o menino de 12 anos lhe joga confete, fato considerado pela narradora como uma salvação, uma vez que ela é reconhecida como personagem integrante da festa carnavalesca e, portanto, vivente nesse mundo de sonho e fantasia. Em relação ao significado de rosa, Elcio Luís Roefero (2007, p. 52) salienta, ainda, o fato de simbolizar um renascimento místico, um nascer novamente com uma forma que não é mais a de antes, durante as comemorações. No momento final, o descobrimento e o reconhecimento da protagonista como mulher só são possíveis por meio do olhar do menino. A personagem constitui-se um botão que desabrocha, que se transforma em algo diferente, que passa pela infância e torna-se mulher: “E eu então, *mulherzinha* de 8 anos, considere pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa.” (LISPECTOR, 1998, p. 28, grifo nosso).

O conto limita-se ao espaço físico das ruas do Recife, como ocorre em “Felicidade clandestina”. Identifica-se um narrador-protagonista, ou autodiegético, representado pela menina. Trata-se, portanto, da junção de dois tempos: um presente, referente à enunciação, e um passado, um caso de narração ulterior em que um acontecimento já concretizado é resgatado pelo ato de narrar.

A temática da infância, novamente, é representada por meio da memória. É o ato de recordar que possibilita a exposição de cenas do passado e sua conseqüente presentificação. Observa-se que é concedido à protagonista plena consciência de sua condição perante o mundo, sobretudo diante da doença da mãe. A narrativa discute, portanto, três temáticas recorrentes na literatura clariceana. Inicialmente, a conscientização do gesto necessário e humano de escolher a própria máscara é exposta: “[...] mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Em um segundo momento, destaca-se o papel controlador do destino: “Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um destino é irracional? É impiedoso.” (LISPECTOR, 1998, p. 27-28). Finalmente, identifica-se o tema da salvação: “Só horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar.” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

6.2 “Cem anos de perdão”

Nessa narrativa, também ambientada nas ruas do Recife, aparece novamente a figura da rosa, recorrente na obra de Clarice Lispector. A narradora, em companhia de uma amiga, anda pelas ruas ricas da cidade observando as casas e brincando de tomar posse delas. É quando, ao passar por uma que parecia um castelo, a menina avista um belo jardim e desenvolve um plano para conseguir roubar uma rosa: enquanto ela entrava, a colega vigiava. Usando essa estratégia, as personagens passaram a roubar rosas com frequência. E além de rosas, furtavam também pitangas.

Ao observar que se tratam das ruas ricas do Recife, percebe-se que o ambiente retratado é alheio à protagonista, faz parte de uma realidade distante. Trata-se de um espaço proibido do qual provém seu desejo, do anseio por um mundo diferente, e por isso o jogo de tomar posse dos casarões e palacetes, fazendo de conta. Diferentemente de “Felicidade clandestina”, em que a protagonista espera pela realização de sua vontade, nesse conto a personagem central busca a concretização de seus anseios, ela é agente da ação e, ao final, alcança êxito, embora seja por um ato transgressor, o de roubar: “Foi tão bom. Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas”. (LISPECTOR, 1998, p. 62). A repetição dos termos mostra que se trata de um ato tão prazeroso, capaz de fazer passar despercebida a prática do roubo.

A respeito da figura da rosa, Chevalier & Gheerbrant salientam que:

É a flor simbólica mais empregada no Ocidente. [...] Designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito [...] Na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. [...] por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico. (CHEVALIER & GHEERBRANT apud ROEFERO, 2006, p. 88).

Nessa narrativa, a rosa é responsável por fazer a protagonista adentrar esse ambiente alheio e tomar posse de, pelo menos, uma parte dele. Pensando na conotação mística assumida, é possível considerar a rosa como um símbolo da passagem da personagem para um estágio de amadurecimento posterior, mesmo sexual, que a menina ainda não possui, mas que já pertence à narradora, pois se trata de uma voz madura retomando acontecimentos da infância: “Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. (LISPECTOR, 1998, p. 60). A cor rosa, por ser resultar da mistura entre o

branco e o vermelho, por simbolizar um estágio intermediário entre a doçura, a inocência e a pureza do primeiro e a sensualidade e paixão do segundo. Trata-se, nesse caso, de um renascer, de um transportar-se para esse estágio de amadurecimento e formação do eu, alcançado somente com a obtenção do objeto de desejo, da flor presente nos jardins dos grandes palacetes.

O vermelho, cor que aparece com frequência nessa narrativa, pode aludir ao amadurecimento sexual (menstruação), por ser uma cor sugestiva da paixão: “Eis-me afinal diante dela. Paro um instante, perigosamente, porque de perto ela é ainda mais linda. Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o **sangue** dos dedos”. (LISPECTOR, 1998, p. 61). Não só a cor vermelha, mas também o sangue pode ser visto como um símbolo que marca a relação do sujeito com a vida, bem como a retomada e conseqüente presentificação do passado, que é mantido vivo através da memória.

Ao atribuir a rosa como um símbolo sugestivo do amadurecimento sexual, o ambiente da mansão pode ser interpretado como o paraíso bíblico: tratam-se de palacetes e casarões, habitados por famílias ricas e abastadas da cidade do Recife. Entretanto, a protagonista é pobre e adentra um espaço que não faz parte do seu mundo, do qual ela está distante. E é nesse lugar remoto e, de certa forma, proibido, que se encontra seu objeto de desejo, sendo esse espaço responsável pela iniciação da criança nas experiências e no conhecimento da vida adulta: “As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens”. (LISPECTOR, 1998, p. 62). Embora o texto não faça referências sexuais explícitas, percebe-se que tal interpretação é possível pelos adjetivos utilizados na descrição da narradora, nesse caso a palavra *virgens*, e no uso de cores sugestivas como, por exemplo, o vermelho. As pitangas pedem para ser colhidas ao invés de morrer virgens no galho, do mesmo modo que a iniciação à vida sexual e madura faz parte do processo natural de desenvolvimento do ser humano. Trata-se de uma passagem da vida de homens e mulheres que não pode ser pulada ou evitada, é apenas uma conseqüência do crescer e se desenvolver.

6.3 “Os desastres de Sofia”

Esse conto foi publicado pela primeira vez em 1964, no volume *A legião estrangeira*, e apareceu novamente em 1971, em *Felicidade clandestina*. Trata-se de uma voz narrativa

que se volta aos tempos de infância para rever como se aproxima de seu professor, tocada por amor e ódio. A menina, ao mesmo tempo em que era atraída por sua figura, atormentava-o o tempo todo. O mestre solicita aos alunos que reescrevam uma história contada em sala de aula, com suas próprias palavras, cuja moral edificava o valor do trabalho árduo para alcançar êxito e riqueza. Tratava-se de um homem pobre que, ao sonhar ter descoberto um tesouro, percorre o mundo todo nessa busca, retorna a casa e, sem ter o que comer, começa a plantar em seu quintal, conseguindo colher mais do que o suficiente para vender e tornar-se rico. No entanto, a protagonista compõe um texto subvertendo o final da história, exaltando o ócio, o que mostra sua predileção por burlar o instituído. Diferente do que era esperado por ela, o professor se alegra e fica satisfeito com a composição. É assim que a personagem percebe a importância da sua missão como escritora e como sua escrita pode influenciar nas pessoas:

Mas se antes eu já havia descoberto em mim todo o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a vida – só naquele instante de mel e flores descobri de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu curaria quem sofresse de mim. (LISPECTOR, 1998, p. 115).

Embora se perceba um paralelo com os *Les Malheurs de Sophie (Desastres de Sofia)*, escrito por Condessa de Ségur e publicado em 1859, a narrativa clariceana contraria a história infantil. Na obra de Ségur, há a intenção de mostrar como é possível civilizar uma criança, não obstante ela cometa erros. Há, portanto, a intenção de domesticação através de uma pedagogia moralizante. Sofia constantemente age de forma inesperada, inaceitável, é castigada, mas se arrepende e alcança a redenção, transmitindo valores éticos exemplares às gerações infantis. Diferentemente, Clarice Lispector expõe uma menina ociosa, que não gosta de estudar e rejeita os valores instituídos, uma imagem desmedida e contrária ao ideal infantil, e que, ao final, é responsável por receber um ensinamento, contra a própria vontade, não obstante cometa erros dos quais ela não se arrepende. Trata-se de um caso de intertextualidade que marca não só o vínculo da escritora com a literatura, uma vez que é escolhida exatamente uma figura ficcional para ser citada, mas também anuncia preocupações com o fazer literário, posteriormente confirmadas pela redação da personagem e o que fora despertado no professor.

Há, ainda, a coexistência de mais de um plano ficcional, pois há o conto em si, que narra uma história na qual um acontecimento da infância é retomado, episódio esse em que a protagonista cria outra história. Percebe-se um jogo de intertextos, do qual se destaca a redação elaborada em sala para ser entregue ao professor. A menina tinha por objetivo despertar a raiva do docente ao transgredir a moral da história, porém desperta um sentimento

amistoso, pois o professor reconhece a escrita como algo original e valioso. Reflexões acerca do fazer literário podem, portanto, surgir a partir desse simples acontecimento. É importante observar como o jogo discursivo criado pela ficção pode causar conseqüências inesperadas no leitor e como, da mesma forma, o escritor não tem controle sobre sua criação. É o que ocorre com Sofia, uma vez que a história inventada é responsável por despertar no professor sentimento de satisfação, diferente do que a escritora havia previsto. Ele se apodera do poder criativo e do manejo lingüístico da recém-escritora, elevando o texto criado à condição de tesouro, encoberto por uma rocha dura, no caso o comportamento inoportuno e rebelde da protagonista.

O professor aparece como uma figura paradoxal, uma vez que detém o saber instituído, é o responsável por transmiti-lo aos seus alunos, mas “[...] passara a ensinar pesadamente no curso primário [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 98), exercendo sua profissão sem alcançar a realização pessoal, já que o fato de ensinar pesadamente não pode ser considerado exemplo de uma ocupação prazerosa. Mesmo a descrição dada a ele parece desmedida e antitética, sendo o seu caráter misterioso e desconhecido o que atrai a menina:

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

A protagonista, por sua vez, também se revela contraditória, pois rejeita os saberes instituídos, não gosta de estudar, embora o nome Sofia faça alusão à sabedoria e seu intuito, no decorrer da narrativa, seja irritar o professor para conseguir salvá-lo desse universo do saber instituído, para mostrá-lo a vida de ócio e liberdade e, com isso, ensiná-lo de alguma maneira. Por meio das deduções e impressões reveladas pela narradora ao longo de seu relato, percebe-se que além da subversão da moral da história contada pelo professor, há também uma inversão da ordem natural dos acontecimentos: o detentor do saber se encanta por uma menina desprovida de conhecimento que, em meio à leviandade e desobediência, ao final do conto revela-se uma prematura escritora: “Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro.” (LISPECTOR, 1998, p. 116). Falta a ela coragem para gritar ao professor que se trata de mera ficção, de mentira, de coisa inventada, e assim justifica-se seu ataque de ansiedade e nojo, o correr desesperadamente, sem destino: “Com a mão na boca,

horrorizada, eu corria, corria para nunca parar, a prece profunda não é aquela que pede, a prece mais profunda é a que não pede mais – eu corria, eu corria muito espantada”. (LISPECTOR, 1998, p. 113).

Na composição subvertida da personagem central, o tesouro está escondido em algum lugar, provavelmente em quintais sujos, como ela mesma define, e quando menos se espera é possível achá-lo. O mesmo acontece com a habilidade ficcional da menina, a qual estava camuflada o tempo todo, mas só foi descoberta por meio do professor. Metaforicamente, é do seu quintal sujo, ou seja, do seu comportamento desobediente e transgressor que nasce a palavra, exibindo seu poder transformador. O objetivo da narradora não é alcançado, uma vez que o mestre se deixa cativar pela história e não se zanga com ela. A intenção de salvá-lo falha porque, ao final da narrativa, é ele o responsável por fazê-la reconhecer o poder de sua escrita: “[...] só naquele instante de mel e flores descobria de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu teria curado quem sofresse de mim.” (LISPECTOR, 1998, p. 115), isto é, cabe a ele transmitir o conhecimento.

A menina deposita nos adultos e no próprio crescimento a esperança de redenção. Eles são mais realistas e objetivos, não acreditam em histórias inventadas como as crianças. No entanto, o professor quebra essa ilusão, já que apresenta uma fragilidade próxima da própria imagem da narradora - também ele acredita em histórias inventadas:

[...] e aquele homem grande se deixara enganar por uma menina safadinha. Ele matava em mim pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acredita como eu nas grandes mentiras... [...] Minha salvação seria impossível: aquele homem também era eu. Meu amargo ídolo que caíra ingenuamente nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura, e que se deixara docilmente guiar pela minha diabólica inocência ... Com a mão apertando a boca, eu corria pela poeira do parque. (LISPECTOR, 1998, p. 113-114).

A personagem central, assim como ocorre com os autores de textos ficcionais, perde, portanto, o domínio sobre a própria produção, e seu texto é visto como algo destrutivo, que ludibria frágeis consciências: “[...] ele de algum modo havia confiado em mim, e que então eu o enganara com a lorota do tesouro. [...] Ele parecia um mendigo que agradecesse o prato de comida sem perceber que lhe havia dado carne estragada.” (LISPECTOR, 1998, p. 112). Contudo, tais afirmações são possíveis apenas por meio do trabalho com a memória, através da retomada do passado e sua presentificação. É somente pelo fato de a narradora ser, nesse

momento, uma pessoa adulta que se volta a acontecimentos já consumados, o que permite tais reflexões.

O final da narrativa aparece como um repouso depois de tantos “desastres”, porém deixa em aberto possibilidade de novas histórias, mostrando a continuidade da ficção. Nesse caso, ela é amada sem merecer; mas em outras, é ela quem sofre da dor de amor, é de seu coração que são arrancadas as flechas:

... E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. Não, esse foi somente um dos motivos. É que os outros fazem outras histórias. Em algumas foi de meu coração que outras garras cheias de duro amor arrancaram a flecha farpada, e sem nojo de meu grito. (LISPECTOR, 1998, p.116).

O problema da menina é de alguém que não era amada e por isso menciona flecha farpada, dor e nojo, porém é vítima da dor de descobrir tal sentimento mesmo sem merecê-lo. Na verdade, o professor não a odiava tanto quanto ela imaginava, mas apenas estava lá para descobrir o talento. Ela é elogiada quando escreve um texto que foge do comum, quando está, aparentemente, desprovida de sua postura intempestiva. Durante a infância, a protagonista acreditava que era demoníaca por infernizar a vida do docente. No momento da narração, no entanto, ela possui maturidade suficiente para compreender que essa náusea sentida quando criança era justificada pela recusa em aceitar a idéia dúbia de que além de uma pré-adolescente contestadora e desobediente, ela era também uma pessoa boa, uma escritora criativa.

Percebe-se, com isso, a coexistência de dois planos ficcionais, um que diz respeito à vida em si, a um procedimento análogo ao trabalho da memória, que revela hesitações, mudanças de rumo, ansiedades, sofrimentos, dúvidas e alterações, quando o passado é retomado e, sobretudo, quando a infância é o enfoque da narradora adulta; e outro que engloba a criação literária por si mesma, em um impulso metalingüístico. Há, ainda, um ponto de união entre ambos, o qual permite constatar a impossibilidade da construção de uma verdade imutável e universal, uma vez que ambos os planos encontram-se em constantes transformações, recomeçando a cada instante, sobretudo porque o trabalho mnêmico exige atualização e presentificação dos fatos vivenciados, o que permite novas interpretações.

7. Infância e memória na escrita de Clarice Lispector

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Como um esforço de Memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. (LISPECTOR apud NOLASCO, 2001, p. 70).

As narrativas de Clarice Lispector apresentam estrutura recorrente e simples que assume significância complexa e densa à medida que a escritora trabalha com o que é paradoxal. A partir desse processo, o trabalho ficcional se constitui mostrando o lado interior das personagens. Passado e presente mesclam-se em atualização constante, enquanto o conflito existencial ganha destaque. As personagens surgem como vítimas do cotidiano e das situações rotineiras, são acometidas por um incidente, aparentemente banal, capaz de iluminar e mudar a própria vida. A narração inicialmente é simples e despretensiosa, mas, quando analisada a fundo, adquire novas proporções e reflete sobre questões existenciais e metafísicas. É o que ocorre em “Felicidade clandestina”: a protagonista é vítima do comportamento cruel da filha do dono da livraria e vê seu desejo de leitura ser propositadamente adiado, na atitude da menina de fazer o mal pelo mal. Em “Restos do carnaval”, presenciando a doença da mãe, a personagem é vítima do inesperado e vê morrer em si a ânsia de comemorar as festividades: “Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma *rosa*, era de novo uma simples menina.” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Nessas narrativas, ambas as protagonistas realizam um mergulho introspectivo em direção a fatos banais ocorridos durante a infância ou a adolescência, utilizando como subsídio o trabalho com a memória. Em “Felicidade clandestina” a personagem recorda seu desejo de ler *As Reinações de Narizinho* e como é vítima do comportamento maldoso da filha do dono da livraria. Em “Restos do carnaval”, a menina retoma uma festa de carnaval em que ganhou uma fantasia de rosa, mas, vítima do destino, presencia a piora do estado de saúde da mãe. Nesses contos a narração é conduzida no passado: trata-se de um trabalho de re-elaboração de fatos, por meio da repetição, sendo esses submetidos a filtros subjetivos e imprecisão, como demonstra Freud (1969). Trata-se de um passado que se presentifica a todo instante, que se atualiza com o discurso e cria novas significações:

Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras. (MEYERHOFF apud SÁ, 2000, p. 99).

O momento de recordação exige uma reinterpretação dos desejos, das fantasias e dos acontecimentos, uma vez que esses não estão totalmente acabados, mas são renovados pelo trabalho mnemônico e interpretados sob um ponto de vista adulto e experiente.

Por meio de mesclas entre passado e presente, a organização discursiva é cuidadosamente estudada e trabalhada, a ponto de parecer caótica, pelas estratégias da escritora ao lidar com a voz narrativa, tempo, espaço e o trabalho representativo da memória, trabalho característico dos modernistas. Clarice Lispector aproxima-se, em um primeiro momento, do modernismo brasileiro, enquanto Alice Munro utiliza-se do ramo anglo-saxão. Entretanto, a partir dos anos 30, a literatura brasileira, que até então se espelhava na francesa, passa a olhar para os anglo-saxões, sobretudo porque essas obras passam a ser traduzidas e vendidas aqui no Brasil pelos grandes divulgadores dessa cultura, sobretudo Monteiro Lobato e Erico Verissimo. É tendência comum aos modernistas, de modo geral escapar do mundo externo e buscar retratar o que acontece no mundo interior do indivíduo, voltando-se para o homem comum e suas fraquezas e tornando-o herói, mediante o registro daquilo que sente. Virginia Woolf, por exemplo, em *Mrs. Dalloway*, retrata tudo o que ocorre à volta da protagonista, em apenas um dia, sem descrever em detalhes essas ocorrências, mas registrando os efeitos disso em seu interior.

São os saltos temporais e as retomadas dos eventos passados que expõem a angústia e as conseqüências do trauma sofrido na ocasião. Em “Felicidade clandestina” é possível identificar reflexões atuais da narradora em relação ao que ocorreu: “Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Em “Restos do carnaval” a protagonista repensa aquele carnaval, com conseqüências marcantes em sua vida: “Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

8. Considerações finais

A pesquisa comparativa destaca que Clarice Lispector e Alice Munro compartilham características semelhantes na constituição de seu trabalho literário. As narrativas analisadas revelam a recorrência em compor uma voz narrativa em primeira pessoa, revelando subjetividade e aspectos autobiográficos. Marcadas constantemente pela introspecção e pelo lirismo, as escritoras buscam refúgio na organização psicológica das personagens, em meio a situações traumáticas, marcantes e com conseqüências definidas na vida presente.

Ambientadas por meio de fatos simples e cotidianos, as narradoras de Clarice Lispector e Alice Munro são acometidas por lembranças da infância, em meio à vida já adulta, cujo reinterpretar favorece a manifestação de novos sentidos não pressentidos na época de sua ocorrência, isso como resultado de uma visão posterior de mundo mais madura e consistente. As autoras expõem um conflito entre passado e presente, evocado através da memória, revelando uma confluência de vozes e pensamentos, em um trabalho de reelaboração e constante presentificação do passado.

Não obstante pertencessem a culturas distantes, os elementos comuns, presentes na ficção de ambas as autoras, inauguram novas concepções na constituição do conto moderno, pensadas pioneiramente por James Joyce e Chekhov, como, por exemplo, o caráter fragmentário das narrativas.

Obedecendo às demandas do mundo moderno, Alice Munro e Clarice Lispector destinam às personagens preocupações metafísicas acerca do significado da existência. As escritoras preocupam-se em desvendar o estranho em meio a fatos cotidianos e familiares, bem como se destinam a revelar a familiaridade presente nos acontecimentos absurdos e desconhecidos, provando que o inesperado e imprevisível fazem parte da realidade. Além de ponderações sobre a relação existente entre arte e vida e sobre a validade de material real na construção fictícia, as autoras lançam mão de figuras de linguagem que provam as contradições e os paradoxos do mundo atual, tais como metáforas inusitadas, repetições e oximoros.

9. Referências

ARÊAS, V. **Clarice Lispector: com a ponta dos dedos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

CARRINGTON, I. P. **Controlling the uncontrollable: the fiction of Alice Munro**. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1989.

CARSCALLEN, J. **The other country: patterns in the writing of Alice Munro**. Ontario: ECW Press, 1980.

DERRIDA, J. Freud e a cena da escritura. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.179-227.

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

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Tradução de José O. A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Lembranças encobridoras. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996. Vol. 3.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996. Vol. 19.

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

GARCIA-ROZA, L.A. A memória. In: _____. **Introdução à metapsicologia freudiana**. v.1, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 134-138.

_____. Impressão, traço e texto. In: **Introdução à metapsicologia freudiana**. v. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 44-67.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, [19--].

GOTLIB, N. B. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

HOWELLS, C. A. Ontario Gothic: *Dance of the Happy Shades* and *Something I've Been Meaning to Tell You*. In: **Alice Munro: Contemporary World Writers**. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998. p. 13-30.

KOFMAN, S. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LISPECTOR, C. “Cem anos de perdão”. In: _____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 60-63.

_____. “Felicidade clandestina”. In: **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 9-12.

_____. “Os desastres de Sofia”. In: **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 98-116.

_____. “Restos do carnaval”. In: **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 25-28.

MACMULLEN, L. “Shameless, Mavellous, Shattering Absurdity”: The Humour of Paradox in Alice Munro. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro’s narrative acts**. Ottawa: ECW Press, 1983. p. 144-162.

MARTIN, W. R. Dance of the happy shades. In: _____. **Alice Munro: paradox and parallel**. Edmonton, Alberta, Canada: The University of Alberta Press, 1989. p. 29-57.

_____. The strange and the familiar. In: **Alice Munro: paradox and parallel**. Edmonton, Alberta, Canada: The University of Alberta Press, 1989. p. 01-13.

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

MUNRO, A. “Day of the butterfly”. In: _____. **Dance of the happy shades**. New York: Vintage Contemporaries Edition, 1998. p. 100-110.

_____. “Images”. In: **Dance of the happy shades**. New York: Vintage Contemporaries Edition, 1998. p. 30-43.

_____. “The peace of Utrecht”. In: **Dance of the happy shades**. New York: Vintage Contemporaries Edition, 1998. p. 190-210.

_____. “Walker brothers cowboy”. In: **Dance of the happy shades**. New York: Vintage Contemporaries Edition, 1998. p. 01-18.

NASIO, J. D. O conceito de Narcisismo. In: _____. **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. p. 47-56.

NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

NOONAN, G. The Structure of Style in Alice Munro’s Fiction. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro’s narrative acts**. Ottawa: ECW Press, 1983. p. 163-179.

NUNES, B. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In:_____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 91-139.

ORANGE, J. Alice Munro and a maze of time. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro's narrative acts**. Ottawa: ECW Press, 1983. p. 83-98.

OSACHOFF, M. G. "Treacheries of the heart": memoir, confession, and meditation in the stories of Alice Munro. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro's narrative acts**. Ottawa: ECW Press, 1983. p. 61-82.

PIZZI, M. C. B. **O gênero conto em Lives of Girls and Women**: o labirinto de vozes em "Heirs of living body". 2007. 186 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2007.

PONTIERI, R. (Org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1985.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSS, C. S. **Alice Munro**: a double life. Canada: ECW Press, 1992.

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Clarice Lispector: a Travessia do Oposto**. São Paulo: Annablume, 1999.

SILVA, M. G. G. V. **Clarice Lispector e Alice Munro**: o trabalho com a memória e a escritura. *Ângulo* (Lorena), p. 82-87, v. 111, 2007.