



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP

OÍSE DE OLIVEIRA MATTOS BAZZOLI

**O ESPAÇO NA CONFIGURAÇÃO
DAS PERSONAGENS EM CONTOS DE
ALICE MUNRO**

ARARAQUARA

2016

**O ESPAÇO NA CONFIGURAÇÃO
DAS PERSONAGENS EM CONTOS DE
ALICE MUNRO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

ARARAQUARA

2016

Bazzoli, Oise
O ESPAÇO NA CONFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS EM
CONTOS DE ALICE MUNRO / Oise Bazzoli – 2016
134 f.

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

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

1. Munro, Alice. 2. Contos. 3. Literatura Canadense.
4. Análise do Espaço. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

OÍSE DE OLIVEIRA MATTOS BAZZOLI

**O ESPAÇO NA CONFIGURAÇÃO
DAS PERSONAGENS EM CONTOS DE
ALICE MUNRO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Data da defesa: 20/05/2016.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Faculdade de Ciências e Letras (FCL)
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Faculdade de Ciências e Letras (FCL)
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof. Dr. Neil Besner
University of Winnipeg

Dedico este trabalho à minha mãe, minha eterna protetora, pelo exemplo de vida que foi e pelo amor que me mostrou a direção correta. O tempo não supriu sua falta.

AGRADECIMENTOS

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

À Bianca, meu maior presente.

Ao meu marido Fernando, meu grande companheiro.

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, por acreditar em mim e por me mostrar o quão produtivos nos tornamos quando fazemos o que gostamos. Por toda sua dedicação, competência, paciência e carinho. A chance de contar com sua orientação me faz sentir privilegiada. Obrigada.

Aos professores da FCL que contribuíram muito para a minha formação, em especial aos professores Aparecido Rossi e Maria das Graças por aceitarem de pronto fazer parte da banca examinadora da qualificação de Mestrado com suas valiosas sugestões.

Ao professor Neil Besner, pelas indicações bibliográficas, pelas preciosas observações durante o curso que ministrou sobre Alice Munro na UNESP, campus de Araraquara, e por aceitar o convite para participar da minha banca de defesa de Mestrado.

Ao professor Vladimir Miotello (UFSCar) por ter me apresentando às teorias de Bakhtin.

À Marta Laurini, sempre um porto.

Aos amigos que fizeram parte desses momentos sempre me ajudando e incentivando.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara.
A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para o êxito desta dissertação de mestrado.

A literatura, como toda a arte, é uma confissão
de que a vida não basta.

*(Fernando Pessoa)*¹

¹ PESSOA, F. “Erostratus”, in LIND, G. R.; COELHO, J. do P. (Orgs.) **Páginas de estética e de teoria literárias. Fernando Pessoa.** Lisboa: Ática, 1966. p. 285.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar, sob o ponto de vista da narratologia, três contos: “*The Peace of Utrecht*”, “*Meneseteung*” e “*Fiction*”, presentes, respectivamente, nas coletâneas *Dance of the Happy Shades* (1968), *Friend of my Youth* (1991) e *Too Much Happiness* (2009), da escritora canadense contemporânea Alice Munro, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2013, cujos contos, elaborados de forma renovada, são caracterizados pelos finais em aberto, contém descrições realistas do sudoeste de Ontário, retratam cenas familiares que facilitam a introdução do estranho, do misterioso, do desconhecido e até fantástico. Esta união, do familiar e do estranho, cria um senso de ironia e duplicidade de observação em relação a lugares e às pessoas, permitindo que se explore a luta canadense com a identidade evidenciada na escritora. A ambivalência que Munro sente como escritora é uma de suas preocupações pessoais que contribuem para essa profundidade emocional e vivacidade em sua ficção. Algumas de suas melhores histórias expressam sentimentos que provocam questionamentos em qualquer leitor mais sensível e que são, ao mesmo tempo, explorações e descobertas da própria emoção da autora. Para o desenvolvimento deste estudo, apoiamos-nos nas reflexões de Osman Lins, Bachelard, Oziris Borges Silva no que diz respeito à espacialização da narrativa, como também em estudos de Bakhtin que explora a ideia de cronotopo. Também constitui objetivo identificar os momentos de epifania e os elementos góticos que atuam na configuração das personagens de Munro.

PALAVRAS-CHAVE: *Alice Munro. Conto. Literatura Canadense. Espaço. Tempo. Personagens.*

ABSTRACT

The main goal of this paper is to analyse, from the point of view of narratology, three short stories: “*The Peace of Utrecht*”, “*Meneseteung*” and “*Fiction*”, present, respectively, in the collections *Dance of the Happy Shades* (1968), *Friend of my Youth* (1991) and *Too Much Happiness* (2009), from the contemporary Canadian writer Alice Munro, winner of the 2013 Nobel Prize in Literature, whose short stories, elaborated in a renewed way, are characterized by open ends, have realistic descriptions of southwest Ontario, depict familiar scenes that facilitate the introduction of the strange, the mysterious, the unknown and even the fantastic. This connection of the familiar and the strange, creates a sense of irony and duplicity in observation concerning places and people, allowing that the Canadian fight for identity is evidenced. The ambivalence Munro feels as a writer is one of her personal concerns that contribute to emotional and vivacious depth in her fiction. Some of her best stories show feelings that raise a lot of questions in any sensitive reader and that are, at the same time, the writer’s explorations and discoveries. To the development of this study, we will base our reflections in Osman Lins, Bachelard and Oziris Borges Silva concerning narrative space as well as Bakhtin that explores the idea of *cronotopos*. It is also the aim of the paper to identify the epiphanic moments and the gothic elements that act in the description of Munro’s characters.

KEYWORDS: *Alice Munro. Short Story. Canadian Literature. Space. Time. Characters.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. OS CONTOS DE ALICE MUNRO.....	15
1.1 Do Conto Tradicional ao Moderno.....	24
1.2 Alguns dos Principais Criadores do Conto.....	26
1.3 Aspectos do Conto Canadense.....	32
2. O ESPAÇO NA CONFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS EM CONTOS DE ALICE MUNRO.....	39
2.1 O Espaço Enigmático em “ <i>The Peace of Utrecht</i> ”.....	48
2.2 O Espaço Labiríntico do Delírio em “ <i>Meneseteung</i> ”.....	73
2.3 O Espaço Entreaberto em “ <i>Fiction</i> ”.....	99
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS.....	130

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo estudar o espaço na obra da escritora Alice Munro e como este concorre para a configuração das personagens e para a criação de tensões que geram o desenvolvimento dos enredos. Para a realização deste estudo foram escolhidos três contos “*The Peace of Utrecht*”, “*Meneseteung*” e “*Fiction*” presentes, respectivamente, nas coletâneas *Dance of the Happy Shades* (1968), *Friend of my Youth* (1991) e *Too Much Happiness* (2008). Tendo partido da hipótese de que o espaço constitui, na obra de Munro, uma categoria relevante, procuramos demonstrar por meio da análise do *corpus*, de que modo os elementos espaciais efetivamente concorrem para gerar tensões no enredo e caracterizar os estados internos das personagens, fazendo ressaltar a irrupção da fatalidade em meio à normalidade da vida cotidiana, o que constitui a visão trágica da existência, que fundamenta a obra desta escritora canadense.

Alice Munro faz uso de alguns procedimentos peculiares, que constituem marcas distintivas na constituição de sua obra literária, tais como a escolha por uma voz narrativa autodiegética, termo utilizado por Genette (1972) para designar uma instância que participa da ação como protagonista, e por uma narração interiorizada, voltada especialmente à vida de mulheres. É através da memória que a autora expõe um conflito entre passado e presente, criando uma convergência de pensamentos e vozes em um trabalho de reelaboração e presentificação do passado.

A fim de tornar mais clara a exposição deste trabalho, iniciaremos com um breve resumo das três narrativas escolhidas como objeto de estudo, trazendo também algumas informações acerca dos livros em que foram publicadas.

Primeiro volume de contos da autora canadense, *Dance of the Happy Shades* é composto por quinze narrativas, foi escrito entre os anos de 1950 e 1960, publicado em 1968 e 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.

“*The Peace of Utrecht*” é considerado um de seus melhores contos; é a primeira de várias histórias que explora a culpa da narradora depois da longa doença e morte da mãe e

ilustra vários traços que caracterizam a narrativa em primeira pessoa de Alice Munro, traço esse mais amplamente explorado posteriormente em suas obras. Entre esses traços estão as mudanças espaciais e temporais, a composição sistemática da narrativa e o uso de tempos verbais para expressar a retrospectiva da narradora. A narradora adulta não é a mesma que a narradora mais jovem, algumas vezes observada como sujeito da focalização. Cada parte inicia-se com a narração do retorno de Helen à sua antiga morada e também à casa das tias e cada retorno traz verdades indesejadas. É um conto que remete a questionamentos inerentes à protagonista Helen e dividido em duas partes: na Parte I, em um tempo presente, a voz narrativa anuncia a volta à casa da infância na cidade fictícia de *Jubilee*, onde vive a irmã Maddy e expõe 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. Na Parte II, Helen anuncia 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 eram parte da sua realidade e que a verdadeira intenção da tia era evocar o fantasma da mãe, em vez de exorcizá-lo. No final da segunda parte, ocorre o aparecimento de sentimentos suprimidos pelo tempo.

Friend of my Youth é outro livro de Alice Munro composto por dez contos, publicado em 1990 e vencedor do prêmio *Trillium Book Award* no mesmo ano. A obra se concentra na delicadeza dos relacionamentos: amizades, casamentos, relações entre pais e filhos como pontos centrais dessas narrativas, nas quais os personagens são levados a confrontar seus sentimentos mais íntimos. O livro enfoca as diferentes formas como o desejo, a paixão e o afeto resistem, se confundem ou mudam com a passagem dos anos. Munro parte de episódios cotidianos para se aprofundar na complexidade das personagens, que são também narradoras em várias histórias, confrontando seu passado, suas expectativas e erros. Uma simples conversa entre amantes ou um sonho são o suficiente para despertar conflitos inesperados. O conto “*Meneseteung*” conta a história de uma poetisa do século dezanove, Almeda Roth, seus conflitos pessoais, sua solidão, e possível interesse amoroso por seu vizinho Jarvis Poulter. Apesar de seus dotes domésticos e intelectuais, Almeda nunca se casou. Ao longo dos anos, sua saúde se degenera e Almeda fica mais e mais isolada. Ao fim da narrativa, a narradora apresenta o noticiário de óbito do jornal local reportando a morte de Almeda, “*a lady of talent and refinement whose pen, in days gone by, enriched our literature with a volume of sensitive,*

eloquent verse.”² (MUNRO, 1990, p.71) A narradora utiliza recortes do jornal *Vidette* para constituir não só o contexto em que Almeda viveu como também seu perfil psicológico e intelectual, inferindo seus dramas pessoais, a razão pela qual não se casou, haja vista a necessidade de casamento e prole num ambiente carente de mão de obra e famílias estruturadas. E resume: “*She was a rather gloomy girl – that may have been the trouble. (...) And all that reading and poetry – it seemed more of a drawback, a barrier, an obsession, in the young girl than in the middle-aged woman, who needed something, after all, to fill her time.*”³ (MUNRO, 1990, p.59).

Too Much Happiness, publicado em 2009, reúne dez contos de Alice Munro, protagonizados por personagens femininas que vivem situações de grande sedução e violência. São mulheres de idades e ocupações diversas, mas todas elas, a certa altura da vida, deparam-se com acontecimentos que mudam o rumo de suas vidas. O conto escolhido para análise é *Fiction* que traz a história de Joyce e Jon, os dois alunos mais inteligentes do colegial de uma escola em Ontário. Casam-se, abandonam a faculdade e deixam seus futuros brilhantes para trás. Anos depois, Joyce é abandonada pelo marido que decide ficar com sua ajudante de marcenaria, Edie, alcoólatra e totalmente diferente de Joyce e passa então a viver com esta mulher e sua filha, de outro relacionamento, na mesma casa em que vivera com Joyce. Mais tarde Joyce será personagem de um dos contos de Edie e este fará com que ela relembre de fatos há tempos esquecido por ela, mas não por Christie O’Dell que em nenhum momento representa “ficção” na vida de Joyce.

Delimitados os objetos de estudo desta pesquisa, discutir-se-á a seguir, o desenvolvimento deste trabalho. O primeiro capítulo, “Os Contos de Alice Munro”, é dedicado à apresentação da obra de Alice Munro e a uma breve trajetória do conto como gênero literário, partindo de Edgar Allan Poe, cuja contística, em alguns aspectos, assemelha-se àquela produzida por Alice Munro. A escolha desse autor se deveu ao fato de ser um dos contistas mais importantes da história da literatura, pois, as inovações estéticas apresentadas em suas composições contribuíram para vários aspectos da evolução do gênero ao longo dos anos. Como autores que também contribuíram para o desenvolvimento moderno do gênero, Maupassant e Tchekvov serão mencionados.

² “uma dama de talento e refinamento cuja pena, outrora, enriqueceu nossa literatura local com um volume de versos sensíveis e eloquentes.”

³ “Ela era uma jovem um tanto melancólica – talvez isso tenha sido o problema (...) toda aquela leitura e poemas - parece ter sido mais um obstáculo, barreira, uma obsessão, mais na vida da garota do que na mulher de meia idade, que precisava de algo para preencher seu tempo.”

O primeiro capítulo termina com um breve apanhado sobre as manifestações do conto no Canadá, procurando expor de que modo Alice Munro utiliza a fórmula da narrativa curta desenvolvida pelos escritores mencionados no primeiro capítulo, ou seja, expor as inovações apresentadas pelas histórias da escritora.

O segundo capítulo, “A simbiose do espaço com outras categorias da narrativa”, aborda questões técnicas da narrativa, concentrando-se na categoria do espaço, com base em fundamentos teóricos estabelecidos pelos seguintes autores: Osman Lins (1976), Gaston Bachelard (1988), Oziris Borges Filho (2007) e Mikhail Bakhtin (2006), cujos trabalhos fornecem os principais elementos utilizados na análise do tema proposto. Desse modo, tendo por eixo de reflexão e análise um tema restrito — a configuração do espaço — percorremos as referidas narrativas de Alice Munro com o objetivo de realizar uma análise que apontasse caminhos para a compreensão e apreensão de alguns dos muitos recursos utilizados pela autora na elaboração do espaço romanesco de suas narrativas. Logo em seguida apresentamos as análises dos três contos de Alice Munro, “*The Peace of Utrecht*”, “*Meneseteung*” e “*Fiction*”, que constituem a parte mais importante do nosso trabalho. A seleção dos três contos de Munro que integram o *corpus* da pesquisa, correspondem a três fases da carreira literária da escritora, sendo um do início (1968), outro do meio (1991) e outro mais recente (2009). Desse modo, consideramos que pudemos apresentar textos representativos de uma trajetória da escritora desde o início até um momento mais próximo, procurando abordar características que possam ser tomadas como significativas para a caracterização de um possível desenvolvimento do conto praticado por Munro, especialmente no que concerne ao trabalho realizado com a categoria do espaço em suas relações com a configuração das personagens, com o tempo e com o desenvolvimento dos enredos. A intenção que direcionou a seleção destes contos foi a de fazer ressaltar questões de relevo na caracterização da ficção desta escritora canadense.

Além dos textos teóricos que dão suporte às questões relativas ao espaço, também nos apoiamos na fortuna crítica da autora à qual nos foi possível ter acesso, e ainda em alguns teóricos sobre o gênero conto e sobre outras questões relativas à narrativa contemporânea, como Cortázar (1993), Genette (1972), Linda Hutcheon (1988) e Skagert (2008), entre outros.

1. OS CONTOS DE ALICE MUNRO

Alice Ann Laidlaw nasceu no dia 10 de julho de 1931 em Wingham, Ontário, no Canadá. Foi distinguida com alguns dos mais importantes prêmios literários, dos quais se destacam *Man Booker International Prize*, em 2009, e o Prêmio Nobel da Literatura, em 2013, aos 82 anos. Venceu também por três vezes o Prêmio Governador Geral do Canadá para Ficção. A Academia Sueca designou-a como "mestre do conto contemporâneo".

Alice Munro começou a escrever histórias quando tinha doze anos, imitando histórias de aventuras como “A Pequena Sereia”, de Hans Christian Andersen, e mais tarde tentando escrever algo parecido com *Wuthering Heights*, de Charlotte Bronte, o que define como a maior influência em sua vida literária. Para ela, não eram histórias de sonhos – ela era capaz de apreender o que era o gênero de ficção e sente hoje que o impulso em imitá-las a definiu como escritora em potencial⁴.

Estudou na Universidade de *Western Ontario* com uma bolsa de estudos para frequentar o curso de jornalismo e língua inglesa por apenas dois anos. Quando a bolsa encerrou, ela viu no casamento a sua única escolha naquele momento. Casou-se com seu primeiro marido, James Munro, mudou-se para Victoria, Vancouver, onde abriram uma livraria e Alice começou a publicar trabalhos em várias revistas. Embora admita que o marido aceitasse sua condição de escritora, nos próximos vinte anos seu tempo para escrever seria entre suas tarefas domésticas como esposa e mãe, o que explica sua preferência pelo gênero conto. Como explicou a Graeme Gibson (2012) em uma entrevista: "*in twenty years I've never had a day when I didn't have to think about somebody else's needs. And this means the writing has to be fitted in around it . . . I think it's a miracle that I've produced anything.*"⁵

Sua primeira coleção de histórias foi publicada em 1968, intitulada *Dance of the Happy Shades*. Três anos depois publicou *Lives of Girls and Women*, na tentativa de escrever um romance, como foi sugerido por seus editores mas que finalizou como uma coletânea de contos, sem romper definitivamente com a noção de continuidade, característica de seus contos. Sobre escrever romances, a autora diz que não consegue escrever um romance, perdendo seu interesse nesse tipo de escrita e que quando estava com um terço de um de seus

⁴ As informações gerais sobre a vida e a obra de Alice Munro basearam-se nos seguintes autores: BATES (1941), FRYE (1995), HUTCHEON (1988) e HOWELLS (1988).

⁵ “em vinte anos não houve um dia em que não tive que pensar nas necessidades dos outros. E isso significa que escrever tinha que ser feito aos poucos... Acho que foi milagre eu ter produzido alguma coisa.”

livros escritos decidiu dividi-lo em partes, pois a escrita em fragmentos permite que ela escreva realmente o que quer.

Considerando Alice Munro como a primeira escritora de contos do Canadá e talvez na América do Norte, ROSS (1992) atribui seu sucesso a uma série de fatores:

And what is she famous for? For stories written with such emotional honesty, compassion, and intimacy that in them readers recognize their deepest selves. For stories so rich they seem like compressed novels, juxtaposing past against present, one point of view against another. For creating identifiable "Munro country" based on her own experience of Huron County, Ontario. For presenting ordinary life so that it appears luminous, invested with a kind of magic. Perhaps more than anyone else, Munro is responsible for making short-story writing respectable in Canada. A generation of short-story writers. . .has been encouraged by her example.⁶

Conhecida inicialmente por seus contos sobre a vida em Ontário, Munro publicou várias coleções nas últimas décadas, incluindo *Something I've Been Meaning to Tell You* (1974), *Who Do You Think You Are?* (1978); *The Moons of Jupiter* (1982); *Friend of my Youth* (1990); *Open Secrets* (1994); *The Love of a Good Woman* (1998); *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001); *Runaway* (2004); *The View from Castle Rock* (2006); *Too much Happiness* (2009), *Dear Life* (2012), no ano seguinte anunciou sua aposentadoria.

As suas personagens habitam pequenas povoações nos arredores de Ontário ou do Lago Huron. São adolescentes, mulheres e famílias descritas nos seus trajetos habituais, mas que são transformadas por um encontro casual, uma ação não realizada, que causam um desvio no destino das suas vidas e modos de pensar.

Suas histórias nos mostram, através das separações, partidas, novos começos, acidentes, regressos e perigos, imaginários ou reais, como o cotidiano das nossas vidas pode ser tão estranho e arriscado quanto belo. Enquanto esses assuntos a tornaram menos conhecida do que deveria, pois, segundo alguns críticos seus temas são domésticos, regionais e ela somente escreve contos, suas histórias triunfam e ela tem sido comparada a Tchekov;

⁶ E pelo que é famosa? Por histórias escritas com tamanha honestidade, compaixão e intimidade em que os leitores se reconhecem mais profundamente. Por histórias tão ricas que parecem romances compactados, juxtapondo passado e presente, um e outro ponto de vista. Por criar um “país munroviano” marcante baseado em sua própria experiência em Huron County, Ontário. Por apresentar uma vida comum que parece iluminada com um tipo de magia. Talvez mais do que ninguém, Munro pode transformar em respeitável a escrita do conto no Canadá. Uma geração de escritores de contos... é encorajada pelo seu exemplo.

John Updike diria Tolstói e A.S.Byatt diria Guy de Maupassant e Flaubert. É considerada a melhor escritora viva de contos em inglês. Leitora de William Maxwell, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Eudora Welty, Sheerwood Anderson e Ethel Wilson, diz ter aprendido a escrever de forma mais direta quando começou a ler autores americanos [fonte]. Tais leituras foram de suma importância, pois forneceram a ela uma confirmação de sua própria tendência para apresentar a realidade de modo concreto, mas para também extravasar sua sensibilidade individual. Achava sua escrita muito ruim e isso a angustiava demais, pois tinha que cuidar de seus três filhos pequenos e escrever ao mesmo tempo – fazia isso enquanto dormiam. Escrevia histórias curtas porque era difícil concentrar-se por muito tempo; sentia-se culpada, pois achava que o tempo despendido escrevendo histórias era o tempo perdido com a família e acima de tudo odiava o subúrbio de Vancouver onde se sentia isolada de qualquer tipo de cultura literária. Todos esses fatores fizeram com que sua escrita diminuísse nos anos 50 e 60.

Em 1973 regressa a Ontário, logo após o término de seu casamento de vinte anos. Ficou sozinha para criar suas filhas menores e dedicar-se à escrita e às aulas. Quatro anos depois se casou com Gerald Fremlin e vivem hoje em uma fazenda no distrito de Huron.

Analisando esse período de sua vida em uma entrevista dada em 1987, Munro salienta sua falta de consciência feminina naquela época:

*When I wrote *Lives of Girls and Women*, it didn't cross my mind that I was writing a feminist book. . . . It just occurred to me once that I wanted to write the kind of thing about a young girl's sexual experience that had often been written about boys'. . . . But I didn't think, then, that I was writing about women and their ways of survival. . . . Now, I am consciously interested in the way women live. The way things are different for men and women at middle age, and so on⁷. (HANCOCK, 1987, p.223).*

O fato de ser uma mulher e de nacionalidade canadense fizeram com que Munro desenvolvesse um modo de escrita complexo e irônico. De acordo com HUTCHEON (1988, p.5), “*the woman and the Canadian find that they have much in common, and in both cases there is a necessary self-defining challenging of the dominant traditions (male;*

⁷ “Quando escrevi *Lives of Girls and Women* não me passou pela cabeça que estava escrevendo um livro feminista... Passou pela minha cabeça uma vez que eu queria escrever algo sobre a experiência sexual de uma jovem que era frequentemente escrito sobre meninos... Mas não pensei, então, que estava escrevendo sobre mulheres e seus meios de sobrevivência... Agora, estou conscientemente interessada pelo modo que as mulheres vivem. O modo que as coisas são diferentes para homens e mulheres na meia-idade e assim por diante.”

British/American)”.⁸ Essa afinidade entre a mulher e a “canadense” tem sido observada por W.J.Keith, e afirma que grande parte da ficção canadense é produzida por escritoras talentosas, assim como por David Stouck diz que “*the great amount of attention focused on Canada's women writers is due to a conjunction of feminist literary interest and the intriguing fact that a disproportionately large number of Canada's best writers have from the outset been women*”⁹(1989, p.257). Segundo HOWELLS (1987), a procura da identidade pelas escritoras canadenses revela que, ao invés de um ser sólido e unificado, ele se torna um ser mais inconstante sem limites definidos e que essa preocupação feminina encontra paralelo no complexo conceito da identidade nacional canadense que evidentemente perdeu sua definição. Para Munro, o fato de ser uma mulher canadense a faz pensar que sua ambição para escrever veio do isolamento e da sensação de impotência vivenciados e que a maioria da sua ficção é sobre amor e poder, escrevendo, muitas vezes, do ponto de vista da pessoa que perde o poder. Suas descrições realistas das pequeninas cidades de Ontário, onde cresceu, criam uma cena familiar que facilita a inclusão do estranho e misterioso (MACHADO; COZER, 2013, p. 1).

Para MARTIN (1984, p.194) “*Her art is a complex counterpointing of opposed truths in a mernorable model of life and reality*”¹⁰ e sua nacionalidade muito contribui para essa estratégia artística pois suas descrições realistas do sudoeste de Ontário retratam cenas familiares que facilitam a introdução do estranho, do misterioso, do desconhecido e até do fantástico, e esta união entre familiar e estranho cria um senso de ironia e duplicidade de observação em relação à região e às pessoas, permitindo que se explore a luta canadense com a identidade evidenciada na escritora. Ainda para HOWELLS (1987), o fato de Munro ter, desde muito jovem, tentado esconder sua ambição pela escrita, de acordo com os padrões da época, fez com que suas personagens camuflassem suas determinações. Escritora e personagens são surpreendidas pelas descontinuidades entre a normalidade da cidade e vidas e mundos secretos que permeiam as aparências de normalidade. Quando, em uma entrevista foi questionada sobre seu nível de consciência em relação ao mundo feminino, Munro diz:

I'm not at all conscious of doing it, but it has certainly become apparent to me that this is what I do. . . it could have something to do with the kind of

⁸ “a mulher e a canadense acham que têm muito em comum, e em ambos os casos há um desafio essencial e necessário das tradições dominantes (masculina; britânica/americana)”

⁹ “a grande quantidade de atenção focada em escritoras canadenses é devido à conjunção do interesse literário feminino e o fato intrigante de um número desproporcionalmente grande dos melhores escritores canadenses ser mulheres.”

¹⁰ “Sua arte é um contraponto complexo de verdades opostas em um modelo memorável de vida e realidade.”

*environment I grew up in. . . . You know, it's the women in the kitchen who talk about everything that's happening to everybody and so the community's personal life would seem to be much more strongly seen and felt by women than by men.*¹¹ (RASPORICH, 1990, p. 112)

Para Rasporich, Munro vai além da observação de suas raízes locais; ela utiliza seu amplo conhecimento sobre história social e psicológica para fazer parte da realidade das mulheres canadenses. É na representação complexa e irônica das experiências, sua atenção com a linguagem, suas atitudes perante a identidade e sua relação com a estrutura da ficção que o conto obtém essa dimensão grandiosa. Sua preocupação não é com o sentido do tempo em si mas com a maneira pela qual o tempo se torna real e faz com que o leitor não tenha essa percepção. Ela não está preocupada com o desenvolvimento de suas personagens mas sim em ver a vida delas em flashes, observar a vida através de um número extenso de anos mas sem continuidade como se ela fosse fotografada instantaneamente. Ela tem a habilidade de retratar o modo pelo qual as pessoas estão ou não relacionadas ao que elas eram anteriormente. (HANCOCK, 1987, p. 200)

Outra característica marcante de seu trabalho de ficção, segundo TAUSKY (2015) é o modo intenso de recriar a realidade física, evocando não somente um lugar (uma cidade como Goderich) mas também a ideia de um tempo (a Grande Depressão, por exemplo). Isso é uma das qualidades literárias da autora:

*I don't think of myself as being in any way an interpreter of rural Ontario, where I live. I think there's perhaps an advantage living here of knowing more different sorts of people than you would know in a larger community (where you'd be shut up, mostly, in your own income or educational or professional class). The physical setting is perhaps "real" to me, in a way no other is. I love the landscape, not as a "scenery" but as something intimately known. Also the weather, the villages and towns, not in their picturesque aspects but in all phases. Human experience though doesn't seem to me to differ, except in fairly superficial ways, no matter what the customs and surroundings.*¹² (Apud TAUSKY, 2014, p. 6)

¹¹ “Não tenho consciência nenhuma ao fazer isso, mas tem se tornado aparente para mim que isso é o que faço... poderia ter algo a ver com o ambiente que cresci... Sabe, são as mulheres na cozinha que falam sobre tudo o que está acontecendo a todos e então a vida pessoal da comunidade parece ser vista e sentida de modo intenso mais por mulheres do que pelos homens.”

¹² “Não me considero de modo algum uma intérprete do ambiente rural de Ontário, onde vivo. Acho que há uma vantagem em se viver aqui pois você conhece muitos tipos diferentes de pessoas que você conheceria em uma comunidade maior (onde você ficaria preso, a maior parte do tempo, à sua renda, classe educacional ou profissional. O cenário físico talvez seja “real” para mim. Eu amo a paisagem, não como um cenário, mas como algo totalmente conhecido. Assim como o tempo, as vilas e cidades, não em seus aspectos pitorescos, mas em todas as fases. Parece não haver diferença na experiência humana para mim, exceto de modos bastante superficiais, não obstante os costumes e arredores.”

Na introdução de seu livro *Selected Stories* (1996), Munro explica sua compreensão sobre a criação de ficção observando cenas da vida real, ao invés de utilizar somente um material inventado. Conta que uma vez ela estava próxima à janela da biblioteca em *Wingham*, Canadá, esperando alguém, quando viu um homem passar com um bando de cavalos puxando uma carroça. Aquela imagem nunca mais saiu de sua mente. Aquela cena era viva e valiosa, fez com que ela sentisse um aperto no peito. Qual o sentido disso e o que podemos deduzir sobre esse evento? Qual o final da história? *“The man and the horses are not symbolic or picturesque, they are moving through a story which is hidden, and now, for a moment, carelessly revealed.”*¹³ (MUNRO, 1996, p.35) Essa cena nunca foi utilizada em alguma de suas publicações mas serve de exemplo de como Munro inspira-se para narrar, revelando a conexão entre ficção e realidade.

*I am intoxicated by this particular landscape, by the almost flat fields, the swamps, the hardwood bush lots, by the continental climate with its extravagant winters. I am at home with the brick houses, the falling-down barns, the occasional farms that have swimming pools and airplanes, the trailer parks, burdensome old churches, Wal-Mart, and Canadian Tire. I speak the language.*¹⁴ (MUNRO, 1996, p.27)

Usando a paisagem rural e semi-rural de Ontário, Munro coloca lado a lado homens e mulheres de origens diferentes em busca de uma melhor compreensão da condição humana. Esta percepção realista de seus textos é inclusive corroborada por várias entrevistas dadas pela própria autora, que em várias ocasiões ratifica sua preferência por certo mimetismo em suas representações ficcionais: *“I am very, very excited by what you might call the surface of life, and it must be that this seems to me very meaningful in a way I can’t analyze or describe. It seems to me very important to be able to get at the exact tone or texture of how things are.”*¹⁵ (Apud HOY, 1980, p.100). Porém, apesar deste aspecto mimético de sua ficção, o que muitos críticos têm observado recentemente é que suas histórias não se encaixam facilmente dentro

¹³“O homem e os cavalos não são simbólicos ou imaginários; caminham em uma história que está escondida e agora, por um instante, inescrupulosamente revelada”

¹⁴“Fico intoxicada por essa paisagem particular, pelos campos quase planos, os pântanos, as matas de madeira nobre, pelo clima continental com seus invernos extravagantes. Sinto-me em casa com as construções de tijolos, os celeiros desmoronando, as raras fazendas com piscinas e aviões, os parques de acampamento, as velhas igrejas opressivas, Wal-Mart, o Canadian Tire. Eu falo essa língua.”

¹⁵ “Fico muito, muito tocada pelo que se pode chamar de superfície da vida, parece ser muito significativo, de um modo que eu não posso analisar ou descrever. Parece de grande importância captar o tom e a textura exata de como as coisas são.”

do comumente chamado realismo literário. Embora haja de fato características realistas em seus textos, muitos críticos notam que é necessário qualificar o tipo de realismo que Munro emprega. Bharahi Mukherjee, por exemplo, em uma resenha de “*Friend of my Youth*”, para o *New York Times*, observa que

*Ms. Munro is a writer of extraordinary richness and texture. Each short story is a mansion of many rooms. Each room is cluttered with gorgeous and eccentric furniture on each piece of which sit the many friends of her youth. Her imagery stuns or wounds. Her sentences stick to the rough surfaces of our world. She has persevered through periods when her writing was unfashionable, and has deepened the channel of realism.*¹⁶(Apud HEBLE, 1994, p.3)

Dessa forma, no universo narratológico da escritora canadense, o leitor pode deparar-se com o seguinte: “*feeling as I recognized these signs a queer sign of oppression and release, as I exchanged the whole holiday world of school, of friends and, later on, of love, for the dim world of continuing disaster, of home. (...) Is it possible that children growing up as we did lose the ability to believe in – to be at home in – any ordinary and peaceful reality?*”¹⁷ (MUNRO, 1998, p.191) É importante observar que tanto o realismo quanto a fantasia são estruturas impostas à realidade, e cada uma delas oculta algo que a outra exhibirá. Assim, na ficção de Alice Munro, observa-se que essas duas formas coexistem, mas não se conectam, resultando na resistência a qualquer solução narrativa final. A fantasia pode ser utilizada para garantir o espaço interno necessário para refazer imagens do ser – especialmente em relação à Maddy – personagem do conto “*The Peace of Utrecht*” e seu conflito interno em lidar com a mãe e a busca de sua própria identidade, bem como para renegociar as conexões entre o eu e o mundo externo, no caso, a conexão entre a vida das duas irmãs e a sociedade opressiva em que vivem.

George Woodcock, ao comentar sobre os elementos fotográficos de sua ficção, compara seus textos ao que pintores do realismo fantástico fazem na tela, isto é, “*just as magic realist painters create a kind of super reality by the impeccable presentation of details in a preternaturally clear light, Munro combines the documentary methods with a style as*

¹⁶ “A senhora Munro é uma escritora de extraordinária riqueza e textura. Cada conto é uma mansão com muitos cômodos. Em cada cômodo se armazenam mobílias excêntricas e belas onde sentam seus muitos amigos de juventude. Suas imagens chocam ou ferem. Suas sentenças aderem às superfícies irregulares do nosso mundo. Ela perseverou quando sua escrita estava fora de moda e aprofundou o canal do realismo.”

¹⁷ “sentindo como se eu reconhecesse nesses sinais uma estranha opressão e alívio, quando eu trocava o mundo das férias escolares, de amigos, e mais tarde de amores, por um mundo obscuro de desastre contínuo, de casa. (...) Será possível que crianças que cresceram como nós perdemos a habilidade de acreditar – de estar em casa – em qualquer realidade comum e tranquila?”

clear as the tempera medium in painting.”¹⁸(1986, p.241) Munro utiliza técnicas de imagens para criar palavras, cenas e personagens que continuam conosco mesmo após o término da história. Sua preocupação com a realidade faz com que suas imagens carreguem a “última impressão.”, como no excerto abaixo retirado do conto “*Meneseteung*”:

*A woman’s body heaped up there, turned on her side with her face squashed down into the earth. Almeda can’t see her face. But there is a bare breast let loose, brown nipple pulled long like a cow’s teat, and a bare haunch and leg, the haunch showing a bruise as big as a sunflower. The unbruised skin is grayish, like a plucked, raw drumstick. Some kind of nightgown or all-purpose dress she has on. Smelling of vomiting. Urine, drink, vomit.*¹⁹(MUNRO, 1991, p.65)

Lorraine M. York observa em Alice Munro a incorporação de teorias pós-modernas de fotografia, especialmente no modo hábil com que desfamiliariza uma experiência comum, o que chama de “*paradox of the familiar and the exotic*”²⁰ (YORK, 1983, p.49). Os personagens munrovianos testemunham fatos familiares e banais se transformarem em acontecimentos desconhecidos e até ameaçadores e vice-versa. O trabalho literário de Munro aproxima-se da arte da fotógrafa Diane Arbus, que considera a fotografia um segredo sobre um segredo, pois quanto mais ela revela, mais fatos ela também pode ocultar. De acordo com Susan Sontag,

*The camera has the power to catch so-called normal people in such a way as to make them look abnormal. The photographer chooses oddity, chases it, frames it, develops it, titles it... The insistent sameness of Arbus’s work, however far she ranges from her prototypical subjects, shows that her sensibility, armed with a camera, could insinuate anguish, kinkiness, mental illness with any subject.*²¹ (apud MOSS, 1983, p.130)

Segundo a pesquisadora Maria das Graças Gomes Villa da Silva (2013, p. 2)

“As fotos de anões e travestis de Arbus, representando o lado grotesco da vida expresso como

¹⁸ “assim como os mágicos pintores realistas retratam uma supra realidade através do jogo impecável de detalhes sob uma ótica preternatural, Munro combina os métodos de documentários com um estilo tão claro quanto o tempera médio na pintura.”

¹⁹ “Ali está o corpo de uma mulher, com o rosto pressionado contra a terra. Almeda não pode ver seu rosto. Há um seio descoberto, cujo mamilo castanho está esticado como um teta de vaca; a coxa e a perna também estão expostas e na primeira pode-se notar uma mancha roxa do tamanho de um girassol. A parte da pele que não está machucada é acinzentada, como uma coxa de galinha crua e depenada. Veste algo parecido com uma camisola ou traje indefinido. Cheiro de vômito. Urina, bebida e vômito.”

²⁰ “paradoxo do familiar e do exótico”.

²¹ “A câmera tem a capacidade de capturar as pessoas chamadas normais de tal modo que as fazem parecer anormais. O fotógrafo escolhe a estranheza, persegue, emoldura, revela, intitula... A mesmice insistente do trabalho de Arbus, por mais distante que ela esteja de seus sujeitos prototípicos, mostra que sua sensibilidade, junto da câmera, poderia insinuar angústia, perversão, doença mental com qualquer assunto.”

familiar e, ao mesmo tempo, estranho, encontram eco nas figuras cômicas e grotescas (Uncle Benny, Myra Sayla, Stump Troy, Robina, Franny McGill, Milton Homer) de alguns contos da escritora. Não são seres de outro mundo, mas parte do ‘mundo real’. São reflexos do imprevisível e espelham nossas fraquezas e excentricidades.”

HEBLE (1994, p.7) observa que os textos de Munro, principalmente os mais recentes, desconstruem a inteligibilidade do mundo através do recurso por ele denominado como “discurso paradigmático”, isto é, a transmissão do significado não tanto pela presença, mas pela ausência, pelo jogo de possibilidades, pelo que poderia ser. Neste sentido, Munro privilegia a textualidade ao invés de fatos ao situar suas narrativas em um mundo ficcional onde “referentes se tornam signos, objetos se tornam palavras, e significados se tornam significantes”. Sabemos da importante relação nome/ objeto e o papel que desempenham no espaço narrativo; o significante é observado no modo e na forma em que é articulado, e pode ser enunciado coerentemente com a natureza textual existente já que carrega significados psicológicos, sociais e artísticos. *“All this can be borne only if it is channeled into a poem, and the word “channeled” is appropriate, because the name of the poem will be – it is – “The Meneseteung”. The name of the poem is the name of the river. No, in fact it is the river, the Meneseteung that is the poem.”*²² (MUNRO, 1991, p.70) Assim como Almeda Roth (personagem do conto “*Meneseteung*”) não pode ser encontrada em livros de histórias, o rio *Meneseteung* também não aparece em mapas de Ontário mas está associado à uma ponte que corta o rio Maitland, no mesmo local.

A ambivalência que Munro sente como escritora é uma de suas preocupações pessoais que contribuem para essa profundidade emocional e vivacidade em sua ficção. Algumas de suas melhores histórias expressam sentimentos que provocam questionamentos em qualquer leitor mais sensível e que são, ao mesmo tempo, explorações e descobertas da própria emoção da autora. Ao longo de mais de meio século, Alice Munro tem persistido nas suas narrativas perfeitamente buriladas sobre as relações aparentemente banais entre os membros de famílias. A tensão e as clivagens, que se espalham como uma epidemia entre as personagens, remetem-nos para Raymond Carver e Anton Tchekov, principalmente naquilo que sugerem em termos de "brevidade e ansiedade", numa escrita minimalista e cortante, mas extremamente rica na construção de ambientes e descrição de detalhes. E, graças à sua seriedade, nunca se esqueceu da obrigação que o escritor tem de dar prazer ao leitor: suas

²² “Tudo isso pode ser suportado somente se for canalizado em um poema, e a palavra “canalizada” é apropriada, porque o nome do poema será - é - “Meneseteung”. O nome do poema é o nome do rio. Não, de fato é o rio, o Meneseteung é o poema.”

histórias evidenciam sua notável força de observação e sua aguda percepção não falha em captar o lado humano, incorpóreo e místico da realidade mais corriqueira, transformando sua narração em algo mais nobre e grandioso. De acordo com Belém,

Alice Munro é, de fato, uma contista primorosa. Seus contos, às vezes primos menores dos romances ou das novelas, são de uma finura ímpar. Contar bem uma história, amarrando-a com delicadeza por meio de uma arquitetura da precisão, talvez seja o seu grande experimentalismo. Num tempo em que o experimentalismo às vezes é apontado como um valor em si, mesmo que a história seja mal contada e mal estruturada, é louvável ler uma autora que escreve muito bem, não raro de maneira linear, embora não seja adepta do tradicionalismo literário. (BELÉM, 2013)

1.1 DO CONTO TRADICIONAL AO MODERNO

O início do conto, como “forma simples”, remonta há alguns milhares de anos, fazendo parte da literatura oral, originando-se nas narrativas folclóricas orais, mitos e lendas. Nasceu assim nas narrativas que os homens mais primitivos faziam ao redor das fogueiras para narrar fatos singulares e fantásticos, passando de geração em geração e acompanhando o homem em sua evolução cultural e social. Não possuía um autor, uma pessoa determinada, por ser sua origem popular. Essas narrativas faziam parte de uma criação coletiva em que cada “contador de histórias” inevitavelmente fazia pequenas modificações.

Os contos existiram desde o início da civilização e Partênio de Niceia foi um dos primeiros a compilá-los. Eles eram apresentados como anedotas ou proezas de pessoas comuns, anônimas, que o narrador quer dar a conhecer, para que sejam conservados na memória dos homens. Nessa mesma época na França surgem os *fabliaux*, forma embrionária do conto, feita de histórias populares ou fabuletas em verso. Esses encontrariam correspondências nas *ballads* ou baladas da Inglaterra, Escócia e países escandinavos. Tais baladas eram geralmente breves e descreviam um simples episódio, em que a ação era predominante. Desde então o conto passou a ser trabalhado em prosa, a princípio de forma ainda pouco artística, conservando o caráter licencioso dos *fabliaux*.

É a partir do século XIV que o conto entra em uma nova fase, quando se observam as primeiras preocupações estéticas. A escrita de *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375) sofreu essa influência e foi reconhecida como obra-prima, contribuindo universalmente para a gênese do conto literário. Boccaccio escreveu *Decameron* (do grego: dez dias), entre

1348 e 1353, no auge da Peste Negra em Florença. O *Decameron* constitui-se numa coleção de novelas, relatadas por um grupo de dez jovens - três rapazes e sete moças — fugitivos da Peste Negra. Isolados em um castelo, os jovens passam dias de divertimentos campestres, conversas, jogos, jantares e danças. Todos os dias da semana cada um conta uma história, com tema livre, decidido na véspera. Assim, em dez dias narram-se 100 histórias com variados temas, que atendem a uma progressão. O narrador de Boccaccio institui a composição interna; a sua função é apresentar o narrador-protagonista de cada dia, a ordem de apresentação das novelas, o cenário. Cada relato é concluído com uma balada. A língua se aproxima do florentino vulgar, segundo as intenções do autor, que recorre também a latinismos, provincianismos e neologismos. Nascia assim o conto literário. (XAVIER, 1987, p.19).

O conto popular é um relato em prosa de acontecimentos irrealis com o objetivo de divertir as pessoas e faz parte, então, do folclore verbal. No livro *As Formas Simples*, André Jolles define o conto oral como uma forma simples. Para ele, o conto, entendido como uma forma simples, apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante.” (JOLLES, 1976, p.195). Ele define como forma artística a narrativa vinda de um autor definido e com seus traços mais marcantes. Conforme o autor, “formas artísticas são as formas literárias precisamente condicionadas pelas opções e intervenções de um indivíduo, formas que pressupõem uma fixação definitiva na linguagem, que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível.” (JOLLES, 1976, p.153).

A característica fundamental do narrador é saber narrar a história, pois quanto mais ele usar características subjetivas das personagens relacionadas com sentimentos e até mesmo com o juízo de valores, mais difícil será para o ouvinte reproduzir aquilo que escutou ou comparar com suas experiências cotidianas. O narrador deve contar a história de modo natural, inovando sempre seu conto. É o que Jolles chama de pluralidade.

1.2 ALGUNS DOS PRINCIPAIS CRIADORES DO CONTO

Será atribuído a Julio Cortázar o papel de teorizar sobre o conto. Considerado um contista magistral, é na obra *Valise de Cronópio* que discorre sobre o assunto em três ensaios. O primeiro deles diz respeito a Edgar Allan Poe, considerado o pai do conto contemporâneo por preconizá-lo como um gênero em meados do século XIX e propor a intenção do autor em obter o efeito desejado como ponto inicial da criação. Segundo Cortázar (1993), a economia não é somente uma questão de tema, mas de forma, pois as histórias devem ser escritas com a máxima economia de meios, para que o episódio narrado possa coincidir com sua expressão verbal. O contista enfatiza que “no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário desde que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento.” (CORTÁZAR, 1993, p.124)

Mesmo dedicando-se árdua e continuamente no âmbito da poesia, prosa e ensaística, com muita perspicácia crítica, grande atividade imaginativa e preocupação com a linguagem, Poe está à parte do cenário literário da época, por não apresentar uma literatura que se adaptasse aos rígidos padrões morais e à estrutura puritana que não aceitava a presença de temas polêmicos e de suas personagens peculiares. Na verdade, a sociedade não queria reconhecer o outro lado, aquele lado obscuro e grotesco de que todos nós somos feitos, nossa duplicidade desde o início até o fim de nossas vidas, ideia corroborada por Vitor Hugo em “Do Grotesco e do Sublime”, quando evidencia não haver somente uma face, mas sim a face dicotômica e múltipla de tudo, pois nada nesta vida existe sem o seu reverso: “(...) a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2002, p.46).

Rejeitar o óbvio é o posicionamento de Poe. Traz à luz a beleza dupla, noturna e decadente à medida que rejeita o belo, o perfeito, o equilíbrio convenientes aos olhos e ao espírito; soube explorar com maestria ímpar, a beleza estranha e maldita que existe nas pegadas da transgressão pois, de fato, a tarefa mais árdua é a de extrair a beleza do mal. Sua literatura foi interpretada, até sua morte em 1849, apenas como o resultado psicológico de um escritor atormentado. Cortázar destaca que Poe possui uma mente impregnada de cultura bem superior ao nível dos norte-americanos da época e que sua escritura, repleta de temas e

motivos macabros e de terror psicológico, mesmo apreciada pelos leitores da época, estava fadada à exclusão. Do clássico ao contemporâneo, um talento do seu tempo e à frente dele e por isso muitas vezes incompreendido, há traços indelévels de Poe.

De acordo com BATES (1941), Poe trouxe o conto a um ponto de perfeição técnica que nunca foi ultrapassado e cujo trabalho possui uma qualidade íntima e indescritível que nasce de seu interior. Resenhando as narrativas de Nathaniel Hawthorne, em 1842, Poe enfatizou a unidade de efeito e a economia de meios como aspectos fundamentais do conto. Além disso, o século XIX foi propício para Poe. A nova era de descoberta científica, o interesse surpreendente pelo espiritualismo, as grandes forças da superstição, o gosto pelo melodrama e pelo sobrenatural, sem esquecer o desdobramento dramático de uma religião que cooptou seus seguidores pelo medo e exploração do *glamour* e terror desconhecidos, fez com que aquela era permitisse o avanço das ideias de Poe. Se comparado a Tolstói, Hardy, Defoe, Dostoiévsky ou Dickens, Edgar Allan Poe é um escritor que prosperou de maneira grandiosa pela riqueza sobrenatural que surgiu no momento certo no país.

Outro fato que contribuiu para o sucesso de Poe foi ter sido ele o primeiro escritor de talento inquestionável e temperamento diferenciado fora da Europa a aceitar o conto como uma forma distinta em um momento que não corria nenhum risco de competir com outra forma de prosa. O público leitor estava para se tornar uma força altamente poderosa nos países civilizados; enquanto poucos haviam lido Greene, centenas de milhares de pessoas poderiam ler Poe. Outro fato, o surgimento e proliferação das “revistas” dariam a Poe e a seus sucessores do século XX uma plataforma que se estenderia pelo mundo todo. Para BATES (1941, p. 32), “a atmosfera, o hipnótico e a exatidão matemática são palavras-chaves para a genialidade de Poe. Destas, é interessante notar que, pelo menos duas, a primeira e a última, são qualidades de importância essencial que cada autor de contos de qualidade tem dado prova.”

Entre todas as suas contribuições, destacamos nesse capítulo o ensaio *A Filosofia do Mobiliário*, de Edgar Allan Poe que será utilizado para estabelecer um diálogo com os três contos em questão. Nele, Poe manifesta o quanto a composição do cenário é fundamental para se entender os homens, seus anseios e práticas sociais – na ficção ou fora dela. Com o objetivo de ressaltar a inferioridade intelectual e do gosto de seus compatriotas, Poe utiliza-se desse ensaio para ressaltar a habilidade inglesa na decoração interna, utilizando-se da descrição de vários itens que podemos encontrar em um aposento – abajur, espelhos, vidros, madeiras, cortinas, tapeçarias, tecidos, o brilho da luz e papéis de parede – para notarmos que está discorrendo, de forma sutil e despreziosa, sobre a decoração ideal de um *bourdoir*

inglês e construindo uma poética do espaço gótico, pois cada item citado acima é alvo de considerações acerca de sua importância na composição do espaço. Rogers (1965, p. 89) sugere que Poe foi altamente influenciado por três graus de beleza. A beleza dos objetos físicos encontra-se no nível inferior; a beleza direcionada às ações e pensamentos de auto sacrifício encontra-se no nível médio e no nível superior, a contemplação do belo. Para nós, leitores, todos os níveis estão interligados, pois sabemos que Poe considera o espaço e toda a sua composição um fator essencial em seus textos, corroborando para o efeito de sentido. Os espaços nos contos de Alice Munro têm importância fundamental para a compreensão de suas personagens e comportamentos e à medida que descreve os lugares, fica clara para o leitor a relação que têm entre si. Munro trabalha com maestria a descrição do interior das casas e dos detalhes que os cômodos contêm – armários, pisos, cadeiras e mesas, enfeites, cortinas...

Nos dois seguintes ensaios de *Valise de Cronópio*, Cortázar defende que o conto deve ser intenso, concentrado e essencial. Em “Do conto breve e seus arredores”, o autor diz que o conto plenamente realizado se baseia numa “implacável corrida contra o relógio” e que o “assombroso dos contos contra o relógio está no fato de potenciarem vertiginosamente um mínimo de elementos” (CORTÁZAR, 1993, p. 228-229) e ao mesmo tempo conterem projeções tão vastas como uma novela ou um romance.

Em “Teses sobre o conto”, um breve ensaio, porém essencial nas discussões sobre o gênero, Ricardo Piglia (2004) afirma que há sempre duas histórias no conto: uma visível e uma secreta, e a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície da narrativa, uma verdade secreta. "A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incógnita*, mas no próprio coração do imediato", dizia Rimbaud. Essa inspiração converteu-se na forma do conto.

No mesmo texto, Piglia assegura que na modernidade abandonam-se o final surpreendente e a estrutura fechada; a tensão entre a história visível e a secreta nunca se resolve, pois a história secreta se conta de um modo cada vez mais alusivo: “O conto clássico à la Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só”. (PIGLIA, 2004, p. 80).

Em seu terceiro ensaio, “Alguns aspectos do conto”, Cortázar (1993, p. 157) afirma que a narrativa deve sequestrar o leitor, o que só é possível por um estilo cheio de intensidade e tensão, “um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão à índole do tema”. Ele esclarece: “O que chamo de intensidade num conto consiste

na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 1993, p. 157). É nesse mesmo ensaio que faz uma comparação entre o conto e a fotografia, para diferenciá-lo do romance, que se assemelha ao cinema: “Um filme é por princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação”. (CORTÁZAR, 1994, p. 146).

Na Europa do século XIX, a vida literária parecia altamente civilizada, tranquila e organizada. Na França, Flaubert polia e aperfeiçoava *Madame Bovary*; na Rússia, Turgenev e Tólstoi traziam a arte do romance ao que poderia ser chamado de “o maior significado da cultura cosmopolita” (Idem, p. 146). Esses escritores descreviam e mantinham um apelo a uma civilização mais ou menos estabelecida, com limites mais ou menos fixos.

Nessas circunstâncias, seria estranho se a Europa não tivesse nada a oferecer, no conto e na literatura em geral. Seria surpreendente se ela não produzisse pelo menos um escritor de contos melhor que Edgar A. Poe e O. Henry. Na verdade, a Europa produziu vários e dois se destacaram como os pilares de toda a estrutura do conto moderno: Guy de Maupassant, nascido em 1850, e Anton Tchekhov, nascido em 1860.

Maupassant era detentor de uma mente realista, ácida, clara, direta. Contava histórias com suprema simplicidade e naturalidade. De sua escrita emergia certo escárnio da vulgaridade da pessoa de classe social baixa pelas paixões fundamentais. Para alguns, suas histórias deixavam um gosto amargo na boca; para outros, sua maneira de contá-las era considerado “o método por excelência”. Seu interesse e simpatia são imparciais, frios, objetivamente diretos, causando a impressão de que, apesar de sua energia e interesse cuidadosamente simulados, ele sempre imaginava se havia algo para tirar proveito. Não é incomum para Maupassant rir de seus personagens ou dar a impressão de que não gosta deles.

Em Tchekhov o leitor é convidado a maravilhar-se com os trabalhos de uma mente que interpreta a vida de modo ambíguo, sem obstrução, quase que a controlando com controle remoto, contando histórias de modo aparentemente displicente, sobre incidentes casuais; observa-se um desdém do autor em cujas histórias nada acontece exceto conversas, beber chás e vodka, e um número infinito de resoluções tediosas sobre a alma e o trabalho que nunca ficam prontas. Para alguns, suas histórias são incompreensíveis.

A diferença entre Maupassant e Tchekhov estava no ser e não no ter. Não é o escritor, mas o homem e seu caráter que têm valor. A competência técnica pode ser de fato adquirida;

e como a escrita é um processo artificial, não existe a ideia da “pessoa que já nasce escritor”. Tchekov e Maupassant têm origem campesina e obtiveram excelência na descrição desse tipo.

Para Tchekhov, seus camponeses dão a impressão da preguiça bem humorada, da afável ignorância de serem vítimas da fatalidade, de não terem ideia de como a vida é. Um de seus temas favoritos era a exploração ou opressão de um homem gentil e inocente por uma mulher de forte personalidade e sem remorso. Em Maupassant, a mulher era implacavelmente esperta e com coração de pedra; em Tchekov a mulher era vista indiretamente pelos olhos de uma personalidade secundária e mais sensível, talvez do próprio homem. Ambos gostavam de mostrar a mulher com certo tipo de fraqueza, estupidez descuidada que causa tragédia ou alegria nos outros. Ambos conheciam um universo abundante de tipos: não somente camponeses, mas aristocratas, artesãos, professores, funcionários do governo, prostitutas, senhoras da tediosa classe média, garçons, médicos, amantes, padres, assassinos, crianças, artistas muito pobres e ignorantes, estudantes ricos e ignorantes, homens de negócio, advogados, adolescentes, idosos ... A clientela era enorme.

Por outro lado, Tchekov, sem se identificar intimamente com seus personagens, algumas vezes, de modo não intrometido, assume responsabilidades. Sua atitude não é a de um advogado, mas a de um médico - muito natural, já que sua primeira profissão foi a de médico - segurando a mão do paciente em sua cama. Sua receptividade e sua atitude de compaixão são enormes. Ele parece falar sobre seus personagens: “Eu sei que o que eles fazem é de sua inteira responsabilidade. Mas como chegaram nisso, como isso aconteceu? Deve haver algo trivial que poderá ser explicado.” (BATES, 1941, p.77) Essa trivialidade é a solução emocional para Tchekov e cabe ao leitor responder à essa questão. O exercício incansável da admirável curiosidade para desvendar o ser humano é algo essencial em Tchekov, característica que remeterá também à contista Alice Munro.

Observa-se em Tchekov um senso de impaciência, quase um medo, fazendo com que ele frequentemente parasse de falar, como se tudo ficasse no ar. Foi isso que deu às suas histórias um ar de parecerem inacabadas, de deixar o leitor com suas próprias explicações, de impor em cada história uma nota de suspense tão abrupta e mesmo assim tão refinada, que produziria no leitor um efeito de choque. É improvável, é claro, que Tchekov não tivesse consciência desse talento, ou que ele não o usasse conscientemente. Através da leitura de suas cartas, Tchekov foi um homem de grande inteligência, charme pessoal e sensibilidade, um homem extremamente sábio e paciente com os erros dos outros, mas que acima de tudo odiava a ideia de aborrecer os outros pela imposição de sua própria personalidade. Foi uma pessoa doente a maior parte de sua vida, passando longos períodos sem estímulo intelectual e

sem a alegria de viver que tanto amava. Era muito modesto sobre si mesmo e durante os últimos seis anos de vida – enfraquecendo no corpo, mas fortalecendo-se em espírito – teve uma atitude bonita, simples e sábia sobre sua morte quando disse que “Deus colocou um bacilo dentro de mim.” (BATES, 1941, p.79)

1.3 ASPECTOS DO CONTO CANADENSE

O conto tem uma tradição longa e substancial no Canadá de língua inglesa e é um gênero valioso entre seus escritores. Os esboços e as histórias de Thomas McCulloch e Thomas Chandler Halliburton apareceram pela primeira vez no jornal Halifax entre os anos de 1820 e 1830, respectivamente. A partir de meados do século XIX as histórias de escritores canadenses apareciam não somente em jornais canadenses, mas também em revistas literárias de Boston e Nova York. A devoção dos escritores canadenses à “ficção curta” sempre foi bastante notável, já que nunca foi um meio rentável e por muito tempo, entre os anos 1940 e 1950, não era ao menos publicada, pois as revistas populares interromperam sua impressão e as editoras não mais aceitavam suas coleções. Mas os escritores continuaram sua produção. Por um longo período, a única saída considerável era a CBC, onde Robert Weaver as transmitia pelo rádio e então publicava as melhores antologias pela *Oxford University Press*.

Foram nas duas últimas décadas do século anterior que poucas coleções surgiram: os contos românticos e melodramáticos de Gilbert Parker, a coleção do poeta Duncan Campbell Scott *In the Village of Viger* (Boston 1896), cujas histórias, de modo bastante discreto e controlado, mostravam o senso de comunidade. Uma década e meia mais tarde, em 1912, a coleção de Stephn Leacock foi publicada – *Sunshine Sketches of a Little Town* – uma série de histórias, assim como tantas outras coleções canadenses, conectadas sobretudo pelo cenário, nesse caso a cidade ficcional de Mariposa. Morton (1994, p. 236)

A Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial foram períodos bastante pobres para o crescimento do conto no Canadá. O desenvolvimento de uma literatura nacional depende de muitos fatores, como o emocional e até mesmo o material. O movimento modernista na poesia e o movimento realista na ficção durante os anos 30 poderiam ter sido efêmeros se a segunda guerra não tivesse, de vários modos, aumentado o senso de existência de uma nação separada, desligada dos antigos elos imperialistas com a Inglaterra e ansiosa para se defender da absorção da cultura continental da América do Norte. Qualquer literatura nacional depende, para sua sobrevivência, do desenvolvimento de uma infraestrutura chamada de “mundo literário”, ou seja, um tipo de ambiente no qual os escritores estejam em contato entre si, onde o senso crítico responsável se desenvolva e no qual haja uma razoável quantidade de publicações através de uma rede de editores, periódicos e mídia; em que escritores ganhem o suficiente para trabalhar sem ter que depender de indicação acadêmica ou trabalhos jornalísticos também é um dos sinais de um verdadeiro mundo literário. Esse mundo não

existiu no Canadá antes de meados do ano de 1960 até as mudanças na consciência nacional que se iniciaram na segunda guerra e que tornaram isso possível.

Nos anos de 1940, o rumo da ficção canadense passou por mudanças com o aparecimento de dois romances clássicos, *Barometer Rising* de Hugh MacLennan e *As For Me and My House* de Sinclair Ross. Este faz um estudo sensível não somente sobre a vida frustrante de pequenas cidades das pradarias, mas também sobre a angústia de um artista em um país que acaba de emergir de uma condição de provincianismo, mostrando as preocupações de um povo que chegava a um acordo com sua própria terra e que não mais dependia de outros países.

Margaret Laurence, Carol Shields e Margaret Atwood aparecem como escritoras de grande significado, publicando suas obras nas décadas de 1960 e 1970 e concentrando-se na situação existencial de isolamento do indivíduo; todos os relacionamentos são tênues e experimentais; o “eu” permanece radicalmente isolado ao mesmo tempo em que recua e se integra à sociedade. Suas obras mostram uma desconfiança em relação às grandes narrativas características da literatura canadense do passado, que apresentavam um discurso totalizante sobre a identidade nacional canadense, apagando muitas vezes as diferenças regionais e culturais, de gênero e de etnia, entre outras.

Nesse momento dois outros grandes escritores despontam: Alice Munro e Mordecai Richler. Em 1954, a CBC, que por alguns anos transmitiu poesia e contos em várias estações de rádio, começou um programa de contos, “Anthology”, que justificou a publicação de quatro livros: *Canadian Short Stories* (1952), *Ten for Wednesday Night* (1961), *Stories with John Drainie* (1963) e *Small Wonders* (1982).

Desde os anos 60, um número razoável de revistas fornece mercado editorial aos escritores de contos, incluindo *The Malahat Review*, *Exile*, *Descent* e *Canadian Fiction Magazine*. Acreditava-se, no Canadá, Estados Unidos e Inglaterra, que livros de contos não teriam mercado, situação que mudou dramaticamente no Canadá, onde o conto tornou-se o mais interessante e variado gênero literário no país nas duas décadas seguintes. Nessa época aparece Alice Munro com *Lives of Girls and Women* (1971) retratando a vida em uma cidade pequena de Ontário e George Elliott utilizando o mesmo tema em *The Kissing Man* (1962). Morton (1994, p. 145).

Um alto grau de sofisticação passa a ser observado na escrita de ficção em anos recentes e seus escritores têm alcançado reconhecimento internacional com seus contos. Pode parecer um paradoxo, pois, ao mesmo tempo, o regionalismo tornou-se uma força poderosa no Canadá. O crítico Northrop Frye, entretanto, não concorda com isso quando afirma em

uma entrevista concedida à revista literária “Aurora” em 1980: “*I think that as a culture matures, it becomes more regional (...) I think the country we know as Canada will, in the foreseeable future, be a federation of regions, culturally, rather than a single nation.*”²³ Os melhores escritores regionalistas hoje em dia são muito sofisticados e lidos em vários países pelo *insight* que fornecem sobre a vida de um local particular. Ainda para Frye, “*Canadian imagination was directly linked to and defined by its environment.*”²⁴ Sendo assim, a literatura não pode ser estudada isoladamente, pois é produzida por um cultura e dentro dela. A literatura canadense, segundo ele, “*It is an indispensable aid to the knowledge of Canada.*” (p. 217)

Tendo como tema a paisagem urbana, o romancista Hugh Hood publicou uma coletânea de histórias concatenadas chamada *Around the Mountain: Scenes from Montreal Life* (1967); Mordecai Richler publicou em 1969 a coletânea *The Street*, que trata da vida de um grupo de judeus no Canadá. Entre outros escritores regionais cujo trabalho é marcado por sofisticação literária podemos mencionar Howard O’Hagan, discorrendo sobre o país montanhoso canadense em *The Woman who got on Jasper Station*; Rudy Wiebe, escritora de histórias místicas e o poeta Alden Nowlan, cujas histórias sobre a vida na pequena cidade de New Brunswick foram coletadas em *Miracle at Indian Riverem* (1968). Morton (1994, p.49)

Alice Munro nasceu em Huron County, pequena cidade localizada no sudoeste de Ontário, que é considerada a maior província do Canadá, abrangendo desde o rio Ottawa até o final, a oeste do lago Superior. É um espaço enorme e variado, mas o sudoeste de Ontário é uma parte bastante distinta; foi chamada de Sowesto pelo pintor Greg Curnoe e até hoje é assim conhecida. Para ele e outros artistas, Sowesto foi uma área de considerável interesse assim como de tamanha escuridão e estranheza psíquicas. O lago Huron fica na ponta oeste de Sowesto, e o lago Erie fica ao sul. O país é em sua maioria composto de lavouras cortadas por vários rios – largos e sinuosos propensos a enchentes – e por um número de pequenas e grandes cidades que se desenvolveram em suas margens no século XIX, devido ao transporte marítimo disponível e da energia fornecida por moinhos de vento. Cada cidade tem sua prefeitura construída com tijolos vermelhos (e geralmente com um sino), seu prédio do

²³ “Eu acho que à medida que a cultura amadurece ela se torna mais regional, (...) acho que o país que conhecemos como Canadá irá, em um futuro breve, ser uma federação de regiões ao invés de uma única nação.”

²⁴ “A imaginação canadense era diretamente ligada e definida pelo seu ambiente. (...) é uma ferramenta indispensável para o conhecimento do Canadá.”

correio e algumas igrejas de várias denominações, sua rua principal, bairros residenciais com graciosas residências e uma outra área residencial localizada do outro lado dos trilhos da ferrovia. Cada residência abriga famílias com suas memórias e ossadas escondidas em seus armários. Sowesto abriga o lugar do massacre de Donnelly do século XIX quando uma família inteira foi assassinada e sua casa queimada devido a ressentimentos políticos que tiveram origem ainda na da Irlanda. A natureza exuberante, emoções reprimidas, ousadias respeitadas, excessos sexuais escondidos, explosão de violência, crimes violentos, rumores estranhos e rancores de longas datas estão sempre presentes nas histórias de *Sowesto* de Alice Munro.

Quando Munro crescia nos anos de 1930 e 1940, a ideia de uma canadense – mais especialmente uma pessoa das cidadezinhas do sudoeste de Ontário – tornar-se uma escritora era digna de risos. Até mesmo nos anos de 1950 e 1960 havia poucas editoras no Canadá que importavam a literatura da Grã Bretanha e dos Estados Unidos. Entretanto havia o rádio e em 1960 Munro deu seu primeiro passo no programa CBC chamado *Antologia*, produzido por Robert Weaver. Poucos eram os escritores canadenses conhecidos dos leitores internacionais, pois era voz corrente que ali não se poderia viver de arte principalmente se pertencesse ao sexo feminino. Seria aceitável trabalhar com pintura ou poesia, se fosse homem, ou fazer arte como *hobby* se fosse mulher e tivesse tempo suficiente. As personagens de Munro são exatamente assim. Elas tocam piano ou escrevem em colunas de jornais ou mais tragicamente, têm um talento menor como Almeda Roth, que produz um único volume de versos intitulado *Offerings*²⁵. Na ficção de Munro juntamente com a de William Faulkner, Huron County torna-se um pedaço de terra lendária repleta de recordações precisas e detalhadas, a narração de segredos eróticos, a nostalgia de infortúnios na plenitude e multiplicidade de vidas. Ao final do livro *Lives of Girls and Women* (1971), seu único romance, há uma passagem da jovem artista Del Jordan, residente em *Jubilee*, que diz da sua adolescência.

It did not occur to me then that one day I would be so greedy for Jubilee. Voracious and misguided as Uncle Craig out at Jenkin's Bend, writing his history, I would want to write things down.

I would try to make lists. A list of all the stores and businesses going up and down the main street and who owned them, a list of family names, names on the tombstones in the cemetery and any inscriptions underneath ...

*And no list could hold what I wanted, for what I wanted was every last thing, every layer of speech and thought, stroke of light on bark or walls, every smell, pothole, pain, crack, delusion, held still and held together - radiant, everlasting.*²⁶ (MUNRO, 2001, p.55)

²⁵ “Dedicatórias”

²⁶ “Não me ocorreu que um dia eu seria tão ávida por Jubilee. Voraz e desorientado como o tio Craig em Jenkin's Bend, escrevendo sua história, eu gostaria de anotar as coisas.”

Alice Munro nasceu em 1931 e isso significa que era criança durante a Grande Depressão; aos oito anos em 1939, presenciou a participação do Canadá na Segunda Guerra e frequentou a universidade nos anos pós-guerra. Aos vinte e cinco anos era uma jovem mãe quando presenciou o sucesso de Elvis Presley e o advento do movimento feminista e nesta mesma época publicou seu primeiro livro. Em 1981 ela estava com 50 anos. Suas histórias compreendem então o período de 1930 a 1980 – ou até mesmo antes disso, com suas memórias de antepassados. Seus ancestrais foram de origem presbiteriana escocesa; ela pode traçar sua família desde James Hogg, o pastor Ettrick, amigo de Robert Burns e literato de Edinburgo do final do século XVIII. No outro lado da família havia os anglicanos, cujo maior pecado consistia em usar o garfo errado no jantar. A consciência acirrada de Munro em relação à classe social e aos pormenores que separam um nível de outro é o hábito que faz suas personagens examinarem rigorosamente suas atitudes, emoções, motivos, consciência e desejos. Numa cultura protestante, tal qual em cidades pequenas de *Sowesto*, o perdão não é facilmente conseguido, as punições são frequentes e severas, a humilhação e a vergonha rondam por todos os lugares e quase ninguém sai impune. Essa tradição também engloba a doutrina da justificação somente pela fé: a graça vem até nós sem nenhuma ação. No trabalho de Munro, a graça é abundante, mas extremamente disfarçada: nada é previsto, as emoções se rompem, as preconceções se esfrelam, as surpresas proliferam, o espanto salta, atos maliciosos podem ter consequências positivas e a salvação chega de modo inesperado e de forma estranha. Presente em sua escrita está alguém dissimulado que diz: Quem você pensa que é? O que lhe dá o direito de pensar que você sabe algo sobre mim? Ou para citar a passagem de *Lives of Girls and Women*: “*People’s lives were dull, simple, amazing and unfathomable – deep caves paved with kitchen linoleum.*”²⁷. (MUNRO, 1971, p. 249)

O mundo fictício de Munro é composto por personagens secundários que desprezam a arte e o artista e qualquer tipo de pretensão ou exibicionismo. É contra esse tipo de atitude e de desconfiança que as personagens centrais devem lutar para libertar-se e criar algo em troca. A monotonia do espírito é um dos grandes inimigos de Munro. Suas personagens travam uma batalha contra hábitos que sufocam e contra as expectativas prosaicas das pessoas, as regras

“Eu tentaria fazer listas. Uma lista com todas as lojas e negócios da rua principal e quem eram seus donos, uma lista de nomes de famílias, nomes nas lápides do cemitério e quaisquer dedicatórias na parte inferior...”

“E nenhuma lista teria o que eu queria, pois o que eu mais queria era tudo, cada parte da fala, cada cheiro, dor, estampido, ilusão, tudo junto e imóvel – radiante, eterno.”

²⁷ “As vidas das pessoas eram enfadonhas, simples, surpreendentes e inexplicáveis – cavernas profundas revestidas com linóleo.”

de comportamento impostas e qualquer tipo de asfixia espiritual e silenciadora. Entre uma personagem que trabalha bem mas cujos sentimentos não são autênticos e uma personagem que se comporta mal mas é verdadeira no que sente, a mulher munroviana parece-se com a segunda; ou se ela optar pela primeira, irá tecer comentários sobre sua perversidade, dissimulação, malícia e astúcia. A honestidade não é a melhor política no texto de Munro: nem sequer é uma política, mas um elemento tão essencial como o ar. As personagens devem agarrá-la, por meios justos ou não – ou então irão fracassar. A luta pela autenticidade é empreendida no campo do sexo. O mundo social de Munro – como sociedades nas quais o silêncio e o segredo são a norma em assuntos sexuais – carrega uma alta carga erótica. Uma cama amarrotada diz mais, nas mãos de Munro, do que qualquer desenho de genitália diria. Seus personagens ficam em estado de alerta com o cheiro de sexo. Apaixonar-se, desejar ardentemente, cobiçar o outro, contar mentiras sexuais, fazer coisas vergonhosas movidas por um desejo irresistível – poucos escritores exploraram tais assuntos tão cuidadosamente e cruelmente como Munro. Para ultrapassar a fronteira do sexo, a personagem deve conhecer muito bem seu limite, o que torna o universo munroviano perfeitamente delimitado. Mãos, cadeiras, olhares – todos fazem parte de um mapa interior complexo coberto de arame farpado, armadilhas e passagens secretas através de arbustos.

Munro escreve sobre a sociedade cristã que não é frequentemente aberta. Flo, em *The Beggar Maid* decora suas paredes com um grande número de admoestações, de sagrado, de obscenidades alegres e suaves. “*The Lord is my shepherd. Believe in the Lord Jesus and thou shalt be saved*”²⁸ (MUNRO, 1998, p.125). E por que Flo agia assim se nem ao menos era religiosa? No Canadá, as pessoas eram cristãs, a igreja e o estado nunca se separaram como nos Estados Unidos. Orações e leituras da Bíblia eram acontecimentos diários em escolas, o que forneceu amplo material para Munro além de estarem conectados com um dos padrões mais distintos de sua imagística e narração de histórias. Munro afirma que, embora sua infância tenha sido solitária e isolada, foi bastante rica e prazerosa:

I thought my life was interesting. There was always a great sense of adventure... we lived outside the whole social structure because we didn't live in the town and we didn't live in the country. We lived in this kind of little ghetto where all the bootleggers and prostitutes and hangers-on lived. Those were the people I knew. It was a community of outcasts. I had that feeling about myself...I didn't belong to any nice middle class so I got to know more types of kids. It

²⁸ “O Senhor é meu pastor. Acredite no Senhor Jesus e você será salvo.”

*didn't seem bleak to me at the time. It seemed full of interest.*²⁹ (TWIG, 1981, p.18)

Esse tipo de ambiente junto de seu gosto voraz pela leitura fizeram com que ela escrevesse bastante cedo e desenvolvesse grande curiosidade e empolgação por sua vida e pelo mundo ao seu redor. Em uma comunidade onde os sentimentos tinham que ser escondidos e o exercício da leitura estava sujeito ao ridículo, Munro tornou-se uma “viciada secreta”, lendo o tempo todo, até mesmo enquanto lavava louça.

²⁹ “Acho que minha vida foi interessante. Havia sempre uma grande sensação de aventura...vivíamos fora de toda a estrutura social porque não vivíamos na cidade e não vivíamos no campo. Vivíamos nesse tipo de pequeno gueto onde todos os contrabandistas e prostitutas e parasitas viviam. Estas eram as pessoas que eu conhecia. Era uma comunidade de marginais. Tinha aquela sensação sobre mim...Não pertencia à nenhuma classe média legal então conheci outros tipos de crianças. Não parecia triste para mim na época. Parecia bastante interessante.”

2. O ESPAÇO NA CONFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS EM CONTOS DE ALICE MUNRO

No âmbito dos estudos literários encontramos um grande número de material teórico a respeito do tempo enquanto que, na bibliografia geral, os livros que têm como tema o espaço, centram-se, em sua maioria, na análise de obras e não no desenvolvimento de uma teoria mais substancial sobre a questão da espacialidade na literatura. Segundo Borges Filho (2007, p. 12), deve-se admitir que o interesse pela questão do espaço na literatura vem crescendo de maneira bastante acentuada nos últimos trinta anos devido também a uma desvalorização do tempo dentro da narrativa contemporânea, ocasionada pela desvalorização da personagem e do enredo. Para Goldman (1976, p. 54), até o século XIX, as narrativas priorizavam os efeitos do herói, sua história, suas andanças, ou seja, o desenrolar do tempo. Entretanto, frente a um mundo cada vez mais capitalista e reificante, começou-se a desacreditar na possibilidade de mudança e o herói passou a ser visto como alguém num mundo que não lhe dá oportunidade de ser agente de algo realmente significante. As narrativas passam a se preocupar muito mais com questões psicológicas, com atitudes inesperadas e complexos humanos e, paralelamente a isso tudo, passa-se a ter uma maior preocupação com os espaços da personagem.

Ao falarmos em espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos, não se esquecendo do observador a partir do qual essas relações são construídas na literatura. Ao analisarmos um espaço qualquer — uma casa, escola, navio, etc. —, não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e também com as personagens e com o narrador, visto que a literatura nada mais é do que a investigação do homem e suas relações com o mundo: “Podemos dizer que o espaço, no romance, tem sido — ou assim pode entender-se — tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero”. (LINS, 1976, p.68)

Para o estudo do espaço nos contos de Alice Munro utilizaremos o termo **topoanálise**, retirado do livro *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (1884 – 1962). Segundo ele, “ a topoanálise seria o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (1988, p. 28). Compreendemos que a topoanálise engloba também a vida social e todas as relações do

espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural. A topoanálise é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade dentro do desenvolvimento do enredo. O topoanalista procura desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc., tomando o espaço “como um instrumento de análise para a alma humana” (2005, p. 20).

É assim que Bachelard propõe investigar as imagens poéticas de espaços protetores como a casa, o ninho, a concha, o armário e a cabana, ou seja, espaços que atraem os poetas e suscitam devaneios poéticos. O papel do devaneio torna-se essencial neste processo de vivenciar os espaços íntimos, pois, para analisar o nosso ser, é preciso, à margem da psicanálise normal, desassociar as nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciamos nos espaços de nossas solidões. Desta forma, os devaneios são mais úteis que os sonhos. O fenomenólogo, diferentemente do psicólogo ou psicanalista, encontra na poesia a sublimação, ou seja, a poesia é dotada de uma felicidade própria, mesmo que seus temas sejam tristes. Enquanto os psicanalistas se preocupam em investigar a natureza humana dos poetas, os fenomenólogos estudam as imagens, as novidades expressivas, a imaginação, fenômenos que transcendem a natureza humana. Desse modo, Bachelard confere expressivo valor à casa como símbolo da intimidade do ser humano, afirmando que o espaço retém o tempo comprimido, ou seja, que o espaço é mais urgente do que o tempo quando se pretende localizar as lembranças e os sonhos. (BACHELARD, 1978, p. 203). O autor demonstra através de vários exemplos que uma simples imagem, se for nova, abre um mundo, contribuindo de maneira decisiva para a interpretação da configuração do espaço na literatura. Diz ainda que descrever uma casa, sem vivê-la e sem sonhá-la, não condiz com este elemento da poética do espaço, pois evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho: “Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (1978, p. 26).

Segundo Osman Lins (1924 – 1978), a criação do espaço no texto literário tem várias funções e aqui serão mencionadas as primordiais para a análise dos contos de Alice Munro. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, publicado em 1976, é a sua tese de doutorado na qual, a partir da análise do espaço nas obras de Lima Barreto, elabora duas contribuições teóricas de extrema relevância para os estudos sobre o espaço: na primeira, faz distinção entre espaço e ambientação; na segunda, faz a sistematização de três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada. Espaço e ambientação são distintos e, como tal, são apresentados por Osman Lins. Para o reconhecimento de um determinado espaço, o leitor necessita de sua experiência de mundo que lhe permite, sem maiores dificuldades, identificar, por exemplo,

uma casa, uma cidade, uma praça. Relaciona-se com a cartografia, a realidade empírica e é, portanto, denotativo e explícito. O espaço torna-se o elemento organizador tanto da estrutura da narrativa quanto do seu enredo e ainda pode ocupar uma posição análoga à do foco narrativo, à do tempo ou à da personagem, ou até mesmo ser o fator determinante da ação. São tempos ou espaços ficcionais, inventados, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem ou enriquecem nossa visão das coisas. A ambientação está ligada à atmosfera do ambiente, aos significados simbólicos, conotativos e implícitos que deflagram determinada situação no espaço físico, como a alegria, a angústia ou o medo.

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para aferição do espaço, levamos nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77).

Para identificar a ambientação é necessário que o leitor tenha certo nível de conhecimento da arte narrativa. O autor utiliza-se desses processos para que a descrição do espaço “puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação.” Dessa forma, o espaço é o palpável e a ambientação é o sentido. Em relação à ambientação, Osman Lins (1976) define três tipos: a franca, a reflexa e a dissimulada ou oblíqua. A **ambientação franca** depende, basicamente, da introdução pura e simples de um narrador independente que não participa da ação; pauta-se pelo descritivismo e sua característica diferencial é o efeito de objetividade impressa na descrição. Depende do narrador e ocorre dentro da narrativa em terceira pessoa. Vejamos o seguinte exemplo retirado do conto “Meneseung”, de Alice Munro.

The house is covered with aluminum siding; a closed-in porch has replaced the veranda. The woodshed, the fence, the gates, the privy, the barn – all these are gone. A photograph taken in the eighteen-eighties shows them all in place. The house and fence look a little shabby, in need of paint, but perhaps that is just because of the bleached-out look of the brownish photograph³⁰. (MUNRO, 1991, p.53)

³⁰ “A casa é coberta com bordas de alumínio; um alpendre interno substituiu a varanda. O depósito de madeira, o cercado, as cancelas, o banheiro externo, o celeiro – nada restou. Uma fotografia tirada por volta de 1880, entretanto, revela tudo em seu lugar. A casa e o cercado parecem um pouco gastos, carentes de pintura – ou talvez seja apenas o efeito da aparência esbranquiçada da fotografia, já amarelada.”

Nesse caso o narrador em terceira pessoa opina sobre o espaço construído, descrevendo as condições da casa e o estado da foto. Saindo da objetividade, o narrador mostra-se explicitamente em seu discurso, deixando claro que, através de sua visão, iremos testemunhar a topografia do lugar.

A **ambientação reflexa**, característica de narrativa em terceira pessoa, é aquela em que as “coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem”, sem a intromissão do narrador, exceto se o narrador for também personagem. (LINS, 1976, p. 82) Sua característica distintiva em relação à ambientação franca é o efeito de subjetividade dado à descrição. Nessa modalidade a personagem pensa ou fala sobre o espaço. Esse tipo de ambientação depende de um personagem ativo, isto é, que descreve o que vê, situado em determinado ponto geográfico.

*Aunt Annie and Aunt Lou (...) are very old now. They sit in a little porch that is shaded by bamboo blinds; the rags and the half-finished rugs make an encouraging, domestic sort of disorder around them. They do not go out anymore, but they get up early in the mornings, wash and powder themselves and put on their shapeless print dresses trimmed with rickrack and white braid. They make coffee and porridge and then they clean the house, Aunt Annie working upstairs and Aunt Lou down.*³¹ (MUNRO, 1998, p.203)

Na passagem retirada do conto “*The Peace of Utrecht*”, o narrador é também a personagem e toda a situação é percebida e descrita por ela, desde o momento que chega à casa das tias, descrevendo a parte externa da casa, até a explanação de seus hábitos diários. Junto das descrições podemos observar reflexões ou ações da personagem no contínuo da narrativa.

O terceiro tipo, a **ambientação dissimulada** é a mais complexa e de difícil apreensão. Ao contrário das outras duas supracitadas, esta não suspende o relato para emoldurar o ambiente, “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre espaço e ação.” (LINS, 1976, p. 83). Não depende do discurso do narrador, como no primeiro caso, ou da personagem, como no segundo. Nesse terceiro tipo estaria, segundo Osman Lins, a utilização ideal do espaço na ficção, já que importa, necessariamente, num todo em que os elementos

³¹ “Tia Anne e tia Lou (...) estão bem idosas agora. Sentam-se em uma pequena varanda que é sombreada por persianas de bambu; os trapos e os tapetes semiacabados fazem uma desordem doméstica animadora ao redor delas. Elas não saem mais mas levantam cedo de manhã, se lavam e passam pó e colocam seus vestidos estampados sem forma enfeitados com sinhaninha e trançado branco. Fazem café e mingau e então limpam a casa, tia Annie trabalhando no andar de cima e tia Lou no andar de baixo.”

estão em relação mais estreita e coesa. Trata-se de uma reciprocidade harmônica entre seres e coisas, entre personagens e espaço, “como se o espaço nascesse” dos próprios gestos das personagens. Ambos, personagem e espaço, constituem-se numa relação dialética, um no outro.

*Her surroundings – some of her surroundings in the dining room are these: walls covered with dark-green garlanded wallpaper, lace curtains and mulberry velvet curtains on the windows (...) A lot of things to watch. For every one of these patters, decorations seem charged with life, ready to move and flow and alter. Or possibly to explode. Almeda Roth’s occupation throughout the day is to keep an eye on them. Not to prevent their alteration so much as to catch them at it – to understand it, to be part of it. So much is going on in this room that there is no need to leave it.*³² (MUNRO, 1991, p.69)

Nesse trecho observa-se que a sala de jantar com todos os seus móveis e objetos aparecem junto com a ação da personagem Almeda.

Além da ambientação e seus desdobramentos, OSMAN LINS (1976), também, argumenta sobre as funções do espaço para a narrativa e, no capítulo VI, “Espaço romanesco e suas funções”, retomando Philippe Hamon e Michel Butor, o autor afirma que o espaço na narrativa tem como principal função a caracterização da personagem.

Tem-se acentuado, no espaço romanesco, como das mais importantes, sua **função caracterizadora**. O cenário escreve Philippe Hamon, no estudo sobre Émile Zola, “confirma, precisa ou revela o personagem”. Mais ou menos o mesmo, lemos num estudo de Jean-Pierre Richard sobre os objetos em Balzac: “É verdade que o objeto, mais frequentemente, tem aqui valor de índice psicológico ou social.” Michel Butor, por sua vez, ocupando-se especificamente dos móveis, sublinha que estes, no romance, não desempenham apenas um papel “poético” de proposição, mas de reveladores, “pois tais objetos são bem mais ligados à nossa existência do que comumente admitimos”. Continua: “descrever móveis, objetos, é um modo de descrever os personagens, indispensáveis.”. (LINS, 1976, p. 97)

O **espaço caracterizador** é em geral restrito – um quarto, uma casa – , refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de dispô-los e conservar, o modo de ser da personagem. A relação espaço-personagem evidencia-se, geralmente, através da descrição do espaço apreendido pela percepção da personagem e, dela surgem frequentemente espaços subjetivos

³² “Seus arredores – alguns de seus arredores na sala de jantar são esses: paredes revestidas com papel de parede verde escuro , cortinas de rendas e cortinas de veludo cor de amora (...) Muitas coisas a se observar. Para cada uma dessas estampas, as decorações parecem dotadas de vida, prontas para se moverem e fluir e se alterar. Ou possivelmente explodir. O trabalho de Almeda Roth ao longo do dia é ficar de olho nelas. Não para evitar que mudem tanto mas para captura-las – para entender, para ser parte disso. Tanta coisa acontece nesse cômodo que não há motivos para sair.”

que, vinculados ao estado de alma da personagem, podem assumir configurações diversas tais como as de espaços mítico, psicológico ou social, por exemplo. A configuração do espaço subjetivo depende do tipo de percepção que a personagem tem do espaço. No entanto, o modo como o espaço é descrito pelo narrador, ou pela personagem, também interfere na sua configuração, pois a sua descrição pode não estar em correspondência direta com a percepção da personagem. Por exemplo, uma personagem que está triste pode ser colocada em um espaço alegre, festivo com o único objetivo de criar um ambiente que acentue um estado psicológico específico por meio de um contraste entre o estado de espírito da personagem e o espaço. Nesse caso, observamos que há espaços cujas configurações não dependem exclusivamente da percepção da personagem, mas a ela se aliam, devido ao vínculo que é estabelecido entre ambos pela habilidade do autor ao construir um espaço cuja configuração põe em evidência a dependência da personagem com relação ao espaço, bem como a fragilidade desta mesma personagem diante dessa dependência.

Vale também ressaltar a importância dos **sentidos** para a apreensão do espaço e para esse fim utilizaremos o embasamento teórico de Oziris Borges Filho. Mesmo que os espaços a que estamos expostos durante a nossa existência sejam bastante variados, mais variado que eles é a percepção que cada um tem do espaço em que se localiza. “Dois seres colocados ao mesmo tempo no mesmo espaço terão opiniões diversas sobre ele. E isso vale igualmente, além das pessoas, para os grupos sociais, variando de acordo com a formação cultural de cada um que, ao longo dos anos, foi recebendo padrões de interpretação específicos, mas também se deve à própria constituição física, genética de cada ser particular.” (BORGES FILHO, 2007, p.71-72)

Entre os sentidos tradicionais, destaca-se a visão, por ser o primeiro sentido pelo qual o ser humano entra em contato com o mundo. É o sentido que capta o espaço em seu distanciamento máximo. Uma característica da espécie humana é que possuímos uma visão estereoscópica, ou seja, não vemos como certos animais por nossos olhos se localizarem na frente, o que ocorre em nossas costas. No entanto temos uma visão nítida e dimensional dos corpos à nossa frente. Outra característica da visão humana é sua imensa capacidade de discernir cores, pois nossa sensibilidade cromática é tão precisa que dificilmente é ultrapassada pela tecnologia. Por todas as características mencionadas é que dificilmente iremos encontrar no texto literário uma percepção espacial que não se utilize da visão; é por isso que ao analisar o espaço do texto literário devemos questionar quais são os estímulos visuais que estão nele, a começar pelo seu caráter de visibilidade e/ou invisibilidade.

Os olhos captam informações do espaço de maneira abundante e mais precisa que os ouvidos. No entanto, muitas vezes somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo que vemos. Em um texto literário, vários são os recursos auditivos que o narrador utiliza para criar efeitos de sentido. A chuva no telhado, o barulho do vento, o grito, o choro são possibilidades que despertam a audição humana e que, presentes no texto literário, provocam atitudes e sentimentos nas personagens em relação ao espaço.

Sem o sentido do tato, dificilmente sobreviveríamos, pois é através dele que vivenciamos a resistência, a pressão dos seres e do espaço. Para Borges Filho (2007) essa experiência é fundamental para a percepção de que existe um mundo além de nossa imaginação. Muitas vezes, ver ainda não nos garante a verdade, é preciso tocar. É através do tato que a personagem poderá receber um número enorme de informações sobre o espaço e os objetos que o ocupam e que também são espaço. Qualidades espaciais como fino, grosso, liso, crespo são valorizadas de diversas maneiras no texto literário. Cabe ao topôanalista perceber essas nuances para melhor fazer sua leitura dos textos.

Falemos agora sobre **as cores e sua simbologia**, sem o aprofundamento da questão, que escaparia aos objetivos do presente estudo. Ainda para Borges Filho (2007, p.77), todo espaço está relacionado com a luz, seja na forma cromática – o branco ou o negro, seja na forma monocromática – azul, amarelo, verde, vermelho, etc. Ao dotar qualquer espaço de cores, o narrador está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentidos, de várias conotações. E é na análise das cores que devemos observar a relação estabelecida com a forma, com o espaço a que se une e cujo significado completa e amplia.

Em todas as sociedades encontraremos uma clara divisão entre “**preto**” e “**branco**” e seus correlatos como “escuridão” e “clareza”. São cores dotadas de simbologia em qualquer sociedade do planeta e possuem significados tanto positivos quanto negativos. O preto, por exemplo, terá significação positiva quando conotar sabedoria, potencial, mãe-terra, sofisticação e terá significação negativa quando simbolizar ideias de maldade, maldição, violação, morte. Ambas as conotações, positiva e negativa, podem ser encontradas em diversos símbolos de diversas sociedades.

A cor verde estabelece uma relação evidente com a natureza e, portanto, grande parte de sua simbologia derivará disso. Na língua inglesa, por exemplo, o termo para verde está relacionado com as ideias de crescimento e mato: “*green*”, “*growth*” e “*grass*” são derivadas da raiz germânica *grō* que significa “crescer”. Daí a ligação da cor verde com a primavera e a vida que germina. É a cor da expectativa e da esperança; situa-se entre o azul e o amarelo,

assumindo um papel de mediador entre calor e frio, alto e baixo; é uma cor refrescante e humana. (BORGES FILHO, 2007, p.87)

A cor vermelha foi provavelmente uma das primeiras a adquirir um sentido e por isso seu significado é compartilhado também por diferentes povos e culturas. A simbologia do vermelho está ligada igualmente à noção de sangue, vida, energia, fogo e poder. É por isso que nos mais diversos povos, desde o Paleolítico Superior, encontra-se a cor vermelha nos sepultamentos. É uma forma de se desejar uma boa passagem de uma vida a outra. O vermelho aparece ligado a fatos contraditórios como alegria e guerra. O sangue contido é alegria, mas o sangue derramado é morte.

A cor roxa (ou púrpura) está ligada ao mundo místico e significa espiritualidade, magia e mistério. O roxo transmite a sensação de tristeza e introspecção. Estimula o contato com o lado espiritual, proporcionando a purificação do corpo e da mente, e a libertação de medos e outras inquietações. É a cor da transformação e contribui para a paz, que nos conecta com os impulsos musicais e artísticos, o mistério, a sensibilidade, a beleza e os grandes ideais.

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) foi um escritor americano que revolucionou o gênero de terror sendo o primeiro a perceber que o espaço não é apenas uma categoria narrativa, mas também tem uma implicação psicológica. Era um jovem prodígio que recitava poesia aos dois anos e já escrevia seus próprios poemas aos seis. Seu avô encorajou os hábitos de leitura, tendo arranjado para ele versões infantis da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero, e introduzindo-o à literatura de terror, ao apresentar-lhe clássicas histórias de terror gótico. Seu princípio literário era de que a vida é incompreensível ao ser humano e de que o universo é infinitamente hostil aos interesses do homem. Os seus trabalhos expressam uma atitude profundamente pessimista e cínica. Durante a sua vida, dispôs de um número relativamente pequeno de leitores, no entanto sua reputação verificou uma elevada gratificação com o passar das décadas, e ele, agora, é considerado um dos escritores de terror mais influentes do século XX.³³

Para Lovecraft, o terror, a principal característica da literatura gótica, tem duas formas básicas de ser solucionado: ou ele desemboca no próprio real, revelando-se apenas uma alucinação, uma distorção causada pela mente da personagem ou encontra sua elaboração na própria mente do leitor; ou o terror resolve-se no horror, ou seja, ele desemboca na descrição estática, realisticamente sobrecarregada, de uma cena pavorosa que congela e aniquila a resposta ou a reação do leitor/espectador, ao mesmo tempo em que lhe causa a já mencionada

³³ As informações gerais aqui apresentadas sobre a vida e a obra deste escritor foram encontradas no seguinte site: [https://pt.wikipedia.org/wiki/H. P. Lovecraft](https://pt.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft). Acesso em:15/12/15.

catarse. Em termos de recepção do leitor/espectador, o horror causa apenas temor ou pena (ROSSI, 2008).

Embora o foco de nosso estudo seja o espaço, sabemos que o tempo não pode ser dissociado do espaço. Partimos do pressuposto de que a vida humana acontece dentro de um quadro de coordenadas espaço-temporais; de que não há espaço sem marcas de tempo e que o tempo fica impregnado de sentido quando deixa o espaço impregnado de temporalidade. Por esse motivo nos apoiaremos na teoria de Bakhtin (1895 - 1975) sobre o cronotopo, formada pelas palavras gregas *crónos* (tempo) e *topos* (espaço). Cronotopo é a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. Esse conceito é introduzido por Bakhtin no ensaio “*Forms of time and of the chronotope in the novel*” em sua obra *The Dialogic Imagination* (1975). O termo foi utilizado como parte da Teoria da Relatividade de Einstein e ratificado em Amorim (2006) desse mesmo modo: “Bakhtin toma o (o conceito de cronotopo) emprestado à matemática e à teoria da relatividade de Einstein para exprimir a indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo, sendo esse último definido como a quarta dimensão do primeiro” (apud BRAIT 2006, p. 102).

Bakhtin assinala que, “os índices do tempo descobrem-se no espaço e este é percebido e medido de acordo com o tempo” (apud AMORIM, 2006, p. 102). Assim, por exemplo, o cronotopo da estrada, em um romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história. A cada vez, é preciso voltar a ela para que o tempo avance. Como já foi indicado, o tempo é a dimensão do movimento, da transformação e, várias vezes em seu ensaio, vemos Bakhtin analisar a natureza da metamorfose a que é submetido a personagem. Por exemplo: identifica a metamorfose por crise, a metamorfose da prova e assim por diante. Em todos os casos estamos diante de uma análise que põe em relevo a relação alteração/identidade. Estamos, portanto, no campo das transformações e dos acontecimentos; e este é o campo do tempo.

Realizada a breve explanação sobre as teorias que serão utilizadas neste trabalho, focalizaremos aspectos relativos ao espaço, presentes nos contos “*The Peace of Utrecht*”, “*Meneseteung*” e “*Fiction*” respectivamente das obras, *Dance of the Happy Shades* (1968), *Friend of my Youth* (1990) e *Too Much Happiness* (2009)

2.1 O ESPAÇO ENIGMÁTICO EM “*THE PEACE OF UTRECHT*”

Na sentença inicial do conto, Helen discorre sobre a relação de estranheza criada pelo passar do tempo com a irmã Maddy: “*I have been at home now for three weeks and it has not been a success*” (MUNRO, 1998, p.190). O aspecto perfeito do tempo verbal no presente refere-se a um tempo no passado, durante o qual alguns eventos ocorreram e fundamentaram a declaração da narradora de que aquela sua visita não caminhava bem. Várias sentenças, com a utilização de verbos no presente, reportam à extensão da desarmonia entre Helen e Maddy – “*Silences disturb. We laugh immoderately*” (MUNRO, 1998, p. 190) expressando intemporalidade, estagnação e confirmando a sensação de preocupação de Helen. De acordo com DUNCAN (2011, p. 21), todos esses aspectos verbais no parágrafo inicial da história são uma antecipação das mudanças temporais seguintes. Outra categoria do tempo presente utilizada por Alice Munro expressando “hábito” é observada quando a narradora descreve como as irmãs passavam as noites – “*At night we often sit out on the steps of the verandah and drink gin and smoke diligently to defeat the mosquitoes*” (MUNRO, 1998, p.190). As sentenças denotam a frequência da repetição de um evento e um período ilimitado de tempo.

O episódio da retrospectiva, quando a narradora detalha fatos de quando sua irmã a levou para uma festa de amigos permite que Alice Munro elabore a distância existente entre elas. Helen despreza sua cidade natal de *Jubilee* referindo-se de modo capcioso ao falar da irmã, “*with the harsh twang of the local accent, which we used to make fun of*”³⁴ e ao modo que tenta classificar suas amigas observando que “*they had copper rinses on their hair, and blue eyelids, and a robust capacity for drink*”³⁵ (MUNRO, 1998, p. 192). O desapontamento de Helen pode ser observado a seguir :

It seemed to me that she was making every effort to belong with these people and that shortly she would succeed. It seemed to me that she wanted me to see her succeeding, to see her repudiating that secret, exhilarating, really monstrous snobbery which we cultivated when we were children

³⁴ “ com o difícil som do sotaque local, que costumávamos brincar.”

³⁵ “ elas possuíam cores douradas em seu cabelo, e cílios azuis, e uma capacidade vigorosa para beber.”

*together, and promised ourselves, of course, much bigger things than Jubilee.*³⁶ (MUNRO, 1998, p. 192)

Helen admite que Maddy está se tornando parte “dessas pessoas”, habitantes de *Jubilee* e quer ser aceita por eles. O desapontamento de Helen está no fato de Maddy, no presente, repudiar o grande esnobismo que ambas tinham quando eram jovens juntamente com o desejo de conseguirem algo melhor do que *Jubilee*.

Em “*The Peace of Utrecht*” podemos dizer que há ambientação dissimulada, pois a personagem Helen revela os espaços que a cercam conforme suas ações vão se desenvolvendo. Seus gestos ligam-se ao espaço, fazendo com que este cumpra uma finalidade mais expressiva do que apenas a de localizar as personagens e passe a ter uma *função diegética*, ou seja, o espaço deixa de ter, simplesmente, a função de palco da ação e ganha uma significação na sequência das ações:

*(...) a chill drift of air came up off the river, carrying a smell of reeds and the black ooze of the riverbed (...) I remember coming into Jubilee on some warm night, seeing the Earth bare around the massive roots of the trees, the drinking fountain surrounded by little puddles of water on the main street, the soft scrawls of blue and red and orange light that said Billiards and Café.*³⁷ (MUNRO, 1998, p.191)

Essa é a primeira descrição feita por Helen sobre a casa em que viveu em *Jubilee*, espécie de recriação fictícia que Alice Munro fez de sua própria cidade — *Wingham*, Canadá —, onde cresceu. O espaço é apresentado com clareza, de maneira quase fotográfica e, principalmente, como cenário da ação, tendência essa predominante no conto. Logo após a descrição externa da casa, Helen lembra-se do vento frio que soprava do rio, carregando cheiro de junco e de lodo de suas margens; lembra-se das árvores, da fonte de água rodeada por pequenas poças d’água na rua principal, da placa luminosa de cor azul, vermelha e laranja que sinalizava “*Billiards and Café*”. Retomando Borges Filho (2007) observamos nessa descrição a presença de importantes gradientes sensoriais como a visão, a audição e o olfato, atuando na relação de Helen com seu espaço: “(...) *feeling as I recognized these signs a queer*

³⁶ “Parecia que ela estava fazendo um esforço para pertencer à essas pessoas e que logo ela iria conseguir. Parecia que ela queria que eu a visse se dando bem, que a visse repudiando aquele esnobismo, segredo, alucinante, realmente monstruoso que cultivamos quando estávamos juntas quando crianças, e prometemos, claro, coisas muito melhores do que Jubilee.”

³⁷ “(...) uma corrente de ar fria veio do rio, trazendo o cheiro de junco e do lodo escuro de suas margens (...) Me lembro de chegar em Jubilee numa noite quente, ver a terra exposta ao redor das raízes massivas das árvores, a fonte rodeada por poças de água na rua principal, os rabiscos fracos de azul, vermelho e laranja que diziam Bilhar e Café.”

kind of oppression and release, as I exchanged the whole holiday world of school, of friends and, later on, of love, for the dim world of continuing disaster, of home.”³⁸ (MUNRO, 1998, p.191). Helen utiliza-se de três sentidos, visão, audição e olfato, para estabelecer a relação de sua casa – considerado o **espaço de dominação**, espaço fechado com penumbra, triste, de amarguras – com a parte externa, onde percebia um **espaço de libertação**, local aberto e claro, com o vento frio, o verde da natureza, a água da fonte. Aqui o verde denotando o “crescer” e “florescer” de Helen, mostrando a esperança que sentia ao se libertar de sua casa repleta de tristeza e silêncio. Os sentidos visuais e auditivos que predominam no espaço de dominação carregam uma conotação negativa, enquanto no espaço de libertação os mesmos sentidos captam percepções positivas. Pensando agora nas cores da placa luminosa, podemos deduzir que a cor azul refere-se ao céu, ao infinito, ao divino, mais uma vez ligados à ideia de liberdade, a procura da paz interior da personagem; a cor vermelha relaciona-se à energia, fogo e poder que Helen sentia quando estava de férias da escola e junto de seus amigos, a alegria da juventude e a cor laranja refere-se à diversão, liberdade e atitudes positivas que também estariam ligadas a Helen quando era jovem e alegrava-se por estar junto dos amigos da escola.

A narradora-protagonista, ou autodiegética, é personificada na figura de Helen, que fala sobre fatos recentes e lembranças vividas na adolescência. Trata-se, portanto, de narração ulterior, quando os fatos são rememorados e a narradora já conhece o desfecho. O reencontro dessas personagens promove o resgate dos espaços da casa, das ruas, da cidade. “*The Peace of Utrecht*” narra um desencontro de sentimentos e recordações em que as lembranças de Helen e Maddy revelam percepções diferentes dos episódios que viveram juntas enquanto a mãe era viva, especialmente quando Helen muda-se para Toronto, marcando uma nova etapa para ambas. A separação, para Maddy, ocorre quando Helen decide se casar e formar uma família implicando para a irmã solteira, que os sentimentos de Helen, enquanto cuidavam juntas da mãe acometida pela doença de Parkinson, foram substituídos por outro, nesse caso, o carinho do marido e filhos, causando o distanciamento entre elas. A constatação desse fato leva Helen à seguinte reflexão: “*I have been at home for three weeks and it has not been a success. Maddy and I, though we speak cheerfully of our enjoyment of so long and intimate a visit, will be relieved when it is over*”³⁹ (MUNRO, 1998, p. 190). Diante disso, observa-se o desagrado e

³⁸ “(...) sentindo como se eu reconhecesse nesses sinais um tipo estranho de opressão e liberdade, quando eu troquei o mundo todo das férias escolares, de amigos e mais tarde, de amor, por um mundo sombrio de constantes desastres de casa.”

³⁹ “Estou em casa há três semanas e não tem sido fácil. Maddy e eu, embora conversemos agradavelmente sobre nossas alegrias do passado e sobre nossa visita, ficaremos aliviadas quando tudo isso acabar.”

a mágoa de Helen e Maddy por tudo o que foi vivido, especialmente depois de seu casamento; tudo o que passaram com a mãe, a vergonha em ter que cuidar dela ora em seu estado normal, ora transtornada pelo Parkinson; os anos de juventude de que abriram mão em troca de uma mãe estranha e lúgubre, segundo elas: *“After all this time. Maddy was the one who stayed. First, she went away to college, then I went. You give me four years, I’ll give you four years, she said. But I got married. She was not surprised; she was exasperated at me for my wretched useless feeling of guilt. She said that she had always meant to stay”*⁴⁰ (MUNRO, 1998, p.195).

Como haviam combinado, Maddy foi primeiro à faculdade e depois de quatro anos foi a vez de Helen. *“You give me four years, I’ll give you four, she said.”*⁴¹ (MUNRO, 1998, p. 195). Mas Helen, convicta de que não queria mais viver em *Jubilee* com um ritmo de vida “primitivo”, casa-se e muda-se de lá, deixando para Maddy o dever de cuidar da mãe enferma. Ela não fica surpresa com a partida da irmã, mas sente-se um tanto perturbada com a ausência do sentimento de culpa em partir e “abandonar” a pobre mãe. O fato de Maddy ter ficado com a mãe não significa que sacrificava sua vida por quem a criou, mas porque simplesmente não teve escolha e decidiu viver a vida com uma “liberdade imaginária”. Outra escolha que não fez, até o reencontro com a irmã, foi em relação ao fato de permanecer solteira. Optou por ter um relacionamento com Fred Powell, um homem mais velho e casado que, segundo Maddy, cuidava da esposa inválida com muita generosidade. Era presença constante na casa de Maddy e, para Helen, essa situação parecia “bastante convencional, mas absurda”. Maddy costumava provocar e irritar bastante Fred na presença da irmã, talvez por necessidade de autoafirmação, o que ele sempre permitia; quando ficava um pouco bêbada, dizia em tom de súplica que ele era seu único amigo e que “falavam a mesma língua”. Helen sentia-se, na verdade, perturbada com o fato de Fred ser ou não seu amante, pois conhecia de longe algumas restrições e comentários da população da pacata *Jubilee*. Sabia também que tal relacionamento poderia durar muito tempo e esse fato a deixava deprimida. *“This thought depresses me (unconsummated relationships depress outsiders perhaps more than anybody else) so much that I find myself wishing for them to be honest lovers”*⁴² (MUNRO, 1998, p.

⁴⁰ “Depois de todo esse tempo foi Maddy quem ficou. Primeiro ela foi para a faculdade, e então eu fui. Você me dá quatro anos e eu lhe dou mais quatro, ela disse. Mas eu me casei. Ela não ficou surpresa; ela ficou irritada com a minha deprimente falta de sentimento de culpa. Ela disse que sempre pretendeu ficar.”

⁴¹ “Você me dá quatro anos, eu lhe darei mais quatro, ela disse.”

⁴² “Esse pensamento me deprime tanto (relações não consumadas deprimem os estranhos mais do que ninguém) que eu desejo verdadeiramente que eles sejam amantes.”

194). Não fica claro para o leitor se o motivo de Helen sentir-se perturbada com tal relacionamento deve-se realmente ao fato de que as pessoas pensariam disso ou ao fato dela própria não compreender a natureza desse relacionamento e sentir-se frustrada, expondo aqui sua ignorância em relação à vida pessoal de Maddy.

A narradora faz, ao longo de vários momentos referentes ao presente ou ao passado, uma série de considerações sobre os papéis de homens e mulheres na sociedade, alguns reforçando e outros combatendo estereótipos. No trecho a seguir, Helen fala sobre a ida a uma festa numa cidade próxima de *Jubilee* chamada *Lake*. “*The party was held in a cottage a couple of women from Jubilee had rented for the week. Most of the women there seemed to be widowed, single, separated or divorced; the men were mostly young and unmarried*”⁴³ (MUNRO, 1998, p.191). Helen observa a diferença entre as mulheres casadas e solteiras, dizendo que as mulheres solteiras tinham mais preocupação consigo próprias, tinham mais energia e eram mais espertas e que apenas uma ou duas delas colocavam suas ídoles em dúvida. Segundo Helen, as amigas de Maddy eram consideravelmente modernas, com cabelos cor de cobre, cílios azuis e grande gosto para a bebida; mas mesmo assim, Helen achava que Maddy não se parecia com elas: era esbelta, com um rosto afinado e não havia perdido o olhar de menina insolente e orgulhosa. Parecia se esforçar para adequar-se àquele grupo de mulheres na tentativa de agradar a irmã, procurando mostrar a Helen que havia esquecido a situação de quando eram jovens e tinham que cuidar da mãe e que haviam planejado um futuro melhor do que permanecer em *Jubilee*. Nesse mesmo dia, sentindo-se mal por ter bebido e não ter se embebedado, Helen vai para o carro dormir; momentos antes ouve o som das risadas vindas da festa e sente falta de seu marido e amigos. Maddy, mais tarde, tenta explicar à irmã que os convidados não possuíam um nível intelectual adequado em suas conversas mas tinham bons corações.

A escolha em sair de *Jubilee*, casar e ter filhos também sugere que, pertencendo a uma sociedade em que a mulher — sem sua subjetividade, totalmente atrelada aos desejos masculinos — torna-se um produto de seu ambiente, e tudo o que a cerca é de importância relevante em sua construção/reconstrução. No momento em que Helen afasta-se de *Jubilee*, ela constrói sua subjetividade, desconstruindo padrões femininos seguidos há anos como

⁴³ “A festa aconteceu em uma casa de campo que algumas mulheres de Jubilee alugaram para a semana. A maioria delas parecia viúva, solteira, separada ou divorciada; os homens eram jovens e solteiros em sua maioria.”

modelo. Silenciada durante séculos pela sociedade, a mulher passa a fazer descobertas através de um indivíduo constituído por razão, inteligência e experiência. E o mesmo pode ser dito em relação a Maddy que, embora solteira, aceita o emprego oferecido por Fred Powell como forma de se libertar da rotina do trabalho doméstico. Helen e Maddy permitem-se, mesmo sendo tomadas pelo sentimento de culpa, aventurar-se em um mundo de liberdade, de reconstrução. Kehl (1998, p.71) afirma que a insistência dos pensadores quanto à natureza feminina revela justamente a emergência, na sociedade moderna, das condições de *desestabilização* da relação entre as mulheres e as convenções sociais fundadas na diferença das funções reprodutivas masculina e feminina e afirma também que estas estruturas estão constantemente sendo construídas e abaladas, reconstruídas e novamente desestabilizadas ao longo da história. A Revolução Francesa (1789) pregava como ideais a Igualdade, a Fraternidade e a Liberdade e a burguesia proporcionava a cada indivíduo a liberdade de criar seu próprio destino, conforme fosse o seu desejo. Havia então, nesta época, uma contradição muito grande entre os ideais da Modernidade e o lugar destinado às mulheres pela cultura. E toda vez que ocorrem mudanças sociais e culturais, há que se produzir novos discursos e novos saberes.

Ao ser informada das condições adversas da mãe por meio de cartas da irmã, Helen evitava se envolver no que uma vez fora seu ambiente familiar de “loucura e frustração.” Lembra da tensão que sentiam quando jovens em viver com a mãe, os sentimentos de histeria que eram despeitados em gargalhadas brutais e do sentimento de constrangimento ao serem estereotipadas como filhas que não souberam cuidar da mãe e não se importavam com ela. No desenrolar do conto vão expondo as estratégias que desenvolveram para justificar esse desprendimento pela mãe, numa tentativa de se livrarem da opressão imposta pela sociedade da época, em que boas filhas seriam aquelas socializadas para cuidarem das mães, seja por motivo de idade ou doença, aquelas filhas que fariam de tudo, inclusive sacrificar sua vida para cumprirem o papel exigido pela sociedade: o de boas cuidadoras. O ato de “cuidar” da mãe era visto como um imperativo ético e moral e devia ser continuado de geração em geração. Mulheres eram vistas como inferiores aos homens, fracas e passivas e sabiam que era característica feminina ser gentil, obediente e fazer sacrifícios. Nesse contexto, esse contrato social é quebrado em dois momentos no conto quando, primeiro, Helen decide se casar, constituir sua própria família e não mais voltar para *Jubilee* e segundo, quando Maddy já cansada de cuidar da mãe, decide levá-la ao hospital, alegando que faria exames de rotina e não mais a tirou de lá até que falecesse.

Até Helen decidir se casar e deixar *Jubilee* deduz-se que embora jovens e aterrorizadas pelo cuidado da mãe e envergonhadas por essa situação, Helen e Maddy dividiam sentimentos de carinho e amizade uma pela outra. Nesse sentido a presença da mãe representava a união das irmãs. Mas depois que Helen partiu, tanto a relação entre elas, quanto a cidade de *Jubilee* tiveram sua importância reduzida. A narrativa mostra que o espaço vivido pelas irmãs não compreende mais as mesmas experiências com o aparecimento de divergências e o distanciamento físico. Embora a mudança para Toronto tenha sido uma separação especificamente geográfica, permite uma analogia com a distância projetada internamente pelas personagens, quando Helen percebe que seu afastamento fez com que as responsabilidades de Maddy para cuidar da mãe e os danos psicológicos aumentassem bastante. A narrativa deixa claro que o motivo do afastamento entre as personagens deve-se, em grande parte, à decisão de Helen em não mais viver uma vida tão pobre de relacionamentos e acontecimentos em *Jubilee* e também à dificuldade em adaptar-se àquela casa, alimentando-lhe o desejo de uma nova vida e uma nova família. Era seu voo para a liberdade, para a busca de uma vida mais plena e feliz: “*The day I drove up from Toronto with my children in the back seat of the car I was very tired, on the last lap of a twenty-five-hundred-mile trip. I had to follow a complicated system of highways and sideroads, for there is no easy way to get to Jubilee from anywhere on earth*”⁴⁴ (MUNRO, 1998, p.196).

Na passagem acima Helen menciona a cidade de *Jubilee*, bastante distante de Toronto. À medida que ela se aproxima da cidade natal, já tomada pelo cansaço e imaginando a árdua tarefa de reencontrar a irmã, parece-nos que a tensão narrativa vai aumentando ao descrever a dificuldade em se chegar até essa cidade através de um sistema rodoviário complexo e de difícil acesso. O exemplo acima se refere à localização de *Jubilee* e seu espaço circundante. O deslocamento geográfico de Helen funciona como metáfora para o esforço de voltar ao passado em busca da conexão perdida consigo própria e com a família. Não podemos deixar de observar a presença do elemento gótico na descrição das estradas labirínticas, implicando o isolamento da personagem e sua dificuldade em lidar com a situação atual. O labirinto representa o espaço do medo por excelência, típico da literatura de terror. De acordo com Northey (1976, p.74),

⁴⁴ “O dia que dirigi de Toronto com meus filhos no banco de trás do carro, eu estava muito cansada, na última volta de uma viagem de duzentas e cinquenta milhas. Tive que seguir um complicado sistema rodoviário e de estradas secundárias pois não havia nenhum jeito mais simples de se chegar em Jubilee de qualquer lugar da Terra.”

*The Gothic can be defined as that which represents a subjective view of the dark side of life, seen through the distorting mirror of the self, with its submerged levels of psychic and spiritual experiences. Non-realistic and essentially symbolic in its approach, the gothic opens up various possibilities of psychological, spiritual, or social interpretation.*⁴⁵

O efeito gótico consiste na criação de uma atmosfera narrativa que deve envolver o leitor na história, para em seguida assustá-los, mas de modo que lhes provoque prazer. É o que ocorre quando Helen vai se aproximando de sua cidade-natal e nós, leitores, ficamos curiosos para saber se ela chegará em segurança com seus filhos ou se algo de ruim irá acontecer:

*Then about two o'clock in the afternoon I saw ahead of me, so familiar and unexpected, gaudy, peeling cupola of the town hall, which is no relation to any of the rest of the town's squarely-built, dingy grey-and-red-brick architecture. I drove up the main street - a new service station, new stucco front on the Queen's Hotel - and turned into the decaying side streets where old maids live, and have birdbaths and blue delphiniums in their gardens. The big brick houses that I knew, with their wooden verandahs and gaping, dark-screened windows seemed to me plausible but unreal.*⁴⁶ (MUNRO, 1998, p. 196)

Quando Helen chega a *Jubilee* e vê as primeiras imagens da cidade – a cúpula descascada e chamativa da prefeitura destoando do resto da arquitetura de tijolos vermelho-acinzentados da cidade, as grandes casas de tijolos com varandas de madeira, janelas com vidros escuros e quebrados – tal paisagem interage com a situação vivenciada pela narradora. Observamos aqui mais um exemplo do elemento gótico. A narradora observa a diferença entre a rua principal, representada pelo novo posto de gasolina, e a fachada reformada do hotel contrapondo-se às ruas laterais que estavam decadentes e onde viviam mulheres solteiras, idosas e inférteis. As casas escuras se associavam a uma ideia de premonição que Helen sentia ao voltar para sua antiga casa, sentimento esse que perdurará por toda a história. Essa breve descrição, misturada à sua narração, com informações principais sobre a cidade,

⁴⁵ “O gótico pode ser definido como aquilo que representa uma visão subjetiva do lado obscuro da vida, visto através do espelho tortuoso do eu, com seus níveis submersos de experiências psíquicas e espirituais. Não-realista e essencialmente simbólico em sua abordagem, o gótico abre várias possibilidades de interpretações psicológicas, espirituais ou sociais.”

⁴⁶ “Então, por volta das duas horas da tarde, vi na minha frente, tão familiar e inesperadamente, a cúpula vistosa e descascada da prefeitura, que não tem relação com nenhuma das outras construções de tijolos quadrados cinza avermelhados da cidade. Subi a rua principal – um novo posto de gasolina, nova fachada de estuque no Queen's Hotel – e virei nas ruas laterais decadentes onde mulheres idosas solteiras viviam e tinham fontes e delfínios azuis em seus jardins. As grandes casas de tijolos que eu conhecia, com suas varandas de madeira e janelas abertas com vidros escuros pareciam plausíveis mas irreais para mim.”

cria na mente do leitor a imagem de *Jubilee* contrapondo construções novas e antigas, o espaço e a vida que a narradora deixou para trás com sua nova realidade – nova família, nova cidade, novos ares. É a chegada de Helen em um espaço alheio, que deixou de lhe pertencer e que a caracteriza durante toda a narrativa; é o cenário da ação representando as amarras que não foram cortadas com seu passado e que marcam profundamente seu presente e seu futuro. A distância entre Toronto e *Jubilee* também está ligada à configuração do isolamento das personagens por meio da incomunicabilidade entre elas. Além disso, Helen e Maddy evitavam sair de casa para que não fossem abordadas na rua e questionadas sobre a saúde da mãe.

*(...) for we tried, both crudely and artfully, to keep her at home, away from that sad notoriety; not for her sake, but for ours, who suffered such unnecessary humiliation at the sight of her eyes rolling back in her head in a temporary paralysis of the eyes muscles, at the sound of her thickened voice, whose embarrassing pronouncements it was our job to interpret to outsiders.*⁴⁷ (MUNRO, 1998, p. 195)

Helen e Maddy foram as responsáveis por essa incomunicabilidade entre a mãe e entre os habitantes da cidade. Esse tipo de comportamento ligado à vergonha que sentiam, gerou tensão e isolamento, fazendo com que a casa fosse usada como lugar de abrigo e proteção de suas maiores intimidades. Para Bachelard (1978, p. 48), “a casa é nosso canto no mundo”, nosso ponto de referência no mundo, e atua como signo de habitação e proteção. Essa imagem da casa constitui-se um devaneio imemorial; promove a comunhão entre memória e imaginação, lembrança e imagem. É como se a memória da primeira moradia acompanhasse-nos durante toda a vida, todo sonho e devaneio, como se ela fosse indelével na nossa imaginação. Assim, especialmente para Helen, a casa em que viveu com a mãe e a irmã é o que permite que ela interligue os seus pensamentos, suas lembranças, seus sonhos e devaneios, que estão guardados em sua memória, no seu inconsciente e que a acompanham durante toda a vida. Se fizermos a associação da casa com o mundo, nesse caso *Jubilee*, os vizinhos, sua localização e isolamento de outras cidades, veremos que há uma intensificação da intimidade dos valores da casa, pois as personagens sabem disso, sentem tudo isso e têm seus valores de seres humanos diminuídos nesse mundo exterior. Quando saem de casa, tudo

⁴⁷ “ (...) tentamos, sem rodeios e artificialmente, mantê-la em casa, longe daquela notoriedade triste; não por ela, mas por nós, que sofríamos uma humilhação desnecessária com a visão de seus olhos girando em sua cabeça em uma paralisia temporária dos músculos óticos, com o som da sua voz grossa, cujos sons constrangedores era nosso trabalho, como estranhos, interpretar.

as incomoda, especialmente Helen – os vizinhos e seus comportamentos, os lugares, os sons da festa, e desejam retornar para o lugar que as protege, o “porto seguro.”

A outra função caracterizadora do espaço é a de servir como meio para que ambas manifestem seu arrependimento por não terem zelado e tratado da mãe com mais dignidade: *“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. Nor would it have changed anything”*.⁴⁸ A mãe precisava desesperadamente de carinho e atenção mas esse fato não tocava o coração das irmãs que sugeriam que ela fizesse outras coisas para que o tempo passasse – a leitura de um livro, ouvir música, observar o jardim. Eram pretextos utilizados para que ela vivesse isolada em seu mundo enquanto Helen e Maddy teriam tempo suficiente para fazer as tarefas domésticas e não terem que ouvir aquela voz ininteligível e “não humana” da mãe. Esta percepção dos personagens é uma importante fonte para a descrição dos espaços nos contos de Alice Munro. A maneira como ela utiliza a espacialidade é um ponto de união entre suas narrativas. A maioria de seus contos apresenta espaços, ambientes como casas e cidades. Há uma grande preocupação relativa à construção espacial e, assim, há vínculo dessa construção com a consciência que os personagens têm dela.

Está muito claro para Bachelard (1988), que a casa nos protege, nos deixa sentir seu cheiro, nos conforta como uma mãe, abriga nossos sonhos e devaneios, sente nosso coração e é, assim, em alguns momentos, nossa mãe. A casa pode pertencer tanto ao passado quanto ao futuro: a casa do passado tem uma aura de proteção, a casa sonhada é a casa que tem tudo, pois é aconchegante, ao mesmo tempo em que supre todas as nossas necessidades. Ao mencionar a poética do espaço, Bachelard revela a intenção de dar à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise, o espaço, ao nível poético do devaneio. A fim de que isso seja possível, Bachelard apela para o serviço da imaginação, a faculdade humana por vezes esquecida que pode fazer nascer, renascer e criar novas formas de vida e de interioridade, dando às coisas o lastro humano que elas não têm. Ele nos mostra que há poesia nos principais espaços preferidos pelo homem: na casa, no sótão, no porão, numa simples gaveta, num cofre, num armário. Ele busca a poesia do ninho e da concha, do cantinho da casa, da miniatura, do grande e do pequeno; e, sobretudo, faz tal busca na imensidão íntima que ressoa em seu interior. Bachelard (1989, p.89) afirma ser “impossível escrever a história do inconsciente humano sem escrever uma história da casa”. A casa, com seus cômodos, móveis

⁴⁸ “E como nós poderíamos tê-la amado, digo desesperadamente a mim mesma, as fontes de amor que tínhamos não eram suficientes, a demanda sobre nós era grande demais. Isso não teria mudado nada.”

e objetos provoca nossos sonhos e nos traz lembranças, ela protege-nos do frio, calor, chuva, tempestade, da noite. Mas, estando no campo das emoções, ultrapassamos o simples recordar e passamos a devanear, habitamos nossa casa oniricamente. Devaneio que é sonho, fantasia, imaginação, calor íntimo, felicidade, bem-estar, alegria. Graças à casa, um grande número de nossas lembranças são guardadas. A casa é um refúgio e também um arquivo. Dentro da casa há ainda o porão, o sótão, seus cantos. Eles podem também representar pedaços desse refúgio e dessa memória. Trata-se do resguardo. O ser humano se resguarda na proteção de sua intimidade, de sua memória, alongando indefinidamente os espaços de seus devaneios e sonhos. Numa poética do espaço, “a imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens. É essa riqueza do ser imaginado que queremos explorar” (BACHELARD, 1974, p.354). É fundamental destacar, nessa poética, as imagens da casa, dos ambientes, dos móveis, dos objetos e das miniaturas porque são imagens traduzidas em poemas que nos fazem perguntar: “Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm qualquer base objetiva?” (BACHELARD, 1968, p.354). No reino da imaginação, a objetividade é uma violência.

A casa da mãe é então o canto do mundo de Helen, ela abriga seus devaneios, deixa-a refletir sobre tudo o que foi vivenciado lá. É seu espaço de sofrimento e hoje é visto como o lugar de enfrentamento de seu maior medo: a mãe. Mesmo deixando a mãe, a irmã e sua vida na pacata *Jubilee*, Helen sempre foi acometida por um enorme sentimento de culpa pelo fato de não ter compreendido a doença da mãe, por não ter nutrido por ela compaixão e carinho quando ela mais necessitava e também por ter deixado Maddy sozinha para tomar conta da mãe: “*I sat staring at it with a puzzled lack of emotional recognition. I sat and looked at the house and the window shades did not move, the door did not fly open (...) yet I was surprised to see the house take on such a closed, bare, impoverished look, merely by being left empty*”⁴⁹ (MUNRO, 1998, p.197).

Mesmo habitada por Maddy, a casa fechada causou surpresa para Helen, pois parecia abandonada e tinha aparência empobrecida, sendo compreendida aqui como uma metáfora para o relacionamento entre suas moradoras, sempre fechado e sem laços afetivos.

Podemos também observar no desenrolar da narrativa que alguns dos espaços descritos motivam a manifestação de determinados comportamentos, mesmo sendo apresentados como cenário da ação. A passagem que descreve a festa de alguns amigos de

⁴⁹“Sentei-me olhando para isso com uma falta enigmática de reconhecimento emocional. Sentei e olhei a casa e as cortinas não se moviam, a porta não se abria (...) mas eu fiquei surpresa ao ver a aparência fechada, vazia, empobrecida da casa meramente por ter ficado vazia.”

Maddy em uma casa de veraneio, a trinta quilômetros de *Jubilee* em uma cidade chamada *Inverhuron*, localizada próximo a uma praia, exemplifica essa observação. “*I went out and sat in the car, where I felt lonely for my husband and my friends and listened to the hilarity of the party and the waves falling on the beach and presently went to sleep*”⁵⁰ (MUNRO, 1998, p. 192). Para Maddy, aquela festa significava o encontro com os amigos e diversão enquanto que para a narradora, aquele lugar não a deixava feliz e fazia com que ela observasse o modo de se comportar e a aparência da irmã e refletisse sobre a vida que levava em *Jubilee*. Decide ir para o carro, onde, sentada, pensa no marido e nos filhos e se sente solitária. Escuta o ruído das risadas e das ondas arrebentando na praia e dorme como se estivesse em paz ou buscando alguma forma de tranquilidade. Essa oposição de comportamentos entre Helen e Maddy na festa, liga-se à compreensão da personagem narradora de que aquele momento não possuía o mesmo valor para ambas.

Em outra passagem do conto, logo após a chegada de Helen à *Jubilee*, o espaço é revelado quando esta chega à casa da mãe e pelo seu ímpeto em cumprimentá-la, como na época de sua juventude.

*Then I paused, one foot on the bottom step, and turned to greet, matter-of-factly, the reflection of a thin, tanned, habitually watchful woman, recognizably a Young Mother (...) this in the hall mirror that had shown me, last time I looked, a commonplace pretty girl, with a face as smooth and insensitive as an apple, no matter what panic and disorder lay behind it.*⁵¹(MUNRO, 1998, p.198)

Os espaços da casa estão impregnados por lembranças da mãe criando uma enorme carga emocional nas personagens. Ao mesmo tempo em que parece temer o encontro com a mãe pela culpa que sentia por tê-la ignorado enquanto era viva, Helen se lembra da última vez que viu a si própria refletida no espelho da entrada da casa, uma garota bonita e comum com um rosto suave e sem sensibilidade alguma. Teve a sensação de que ao entrar na casa, viu o reflexo de uma jovem mãe no espelho, magra, pele bronzeada, com um coque no cabelo e com um olhar tenso e que estava pronta para cumprimentá-la. Mais uma vez Helen se depara com o sentimento latente de culpa.

⁵⁰ “Saí e fui me sentar no carro, onde me senti sozinha de meu marido e amigos, ouvi as risadas da festa e ondas arrebentando na praia e então dormi.”

⁵¹ “Então eu parei, o pé estava no degrau de cima, e virei para cumprimentar, de fato, o reflexo de uma mulher habitualmente atenta, magra, morena, reconhecidamente uma Jovem Mãe (...) isso no espelho do corredor que havia me mostrado, a última vez que olhei, uma menina bonita e comum, com um rosto tão suave e insensível como uma maçã, sem importar o pânico e a desordem que havia por trás dele.”

No que se refere à atitude de Helen frente ao espelho, percebemos três tipos de visão produzida. Primeiro, a visão pessoal, ou seja, o que ela vê ao se olhar e o que desejaria ver. Vê seu rosto jovem, mas insensível a tudo o que viveu naquela casa com a mãe e a irmã. Em segundo lugar, uma visão abstrata, isto é, o lado avesso das coisas, aquilo que acreditava estar por trás do espelho. Nesse momento ela deseja rever a mãe, como se a vida tivesse mostrado a ela que deveria se redimir de tudo o que fez a ela, ou seja, como se desejasse uma segunda chance para cuidar da mãe e tratá-la de um modo diferente, com mais maturidade, agora que a vida lhe dera a chance de ser mãe de duas crianças. E, finalmente, a situação conflituosa causada pela fusão simultânea dessas duas visões, a pessoal e a abstrata, o momento em que o concreto e o abstrato se fundem, quando a fantasia pode substituir a realidade. É quando deseja responder à pergunta da mãe “Quem está aí?”, mas tem a ideia clara de que aquilo tudo não passava de uma visão, de um pensamento repleto de culpa.

Then I paused, one foot at the bottom step, and turned to greet, matter-of-factly, the reflection of a thin, tanned, habitually watchful woman, recognizably a Young Mother, whose hair, pulled into a knot on top of her head, exposed a jawline no longer softly fleshed, a brown neck rising with a look of tension from the little sharp knobs of the collarbone – this in the hall mirror that had shown me, last time I looked, a commonplace pretty girl, with a face as smooth as an apple, no matter what panic and disorder lay behind it.⁵² (MUNRO, 1998, p.197-198)

Helen utiliza-se de seu olhar de dentro para fora e o olhar de fora para dentro. Olhar é sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Assim, o que determina o confronto entre as personagens e suas respectivas imagens é a incapacidade de delimitar os limites do corpo e do espaço mostrados pelo espelho. A personagem vive o perigo do espelho que perdeu seu poder de refletir e de criar uma única imagem, aquela que sempre intencionava ver. Seu encontro com o espelho não foi alegre, mas nostálgico e torpe. Tenta escapar da sua confusão mental e da solidão, imaginando que pudesse se retratar frente ao espelho. Desta forma, é pertinente alegar que o espaço absorve os personagens e o seu tempo vivido transforma-se, com efeito, no tempo da perda dos limites de seus corpos. Tanto no universo ficcional quanto no plano real, enquanto o homem possuir os limites de seu corpo, ele poderá olhar-se no espelho sem temor algum, já que sem limites o homem não consegue viver.

⁵² “Então eu parei, o pé estava no degrau de cima, e virei para cumprimentar, de fato, o reflexo de uma mulher habitualmente atenta, magra, morena, reconhecidamente uma Jovem Mãe (...) isso no espelho do corredor que havia me mostrado, a última vez que olhei, uma menina bonita e comum, com um rosto tão suave e insensível como uma maçã, sem importar o pânico e desordem que havia por trás dele.”

I realized that I must have been waiting for my mother to call, from her couch in the dining –room, where she lay with the blinds down in the summer heat, drinking cups of tea which she never finished, eating little bowls of preserved fruit and crumbling of cake. It seemed to me that I could not close the door behind me 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?⁵³ (MUNRO, 1998, p. 198)

O sofá da sala de jantar, as persianas cerradas, a lembrança das xícaras ainda com restos de chá, as tigelas com frutas em conserva e os farelos de bolo compõem o espaço significativo para que Helen reconcilie-se com suas recordações do passado, sejam elas boas ou não. No momento em que é tomada pela ansiedade, quando espera ouvir a voz da mãe perguntando quem havia chegado e pelo medo de fechar a porta, imaginando que a mãe pudesse estar lá, compreendemos a entrada da casa e a sala de jantar como um espaço de ruptura, ou seja, o fechamento de um ciclo na sua vida. O espaço descrito pela personagem-narradora mostra-se entrelaçado com as ações. Enquanto Helen entrava na casa e levava as crianças para o quarto que costumava dividir com Maddy, pensava na voz da mãe quando perguntava quem havia chegado; pensava em sua voz suplicante e debilitada pedindo ajuda; lembrava-se das vezes em que ela e Maddy imitavam os modos da mãe, nos comentários sem sentido que ela fazia e no constrangimento que sentiam; para elas aquilo não passava de mais uma detestável tarefa doméstica que tinham que fazer. *“You go and deal with Mother, we would say to each other, or I’ll be out in a minute, I have to deal with Mother”⁵⁴ (MUNRO, 1998, p. 198).* Para Helen e Maddy, as necessidades da mãe eram percebidas como indecentes desde que havia perdido toda sua sobriedade e o que ambas desejavam era se ver livre do fardo de sua doença.

Podemos inferir que as lembranças da adolescência, da casa, da escola e dos amigos ocupavam um lugar especial em sua memória e que eram preservadas com certo interesse, já que permitiam concretizações de seus sonhos. Com o passar do tempo e diante do avanço progressivo da doença da mãe, tudo o que era acolhedor deixa de existir e em seu lugar ela

⁵³ “Eu percebi que estava esperando minha mãe chamar, de seu sofá na sala de jantar, onde ela ficava com as persianas abaixadas no calor do verão, bebendo xícaras de chá que nunca acabavam, comendo tigelas de frutas em conserva e farelo de bolo. Parecia que não podia fechar a porta sem ouvir a voz arruinada da minha mãe chamar e me sentir de todo incomodada assim que me preparei para responder “Quem está aí?”

⁵⁴ “Vá cuidar da Mãe, diríamos uma para a outra, ou vou sair um minuto, tenho que lidar com a Mãe.”

passa a observar um ambiente de tensão e tristeza. Helen passa a ter outra percepção desse mesmo espaço, pois

A atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil nas personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76)

A casa como espaço de sacrifícios pode ser associada à falta de habilidade e vontade das filhas ao cuidarem da mãe, ao pouco afeto que receberam, ao fato de ela acordar bem e agir naturalmente durante dias e compreenderem que em outros momentos aquela candura havia desaparecido e dado lugar a uma desconhecida que emitia sons estranhos e utilizava frases sem coerência. Para se verem livres de tanta humilhação e desgosto, as filhas começam a observar a mãe *“as a grotesc being, neither ‘intelligible’ nor ‘quite human’, that leads a ‘dim vegetable life’”*⁵⁵ (BERNDT, 2010, p.4).

Não podemos, de modo algum, deixar de enfatizar a importância do gótico na obra de Alice Munro para que possamos compreender a questão do espaço. A escritora utiliza-se do *Southern Ontario Gothic*⁵⁶, subgênero da literatura gótica, que mescla o realismo literário do cotidiano com o horror e o terror do mal que se esconde ao redor das pessoas. O dicionário *The Oxford Companion to Canadian Literature* (1997, p.1085) descreve o gótico da seguinte maneira:

*Traditionally the Gothic deals with confinement, illness, madness, demonism, secrets, burials, and fear. Usually an imperilled heroine searches for the clues to her identity in a ruin or a confining architectural space like a dungeon. In the Southern Ontario tradition, however, the threat to the female protagonist can come from the wilderness, from cabin fever, or from uncommunicative husbands.*⁵⁷

Os escritores que se utilizam da tradição gótica geralmente usam elementos do gótico – repressão, desejo, trauma, monstruosidade, o sobrenatural, o estranho – para explorar ou expor as hipocrisias raciais, religiosas e políticas. *“Munro’s characters fall victim to uncanny*

⁵⁵ “como um ser grotesco, não ‘compreensível’ e ‘não humano’, que leva uma vida vegetativa sombria.”

⁵⁶ o gótico do sul de Ontário

⁵⁷ “Tradicionalmente o Gótico lida com o confinamento, a doença, a loucura, o demônio, segredos, enterros, e medo. Geralmente uma heroína ameaçada busca dicas de sua identidade em um espaço arquitetônico em ruínas ou confinado como um calabouço. Na tradição sulista de Ontário, entretanto, a ameaça à protagonista feminina pode vir da região erma, do isolamento, ou de maridos taciturnos.”

conventional forces in their Southern Ontario environment, where the familiar becomes unfamiliar and home becomes a mere dwelling place.”⁵⁸ (BELYEA, 1998, p. 13) MOISÉS (2002, p. 263) acentua que “o gótico busca envolver o leitor mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe, em suma, uma resposta emocional.” O que chama atenção nas narrativas de Munro não é, propriamente, o apelo gótico ao cenário de mistério e suspense, mas a maneira peculiar com que ela examina o interior das personagens, explorando o cerne das relações humanas, enveredando por caminhos que, muitas vezes, apontam para inclinações agressivas, para a destrutividade, ou seja, para o mal.

A ênfase de Munro no sentimento de culpa agrega-se à atmosfera estranha nessa história, pois a culpa complica a habilidade da personagem em confrontar seus medos de modo racional. Sendo assim, a pivô do conto em análise é a mãe gótica de Helen e Maddy que assombra sua casa e a cidade de *Jubilee* após sua morte, com sua presença ameaçadora que continua a contaminar a vida das irmãs aprisionadas pelos sentimentos de culpa, dor e vergonha. E todas as tentativas de Helen e Maddy para se livrar das memórias da mãe são falhas. A mãe pode estar morta mas não está ausente caracterizando o conto como “*the story of a failed exorcism, (...) a Gothic tale which figures primitive female figures – nothing less than fears of matricide*”⁵⁹ (HOWELLS, 1998, p. 23).

Ao final da primeira parte do conto, quando Helen se instala em seu antigo quarto com os filhos, encontra seu caderno escolar com as folhas todas soltas e vê escrito “*The Peace of Utrecht, 1713, brought an end to the War of the Spanish Succession.*”⁶⁰ O quarto, como lugar de total intimidade de Helen, permite que seu devaneio seja ainda mais profundo ao encontrar o caderno, atribuir a ele uma memória na qual o passado, o presente e o futuro estão condensados e viajar em seus pensamentos. Ainda de acordo com Bachelard (1978, p.91),

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós uma intimidade.

⁵⁸ “As personagens de Munro tornam-se vítimas de forças estranhas convencionais no seu ambiente do sul de Ontário, onde o familiar revela-se estranho e o lar não passa de mero domicílio.”

⁵⁹ “ a história de um exorcismo fracassado (...) um conto Gótico no qual aparecem personagens femininas primitivas – nada menos do que medo do matricídio.”

⁶⁰ “O Tratado de Utrecht, 1713, trouxe um fim à Guerra da Secessão Espanhola.”

As palavras inscritas têm um grande efeito sobre ela; era como se estivesse vivendo sua juventude novamente, lembrando-se dos corredores marrons da escola e das noites de sábado de primavera quando a neve já estava derretida, do lugar em que as pessoas de *Jubilee* se reuniam, das caminhadas com as amigas na rua principal, das roupas usadas por ela e Maddy, da moda da época – alguns anos após a guerra – da ida à discoteca com todas as luzes coloridas. Lembra-se das janelas abertas que deixavam entrar cheiro de terra e do rio, lembra-se das danças com os meninos das fazendas. Estabelecemos aqui a relação entre espaço e percepção, que aparece de duas maneiras: primeiramente, a partir da relação que Helen faz com os amigos, criando um espaço em que se sentia segura e feliz. Em segundo lugar, Helen menciona as janelas abertas da discoteca, que deixavam entrar claridade e cheiros. A claridade é luz, é renovação, é vida, juntamente com a imagem da primavera que, logo após o inverno, ia desaparecendo através da neve derretida. A narradora nos mostra os efeitos de sentido transmitidos pelo espaço através do odor que evoca lembranças carregadas de emoção; era o olhar que Helen tinha do seu mundo. Bachelard afirma que “Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos” (1978, p.195). O momento em que ela encontra o caderno dentro da gaveta e que tem as lembranças de quando era estudante, tem o valor da realidade aumentado através dessa imaginação, porque de dentro de uma gaveta, de um cofre ou armário podem sair mais que objetos reais; podem sair sonhos, deformações e abstrações incalculáveis.

Em relação ao recurso da ambientação, Lins (1976, p.47) afirma que, sem ele, a compreensão da paisagem torna-se incompleta quando não se nota a ausência ou intensidade do vento, o odor de resina ou de fumaça, o zumbir dos insetos etc. Na seguinte descrição da cidade de *Jubilee* feita pela narradora, observamos um ambiente depressivo quando o inverno é mencionado e alegre quando é verão. Os aspectos físicos do cenário, sentimentos e impressões das personagens são responsáveis pela composição de um ambiente na narrativa:

*The rhythm of life in Jubilee is primitively seasonal. Deaths occur in the winter; marriages are celebrated in the summer. There is good reason for this; the winters are long and full of hardship and the old and weak cannot always get through them. Last year was a catastrophe, such as may be expected every ten or twelve years; you can see how the pavement is broken up, as if the town had survived a minor bombardment. A death is dealt with then in the middle of great difficulties; there comes time now in the summer to think about it, and talk.*⁶¹ (MUNRO, 1998, p.194)

⁶¹ “O ritmo de vida em Jubilee é primitivamente sazonal. As mortes ocorrem no inverno; os casamentos são celebrados no verão. Há uma boa razão para isso; os invernos são longos e repletos de adversidades e o idoso e fraco não conseguem enfrentá-los. Ano passado foi uma catástrofe, como pode ser esperado cada dez a doze anos; você pode ver como o asfalto está quebrado, como se a cidade houvesse sobrevivido a um bombardeio.

A casa configura-se como limitadora de suas vidas e de liberdade, um esconderijo de suas emoções, “a casa de pedra”, como descrita por Helen. O arrependimento que as irmãs compartilham é retratado na narrativa por meio da percepção que as personagens têm do espaço. É a percepção de vazio e de quietude após a morte da mãe, é a observação das ruas decadentes de *Jubilee*, as casas com rachaduras, a decoração sempre pobre da casa, a deterioração do espaço, da saúde da mãe e do relacionamento entre as irmãs.

A segunda parte do conto trata da visita de Helen à casa das tias Auntie e Lou, irmãs de sua mãe. Nessa segunda parte, observamos que as ações das personagens estão ligadas ao espaço, e este, tem como finalidade não somente a de localizar as personagens mas a de exercer uma função diegética, isto é, o espaço deixa de ser apenas o palco da ação e ganha significância na sequência das ações.

Era a terceira visita da sobrinha após a morte da mãe. A descrição inicial que Helen faz do espaço onde as tias moram resume a personalidade e o modo de vida das mesmas. O espaço se mescla com as ações das personagens principais, exercendo a função de localizá-las.

*They are very old now. They sit in a hot little porch that is shaded by bamboo blinds; the rags and the half-finished rugs make an encouraging, domestic sort of disorder around them. They do not go out anymore, but they get up early in the mornings, wash and powder themselves and put on their shapeless print dresses trimmed with rickrack and white braid. They make coffee and porridge and then they clean the house, Aunt Annie working upstairs and Auntie Lou down. Their house is very clean, dark and varnished, and it smells of vinegar and apples.*⁶² (MUNRO, 1998, p. 203)

Helen menciona o fato de terem frequentado bastante a casa das tias especialmente por ter uma atmosfera alegre e bastante diferente da atmosfera de tristeza que tinham na casa que viviam com a mãe. Como as tias eram solteiras e sem maiores preocupações com família,

Lida-se assim com a morte no meio de grandes dificuldades; chega a hora no verão de se pensar e falar sobre isso.”

⁶² “Elas estão bem idosas agora. Sentam-se em uma varanda pequena e quente sombreado por persianas de bambu; os trapos e tapetes quase acabados criam um tipo de desordem doméstica animadora ao redor delas. Não saem mais, porém levantam cedo pela manhã, lavam-se e passam talco e colocam seus vestidos estampados sem formas decorados com rendas e fita branca. Fazem café e mingau e então limpam a casa, tia Annie trabalhando no piso superior e tia Lou no piso inferior. A casa é muito limpa, escura e envernizada, e cheira a vinagre e maçãs.”

mostravam-se bastante prestimosas com a limpeza da casa, apesar desta ser antiga e decadente.

A visita à casa das tias que fizeram parte da infância de Helen, a conversa sobre sua mãe que falecera, as roupas que a tia havia guardado e queria nesse momento oferecer a ela e o conturbado relacionamento entre a mãe e a irmã nos momentos que antecederam sua morte são fatos importantes para nossa análise nessa segunda parte do conto. Nessa terceira visita, tia Annie convida Helen para ir ao andar superior da casa com a intenção de lhe mostrar algo. Seu quarto é descrito como limpo e virginal, com papel de parede florido e discreto, mas bastante quente. A cama não era feita para sentar e por isso havia sempre uma cadeira ao lado dela.

Helen é surpreendida pela tia abrindo uma caixa que estava no alto do armário e que continha roupas lavadas e passadas da mãe. Helen fica bastante confusa com a presença das roupas e principalmente pelo fato de tia Annie sugerir que ela as leve embora para usá-las. Sente a atitude da tia como uma desculpa para poder falar da doença e das circunstâncias da morte da mãe fazendo que seu sentimento de culpa aumentasse ainda mais. *“She showed me where things had been expertly darned and mended and where the elastic had been renewed. She showed me a slip which had been worn, she said, only once. (...) I recognized with alarm the peach-colored bed-jacket I had sent for Christmas”*⁶³ (MUNRO, 1998, p. 205).

É pois a história de toda uma vida que se faz recordar no momento em que a caixa é retirada do alto do armário e aberta, virando o mundo de Helen pelo avesso, trazendo lembranças e sensações, hipóteses, pesadelos que estavam guardados em seu íntimo, sentindo que os tumultos da sua alma continuam a persegui-la. Helen vai além de si mesma, para uma infinidade de outros pensamentos. É a hora de acertar as contas com seu passado, de ouvir histórias ainda desconhecidas. Recusa veementemente as roupas oferecidas por tia Annie, embora muitas estivessem quase novas. Camisolas, *“peignoirs”*, casacos, vestidos de várias cores e tecidos e blusas foram lavadas, passadas e remendadas. Fez questão de lembrar as roupas que a mãe usava a última vez em que a viu e dos momentos de desespero da mãe no hospital. Cansada de cuidar sozinha da mãe e decidida a mudar sua vida de tamanho sofrimento, Maddy disse à mãe que ela seria levada ao hospital para exames de rotina, mas a partir desse dia deixa-a lá. Passaram-se dois meses no hospital até o dia de sua morte. Contestando as palavras de Helen sobre a saúde da mãe, tia Annie disse que não havia

⁶³ “Ela mostrou onde as coisas foram habilmente cerzidas e remendadas e onde o elástico fora trocado. Ela mostrou um chinelo que havia usado, ela disse, apenas uma vez (...) Reconheci com inquietação o roupão cor de pêssego que eu havia enviado no Natal.

necessidade em deixá-la no hospital, pois sua saúde continuava a mesma, se deteriorando gradativamente em consequência do Mal de Parkinson. Seu estado piorou e a levou à morte quando percebeu que não mais iria para casa. Segundo relatos da tia, a mãe pediu desesperadamente para que Maddy a tirasse de lá mas a filha contestou.

Well, she got out. She got out the side door where the ambulance comes in, it's the only door that isn't locked. It was at night when they haven't so many nurses to watch them. She got her dressing gown and her slippers on, the first time she ever got anything on herself in years, and she went out and there it was January, snowing, but she didn't go back in. She was away down the street when they caught her. After that they put the board across her bed.

The snow, the dressing gown and slippers, the board across the bed. It was a picture I was much inclined to resist. Yet I had no doubt that this was true, all this was true and exactly as it happened. It was what she would do; all her life as long as I had known her led up to that flight.⁶⁴ (MUNRO, 1998, p. 208)

A tentativa de fuga da mãe mostra o seu desespero e a vontade de retornar para casa. Apesar da doença e do difícil relacionamento com a filha, a casa é para ela seu porto-seguro. É a casa que protege, que abriga sonhos e devaneios, que sente nosso coração palpitar e que em alguns momentos, é nossa mãe. O quarto do hospital pode ser visto como coadjuvante de sua condição de opressão, caracterizada por anos de cisão profunda e sofrida entre ela, as duas filhas e o mundo.

O impacto dessa revelação sobre a fuga da mãe é aprofundado, no narrador e no leitor, com as palavras em itálicos presentes no conto *“The snow, the dressing gown and slippers, the board across the bed”*⁶⁵ (MUNRO, 1998, p. 208) criando uma imagem nítida de compaixão pelo voo que não ocorreu e guardando isso para sempre na memória, observado em *“making sure the haunts we have contracted for are with us”*⁶⁶ (p.209) como os fantasmas do passado que tia Annie quer ter a certeza de que jamais serão esquecidos por Helen. Mesmo inconscientemente sabendo que era um grande “peso” na vida de Maddy, a mãe sentia saudade de casa e dos cuidados da filha. A fuga pode ser entendida como o voo para a

⁶⁴ “Bem, ela fugiu. Saiu pela porta lateral onde a ambulância entra, é a única porta que não está trancada. Foi a noite quando não haviam muitos enfermeiros para observá-los. Vestiu sua camisola e chinelos, a primeira vez que vestia algo em anos e saiu; e era janeiro e estava nevando mas ela não voltou. Ela estava longe descendo a rua quando a pegaram. Depois disso colocaram uma grade em sua cama. A neve, a camisola, os chinelos, a grade em sua cama. Era uma imagem que eu estava inclinada a resistir. No entanto eu não tinha dúvida que era verdadeira, tudo era verdadeiro exatamente como aconteceu. Era o que ela faria, toda sua vida, assim como eu a conhecera, a levaria a aquele voo.”

⁶⁵ “A neve, o roupão e os chinelos, a grade na cama.”

⁶⁶ “Certificando-se que as assombrações que nós contraímos estão juntas de nós.”

liberdade e mais tarde, quando os enfermeiros colocam uma grade ao redor de sua cama, a liberdade que seria tolhida até o fim. Clausura, prisão, isolamento, tristeza profunda e morte.

No final do conto, espaço e objetos se fundem para a configuração das personagens principais. Logo após a visita às tias, Helen retorna para casa com seus dois filhos e encontra Maddy na cozinha, preparando algo para comerem.

*Rectangles of sunlight lay on the rough linoleum. She had taken off her high-heeled shoes and was standing there in her bare feet The back kitchen is a large untidy pleasant room with a view, behind the stove and the drying dishtowels, of the sloping backyard, the CPR station and the golden, marshy river that almost encircles the town of Jubilee.*⁶⁷ (MUNRO, 1998, p.209)

A narradora descreve a cozinha dos fundos como um lugar amplo e agradável embora desarrumado, com piso de linóleo, vista para o quintal, a estação de trem e o rio pantanoso e dourado que circunda quase que por completo a cidade de *Jubilee*. Em relação ao espaço da cozinha dos fundos e da vista observada pela personagem-narradora, temos novamente a ambientação dissimulada, caracterizada pela relação entre o espaço e a ação da personagem, ou seja, a personagem participa da descrição do espaço. Sabemos que nesta ambientação, o espaço vai sendo revelado conforme o movimento da personagem – no caso, quando Helen entra na cozinha e começa a conversar com a irmã. A primeira imagem que vê é a do quintal que usualmente está associado às lembranças da infância; em seguida menciona a estação de trem, que é ponto de chegada e partida das pessoas. Pode ter associado essa imagem ao momento de sua partida para Toronto, quando decidiu dar um novo rumo à sua vida e também quando voltou a *Jubilee* logo após o falecimento da mãe; por fim, menciona o rio que circunda a cidade. Em seu *Dicionário de Símbolos*, Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 780,781), considera que o simbolismo do rio e do fluir das águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal da fluidez das formas (...), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. A morte da mãe, fechando um ciclo na vida de Helen e Maddy e aliviando seu sofrimento frente à doença de Parkinson; a vida que prossegue para as irmãs, momento de reflexão sobre seus atos e sua vida, momento de tentar exorcizar o acontecido. É a vida que segue em frente. Mais uma vez a ambientação dissimulada mostra-se coerente com o tom irônico do título, se pensarmos que o discurso

⁶⁷ “Retângulos de luz do sol batem no chão áspero de linóleo. Ela havia tirado seus sapatos de salto alto e estava lá descalça. A cozinha dos fundos é um cômodo agradável, grande e desarrumado com vista, atrás do fogão e dos panos de prato que secam, do quintal inclinado, da estação de trem e do rio pantanoso dourado que quase circunda a cidade de *Jubilee*.”

irônico sempre fala uma coisa para significar outra. Munro retratou a vida de Maddy e Helen em seus momentos transitórios e de forma inconclusa quando nos mostra que entre elas, apesar do título “*The Peace of Utrecht*”, não houve nenhum acordo. A narradora não encontra a paz e nem é beneficiada pelo passar do tempo e a maturidade que adquire. Ao contrário, todos os acontecimentos e impressões continuam nítidos e preservados na memória de Helen e Maddy.

É através da descrição dos retângulos de luz que refletiam no piso de linóleo da cozinha em desordem que observamos o desenrolar da narrativa, nesse caso, o momento em que Maddy tira os sapatos, fica descalça em contato com o piso áspero e conversa com Helen sobre a visita que esta havia feito às tias, destacando-se um momento de epifania na vida de Maddy, antecipando seu questionamento sobre tudo o que havia vivido nos anos de doença da mãe, condensando aqui seus afetos e todas as suas tensões. Nesse espaço são expressos os sentimentos negativos de Maddy em relação ao seu ambiente doméstico, um tanto claustrofóbico para ambas, que estavam em busca de liberdade e paz.

Enquanto conversa com Helen sobre as tias e sobre o possível sentimento de culpa que dizia não ter em relação à mãe, Maddy volta da sala de jantar com uma tigela rosa em suas mãos, uma espécie de herança familiar e, repentinamente, ou por estar com as mãos trêmulas ou por não tê-la segurado firmemente, derruba-a, quebrando-a em vários pedacinhos. A tigela “estilhaçada” simboliza a resistência ao passado que não quer deixar a personagem; é o retorno de todos os sentimentos reprimidos; a tigela são as lembranças que ficaram. Através do diálogo entre as irmãs e do questionamento final de Maddy – “*But why can't I, Helen? Why can't I?*”⁶⁸ (MUNRO, 1998, p.210), a narradora expressa sua grande dificuldade em esquecer o passado, exorcizar a culpa e reconstruir o futuro, a fim de que haja paz e reconciliação. Os pedaços da tigela marcam o dano irreparável causado na vida de Maddy, deixada sozinha em Jubilee, que representa o “lugar gótico” no qual seu fracasso continuará a atormentá-la e onde nenhum acordo de paz será tratado.

O *Longman Dictionary of English Language and Culture* (1998, p. 767) define o vocábulo “linóleo” da seguinte forma: “*smooth shiny material in flat sheets used as floor-covering, made up of strong cloth combined with a hard material used especially in kitchens because it is easy to clean.*”⁶⁹ Complementamos a definição acima com a de Francesconi

⁶⁸ “Mas por que eu não posso Helen? Por que não?”

⁶⁹ “material brilhante e liso em lâminas planas usado como cobertura de piso, feito de tecido resistente combinado com um material reforçado usado especialmente em cozinhas por ser fácil de limpar.”

(2015, p.2): “*this definition clarifies the layered composition of the linoleum, with the superimposed strata of canvas, a rough material and oil, a smooth element. Combining “linum” meaning flax, and “oleum” meaning oil, the Latin etymological root confirms a semantic doubleness.*”⁷⁰ Como um item topográfico, o linóleo descreve o espaço onde as histórias se passam: é o material utilizado para revestir o piso da casa onde Helen cresceu e onde hoje reside sua irmã Maddy. A menção ao piso de linóleo é feita por Munro em vários de seus contos.

*I led my children to the big bedroom at the back of the house, where Maddy and I used to sleep. It has thin, almost worn-out white curtains at the windows and a square of linoleum on the floor; there is a double bed, a washstand which Maddy and I used as a desk when we were in high school, and a cardboard wardrobe with little mirrors on the inside of the doors.*⁷¹ (MUNRO 1998, p.198)

Nesse caso, quando o linóleo não cobre toda a superfície do chão do quarto, apenas “um quadrado de linóleo”, Helen é capaz de lembrar-se de seu passado, de suas memórias amargas e perceber que nada disso havia se resolvido em sua vida. Helen faz um apanhado de sua vida e nota que tudo poderia ter sido diferente se ela tivesse sido menos egoísta e não ter decidido morar em outro lugar ao invés de ajudar a irmã a cuidar da mãe; é o momento de acertar as contas com o passado e notar que, apesar de ter marido e filhos, o sentimento de culpa e remorso permanecem vivos dentro dela.

Como os dois exemplos acima demonstram, assim como o piso de linóleo que possui camadas de lonas sobrepostas, o linóleo utilizado nos contos de Munro abrange valores opostos de suavidade e turbulência, limpeza e sujeira, escuridão e luz, estabilidade e dinamismo, modernidade e decadência (FRANCESCONI, 2015, p. 9). *The Peace of Utrecht* relaciona-se ao terror mundano e comum que se esconde por detrás das fachadas de pequenas cidades canadenses e que ameaça a estabilidade mental dos personagens munrovianos. O gótico utilizado por Munro relaciona-se à exploração do medo – medo do desconhecido - e o terror causado pelos arredores naturais canadenses ao mesmo tempo em que mostra o fascínio da autora com as ambivalências nas relações humanas

⁷⁰ “esta definição esclarece a composição em camadas do linóleo, com camadas de lonas sobrepostas, um material áspero e óleo, um elemento uniforme. Combinando ‘linum’ significando linho e ‘oleum’ significando óleo, a raiz etimológica latina confirma sua duplicidade semântica.”

⁷¹ “Levei meus filhos até o grande quarto no fundo da casa, onde Maddy e eu costumávamos dormir. Tem cortinas finas, brancas quase gastas nas janelas e um quadrado de linóleo no chão; tem uma cama de casal, um lavatório que Maddy e eu usávamos como escrivaninha quando estávamos no colegial e um armário de papelão com pequenos espelhos no interior das portas.”

É de extrema importância, quando se abordam estas questões relativas ao espaço, entender não somente como elas concorrem para configurar o universo interno das personagens, mas também verificar como se entrelaçam, numa simbiose, com os elementos temporais. Abordando o significado do cronotopo e sua importância dentro do romance, Bakhtin afirma que:

Em primeiro lugar, é evidente seu significado temático. Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo... Ao mesmo tempo nos salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. (BAKHTIN, 1993, p. 355)

No conto “*The Peace of Utrecht*” temos inicialmente o cronotopo da viagem que Helen fez da pequena cidade de *Jubilee* até a cidade de Vancouver em busca de uma nova vida, do seu “eu” onde casaria e constituiria sua própria família. É o “eu” de Helen que percorre quase toda a narrativa do conto, em que cada fato de seu passado, cada lembrança – boa ou não, contribui para que ela possa compreender tudo o que a fez buscar novos rumos e maneiras de viver sua vida após a doença da mãe. A concepção do homem é de que sempre há algo novo para se conhecer, e por isso deve-se sempre buscar esse desconhecido para tentar se encontrar. O que mais valia para Helen era a estrada a ser trilhada e não a chegada, pois o fim é inerente ao ser. Logo que chega a *Jubilee* sente também que as lembranças de toda uma vida estão impregnadas no seu ser e depara-se com a casa em que viveu por longos anos com a irmã Maddy e a mãe, sem nome mencionado e que possuía doença de Parkinson. Temos o cronotopo da casa da infância, o elemento maior da narrativa assim como na vida da personagem pois é através desse lugar que Helen vai vivendo e relembrando os fatos, vai moldando seu “eu” através da sua vida de outrora. Temos também o cronotopo da casa das tias quando Helen faz uma visita à Annie e Lou, irmãs de sua mãe falecida, onde novas lembranças são suscitadas. Em ambos os cronotopos, observamos a partir das personagens como estas vão se apresentando na narrativa, o efeito do tempo em suas vidas, esboçado de duas formas: a adolescência e fase adulta de Helen até seu casamento e retorno à cidade de *Jubilee* para as visitas remotas à casa da irmã. No primeiro momento temos as personagens que vivem um enorme conflito com a mãe por terem que cuidar de seu delicado estado de saúde gerando vergonha, desprezo e até raiva da pobre mãe, deixando-as cada vez mais

distantes dela; e no segundo momento há uma mudança de enfoque no tempo, pois Helen retorna para casa depois de muitos anos, já casada, com filhos e com uma nova vida. Nesse contexto as ações estarão permeadas pelo sentimento de arrependimento e amargura, agora não mais relacionadas à época em que cuidavam da mãe mas aos sentimentos que foram gerados naquela ocasião. *“The red brick of which the house is built looked harsh and hot in the sun and was marked in two or three places by long grimacing cracks; the verandah, which always had the air of an insubstantial decoration, was visibly falling away”*⁷²(MUNRO, 1998, p.197).

Nesse caso, a observação e a percepção da casa têm valor simbólico na medida em que estabelecem os limites que antecedem as mudanças (BAKHTIN, 1993 p. 354), as decisões que alteram o rumo da personagem, nesse caso, a certeza de que apesar de tudo, Helen havia feito o melhor ao mudar-se para outra cidade.

*It might be that we had to perform some of the trivial and unpleasant services endlessly required, or that we had to supply five minute’s expediently cheerful conversations, so remorselessly casual that never for a moment was there a recognition of the real state of affairs, never a glint of pity to open the way for one of her long debilitating sieges of tears.*⁷³
(MUNRO, 1998, p. 198, 199)

Helen e Maddy vão tecendo suas vidas a partir das lembranças e em alguns momentos elas têm a sensação de que estão vivendo as mesmas situações do passado, como na seguinte passagem. *“It seemed to me that I could not close the door behind me 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?”*⁷⁴ (MUNRO, 1998, p.198).

Observamos o caráter cíclico do tempo marcado pela repetição dos acontecimentos: *“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. (...) And now an experience which seemed*

⁷² “Os tijolos vermelhos com os quais a casa é construída pareciam hostis e quentes ao sol e era marcado em dois ou três lugares com longas rachaduras ; a varanda, que sempre teve o ar de uma decoração insubstantial, estava visivelmente despençando.”

⁷³ “Parecia que tínhamos que desempenhar algum tipo de tarefa trivial e desagradável requeridas incessantemente, ou que tínhamos que oferecer cinco minutos de conversa convenientemente alegre, tão casualmente pesarosa que por nenhum momento havia o reconhecimento do real estado da situação, nem um pouco de pena que abrisse caminho para uma de suas longas e debilitadas crises de choro.”

⁷⁴ “Parece que eu não poderia fechar a porta atrás de mim sem ouvir a voz arruinada da minha mãe me chamar, e me sentir com o corpo pesado como se eu estivesse preparada para responder. Chamando. Quem está aí?”

not at all memorable at the time had been transformed into something curiously meaningful for me, and complete".⁷⁵ (MUNRO, 1998, p. 201)

A casa era, portanto, uma parte de Helen e que ela não havia esquecido, como talvez desejasse, para livrar-se de lembranças indesejadas. A vida, apesar da doença e morte da mãe, prosseguia e ambas deveriam aprofundar o contato com seus "eus", tentando acalmar a dor do amor que não foi dado e do carinho que não foi compartilhado. Ao final da história, assim que Maddy junta os pedaços da tigela que havia se estilhaçado no chão, Helen diz "Take your life, Maddy. Take it. Go away, don't stay here."⁷⁶ (MUNRO, 1998, p. 210) Tempo e espaço são inseparáveis. A estrada e a casa são lugares em que se é possível medir o tempo da história mas é preciso, a cada vez, voltar a eles para que o tempo avance e para se observar que o passado, o presente e o futuro estão interligados pela memória. A vida, mesmo que esteja voltada para o futuro, é sempre uma sucessão de fatos que se mostram no eterno retorno.

Além de não dissociar o tempo do espaço Bakhtin dá ao tempo maior ênfase, observando-o como uma espécie de ponte entre ficção e realidade, ou seja, dentro do romance as relações estabelecem elos, pontos de ligação com a realidade.

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra. (BAKHTIN, 1988, p. 358-359)

2.2. O ESPAÇO LABIRÍNTICO DO DELÍRIO EM "MENESETEUNG"

Nesta seção do segundo capítulo será analisado o espaço no conto "*Menseseteung*" do livro *Friend of my Youth* (1991), cujos temas são histórias familiares, recordações pessoais e a

⁷⁵ " Por alguma razão a leitura daquelas palavras teve um forte efeito em mim; senti como se minha antiga vida estava girando ao meu redor, esperando para ser apanhada novamente (...) E agora uma experiência que não parecia inesquecível na época havia sido transformada em algo curiosamente significativo para mim, e completo."

⁷⁶ " Agarre sua vida, Maddy. Agarre-a, não fique aqui."

história colonial canadense. A protagonista, a poetisa do século XIX, Almeda Joynt Roth, criação ficcional de Alice Munro, é apaixonada por poesia desde sua infância. A narrativa é construída por meio de menção ao livro de poemas da protagonista, *Offerings*⁷⁷, segmentada em seis partes, publicado em 1873, com prefácio detalhado sobre sua vida; os poemas tratam de temas vitorianos: infância, morte e paisagem local.

Nesse conto, Munro controla o tempo com extrema precisão. A cronologia inicia-se em 1840 quando Almeda nasce, 1865 quando tira a foto que está na capa de rosto do livro, 1873 quando o livro é publicado, 1879 ocorre o incidente com seu vizinho Jarvis Poulter e a mulher bêbada e 1903 é o ano de falecimento de Almeda. Através de cálculos baseados em evidências contidas na história, podemos obter mais datas. Em 1854, a família de Almeda muda-se de Kingston para o vilarejo fronteiro, em 1857 seu irmão e sua irmã falecem, em 1860 é a vez de sua mãe e 1872 seu pai falece. Essas datas na verdade marcam o início da história.

A articulação estabelecida por Bakhtin entre a imagem e o tempo é de fundamental importância também neste conto, pois a mudança na imagem por si só estabelece uma passagem no tempo. A imagem pode ser de uma personagem, de um lugar a de um espaço. Sendo assim, analisaremos as imagens associadas à ideia de cronotopo de Bakhtin, no segundo conto, “*Meneseteung*”, que narra a história da vida da poetisa Almeda Joint Roth que viveu no século XIX, vindo para o oeste do Canadá com sua família aos 15 anos de idade. “A imagem que a personagem faz de si mesma ou das outras está condicionada a uma dada situação que se dá num dado lugar e num dado tempo.” O conto é narrado em terceira pessoa e o tempo da enunciação não coincide com o tempo enunciado: a narradora está num tempo futuro à personagem Almeda. Para BAKHTIN : “Se eu narrar um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro como narrador fora do tempo-espaço onde o evento se realizou.” (1988, p.360) O espaço ocupado pela narradora é variável pois desloca-se na cidade a fim de recolher informações sobre a poetisa sendo que o espaço ocupado por Almeda foi o de sua casa na esquina das ruas Dufferin e Pearl. E qual a imagem de Almeda construída pela narradora no início da narrativa? Associa uma fotografia antiga que tem na capa de rosto do livro como sendo uma bela mulher, esbelta, usando um chapéu que lhe sugeria intenções artísticas ou pelo menos alguma excentricidade em seu caráter. Esses fatos ajudam a narradora a se identificar e criar sua própria imagem, a princípio, uma pessoa solteira, diferente e de respeito: “*From my earliest years I have delighted in verse and I have occupied*

⁷⁷ “Dedicatórias”

*myself – and sometimes allayed my griefs, which have been no more, I know, than any sojourner on earth must encounter – with many floundering efforts at its composition”*⁷⁸(MUNRO, 1991, p. 51).

Essa imagem, ao mesmo tempo em que significava prestígio para a narradora, mostrava que Almeda encontrava-se em posição de desvantagem pois pela leitura de seu livro, percebia-se que ela sofria bastante por não se encaixar nos padrões femininos daquela época – por ser solteira, cuidar do pai e da casa e por não se dedicar como era esperado, aos trabalhos domésticos. Quanto mais a narradora mergulha no passado de Almeda mais essa imagem negativa vai se acentuando.

*The deaths of her brother and sister, and then of her mother, who lost her reason, in fact, a year before she died, and lay in bed talking nonsense – those weighed on her, so she was not lively company. And all that reading and poetry – it seemed more of a drawback, a barrier, an obsession, in the young girl than in the middle-aged woman, who needed something, after all, to fill her time.*⁷⁹(MUNRO, 1991, p.59)

A medida em que vai descobrindo informações sobre a vida da poetisa, a narradora se sente cada vez mais melancólica pois parece fundir-se na imagem de Almeda com a intenção inicial de fazer um levantamento sobre sua história de vida. No avançar do conto é possível perceber que a vida da poetisa vai se fechando, entristecendo, ficando miserável até tomarem ares de desespero, disformidade, monstruosidade, muito próximo de seu estado emocional.

*At the corner of Pearl and Dufferin streets last Sunday morning there was discovered, by a lady resident there, the body of a certain woman of Pearl Street, thought to be dead but only, as it turned out, dead drunk. She was roused from her heavenly – or otherwise – stupor by the firm persuasion of Mr. Poulter, a neighbor and a Civil Magistrate, who had been summoned by the lady resident. Incidents of this sort, unseemly, troublesome, and disgraceful to our town, have of late become all too common.*⁸⁰(MUNRO, 1991, p.67,68)

⁷⁸ “Desde os meus primeiros anos deleito-me com versos. Às vezes aliviava minhas tristezas, que não foram, bem sei, maiores do que qualquer breve permanência aqui na terra pode oferecer – empenhei-me com sofreguidão em tudo que compus.”

⁷⁹ “As mortes dos irmãos, depois a da mãe, que enlouqueceu um ano antes de falecer, dizendo absurdos no leito – tudo isso pesou sobre Almeda, tornando-a uma companhia pouco aprazível. E tanta leitura, tanta poesia – parecia muito mais um inconveniente, uma barreira, uma obsessão na jovem do que na mulher de meia- idade, que precisava, depois de tudo, de algo para ocupar o tempo.”

⁸⁰ “Na esquina das ruas Pearl e Dufferin na manhã do último domingo foi encontrado, pela dama que ali reside, o corpo de uma certa mulher da rua Pearl, a qual foi dada como morta, mas, assim que se virou, revelou-se morta de bêbada. Ela foi desperta de seu divinal – ou de outro modo – estupor pela firme persuasão do senhor Poulter, um vizinho e também magistrado civil, que fora chamado pela dona da casa. Incidentes desse tipo, impróprios, incômodos e vergonhosos para nossa cidade, têm se tornado muito comuns ultimamente.”

A partir do episódio da mulher bêbada no quintal de Almeda e de sua percepção do modo brutal e animalesco como Jarvis Poulter a tratou e a escorraçou de lá, notamos forte presença do pai de Almeda – o modo patriarcal pelo qual criou a filha, o certo e o errado que incutiu nela e também em sua mãe e irmãos – entendidos aqui como a dor da perda e a saudade da época em que eram todos uma família estruturada. É a partir daqui que Almeda faz a escolha de seu destino e de como deseja viver. *“Almeda is a long way now from human sympathies or fears or cozy household considerations.”*⁸¹ (MUNRO, 1991, p.70) Ela quer sua liberdade.

All this can be borne only if it is channelled into a poem, and the word “channelled” is appropriate, because the name of the poem will be – it is – ‘The Meneseteung’. The name of the poem is the name of the river. No, in fact it is the river, the Meneseteung, that is the poem – with its deep holes and rapids and blissful pools under the summer trees and its grinding blocks of ice thrown up at the end of winter and its desolating spring floods. Almeda looks deep, deep into the river of her mind... ⁸²(MUNRO, 1991, p.70)

É o cronotopo do rio, evidenciando uma forte presença de Jarvis Poulter e seu pai, personagens ligados à repressão e à clausura do ambiente doméstico, avessos a qualquer tipo de liberdade feminina. O poema com o nome do rio ou o rio com o nome do poema; é o rio que ela vive; é a expressão do que sente; o rio é seu estado de alma; é a sua introspecção seu momento de olhar para dentro de si e se descobrir como uma mulher livre das amarras de seu tempo. AMORIM (2006, p.109) afirma que “o rio correndo por entre as margens é uma imagem consagrada universalmente como metáfora do tempo que passa”; o rio é o elemento que flui com continuidade, que corre e vai transformando tudo, lavando, limpando e purificando. A existência de Almeda ganha sentido no momento em que canaliza seus pensamentos para o rio e consegue se reinventar e viver. O cronotopo do rio é o sinal de esperança para a poetisa. E junto do rio vem também seu fluxo menstrual. *“(...) she goes out*

⁸¹ “Almeda está nesse momento muito aquém das mesquinhas humanas, dos medos e considerações caseiras fortuitas.”

⁸² “Tudo isso pode ser demonstrado se for canalizado num poema, e esta palavra, ‘canalizado’, é bem apropriada, porque o nome do poema será – é - ‘O Meneseteung’. O nome do poema é o nome do rio. Ou melhor, na verdade, o poema é o rio, o Meneseteung, eis o poema – com suas profundezas e cachoeiras, suas lagoas idílicas sob as árvores do verão, os blocos de gelo partidos, atirados ao fim do inverno, e suas enchentes desoladoras na primavera. Almeda olha fundo, lá no fundo do rio de sua mente...”

to the privy again and discovers that she is bleeding, her flow has started". Logo em seguida, no caminho até a cozinha, anda pela poça de suco de uva. *"She walks through the pool of grape juice. (...) she walks upstairs leaving purple footprints and smelling her escaping blood and the sweat of her body that has sat all day in the closed hot room."* ⁸³(MUNRO, 1991, p.71)

Do cronotopo do rio deriva o significado principal do conto de Munro, assim como afirma Bakhtin sobre o significado figurativo do cronotopo no romance: "Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária." (BAKHTIN, 1999, p. 356)

Retomando a definição de Osman Lins (1976) sobre a ambientação, em *"Meneseteung"* aparecem dois tipos de ambientação, a franca e a dissimulada. A ambientação franca, é aquela que se distingue pela introdução da narradora, que não participa da ação, apenas a descreve por toda a extensão do conto; e a ambientação dissimulada, é aquela onde não há pausa no relato para fazer descrição da moldura ou do contexto, antes o espaço surge da própria ação. Os espaços surgem de uma necessidade imediata da ação do personagem: o quarto quando precisa dormir, a sala de jantar para comer ou a janela quando precisa acordar e reconhecer as situações que ocorrem na história. Segundo Lins (1976, p. 84), na ambientação dissimulada, os "atos da personagem (...) vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos."

Na primeira parte do texto, a narradora nos apresenta uma série de títulos e pequenas resenhas dos poemas de Almeda: *"Children at Their Games"*, *"The Gypsy Fair"*, *"A Visit to my Family"*, *"Angels in the Snow"*, *"Champlain at the Mouth of Meneseteung"*, *"The Passing of the Old Forest"* e *"A Garden Medley"*⁸⁴. São poemas que abordam o cotidiano do vilarejo, das pessoas e lendas do lugar. A narradora discorre sobre as dificuldades e solidão de Almeda, sua tentativa de se manter ativa na igreja e na comunidade, comenta, entre vários outros aspectos da sua vida, seu possível interesse por Jarvis Poulter, um viúvo que se mudou para a comunidade com o propósito de explorar o comércio de sal e fala sobre o fato de Almeda nunca ter se casado, apesar de seus muitos dotes domésticos e intelectuais.

⁸³ "Ela sai para ir ao banheiro novamente ao banheiro e percebe que está sangrando, que seu fluxo começou. Anda pela poça de suco de uva (...) sobe as escadas, deixando para trás pegadas púrpuras ao mesmo tempo em que sente o odor de sanue e do suor de seu corpo, que ficou confinado o dia todo na sala quente."

⁸⁴ "Crianças Brincando", "A Feira Cigana", "Visita à minha Família", "Anjos na Neve", "Champlain na Foz do Meneseteung", "A Morte da Velha Floresta" e "Miscelânea de Jardins".

*The poetess has a long face; a rather long nose; full, somber dark eyes, which seem ready to roll down her cheeks like giant tears; a lot of dark hair gathered around her face in droopy rolls and curtains. A streak of gray hair plain to see, although she is, in this picture, only twenty-five. Not a pretty girl but the sort of woman who may age well, who probably won't get fat.*⁸⁵
(MUNRO, 1991, p. 50)

Desde o início a narradora vai tecendo suas impressões a respeito da poetisa e tenta compreender Almeda através do livro de poemas em cuja capa se encontra uma fotografia da mesma e seu nome escrito em letras douradas. Ela se detém nos traços físicos de Almeda como seu rosto, olhos e cabelos: *“It’s the untrimmed, shapeless hat, something like a soft beret that makes me see artistic intentions, or at least a shy and stubborn eccentricity, in this young woman, whose long neck and forward-inclining head indicate as well that she is tall and slender and somewhat awkward”*⁸⁶ (MUNRO, 1991, p. 51).

A narradora estabelece relações entre Almeda e seu jeito de se vestir após ver a foto no livro e conclui que se trata de uma jovem com intenções artísticas, que possui certa excentricidade, visível em seu chapéu sem formas e sem abas. Talvez associe o traço excêntrico à Almeda justamente por observar uma obra de 1873 e que tal comportamento não fazia parte dos padrões da época. Obtém também outras informações sobre a jovem poetisa, como seu passado, sua vinda ao Canadá, a perda dos pais e dos irmãos e a devoção à arte de escrever. Mesmo tendo prosperado no comércio de arreios e couro, a adversidade foi uma constante na vida de sua família. Três anos após sua chegada ao país, seu irmão e irmã adoeceram e faleceram. Perdeu a mãe que faleceu três anos mais tarde, o que a deixou na responsabilidade da casa e do cuidado com o pai. Ela cuidou dele até seu falecimento, doze anos mais tarde e por não se sentir apta a atividades comumente atribuídas a mulheres, tais como crochê e bordado, Almeda se dedicou a escrever versos e a viver na confortável casa que o pai havia construído.

In 1879, Almeda Roth was living in the house at the corner of Pearl and Dufferin streets, the house her father had built for his family.(...)Only the main street is graveled; the other streets are dirt roads, muddy or dusty

⁸⁵ “A poetisa tem uma face alongada; um nariz bem grande; olhos negros grandes e sombrios que parecem prontos a rolar pelas maçãs do rosto como lágrimas gigantes; abundantes cabelos negros rodeiam-lhe a face em fios pendentes e cortinados. Uma visível mecha grisalha apesar da foto registrá-la aos vinte e cinco anos. Não é bela mas sim do tipo que vai ter uma velhice generosa, que provavelmente não ganhará peso.”

⁸⁶ “Esse chapéu, sem ajuste ou contorno definido, assemelha-se a uma boina macia, o que me sugere intenções artísticas, ou ao menos a presença de uma discreta e resoluta excentricidade no caráter dessa jovem cujo pescoço longo e a cabeça voltada para trás indicam que é alta e magra além de desajeitada.”

*according to season. Yards must be fenced to keep animals out. Cows are tethered in vacant lots or pastured in backyards, but sometimes they get loose. Pigs get loose, too, and dogs roam free or nap in a lordly way on the boardwalks. The town has taken root, it's not going to vanish, yet it still has some of the look of an encampment.*⁸⁷(MUNRO, 1991, p.53,54)

A descrição que a narradora faz do espaço onde Almeda Roth mora ilustra uma unidade à qual Osman Lins se refere em seu estudo: “A ambientação franca é reconhecível pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade” (LINS, 1976, p. 83). Embora se relacione a um momento descritivo, essa unidade, no contexto em que se insere, ganha relevância, pois ressalta a volubilidade do caráter de Almeda, que será discutido posteriormente.

Para a narradora, no momento que observa a fotografia já amarelada da casa de Almeda e tece observações sobre seu aspecto físico – o alpendre, o cercado, a falta de pintura, as janelas e cortinas e a vegetação – esta já estabelece lembranças de sua própria casa e seus valores de proteção, pois “os centros de devaneio se agrupam para constituir a casa onírica, mais duradoura que as lembranças dispersas na casa natal” (BACHELARD, 1988, p.35).

É pela imagem dessa casa que a narradora poderá revisitar o passado de Almeda, ou talvez seu próprio passado, imaginar tudo o que foi vivido e, assim, por meio da personagem, descobrir suas próprias raízes. Temos a impressão de que a narradora, “habitando” tais imagens, recomeçaria outra vida, sua própria vida.

*The town has taken root, it's not going to vanish, yet it still has some of the look of an encampment. And, like an encampment, it's busy all the time – full of people, who, within the town, usually walk wherever they're going (...) full of the noise of building and of drivers shouting at their horses and of the trains that come in several times a day.*⁸⁸ (MUNRO, 1991, p.54)

⁸⁷“Em 1879, Almeda Roth ainda morava na casa que ficava na esquina das ruas Pearl e Dufferin, a mesma que seu pai construíra para a família (...). Somente a rua principal possui cascalhos; as demais não passam de estradas de terra batida, lamacentas ou empoeiradas, conforme a estação. Os quintais precisam ser cercados para manter os animais longe. As vacas são amarradas em terrenos baldios ou pastam nos quintais, mas às vezes fogem. O mesmo fazem os porcos, enquanto os cães perambulam ou tiram um soneca à maneira dos lordes sobre a passagem de tábuas. A cidade criou raízes, não há de desaparecer, embora conserve o aspecto de um acampamento.”

⁸⁸“A cidade criou raízes, não há de desaparecer, embora conserve o aspecto de um acampamento. E, como tal, está sempre em atividade: cheia de pessoas que, do centro, vão a pé a todos os lugares (...) cheia de barulho de construções, de charreteiros gritando com seus cavalos e de trens que chegam várias vezes por dia.”

Compara a imagem da cidade, mesmo parecida com um acampamento mas já com raízes fincadas, à imagem de Almeda, que mesmo tendo escrito apenas um livro, e sendo anônima no mundo literário, não há de desaparecer, pois tem sua história pessoal documentada no *Vidette*. Almeda, abrigada e protegida na casa, gostaria de estar lá fora, em atividade, no meio do burburinho das pessoas, em busca de sua liberdade como mulher e como escritora.

“*The lace-curtained windows look like white eyes*”⁸⁹ (MUNRO, 1991, p.53) pode indicar o olhar iluminado que observa da janela, que vigia através das cortinas, os “olhos da casa”, de dentro dela. É o olhar enclausurado que espera à janela, que vê, que vela, vigia e espera. Pelos olhos de Almeda, a casa torna-se humana; vê como uma pessoa; representa os olhos abertos para a liberdade. “*The night sky is clear, with no moon and with bright stars. Pegasus hangs straight ahead, over the swamp. Her father taught her that constellation – automatically, she counts its stars*”⁹⁰ (MUNRO, 1991, p. 63). Observamos as estrelas que brilham no céu como estrelas que iluminam a terra; assim, a casa de Almeda forma uma constelação na terra. Para Chevalier & Gheerbrant (1982, p.404) o caráter celeste das estrelas faz com que elas “sejam símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas). As estrelas traspassam a obscuridade, são faróis projetados na noite do inconsciente.” É o tempo que a personagem Almeda espera para se libertar de sua existência obstinada, de seus afazeres domésticos, de sua clausura; é a batalha entre seus conflitos pessoais e as forças das trevas, aqui representadas pelo episódio da discussão acalorada em seu quintal com insultos de baixo calão, depravação, odores fétidos e imagens repulsivas, que aparentam ser de um assassinato. Tem-se a luz da lanterna que a princípio Almeda pensa em utilizar para que possa observar o ocorrido. É o contraste entre a luz que emana do interior de sua casa e a escuridão de seu jardim; a luz que irá representar sua descoberta como mulher, sua nova vida e salvação contrastando com a escuridão externa representando as trevas, o mal, o castigo, a perdição e a morte.

Refletindo, nesse momento, com apoio da teoria de Bachelard, e associando com o que Munro pretende sugerir em “*Meneseteung*”, de acordo com Atwood (1989), é que Almeda, como resultado da sua experiência na Rua Pearl e seus arredores, escolhe ser uma pessoa excêntrica, elegendo a marginalidade, ao invés do sistema patriarcal vitoriano representado

⁸⁹ “ As janelas, com suas cortinas rendadas, assemelham-se a olhos brancos.”

⁹⁰ “ O céu noturno está limpo, sem a lua e com estrelas reluzentes. Pégasus pende logo à frente, sobre o pântano. Seu pai ensinou-lhe sobre aquela constelação, e ela conta as estrelas uma a uma.”

pelo vilarejo em que vivia, pois ela incute como centro de sua vida o mundo da periferia da Rua Pearl que sempre procurara. A casa de Almeda é símbolo do passado e, de acordo com a narradora, apresenta uma visão convencional do século XIX. Seu pai, comerciante bem sucedido, construiu a casa em que mora, no presente, sozinha, na conjunção entre os respeitados e os rejeitados, o consciente e o inconsciente humano. A frente da casa fica na respeitável Dufferin Street, enquanto que as janelas e o portão do fundo se abrem para a decadente Pearl Street, o mundo dos pobres, desonestos e injustiçados.

Logo após o falecimento do pai, Almeda tem a chance de decidir que quarto passaria a usar e prefere então o quarto dos fundos, que antes dividia com a irmã Catherine. Os quartos da frente lhe trariam lembranças da mãe falecida e posteriormente do pai. *“From her window she can see the sun rising, the swamp mist filling with light, the bulky, nearest trees behind turning transparente. Swamp oaks, soft maples, tamarack, bitternut”*⁹¹ (MUNRO, 1991, p. 56). Observamos aqui o início da transição da vida de Almeda. Ela deixa de ser a cuidadora do pai e passa, a partir de sua morte, a administrar sua própria vida, sendo responsável por suas escolhas, inclusive a escolha de viver sua excentricidade como mulher solteira, escritora e independente: *“She wants a man who doesn’t have to be made, who is firm already and determined and mysterious to her. She does not look for companionship. Men – except for her father – seem to her deprived in some way, incurious. No doubt that is necessary, so that they will do what they have to do.”*⁹² (MUNRO, 1991, p. 60).

Ao mesmo tempo em que Almeda “desejava” não pertencer a seu espaço e tempo, por ser uma mulher com diferentes ideais sobre comportamento e independência e com certo potencial artístico, foi bastante submissa e obediente em relação ao pai e aos cuidados que tinha por ele como filha. *“She misses that job – her father’s appreciation, his dark, kind authority”*⁹³ (MUNRO, 1991, p. 60). Sentia falta dos trabalhos domésticos e era uma mulher bastante melancólica devido às perdas dos irmãos e da mãe, que enlouqueceu um ano antes de falecer, dizendo coisas absurdas em seu leito. E talvez por isso fosse difícil encontrar alguém com quem ela pudesse se envolver, casar e constituir uma família pois *“Almeda Roth has a*

⁹¹ “Da janela ela pode ver o sol nascer; a névoa do pântano misturando-se à luz; as árvores frondosas e mais próximas pairando contra a névoa, enquanto aquelas mais ao longe vão se tornando transparentes. Carvalhos de pântano, finos áceres, lariços, amêndoa amarga.”

⁹² “Ela quer um homem que não precise ser criado, que já seja firme e determinado e misterioso para ela. Ela não procura companhia. Homens – exceto pelo seu pai – parecem carentes de algum modo, desinteressados. Não há dúvida de que isso é necessário para que façam o que têm de fazer.”

⁹³ “Ela sente falta daquele trabalho – a apreciação do pai, sua terna e austera autoridade.”

bit of money, which her father left her, and she has her house. She is not too old to have a couple of children. She is a good enough housekeeper, with the tendency toward fancy iced cakes and decorated tarts that is seen fairly often in old maids”⁹⁴ (MUNRO, 1991, p. 58).

Apresentava melhor forma física do que a maioria das mulheres casadas que tinham a sua idade, participava de festas na comunidade, frequentava missas, entretanto, tanta leitura e tanta poesia juntamente com o fato de ser uma mulher “triste” pesou sobre Almeda, tornando-a uma companhia pouco aprazível. É quando prefere a excentricidade feminina ao confinamento do respeito patriarcal, prefere o distanciamento do público para conquistar sua liberdade, sua ida ao pântano ao invés do controle familiar. A imagem do pântano da Rua Pearl é a imagem do espaço ermo canadense ou de um lugar “selvagem” que demarca a liberdade feminina assim como sua exclusão da ordem constituída. Os poemas que abrem o conto *Meneseteung* revelam uma paisagem canadense com flora encantadora e hábitos primitivos, o que permite que nós, leitores, adentremos a essa paisagem assim que iniciamos a leitura do conto. Durante a história contada por Almeda, nos deparamos com a degradação da floresta, a morte de seus familiares, a atração que sentia por Poulter, o tratamento dado por ele à mulher bêbada no portão de sua casa e outros fatos a serem enfrentados.

“My father was a harness-maker by trade, but a cultivated man who could quote by heart from the Bible, Shakespeare, and the writings of Edmund Burke.” ⁹⁵(MUNRO, 1991, p.51) Temos aqui a menção ao filósofo Edmund Burke, pai da noção do sublime, que para ele, exige o sentimento de perda, o encarar da morte e o envolvimento do espectador. Ele acredita que sentimos prazer no sofrimento do outro e que o sublime é despertado por situações reais ou que sejam representadas com extrema realidade. O sentimento é tão forte que nos impede de raciocinar. “Esse ‘sublime da morte’ que aponta para uma realidade-como-morte se manifesta tanto como a figura da privação extrema, ou seja, do real como uma falta primordial – como no caso das trevas, do vazio, da solidão, do silêncio, (...) – como também sob a figura da vastidão que nos oprime e amedronta ao revelar a nossa insignificância.” (SILVA, 2005, p.34) *Meneseteung* trata justamente da natureza e seus aspectos grandiosos, considerada um ambiente hostil e misterioso, que desenvolve em Almeda um sentido de solidão, de beleza e de afastamento daqueles que mais ama. O afastamento inicialmente mencionado na perda dos irmãos e da mãe e posteriormente a perda do pai, que tanto admirava intelectualmente, que

⁹⁴ “Almeda Roth tem um bocado de dinheiro deixado pelo pai, além da casa. Não é muito velha para ter um casal de filhos. É uma boa dona de casa inclinada a fazer bolos enfeitados com cobertura e tortas decoradas, algo muito comum nas damas mais velhas.”

⁹⁵ “Meu pai curtia couro, mas era também culto o bastante para citar trechos da Bíblia, Shakespeare e os escritos de Edmund Burke.”

personificava a cultura que, como poetisa, ela procura adquirir, mas que parece não encontrar. O sublime está ligado ao sentimento de inacessibilidade diante do incomensurável, provoca espanto inspirado pelo medo ou respeito. É a imagem do pântano da Pearl Street com sua vegetação densa e exuberante, seus barracões improvisados rodeados por pilhas de dejetos e destroços, lavagem jogada das portas e bandos de crianças raquíticas. E é esse mesmo pântano que proporciona à Almeda uma bela vista ao amanhecer, cujas árvores corpulentas parecem flutuar na névoa; é o pântano que inspira, que amedronta, que alucina, que a faz dona e refém de seu próprio mundo.

De acordo com a filosofia do habitar de Bachelard, o homem habita a sua casa antes de habitar o mundo. “Todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa; “a casa” é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Antes de ser ‘jogado no mundo’, o homem é colocado no berço da casa. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa” (BACHELARD, 1989, p. 24). O começo da vida humana inicia-se numa conexão essencial com a casa, onde o estado de estar abrigado dentro dela tem primazia sobre o estado de ser lançado no mundo, que é experimentado posteriormente. As memórias, sejam elas boas ou más, intensificam-se para Almeda naquela casa quando tinha 14 anos e muda-se de *Kingston* para lá. O simbolismo dos lugares em “*Meneseteung*” gira em torno da casa de Almeda, mas como um símbolo do passado na história que a narradora tenta recuperar. Nesta reconstrução do passado envolvendo a personagem, fica claro que a narradora é apenas intérprete de uma teia de signos, interpretações e possíveis questionamentos. Para Heble (1994, p.171), “*Munro continues to signal the fact that Almeda’s story is being recreated as part of an autobiographical act in the present. (...) enable us to recognize how much the narrator’s own subjectivity is encoded in this account of Almeda’s life.*”⁹⁶

Fantasiando o modo como Jarvis Poulter a conquistaria e mais tarde a pediria em casamento, Almeda imagina Poulter alugando um cavalo e a levando para um passeio pelo campo. Se isso acontecesse, disse que ficaria lisonjeada e triste ao mesmo tempo. Lisonjeada por ele estar ao seu lado recebendo sua atenção e por estar sendo conduzida por ele; triste por sentir o campo distanciando-se de si, enevoadado, de certa forma, pela conversa e preocupações dele.

⁹⁶ “Munro continua assinalando o fato de que a história de Almeda está sendo recriada como parte de um ato autobiográfico no presente [...] o que nos possibilita perceber o grau de subjetividade do narrador no relato da vida de Almeda”.

The countryside that she has written about in her poems actually takes diligence and determination to see. (...) The meandering creeks have been straightened, turned into ditches with high, muddy banks. Some of the crop fields and pasture fields are fenced with big, clumsy uprooted stumps; others are held in a crude stitchery of rail fences. The trees have all been cleared back to the woodlots. And the woodlots are all second growth. No trees along the roads or around the farmhouses, except a few that are newly planted, young and weedy-looking. Clusters of log barns – the grand barns that are to dominate the countryside for the next hundred years are just beginning to be built – and mean-looking log houses, and every four or five miles a ragged little settlement with a church and school and store and a blacksmith shop. A raw countryside just wrenched from the forest, but swarming with people. (...) This is the country that will send out wave after wave of settlers – it’s already starting to send them – to northern Ontario and the West.⁹⁷ (MUNRO, 1991, p. 61)

Abordando o tema dessa dissertação que é o modo como o espaço pode contribuir para a composição das personagens, observamos na passagem acima o modo como Munro alia a topografia regional com o drama interior das personagens, percorrendo com detalhes a respeito do campo nas redondezas do vilarejo que Almeda morava; seus riachos, pastos, vegetação e até mesmo troncos e tocos de árvores; um campo rude sem florestas mas “infestado” de pessoas. De acordo com as considerações de Pageaux (2011, p.86), “as realidades geográficas têm necessidade de passar por palavras, mas também de ser tematizadas por imagens para existirem”. Para ele, há palavras para falar da montanha, do deserto, para que possam existir culturalmente. Naturalmente Poulter não teria tanta sensibilidade para adentrar nos campos, pois era um homem racional com ambição para negócios e que pensava muito em produtividade e lucro. O campo pode ser visto aqui como uma metáfora que representa a vida interior de Almeda, o gosto pela simplicidade, a proximidade da natureza e que Poulter teria grande dificuldade de vivenciar e apreciar. O campo era a liberdade de Almeda daí sua escolha pela vista da Rua Pearl. Quando menciona os campos cercados por “grandes e disformes” tocos arrancados do solo — em oposição às árvores que são símbolos da vida, representando evolução, sempre em ascensão vertical, com

⁹⁷ “O campo sobre o qual tem escrito em seus poemas exige zelo e determinação para ser visto.(...) Os riachos serpenteantes foram canalizados e transformados em valas altas com margens barrentas. Alguns campos, para cultivo e pastagem, estão cercados por grandes e disformes tocos arrancados; outros tocos estão presos de forma tosca por meio da costura de cercas da ferrovia. As árvores foram derrubadas e levadas para as áreas de cultivo e extração de madeira. E estas áreas estão no segundo estágio de crescimento. Não há árvores ao longo das estradas ou alamedas ou ao redor das fazendas, exceto algumas que foram recém-plantadas, as quais são novas e se parecem com ervas-daninhas. Há ainda os agrupamentos de depósitos de troncos – os grandes depósitos que irão dominar o campo nos próximos cem anos estão apenas começando a ser construídos – e as casas rústicas de madeira, de aparência comum, e a cada quatro ou cinco milhas um rústico e modesto povoado com uma igreja, uma escola, armazém e ferraria. Um campo rude destituído da floresta, mas infestado de pessoas (...)Este é o campo que enviará onda após onda de colonizadores – e já está começando a enviá-los – para Ontário Setentrional e o Oeste.

seus troncos em direção ao céu — pode estar referindo-se à sua vida pacata, triste e desalentada por não estar no lugar adequado e fazer o pouco que verdadeiramente lhe dava algum prazer: ler e escrever. A autora de *Offerings* menciona ainda uma variedade de plantas em sua história, como se estivesse expondo um breve tratado de botânica, como que para retardar o desenrolar da trama. “*Columbine, bloodroot, and wild bergamot, gathering armfuls, giddily we go*”⁹⁸ (MUNRO, 1991, p. 50). A simbologia e os significados associados às flores diferem muito de cultura para cultura; contudo, a flor é um símbolo antigo e universal do nascimento e do ciclo vital, da beleza, da alma, da pureza, do amor, da fertilidade, da natureza e da harmonia. É a personagem Almeda Roth rodeada por flores em busca de vida, independência e prazeres, tentando se esquivar do interesse de Poulter por ela e de um futuro casamento, que significaria sua reclusão, obediência e passividade, justamente a vida que tivera até a morte de seu pai. Ressalta-se também a cor vermelha, universalmente considerada como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue. O vermelho vivo, brilhante, centrífugo é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível; ele é a imagem do ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 944).

Devemos chamar atenção para um dos poemas encontrados no livro de Almeda intitulado “The Passing of the Old Forest”⁹⁹ para que possamos explorar também a questão do espaço. O poema é formado por “*a list of all the trees – their names, appearance, and uses – that were cut down in the original forest, with a general description of the bears, wolves, deer, waterfowl*”¹⁰⁰ (MUNRO, 1991, p. 52-53). Para Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 439), a floresta gera, ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e libertação, como todas as poderosas manifestações da vida. “Menos aberta do que a montanha, menos fluida que o mar, menos sutil do que o ar, menos árida do que o deserto, menos escura do que a caverna, porém cerrada, enraizada, silenciosa, verdejante, umbrosa, nua e múltipla, secreta, a floresta é ventilada e majestosa, a floresta de carvalhos, nos grandes caos rochosos é céltica e druídica; a de pinheiros, nas encostas arenosas, evoca um oceano próximo ou origens marítimas. E é sempre a mesma floresta.” Por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta

⁹⁸ “Aquilégia, sanguinária, bergamota selvagem, com os braços carregados, seguimos sem pensar.”

⁹⁹ “A Morte da Velha Floresta.”

¹⁰⁰ “Uma lista com todas as árvores – seus nomes, aparência, e usos – que foram cortadas na floresta original, com uma descrição geral de ursos, lobos, cervos, aves aquáticas.”

simboliza a interioridade de Almeda; ela é um convite à meditação. Suas raízes estão fincadas no mundo terreno, seu tronco convive com os demais elementos da natureza e suas copas e ramos, folhas e frutos erguem-se para o céu em direção ao transcendente e ao divino; seu interior é muitas vezes formado por caminhos e longas trilhas labirínticas, misteriosas e desconhecidas. Assim é o íntimo da escritora de poemas Almeda: misteriosa, solitária, em busca de sonhos dentro de sua própria imensidão. Bachelard (1989, p.190) sugere que analisemos as impressões e imagens da imensidão; como, na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Em outras palavras, a imensidão está dentro de nós, “está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. (...) A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo.” Podemos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio que se alimenta dos mais variados espetáculos e que contempla a grandeza. E para que haja a contemplação da grandeza é necessário haver uma atitude distinta, um estado particular de alma em que o devaneio coloca o sonhador fora de seu mundo e diante de um mundo infinito, cuja riqueza de detalhes consegue engrandecer a nossa percepção sobre determinado assunto. Almeda coloca-se diante da grandeza da floresta, de sua extensa vegetação e nela busca inspiração para seus versos. Munro nos mostra duas facetas opostas da personagem: a vida doméstica, com cuidados diários da casa e do pai e sua preferência pelo “wilderness” canadense, ao mencionar nomes de árvores, plantas, rios e florestas. “*But that same swamp, lying to the east of Almeda Roth’s house, presents a fine sight at dawn.(...) Swamp oaks, soft maples, tamarack, bitternut.*”¹⁰¹ (MUNRO, 1991, p. 56)

São as visões que Almeda tem de seu quarto do pântano com a referida vegetação que a fazem refletir sobre sua vida, seus momentos passados e seu sonho em receber um “sinal” de Jarvis Poulter, um sinal que significaria um futuro pedido de casamento pois nutria desejos e pensava muito nele como seu marido. Tentava libertar esses desejos mas ao mesmo tempo parece que convivia com a culpa e vergonha por senti-los. Merece atenção a menção à amendoeira, que segundo CHEVALIER & GHEERBRANT (1982, p. 44) é o signo do renascimento da natureza, símbolo de fragilidade, pois suas flores, as primeiras que se abrem, são as mais sensíveis. Na tradição mística, a amêndoa simboliza o segredo (o segredo é um tesouro) que vive na sombra e que convém descobrir, a fim de nutrir-se dele. O invólucro da

¹⁰¹ “Mas esse mesmo pântano, a leste da casa de Almeda Roth, oferece uma bela vista ao alvorecer. (...) Carvalhos de pântanos, finos áceres, lariços, amendoeira amarga.”

amêndoa é comparado a uma porta ou a uma parede. O segredo de Almeda seria seu desejo oculto por Poulter mas já desvendado pelas especulações do Vidette; seria sua fragilidade exterior vista na escritora triste que seria levada por um carrinho de mão empurrado por meninos maus do vilarejo mas que interiormente tinha noção do que queria ou não queria para sua vida.

*As soon as a man and a woman of almost any age are alone together within four walls, it is assumed that anything may happen. Spontaneous combustion, instant fornication, an attack of passion. Brute instinct, triumph of the senses. What possibilities men and women must see in each other to infer such dangers. Or, believing in the dangers, how often they must think about the possibilities.*¹⁰² (MUNRO, 1991, p.60)

Almeda sente o cheiro da loção de barba, do cachimbo e das roupas de Poulter quando caminha a seu lado e sente uma grande atração por ele.

*Jarvis Poulter's garments, his smell, his movements all cause the skin on the side of her body next to him to tingle hopefully, and a meek shiver raises the hairs on her arms. Is this to be taken as a sign of love? She thinks of him coming into her – their – bedroom in his long underwear and his hat. (...) He comes into the room and lies down on the bed beside her, preparing to take her into his arms. Surely he removes his hat? She doesn't know, for at this point a fit of welcome and submission overtakes her, a buried gasp. He would be her husband.*¹⁰³ (MUNRO, 1991, p.60)

A atração de Almeda por Poulter é o desejo de substituir a figura do pai e tudo o que fez por ele. Quando imagina Poulter chegando até sua cama, um ataque de receptividade e submissão apodera-se dela, como se fosse um “suspiro abafado”, indicando sua agonia e repulsa ao imaginar viver uma relação de submissão novamente. A narradora deixa de observar o exterior de Almeda Roth e passa a observá-la internamente, incorporando-se com a personagem. Nesse processo, a narradora tenta conectar a personagem Almeda Joynt Roth que encontra no jornal local, *Vidette*, com Meda, sua visão de outra Almeda, baseado no nome

¹⁰² “Tão logo um homem e uma mulher, em qualquer idade, estejam a sós entre quatro paredes, conclui-se que qualquer coisa pode acontecer. Combustão espontânea, fornicção imediata, surto de paixão. Instinto animal, triunfo dos sentidos. Que possibilidades homens e mulheres devem enxergar um no outro para inferir tais perigos. Ou, acreditando neles, com que frequência devem pensar nas possibilidades?”

¹⁰³ “As roupas de Jarvis Poulter, seu cheiro, seus movimentos, tudo faz com que sua pele, próxima à dele, vibre carregada de esperança, enquanto um arrepiado suave suspende os pelos de seu braço. Poder-se-ia tomar isso como um sinal de amor? Ela imagina-o vindo até seu quarto – deles – com suas ceroulas e seu chapéu. (...) Entra no quarto e deita-se a seu lado, preparando-se para tomá-la nos braços. Seguramente tira o chapéu? Ela não sabe, pois nesse momento um ataque de receptividade apodera-se dela, um suspiro abafado. Ele seria seu marido.”

que encontra no livro de poemas. A Almeda noticiada no *Vidette* é a solteirona excêntrica que tem uma vida reclusa e desconhecida dos habitantes da cidade assim como seu livro de poemas. O sonho da transformação de Almeda pela narradora num fim de semana quente de agosto libera a personagem para a sua independência que a conduz ao mundo de seu vizinho, Jarvis Poulter. Após o incidente com a mulher bêbada em seu portão e o modo brutal que Poulter a trata, Almeda percebe a ameaça que ele representa em sua vida caso venham a se casar. Sua brutalidade representa a possibilidade dissipada de casar-se com Almeda e causa nela uma total desorientação compreendida como um sinal de vitalidade que a faz concluir que realmente não o deseja.

Num tórrido sábado de verão de agosto decide fazer geleia de uva mas como havia começado esse processo quando o dia já avançava, deixa a polpa aquecida da uva a pingar no pano e vai se deitar. Por ter sérios problemas de insônia, o médico lhe receitara brometos e sedativos e durante essa noite ouve vozes, gritos, choros, xingamentos e então percebe que uma mulher está apanhando: *“The sound they make becomes very confused – gagging, vomiting, grunting, pounding. Then a long, vibrating, choking sound of pain and self-abasement, self-abandonment, which could come from either or both of them”*¹⁰⁴ (MUNRO, 1991, p. 64)

Levanta-se assustada com o barulho, vai até a janela, pensa em um possível assassinato, no que fazer e como ajudar a vítima mas volta atormentada para sua cama, põe o travesseiro sobre o rosto e adormece. Na manhã seguinte quando acorda, pensa ver a imagem de um corvo no peitoril da janela relatando os fatos da última noite, falando sobre o carrinho-de-mão, num tom ao mesmo tempo natural e desaprovador. Já desperta, ela percebe que não há nenhum corvo mas pode ver um corpo prensado contra a cerca de sua casa.

She thinks there is a big crow sitting on her windowsill, talking in a disapproving but unsurprised way about the events of the night before. ‘Wake up and move the wheelbarrow!’ it says to her, scolding, and she understands that it means something else by ‘wheelbarrow’ – something foul and sorrowful. Then she is awake and sees there is no such a bird. She gets up at once and looks out the window. Down against her fence there is a pale lump presses – a body.

*Wheelbarrow.*¹⁰⁵ (MUNRO, 1991, p.64)

¹⁰⁴ “O som que produzem é bastante estranho – náuseas, vômito, grunhidos, golpes. Logo, um som prolongado, vibrante e engasgado de dor e humilhação, de resignação, que poderia vir de um deles ou de ambos.”

¹⁰⁵ “Pensa estar vendo um corvo no peitoril da janela falando sobre os acontecimentos da última noite, num tom ao mesmo tempo natural e desaprovador. ‘Levante-se e mova o carrinho-de-mão!’ ele diz, advertindo-a, e ela compreende que isso significa muito mais que o ‘carrinho-de-mão’ – algo abominável e doloroso. Já desperta, ela

O espaço de seu quintal com vista para a Rua Pearl é também o espaço onde se encontra o corpo de uma mulher representando a perversão, a decadência de sua cruel realidade. Foi através dessa rua que Almeda escolheu a que mundo pertencia e a presença do corvo, referência de Munro a Edgar Allan Poe, reforça ainda mais a presença do gótico no texto. Para Amorim (2010), “Poe parece preferir o conceito de que o homem é o centro de seus sentimentos e de sua racionalidade e, portanto, mal e bem são produtos de uma mesma fonte: o próprio homem. O sobrenatural e o natural (ou o fantástico e a razão) são usados como uma consequência da culpa nos seus personagens”.

Eleito para atormentar a mente perturbada de Almeda – com sono e sob o efeito de remédios – o corvo está associado a pensamentos negativos e é considerado o presságio de algo ruim que estaria para acontecer. Para a sociedade patriarcal da época, Almeda se desvia da virtude para o vício e vai sublimar seu sentimento de culpa através do fantástico, expondo sua consciência e aparecendo como o reflexo de sua culpa. Para Todorov (1992, p. 94) o fantástico ocorre quando algo não pode ser explicado pelas leis do mundo conhecido, podendo esse acontecimento ser explicado como uma ilusão dos sentidos. É nesse momento de hesitação entre o real e o imaginário que o fantástico se encaixa. Ao avistar o corpo pela janela, Almeda se vê desesperada, assustada e desamparada e seu sentimento de culpa por não ter vivido de outra maneira é intensificado. O que o corvo diz – “Levante-se e mova o carrinho-de-mão” é o que a protagonista quer ouvir e que, cada vez mais penetra em sua mente, tornando-se um grande tormento. O carrinho-de-mão é o prenúncio de algo muito ruim; é a lembrança dos jovens que colocaram uma senhora bêbada – Queen Angie – dentro dele e ficaram a dar voltas com ela por toda a cidade até jogarem-na num fosso a fim de deixá-la sóbria. É o carrinho-de-mão utilizado para descartar sujeira e, embora não sendo lixo, o corpo de Angie parece um animal desumanizado aos olhos de Almeda; e este será o carrinho-de-mão que a conduzirá até as águas lodosas do pântano da Rua Pearl até sua morte – *“She caught cold, after having become thoroughly wet from a ramble in the Pearl Street bog. (It has been said that some urchins chased her into the water, and such is the boldness and cruelty of some of four youth, and their observed persecution of this lady.)”*¹⁰⁶ (MUNRO,

percebe que não há nenhum pássaro ali. Levanta-se imediatamente e olha pela janela. Deitado contra a cerca há algo pálido que parece prensado – um corpo.
Carrinho-de-mão.

¹⁰⁶ “Ela resfriou-se depois de ter se encharcado num pântano da rua Pearl, enquanto perambulava pelo local. (Dizem que alguns pivetes a perseguiram até a água; tamanho é o atrevimento e a crueldade de alguns de nossos jovens e os boatos sobre essa perseguição)”

1991, p.71,72) Dessa forma, o corvo e o carrinho-de-mão são prenúncios de sua própria morte.

Na seguinte passagem, “ (...) *Almeda can't see her face. But there is a bare breast let loose, brown nipple pulled like a cow's teat, and a bare haunch and leg, the haunch showing a bruise as big as a sunflower. The unbruised skin is grayish, like a plucked, raw drumstick*”¹⁰⁷ (MUNRO, 1991, p.65), essa mulher misteriosa, descrita como um animal e tratada como tal pelas cutucadas de Poulter com a ponta de sua bota, vinda da Rua Pearl ou mais um “anjo do pântano” que misteriosamente aparece em seu portão, leva Almeda à descoberta de que o pântano da Rua Pearl, onde nenhuma mulher decente ousaria frequentar, não é uma periferia mas vem a tornar-se o centro de sua vida. O pântano representa uma região selvagem e deserta e simboliza a liberdade para muitos; é a imagem do pântano com seus animais, ruas imundas, crianças famintas e pessoas pobres e por isso desrespeitadas, associada à construção de seus personagens com suas vidas humildes e muitas vezes miseráveis e imundas.

A percepção que Almeda tem dos lugares em que vive ajuda a compreendermos que o pântano próximo de sua casa pode ser considerado o *locus horrendus*, o lugar horrível, o espaço do medo. Se relacionarmos o pântano com o pai de Almeda, observamos que seu pai era o próprio terror pois fazia leituras de Shakespeare, referência inicial da literatura de terror e Burke, considerado o primeiro teórico do conto de terror. E Almeda escolhe justamente o pântano, o lugar que o pai mais temia, pois era o espaço de sua liberdade. O gosto pela solidão, a paixão por Poulter, a noite e o pôr do sol, o outono e o inverno são outros elementos recorrentes na descrição do *locus horrendus* e presentes nesse conto.

*Nobody but the poorest people, the unrespectable and undeserving poor, would live there at the edge of a boghole (drained since then), called the Pearl Street Swamp. Bushy and luxuriant weeds grow there, makeshift shacks have been put up, there are piles of refuse and debris and crowds of runty children, slops are flung from doorways. The town tries to compel these people to build privies, but they would just as soon go in the bushes.*¹⁰⁸
(MUNRO, 1991, p. 55-56)

¹⁰⁷ “(...)Almeda não consegue ver seu rosto. Há um seio descoberto, cujo mamilo castanho está esticado como uma teta de vaca; a coxa e a perna também estão expostas, e na primeira pode-se notar uma mancha roxa do tamanho de um girassol. A parte da pele que não está machucada é acinzentada, como uma coxa de galinha crua e depenada.”

¹⁰⁸ “Ninguém, senão as pessoas mais pobres e desrespeitadas, indignas viveriam na beira de um fosso de pântano (drenado desde então), um lugar conhecido como o Pântano da Rua Pearl. Ervas-daninhas espessas e viçosas cresceram ali, barracões temporários foram erguidos, há pilhas de lixo e entulho, crianças com inanição e poças que brotam nas entradas. A cidade tenta obrigar essas pessoas a construírem banheiros externos mas logo elas estariam novamente nas moitas.”

BACHELARD (1998, p.6) descreve a água como um “tipo de destino”, não o destino das imagens transitórias, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial responsável por uma metamorfose na substância do ser. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. Sendo assim, Almeda encontrou a profundidade do seu ser nas águas, escolhendo o pântano como seu novo espaço de contemplação. É a contemplação do pântano que faz surgir o efeito de paralisia em Almeda e também em nós, leitores; uma imagem grandiosa e magnífica que faz o homem paralisar e ficar estupefato e ter a consciência da nossa pequenez. É o belo causado pelo horror através da sublimação.

O vapor e aroma de chá com gotas de sedativo, as cortinas serradas da cozinha, o coador do suco de uva cujo pano estava encharcado e com manchas púrpuras, cavalos que levantam nuvens de poeiras na rua, a imagem de túmulos que marcham, sinos da igreja que badalam, o calor da casa ... todos esses fatos colaboram para que Almeda, mesmo desorientada devido ao efeito dos sedativos, esteja segura para decidir entregar-se ao ambiente da Rua Pearl, negando qualquer possibilidade de realizar tarefas domésticas comuns de mulheres casadas e assim, aceitando sua “nova realidade”. *“Tombstones are marching down the street on their little booted feet, their long bodies inclined forward, their expressions preoccupied and severe.”*¹⁰⁹ (MUNRO, 1991, p.69) A visão dessas sepulturas marchando rua abaixo podem representar a parte da população que não aceita a vida libertina dos moradores do pântano e que os excluem da sociedade.

*Her surroundings - some of her surroundings – in the dining room are these: walls covered with dark-green garlanded wallpaper, lace curtains and mulberry velvet curtains on the windows, a table with a crocheted cloth and a bowl of wax fruit, a pinkish-gray carpet with nosegays of blue and pink roses. (...) A lot of things to watch. For every one of these patterns, decorations seem charged with life, ready to move and flow and alter. Or possibly to explode. Almeda Roth’s occupation throughout the day is to keep an eye on them. Not to prevent their alteration so much as to catch them at it – to understand it, to be a part of it. So much is going in this room that there is no need to leave it. There is not even the thought of leaving it.*¹¹⁰ (MUNRO, 1991, p. 69)

¹⁰⁹ “Túmulos que marcham rua abaixo em seus pequenos pés enfiados em botas, com os longos corpos pendendo para a frente, mostrando expressões preocupadas e severas.”

¹¹⁰ “O que a rodeia – uma parte do que a rodeia – na sala de jantar são as paredes forradas com um papel verde-escuro, enfeitado com grinaldas, cortinas de renda e cortinas de veludo cor de amora nas janelas, uma mesa com uma toalha de crochê e uma tigela com frutas de cera, um tapete cinza e rosado com ramalhetes de flores azuis e

Observamos novamente os arredores nos contos de Alice Munro desempenhando o papel de configuração das personagens. Se começarmos a análise pelas cores, temos inicialmente o papel verde que forra as paredes da sala de jantar. Chevalier & Gheerbrant (1982, p.938-939) assinalam que o verde “é uma cor tranquilizadora, refrescante, humana. A cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz. O verde é o despertar da vida; é a cor da esperança, da força e da longevidade.” Ao rejeitar a presença de Poulter como marido, prostrada na sala e atordoada pelo chá com medicação, com dor e inchaço no seu abdômen proveniente da acumulação de sangue menstrual que estava para fluir, talvez sinta como se uma nova fase estivesse para começar em sua vida, tentando recobrar suas forças para continuar a viver. Outra cor em destaque é a das cortinas cor de amora, que é caracterizada pela cor vermelha no início de sua maturação e depois se torna negra. O vermelho está associado ao poder, à guerra, ao perigo e à violência. Um ambiente pintado de vermelho se torna vibrante, com glamour, requinte e estimula a sexualidade. Em excesso, pode provocar inquietação, nervosismo e confusões. Já a cor negra, segundo Chevalier & Gheerbrant, refere-se a um estado primitivo do homem, onde predominariam a selvageria, mas também a dedicação; a impulsividade assassina, mas também a bondade; em suma, a coexistência dos contrários, não equilibrados numa tensão constante, mas manifestados numa sucessão instantânea. Na via da individualização, a cor preta é considerada o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras etapas a superar. É como Almeda se comporta nesse momento de total inquietação e transtorno mental provenientes do incidente com a mulher bêbada em sua cerca e também pelo fato de sentir o desejo de Poulter por ela ao pedir ajuda a ele em sua casa. *“He is sufficiently stirred by her loosened hair – prematurely gray but thick and soft – her flushed face, her light clothing, which nobody but a husband should see.”*¹¹¹(MUNRO, 1991, p. 67) Jarvis estava preparado para imaginar Almeda como sua esposa e ela, por outro lado, sente toda aquela situação de perigo eminente caso se envolva e futuramente case com ele. Não passaria em sua mente que

cor de rosa (...) Muitas coisas para se ver. Pois cada um desses motivos, decorações, parecem dotados de vida, prontos a se mover, escorrer e se transformar. Ou talvez a explodir. A tarefa de Almeda Roth ao longo do dia é observá-los. Não para evitar sua mudança, mas para apanhá-los nesse instante – entendê-los, ser parte deles. Tanta coisa acontece nesse lugar que não há porque deixá-lo. Essa possibilidade não é sequer cogitada.”

¹¹¹ “Ele está bastante enfeitiçado pelos seus cabelos revoltos – prematuramente grisalhos, é verdade, mas espessos e macios - , sua face corada, suas roupas leves, as quais ninguém, exceto o próprio marido deveria ver.”

Jarvis poderia tratá-la da mesma maneira que tratou a pobre mulher? Com tamanha frieza e brutalidade? Sua vida não seria de total submissão e obediência a ele? “*Jarvis Poulter doesn’t hurry or halt. He walks straight over to the body and looks down at it, nudges the leg with the toe of his boot, just as you’d nudge a dog or a sow.*”¹¹² (MUNRO, 1991, p.66) Estava tão nervosa e confusa com tudo aquilo que chegou a sentir o gosto amargo de bÍlis em sua garganta. É também a cor negra da cor da amora sugerindo a selvageria de Poulter versus a dedicação e bondade de Almeda; uma mistura de sentimentos contrários – amor, atração sexual, medo, raiva – permeando a mente da escritora e impedindo a clareza de seus pensamentos. Finalmente a cor azul e rosa dos ramalhetes de flores no tapete, em que “o azul é o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. É o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando invisivelmente a luz da noite, o azul da noite. Domínio, ou antes, clima da irrealidade – ou da super-realidade – imóvel, o azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias – tal como a do dia e da noite – que dão ritmo à vida humana. O azul sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p.107) A cor rosa significa romantismo, ternura, ingenuidade e está culturalmente associada ao universo feminino. Aliás, outras características como beleza, suavidade, pureza, fragilidade e delicadeza manifestadas pela cor rosa, geralmente, são também atribuídas às mulheres. Almeda estava sem rumo, em pânico, sem saber o que fazer e só queria observar o que estava ao seu redor em busca de alguma resposta. Os objetos da sala de jantar estavam prestes a se humanizar e seu maior desejo naquele momento era compreendê-los. Novamente surge a imagem do horror e então utiliza-se da sublimação para tomar essa difícil decisão; para diminuir sua angústia, pois está bastante indecisa quanto ao futuro com Poulter. Ela sublima, escolhendo escrever poesia que tanto gostava pois a escrita, ajuda a organizar o pensamento e expor sua sensibilidade, componente necessário para a vida. Escrever é um modo elevado de se descobrir e manifestar humanamente a experiência imperdível de viver. Através da escrita Almeda tentava tornar sua história individual em matéria coletiva pois a experiência humana só desperta interesse quando procuramos estabelecer uma ligação com os outros através de um diálogo permanente, revelando as mazelas e contentamentos da vida que , pela própria oportunidade de se poder escrever sobre elas, são sempre infinitamente maiores.

¹¹² “Jarvis Poulter não se apressa, nem se assusta. Ele caminha decididamente em direção ao corpo, observa-o e cutuca-lhe a perna com a ponta da bota, como se faz com um cão ou uma porca.”

*“The basin of grape juice has overflowed and is running over her kitchen floor, staining the boards of the floor, and the satin will never come out.”*¹¹³ (MUNRO, 1991, p.70). A personagem escritora tem que pensar em vários temas para seu próximo texto: pensa nas intenções de Poulter e em seus poços de extração de sal que lhe garantem muito dinheiro, relembra a algazarra grotesca da Rua Pearl enfim, tudo isso tem que ser canalizado num poema que será chamado Meneseteung, o nome de um rio. Ou será que o poema é o rio, com o fluir de suas águas, símbolo da fertilidade, da morte e da renovação? As palavras parecem fluir como o suco de uva que escorre e com sua menstruação, indicando seu potencial de criação. Almeda olha para dentro de si, faz uma introspecção e vê as rosas de crochê da toalha de mesa flutuando. *“Almeda looks deep, deep into the river of her mind and into the tablecloth, and sees the crocheted roses floating. Their effort, their floating independence, their pleasure in their silly selves do seem to her so admirable. A hopeful sign. Meneseteung.”*¹¹⁴ (MUNRO, 1991, p.71) A esperança aqui está relacionada ao escrever o que sente e a menção às rosas de crochê feitas por sua mãe vai de encontro ao que Bachelard menciona sobre as grandes imagens, que têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história; têm um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Ainda para ele, “é no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória.” (1989, p. 50). A imagem das rosas como símbolo do amor, do amor puro que sentia pela mãe, da saudade de seus pais e irmãos repentinamente tirados de sua vida. Todo seu passado, pelo sonho, está presente na casa de Almeda e suas memórias e imaginação não se dissociam, permitindo assim que ela possa sonhar em paz dentro da casa que a protege.

Ainda segundo Bachelard (1989, p. 26) “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. “É corpo e é alma.” Através do estado de devaneio é que Almeda “sonha acordada” e é capaz de imaginar seu futuro, tomar atitudes e decisões que não

¹¹³ “A bacia com o suco de uva transbordou e o líquido está correndo pelo chão da cozinha, deixando manchas nas tábuas do chão, as quais nunca mais sairão.”

¹¹⁴ “Almeda olha fundo, lá no fundo do rio de sua mente e da toalha de mesa, e vê as rosas de crochê flutuando. O seu esforço, o seu livre flutuar, o seu prazer em serem assim tolas são para Almeda algo admirável. Um sinal de esperança. *Meneseteung*.”

tomaria caso estivesse em sã consciência. No momento em que está em sua casa, na sala de jantar, tenta sair do grande turbilhão, mergulha em si mesma, ganha novas forças e então, tenta retornar ao mundo real com mais garra e criatividade. Escrever é sua arte e é através dela que será capaz de compreender e expor uma parte de si. Meneseteung, o poema, é pois, a metáfora utilizada por Almeda para falar de si própria, de seus sentimentos, “*with its deep holes and rapids and blissful pools under the summer trees and its grinding block of ice thrown at the end of winter and its desolating spring floods.*”¹¹⁵ e fazer um paralelo com tudo o que a natureza expõe e tudo o que de mais quer para si: a liberdade. “*For she hasn’t thought that crocheted roses could float away or that tombstones could hurry down the street. She doesn’t mistake that for reality, and neither does she mistake anything else for reality, and that is how she knows that she is sane*”.¹¹⁶ (MUNRO, 1991, p.71)

Almeda se considera sã afirmando saber que rosas não podem flutuar e que túmulos não podem andar. O que esse conto sugere é então uma história compreendida além do que parece, contrária ao que deseja nos contar, um recurso munroviano para confundir seu leitor.

No final do conto, o *Vidette* noticia o falecimento de Almeda e acrescenta ainda

*It is a sad misfortune that in later years the mind of this fine person had become somewhat clouded and her behavior, in consequence, somewhat rash and unusual. Her attention to of decorum and to the care and adornment of her person had suffered, to the degree that she had become, in the eyes of those unmindful of her former pride and daintiness, a familiar eccentric, or even, sadly, a figure of fun.*¹¹⁷ (MUNRO, 1991, p.71)

Essa foi a escolha de Almeda: viver uma vida excêntrica e com liberdade, sem ninguém para controlar seus desejos e seus impulsos, sem ninguém para obedecer e servir. Após a cena degradante da Rua Pearl e sua escolha pela liberdade, Almeda deixou todo seu orgulho e vaidade de lado e passou a viver de maneira estranha e até mesmo degradante.

Her last illness was mercifully short duration. She caught cold, after having become thoroughly wet from a ramble in the Pearl Street bog. (It has been said that some urchins chased her into the water, and such is the boldness and cruelty of some of our youth, and their observed persecution of this lady,

¹¹⁵ “com suas profundezas e cachoeiras, suas lagoas idílicas sob as árvores no verão, os blocos de gelos partidos, atirados ao fim do inverno, e suas enchentes desoladoras na primavera.”

¹¹⁶ “Ela nunca imaginou que rosas de crochê pudessem flutuar ou que túmulos pudessem correr pelas ruas. Não confunde isso com a realidade, e nem qualquer outra coisa, o que a faz ter certeza de que não está louca.”

¹¹⁷ “É muito triste que nos últimos anos os pensamentos dessa elegante pessoa tenham se tornado , obscuros e o seu comportamento, em decorrência disso, mostrando-se imprudente e incomum. Sua preocupação com a decência e seus cuidados com a própria aparência decaíram a tal ponto de transformá-la – aos olhos dos que já desconfiavam de seu antigo orgulho e esmero – numa mulher estranha, ou ainda pior, numa figura ridícula.”

*that the tale cannot be entirely discounted.) The cold developed into pneumonia, and she died.*¹¹⁸ (MUNRO, 1991, p.71-72)

Como foi mencionado no início do conto, algumas partes da Rua Pearl são sombrias, habitadas por pessoas mais pobres, indignas, desrespeitadas onde nem a polícia frequenta e onde nenhuma mulher que se preze deveria frequentar. Conclui-se, portanto, que o pântano da Rua Pearl, algo que Almeda procurava inconscientemente, tornou-se o centro de sua vida, local em que perambulava e alvo do bando de arruaceiros que a perseguiram. Almeda é descrita, no fim de sua vida, como uma mulher desequilibrada, frequentemente doente e alucinada pelos fantasmas de seu passado. Mais uma vez é o espaço com imagens de terror na configuração da personagem munroviana, é o pântano representando o marasmo em suas águas estagnadas e lamacentas, profundidade perigosa de um submundo. E como não reconhecer aqui, a figura do inconsciente de Almeda em que seu pensamento racional encontra-se totalmente ausente.

Não podemos deixar de discorrer também sobre o elemento líquido explorado por Jarvis Poulter, mas nesse caso para sua própria sobrevivência.

He came to this part of the country looking for oil. (...) Drilling for oil, Jarvis Poulter discovered salt. He set to work to make the most of that. When he walks home from church with Almeda Roth, he tells her about his salt wells. (...) A commodity for which the demand will never fail.

"The salt of the earth," Almeda says.

"Yes," he says, frowning. He may think this disrespectful. She did not intend it so.

(...)

Does this not mean, Almeda says, that there was once a great sea?

*Very likely, Jarvis Poulter says. Very likely. He goes on to tell her about other enterprises of his – a brickyard, a limekiln. And he explains to her how this operates, and where the good clay is found. He also owns two farms, whose woodlots supply the fuel for his operations.*¹¹⁹ (MUNRO, 1991, p.57,58)

¹¹⁸ "A sua última doença durou pouco, misericordiosamente. Ela resfriou-se depois de ter se encharcado num pântano da Rua Pearl, enquanto perambulava pelo local. (Dizem que alguns pivetes a perseguiram até a água; tamanho é o atrevimento e a crueldade de alguns de nossos jovens, tais boatos sobre essa perseguição não podem ser ignorados). O resfriado evoluiu para uma pneumonia e ela morreu."

¹¹⁹ "Ele veio a esta parte do país à procura de petróleo. (...) Fazendo perfurações a fim de encontrar petróleo, Jarvis Poulter encontrou sal. Começou a trabalhar para aproveitar o máximo disso. Quando caminha da igreja até sua casa com Almeda Roth, fala sobre seus poços de sal.

"O sal da terra," diz Almeda.

"Sim," ele responde, franzindo as sobrancelhas. Talvez por considerar a frase algo desrespeitosa. Não era a intenção dela.

(...)

Isso não significa, diz Almeda, que outrora havia um grande mar aqui?

Inicialmente à procura de petróleo, Poulter acaba por descobrir sal e em uma conversa com Almeda esta o questiona sobre o sal da terra. “Vós sois o sal da terra e a luz do mundo” é uma frase dita por Jesus Cristo e referenciada nos evangelhos, sintetizando o caráter da missão cristã e fornecendo diretrizes muito precisas e importantes. De acordo com Bonilha (2016), “utilizando-se de dois elementos bastante presentes em nosso cotidiano — o sal e a luz —, Jesus compõe um ensinamento simples e esclarecedor, que, se posto em prática, é realmente capaz de transformar nossas relações com as pessoas e com os fatos.” É uma metáfora cheia de sabedoria em que, ser “sal da terra” significa ser uma presença discreta e ao mesmo tempo essencial, ser uma pessoa boa e honesta. Um alimento sem sal é descaracterizado e perde o sabor; por outro lado, o sal em excesso pode estragar totalmente o alimento a ponto de se tornar difícil comê-lo.

Aplicando essa metáfora à personagem Almeda, sob o ponto de vista de ser uma mulher vivendo em uma sociedade patriarcal e de cultura machista conclui-se que seu comportamento não deveria expressar sentimentos e opiniões e que deveria se comprometer apenas com aspectos simples de sua comunidade: missas, serviço voluntário e principalmente serviços domésticos. Essa ausência e inexpressividade causam desânimo e descrença diante dos fatos e tiram o sabor das ações, fazendo com que as estas se tornem mecânicas e insignificantes. Como Almeda parecia uma mulher “além de seu tempo”, sentia-se reprimida e incapaz de fazer realmente o que gostava, entregando-se ao uso de medicamentos. No caso de Poulter, em uma atitude oposta, equivale a um alimento demasiadamente salgado, pecando na falta de humanidade frente ao episódio da mulher bêbada, exagerando na ganância por dinheiro e poder. Sua atitude agressiva e intolerante ao tratar a mulher como um animal é extremamente inadequada e inoportuna. A base deste precioso ensinamento então é esta: as pessoas que fazem a diferença neste mundo são aquelas que atuam verdadeiramente como sal e luz. São pessoas cujas presenças, ainda que silenciosas, se tornam notórias e fundamentais, e, por isso, serão lembradas para sempre.

A narradora encerra o conto descrevendo sua visita à lápide da família Roth no cemitério local a fim de descobrir mais fatos sobre Almeda e estabelecer conexões com outras pessoas e lugares.

Muito provavelmente, Jarvis Poulter responde. Muito provavelmente. E prossegue contando-lhe sobre outros de seus empreendimentos – uma olaria, um forno de cal. Explica-lhe como isso funciona e onde a melhor argila pode ser encontrada. Ele possui ainda duas fazendas, cuja lenha garante o combustível para suas operações.

*People are curious. A few people are. They will be driven to find things out, even trivial things. They will put things together. You see them going around with notebooks, scraping the dirt off gravestones, reading microfilm, just in the hope of seeing this trickle in time, making a connection, rescuing one thing from the rubbish.*¹²⁰(MUNRO, 1991, p.73)

Observa-se novamente a narradora fundindo-se em Almeda para tentar estabelecer conexões entre si mesma e a personagem, entre Almeda e o título de seu poema, entre Almeda e sua família, Jarvis Poulter, amigos, enfim, de descobrir as coisas mais triviais para que se possa compreender a essência do outro. Ao procurar pela lápide de Almeda, ela reitera suas conjecturas e aponta para o fato de que a história de Almeda Roth continua em aberto, apesar de seus esforços em entendê-la. Almeda pensa, sonha, visita o túmulo e escreve versos sobre a família que se foi em uma tentativa de tê-la novamente junto de si. *“I dream of you by night, I visit you by day. Father, Mother, Sister, Brother. Have you no word to say?”*¹²¹(MUNRO, 1991, p.71) Para Chevalier & Gheerbrant, “aquele que sonha com mortos, cemitério, túmulos está, na realidade, à procura de um mundo que ainda encerra alguma vida secreta para ele; e para lá vai quando a vida não oferece saída, quando conflitos existenciais autênticos o mantêm prisioneiro sem lhe apresentar soluções” (1982, p.915). É como se Almeda pedisse uma resposta às suas dúvidas à beira do túmulo da família, a espera de uma luz que norteasse sua vida. Tanto Almeda como a narradora à beira do túmulo da escritora viviam em busca de respostas; questionamentos que rondam qualquer ser humano, que lhe tiram a paz e lhe fazem prosseguir, consciente ou inconscientemente, em busca de respostas e de novos caminhos.

2.3 O ESPAÇO ENTREABERTO EM “FICTION”

Neste capítulo examinaremos o espaço no conto “*Fiction*”, presente no livro *Too Much Happiness*, escrito em 2009. Reúne dez contos, protagonizados por personagens femininas que vivem situações de grande sedução e violência. São mulheres de idades e ocupações diversas, mas todas elas a certa altura da vida deparam-se com acontecimentos que mudam o rumo de suas vidas. Por meio de um narrador heterodiegético — aquele que relata

¹²⁰ “As pessoas são curiosas. Algumas são. Elas são levadas a descobrir coisas, mesmo acontecimentos triviais. Elas juntarão os fatos. Você as vê caminhando com cadernos, raspando a sujeira de lápides, lendo microfilmes, na esperança de captar esta gota no tempo, fazer a conexão, resgatar algo dos escombros”

¹²¹ “Sonho com vocês à noite. Visito-os durante o dia. Pai, Mãe, Irmã, Irmão. Vocês nada têm a dizer?”

uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão —, “*Fiction*” relata a história de Jon e Joyce, alunos com os QI’s mais elevados da escola onde estudavam juntos e que, mesmo assim, resolveram abandonar a faculdade no primeiro ano e aproveitar a vida, vivendo da paixão que os alimentava. A história parece ser contada como uma retrospectiva, pois inicia-se com Joyce bastante jovem, criada em uma pequena cidade de Ontário e termina com a mesma personagem já na meia idade vivendo em Vancouver. Depois de viajarem por diversos continentes, arranjaram empregos aqui e ali, pediram dinheiro emprestado aos pais, Jon aprendeu carpintaria e marcenaria e Joyce passou a ensinar música em escolas e então resolveram se fixar em *Rough River*. Logo no início do conto, a protagonista Joyce, descrevendo o caminho do trabalho até sua casa diz: “*The best thing in winter was driving home, after her day teaching music in Rough River schools. It would already be dark, and on the upper streets of the town, snow might be falling, while rain lashed the car on the coastal highway.*” ¹²²(MUNRO, 2009, p.43) onde observamos sentimentos de bem estar ao mencionar a escuridão, a neve e a forte chuva que seriam grandes inconvenientes para quem estivesse dirigindo nessas situações. Essa imagem é bastante representativa de como Joyce imagina sua vida no espaço de tempo entre seu trabalho e sua casa. De acordo com Durand (1996, p. 18), “a neve é um absoluto de vazio e de silêncio. Ela desfaz tudo. (...) porque o silêncio é emblema do repouso, sobretudo da agitação e talvez, da vaidade da vida simplesmente. (...) Porque não são apenas os sons que a neve desfaz, são ainda as cores e sua audácia luxuriante.” A volta para casa representava para Joyce seu momento de tranquilidade frente aos aborrecimentos cotidianos de seu trabalho, tendo que dar aula para alunos que se mostravam indiferentes. Preferia trabalhar sozinha ou com madeira, como seu marido, ao invés de lidar com os imprevisíveis jovens humanos. Era seu momento de reflexão, imaginando a neve que poderia estar caindo nas ruas de cima da cidade e que lhe traria certo conforto

Joyce drove beyond the limits of the town into the forest, and though it was a real forest with great Douglas firs and cedar trees, there were people living in it every quarter mile or so. There were some people who had market gardens, a few who had some sheep or riding horses (...) Also the services advertised beside the road, and more particular to this part of the world – tarot readings, herbal massage, conflict resolution. Some people lived in trailers; others had built their own houses, incorporating thatched roofs and

¹²² “A melhor coisa no inverno era voltar de carro para casa depois de ela passar o dia ensinando música nas escolas de *Rough River*. Já estaria escurecendo, e nas ruas de cima da cidade a neve podia ter começado, enquanto a chuva castigava o carro pela estrada costeira.”

*log ends, and still others, like Jon and Joyce, were renovating old farmhouses.*¹²³ (MUNRO, 2009, p.43)

Dirigir além dos limites da cidade não denota apenas a viagem física de Joyce, mas também a viagem “emocional” que ela realiza todos os dias, pois o que fica para trás não é somente a cidade, mas seu trabalho como professora de música e que não se sente totalmente feliz com ele. *“Joyce was happy even to have that last dash to the door, through the dark and the wind and the cold rain. She felt herself shedding the day’s work, which was harried and uncertain.”*¹²⁴ (MUNRO, 2009, p.44) Observamos novamente mais uma personagem munroviana de grande excentricidade que prefere estar próxima da floresta, do “wilderness”, do espaço selvagem, que não caracteriza nem a riqueza e nem a pobreza. Além de ser uma indicação de que Joyce não se sentia completamente satisfeita com seu trabalho compreendemos também que sua vida, de um modo geral, não estava bem, daí a pensarmos que essa sensação de prazer poderia estar relacionada ao percurso entre o trabalho na cidade e sua casa no campo e a tensão e incerteza poderiam estar relacionados com sua chegada em casa e seu relacionamento com Jon, o que dá ao leitor a impressão de que este não vai durar. Embora sendo descrita como uma “verdadeira floresta”, o leitor poderá notar que Joyce não vivia isolada, pois havia pessoas habitando próximas umas das outras, compondo imagens características da área rural – hortas, ovelhas, cavalos de passeio e o negócio de marcenaria de Jon – típicas de se ver durante um passeio pelo campo. Observamos que nesse conto, segundo Lins (1976, p. 47), também há ambientação dissimulada, pois a história das personagens revela os espaços que as cercam conforme suas ações vão se desenvolvendo. A alteração na configuração do espaço mostra-se vinculada à percepção das personagens. No trecho acima, a menção à floresta e seus habitantes cumpre a finalidade maior do que apenas localizar as personagens e passa a exercer a função de palco da ação, ganhando significações na sequência das ações. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 439), a floresta possui um mistério ambivalente, que gera ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e simpatia, como todas as poderosas manifestações da vida. A floresta, por sua obscuridade e

¹²³ “Joyce passou os limites da cidade e entrou na floresta, e embora fosse uma floresta de verdade, com grandes abetos e cedros, havia pessoas habitando ali a praticamente cada quinhentos metros. Algumas delas tinham vendas de suas hortas, outras tinham ovelhas ou cavalos de passeio (...) Além dos serviços anunciados na beira da estrada, em especial naquela parte do mundo – leitura de tarô, massagem com ervas, solução de conflitos. Algumas pessoas viviam em trailers, outras haviam construído as próprias casas, incorporando telhados de palha e vigas aparentes de toras, e outras ainda, como Jon e Joyce, estavam ali reformando velhas casas de fazenda.”

¹²⁴ “Joyce estava feliz a ponto de dar um último pique até a porta, no escuro, no vento e na chuva fria. Sentia então que deixava para trás o trabalho tenso e incerto.”

enraizamento profundo, simboliza o inconsciente. E curiosamente, além de cruzar a floresta para chegar ao lar, a casa de campo de Jon e Joyce ficava muito próxima à floresta. É por esse caminho que Joyce menciona as portas de pátio das casas das fazendas e o quanto elas a encantavam: “*Perhaps it was that most were meant not just to look out on but to open directly into the forest darkness* .¹²⁵ (MUNRO, 2009, p.44)

Para Bachelard, “a porta é todo um cosmos do Entreaberto, é a própria imagem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes” (1989, p. 225). As portas de pátio são utilizadas aqui como metáforas de todas as portas de nossas vidas que abrimos e fechamos e todas aquelas que gostaríamos de reabrir; de todas as situações que vivemos, que gostaríamos de esquecer e de todas aquelas que gostaríamos de vivenciar novamente; são nossas imagens de hesitação, desejo, segurança e medo, respeito, rancores, liberdade e clausura; simboliza o local de passagem entre dois estados, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas. E o que significa essa possibilidade de escolha – abrir e fechar – que a porta oferece? Podemos estabelecer conexões entre os espaços quando a porta é aberta - descortinar espaços vizinhos – a floresta, no caso da personagem Joyce e buscar outros mundos. Fechando-se a porta, favorece-se a privacidade – Jon prefere ficar trabalhando em sua cabana situada fora de sua casa e assim, como veremos em seguida, voltar-se para si mesmo e manter um relacionamento amoroso com sua assistente. É através da porta que o homem cria sua variedade de ambiente, fonte de complexidade e dinamismo. “Fechar ou abrir uma porta requer uma decisão que supõe um senso de autonomia e de responsabilidade: significa tomar parte na disposição de seu ambiente.” (CAVALCANTE, 2003, p. 282)

Em se tratando da análise do espaço para que possamos caracterizar os personagens munrovianos, a importância da porta se faz relevante e permite ao homem exercer a condição de sujeito de sua própria existência. Tanto Jon quanto Joyce vive em mundos diferentes, possuem maneiras diferentes de olhar para seus arredores e irão definir diferentes caminhos em suas vidas.

“*Full-length people cooking or watching television – scenes which beguiled her, even if she knew things would not be so special inside.*”¹²⁶ (MUNRO, 2009, p.44) Toda grande imagem simples revela um estado de alma e para Bachelard (1989, p.84), “a casa, mais ainda

¹²⁵ “Talvez porque no mais das vezes não fossem para se olhar através, mas para abrir diretamente para a escuridão da floresta.”

¹²⁶ “Pessoas em tamanho real cozinhando ou assistindo televisão – cenas que a intrigavam, mesmo que soubesse não haver nada de especial ali dentro.”

que a paisagem é um estado de alma. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade.” E é o que acontece com Joyce ao passar pelas casas do caminho e imaginar como seria a vida das pessoas no interior delas. Ela pensa o “ser” e o “não-ser” e um desses termos sempre enfraquece o outro. Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele para depois voltar a ele. “Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim.” (BACHELARD, 1989, p.217)

Havia também, no caminho até a fazenda, uma variedade de casas - trailers, casas com telhados de palha e casas com vigas de toras que margeavam a floresta. Bachelard (1989, p. 30-31) menciona o fato de “convidar o ser a viver fora dos abrigos do inconsciente, a entrar nas aventuras da vida, a sair de si”; dar um destino exterior ao ser interior através da análise dos espaços que nos chamam para fora de nós mesmos e que ele considera “o devaneio do caminho”. George Sand, sonhando à beira de um caminho de areia amarela, vê a vida escoar e escreve: “Que pode haver de mais belo que um caminho? É o símbolo e a imagem da vida ativa e variada.” (Apud Bachelard, 1989, p.233) Sendo assim, todos nós deveríamos falar de nossas estradas, de nossas encruzilhadas, fazer um apanhado de nossos campos perdidos. E a personagem Joyce exprime com clareza a sensação de “entrar na aventura da vida” no momento em que adentra à floresta e passa a observar o ambiente com suas diferentes casas e o aglomerado de pessoas que ali habitava a cada quinhentos metros. “O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra.”

A narradora faz menção a duas árvores presentes nessa floresta: abetos e cedros. De acordo com o *Dicionário Michaelis Online*, o vocábulo *abeto* tem as seguintes definições: “*sm(lat abete)*1 *Bot* Nome comum às árvores do gênero *Abies*, de folhagem persistente, de porte alto e aparência típica e atraente, com folhas aromáticas; apreciadas por sua madeira e resina; utilizadas como proteção contra o vento. 2 Nome comum a várias outras coníferas relacionadas, geralmente em combinação com outro termo: *abeto-da-califórnia*, *abeto-do-norte* etc. 3 A madeira dos abetos do gênero *Abies*. 4 *Bot* Nome de diversas espécies de plantas pináceas, cultivadas como ornamentais. 5 Lança feita de madeira de pinheiro. *Var: abete*. *A. balsâmico*: abeto de altura média (*Abies balsamea*), do Nordeste da América do Norte, muito usado para obtenção de polpa de madeira e como matéria-prima do bálsamo-do-Canadá.¹²⁷

Se pensarmos no espaço, objeto de estudo desse trabalho, podemos imaginar esses abetos como árvores semelhantes aos pinheiros utilizados na época de Natal para decoração

¹²⁷ Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/abeto%20_891115.html
Acesso em: 28/02/16.

das casas, que assumem a função de proteger contra ventos fortes que assolam as florestas e assim, que assolam as regiões de intimidades das personagens munrovianas. Devido à sua agitação, o vento é caracterizado como símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância Chevalier & Gheerbrant (1982, p.935-936) relacionando-se aqui com a personagem Joyce e sua necessidade de proteção contra as intempéries em sua vida – a traição e a separação de Jon – e sua busca por consolo, segurança e plenitude. Em relação aos cedros, “por causa do tamanho considerável de suas variedades, o cedro fez-se um emblema da grandeza, nobreza, força e perenidade. Entretanto, em virtude de suas propriedades naturais, ele é, acima de tudo, um símbolo de incorruptibilidade. O cedro, assim como todas as coníferas, é conseqüentemente um símbolo de imortalidade.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p.217). Buscando ir além da definição do dicionário de simbologia, procuramos o significado “espiritual” da palavra cedro e descobrimos que “a árvore de cedro tem sido reverenciada por seu significado espiritual por milhares de anos. Sua madeira era utilizada para a fabricação das portas de templos e queimada em cerimônias de purificação. Acreditava-se que a árvore era a casa de deuses importantes, e uma porta feita dela era considerada uma entrada para os reinos superiores. O cedro tem sido utilizado para cura, purificação e proteção espiritual. As propriedades espirituais supostamente promovem pensamentos pacíficos e auxiliam na interpretação de mensagens do Eu interior.”¹²⁸

*“What she saw when she turned in to her own unpaved puddled driveway was the set of these doors put in by Jon, framing the gutted glowing interior of their house.”*¹²⁹(MUNRO, 2009, p. 44). Observamos mais uma vez, a aproximação da escrita de Munro com a arte da fotógrafa Diane Arbus na tentativa de captar ou capturar o recorte da cena; quanto mais a fotografia revela, mais fatos e segredos ela pode ocultar. Assim como o fotógrafo, na fotografia, a moldura da câmera enquadra, selecionando e tornando visível o foco do trabalho na interseção do desenho com o lugar. A aproximação se dá pelo enquadramento e o distanciamento é dado pelo próprio meio fotográfico. As portas que emolduravam o interior da casa de Joyce e Jon também emolduravam suas vidas repletas de enigmas como a de qualquer ser humano; ocultavam os sentimentos que o casal possuía um pelo outro; guardavam a sete chaves seus maiores segredos. Arbus e Munro expõem seus personagens diante do leitor e retratam o “diferente” das pessoas normais. Richard Avedon, fotógrafo americano e amigo de Diane Arbus revela que “em todo trabalho de Arbus os mais

¹²⁸ Disponível em http://www.ehow.com.br/significado-espiritual-arvore-cedro-fatos_14260/. Acesso em 26/02/2016.

¹²⁹ “O que ela via ao dobrar para a própria rampa da entrada de casa eram essas portas que Jon havia colocado, emoldurando o reluzente interior da casa deles.”

simples acontecimentos fotográficos incorporam um tipo de literatura: enigmas, fábulas, lapsos freudianos, e a linguagem metafórica que pertence aos sonhos e aos pesadelos. Nenhuma fotografia, antes ou depois dela, fez do ato de olhar um exercício de tanta inteligência ao mostrar que olhar as coisas ordinárias significa tornar-se responsável pelo que se vê” (TEIXEIRA, 2012).

*Perhaps it was that most were meant not just to look out on but to open directly into the forest darkness, and that they displayed the haven of home so artlessly. Full-length people cooking or watching television – scenes which beguiled her, even if she knew things would not be so special inside.*¹³⁰
(MUNRO, 2009, p. 44)

Sendo a imaginação a faculdade mais natural que existe, inicialmente Joyce coloca-se no lugar das pessoas dentro daquelas casas a fim de recolher-se em si mesma. Então, a curiosidade que a intrigava sobre o sentimento de seus habitantes penetra em si mesma. A intimidade da vida daquelas pessoas torna-se sua própria intimidade e, correlativamente, o espaço íntimo se fez tão simples e calmo que nele se localiza e centraliza toda a tranquilidade da casa. A casa daquelas pessoas é, em profundidade, a nossa casa; a casa está em nós, ela não nos limita porque estamos dentro dela. E todas as casas observadas durante nossa vida vêm encaixar-se nessas casas.

*“How much better to work with wood. (...) Jon disliked hearing people talk about how basic and fine and honorable it was to work with wood. What integrity that had, what dignity.”*¹³¹(MUNRO, 2009, p.44, 45) Não é preciso falar sobre a admiração que Joyce tinha por Jon e seu trabalho com marcenaria e até demonstrava certo gosto por uma profissão como essa. Chevalier & Gheerbrant (1982, p.579-580) definem a madeira por excelência como a *matéria* (o latim *matéria*, antes de significar *matéria* designou a madeira de construção). O simbolismo geral da madeira permanece constante: contém uma sabedoria e uma ciência sobre-humanas. Os romanos não podiam nem cortar nem podar as árvores dos bosques sagrados, a não ser mediante um sacrifício expiatório. A floresta ou o bosque sagrado são um centro de vida, uma reserva de frescor, de água e de calor associados, como uma espécie de útero. Por isso ela é também um símbolo **maternal**. É a fonte de uma regenerescência, denotando, nos sonhos, um desejo de segurança e renovação; é uma expressão muito forte do

¹³⁰ “Talvez porque no mais das vezes não fossem para se olhar através, mas para abrir diretamente para a escuridão da floresta, e por representarem o porto seguro do lar com tão pouca arte. Pessoas em tamanho real cozinhando ou assistindo televisão – cenas que a intrigavam, mesmo que soubesse não haver nada de especial ali dentro.”

¹³¹ “Como era melhor trabalhar com madeira. (...) Jon não gostava de ouvir as pessoas falando como era básico e bom e honrado trabalhar com madeira. Que integridade, que dignidade.”

inconsciente e vem confirmar o simbolismo de um imenso e inesgotável reservatório de vida e de conhecimento de mistérios. E por que as pessoas associavam o trabalho de marcenaria feito por Jon com os adjetivos “dignidade” e “integridade”? Em sua obra *A Poética do Devaneio* (2006), Bachelard discorre sobre a imaginação material como sendo tributária da mão e atuando na manipulação da matéria baseada na vontade e no poder de transformação. Jon, que desde jovem tivera grandes sonhos para si – “*and he was to become some daunting sort of scientist whose labors were beyond description in the ordinary world.*”¹³² (MUNRO, 2009, p.45) – decide aprender carpintaria e marcenaria para trabalhar no processo de criação, referindo-se aqui às reformas feitas nas velhas casas de fazendas. A imaginação material atua pela operatividade da mão – do artista, do artesão, do obreiro e de todos que enfrentam a matéria para transformá-la - em confronto com a materialidade do mundo. “Para a mão que trabalha por seus sonhos, a matéria é oportunidade de realização pessoal.” (BACHELARD, 1991, p.68). A realização pessoal de Jon vinha do prazer em transformar velhas casas em lugares adequados para se morar, como foi o caso de sua própria habitação bastante arruinada. A presença da “matéria” madeira é constante na primeira parte do conto: vigas de toras, portas, escada de madeira, prateleiras e mesa da cozinha, a lenha, a cabana. É através de sua mão que Jon trabalha, cria e associa sua arte à liberdade.

Skagert (2008, p.34) utiliza-se do termo “*possibility-space*” e assim o explica: “*the possibility-space first comes to view in a story when things for some reason (or none at all) turn aside into fatal side-paths.*”¹³³ As situações podem parecer desconcertantes ou até improváveis, mas levantam questões sobre sentimentos que se renovam para personagens e leitores também. Parece que o leitor sente-se tentado a acreditar em determinadas situações e a se colocar no lugar do protagonista. Há, na escrita de Munro, momentos de surpresa e suspense em que as decisões são vistas como fatores externos que dão um novo direcionamento à vida e um sentido inexplicável de renovação. “*It is the whole twist of consequence seeming fantastical, but dull that astounds character, narrator and reader.*”¹³⁴ (2008, p.31) Surge então Edie, uma aprendiz de marcenaria, alcoólatra em recuperação e aparentemente inofensiva e que parece dar novos rumos à vida do casal. Joyce percebe que

¹³² “e ele seria algum tipo de cientista fascinante cujos trabalhos seriam indescritíveis no mundo comum.”

¹³³ “o termo espaço-possibilidade é primeiramente considerado em uma história quando os fatos, por alguma (ou nenhuma) razão se transformam em caminhos catastróficos.”

¹³⁴ “É uma nova visão do resultado que parece ‘fantástico, mas monótono’ e surpreende o personagem, o narrador e o leitor.”

Jon está se apaixonando por Edie e tenta compreender como tudo aconteceu. *“She should have understood, and at that moment, even if he himself was nowhere close to knowing. He was falling in love. Falling. That suggests some time span, a slipping under. But you can think of it as a speeding up, a moment or a second when you fall.”*¹³⁵ (MUNRO, 2009, p.49) O “deslizar para dentro” de Jon significava voltar-se para dentro de si em busca de seu próprio conhecimento para confirmar que seu casamento com Joyce havia acabado.

The only thing to do, she said, was to take this up as a shared program. Valley of the shadow. To be seen someday as a mere glitch in the course of their marriage.

“We will ride this out,” she said.

John looked at her distantly, even kindly.

*“There is no ‘we’,” he said.*¹³⁶(MUNRO, 2009, p.50)

Para tratarmos do assunto acima, é de grandiosa importância mencionar o escritor irlandês James Joyce que marcou a história da cultura ocidental por seu modo singular de tratar a palavra e de buscar, na escrita, a verdade absoluta dos fatos, com textos tão compactos como se falasse, simultaneamente, de tudo. Uma das características mais marcantes de sua obra é seu estilo de dar aos acontecimentos corriqueiros do dia a dia o estatuto de fatos heroicos e triunfais com a utilização de epifanias, consideradas “manifestações súbitas quer na vulgaridade do discurso ou no gesto ou em uma fase memorável da própria mente; são os momentos mais delicados e evanescentes, são questionamentos e também revelações. Com seus finais abruptos e inesperados que deixam o leitor desorientado, que lhe tira o tapete e lhe faz mancar, Joyce buscava a essência e ansiava para que a literatura desse conta de tudo (AZEVEDO, 2016).

O momento da descoberta do sentimento de Jon por Edie não seria apenas uma nódoa em seu casamento mas sim o fim dele e por consequência, Joyce muda-se de sua casa para um apartamento na cidade e começa a arquitetar um plano para reconquistar Jon. Não há grande drama aqui pois esse conto não aborda o assunto de casamentos desfeitos, muito embora através da rápida passagem de tempo na história, observamos o relato de vários desses episódios. Mas enfatizamos novamente a habilidade de Munro em transformar simples

¹³⁵ “Ela devia ter percebido, e naquele momento, mesmo que ele mesmo ainda estivesse longe de perceber. Ele estava se apaixonando. Apaixonando-se. Sugeriria um período de tempo, um deslizar para dentro. Mas poderia se pensar numa aceleração, o segundo exato da queda.”

¹³⁶ A única coisa a fazer, ela disse, era encarar aquilo como um projeto conjunto. O vale das sombras. Para um dia ser lembrado como uma mera nódoa na trajetória deles.

“Nós vamos sair dessa”, ela disse.

Jon olhou de longe para ela, com uma expressão até bondosa.

“Não existe esse ‘nós’”, disse ele.

eventos em episódios marcantes pela forma como são abordados e que se transformam em excelentes reflexões.

Conversando com as amigas sobre o ocorrido e tentando encontrar respostas para o que Jon havia feito a ela, *“I’ll tell you what I think it was,” says Joyce. This is later on, when the days have lengthened and the dandles of swamp lilies flame in the ditches. (...) I think it was that she’d been on the streets. Prostitutes get themselves tattooed for business reasons, and men are aroused by that sort of thing.*”¹³⁷ (MUNRO, 2009, p. 50-51) O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade. Entretanto, o lírio se presta a uma interpretação completamente diferente. Seria o final da metamorfose de um favorito de Apolo, Jacinto, e evocaria, sob esse aspecto, amores proibidos. Os lírios que flamejavam nos canais fazem alusão a um amor intenso, já que ele é considerado a flor do amor mas que, na sua ambiguidade, pode ficar irrealizado, reprimido ou sublimado. E o sentimento de Joyce por Jon que parecia puro e inocente, já que ela foi sua primeira namorada, confronta-se aqui com o sentimento de Edie.

A filha de Edie participava das aulas de música de Joyce e então esta agenda um recital na escola com a esperança de que Jon e Edie estivessem presentes e que, especialmente Jon pudesse vê-la de uma maneira diferente de quando eram casados.

*She did not, in any sane moment, think of impressing Jon so favorably that he would come to his senses when she appeared to take the applause of the audience at the end of the show. She did not think his heart would break for his folly, once he saw her happy and glamorous and in command rather than moping and suicidal. But something not far off from that – something she couldn’t define but couldn’t stop herself hoping for.*¹³⁸ (MUNRO, 2009, p. 54)

Esperava que seu ex-marido, ao vê-la, lembrasse de tudo o que “deixou para trás” quando comparada a Edie, uma aprendiz de carpintaria, robusta, sempre com as mesmas roupas e sem presença de espírito. *“A heavy-striding heavy-witted carpenter’s apprentice in baggy pants and flannel shirts and – as long as the winter lasted – a dull thick sweater flecked*

¹³⁷ “Eu vou dizer o que acho que aconteceu. Isso mais tarde, quando os dias voltaram a ficar mais longos e o embalo dos lírios-d’água flamejava nos canais.(...) Acho que foi porque ela veio da rua. Prostitutas se tatuam por causa de negócios, e os homens se excitam com esse tipo de coisa.”

¹³⁸ “Ela não pensava, em sua consciência, em impressionar Jon de modo tão favorável que ele cairia em si quando ela aparecesse para os aplausos da plateia ao final do show. Ela não achava que o coração dele desencantaria de sua loucura assim que a visse alegre e glamorosa e no comando, ao invés de infeliz e suicida. Mas algo não muito longe disso – algo que ela não conseguia definir mas pelo qual não podia evitar de ansiar.”

*with sawdust. A mind that plods inexorably from one cliché or foolishness to the next and proclaims every step of the journey to be the law of the land”*¹³⁹ (MUNRO, 2009, p.50).

O fato de que estaria usando a filha de Edie para saber da vida do casal parece não passar por sua mente. Mesmo com todo o trabalho que teve na organização do belíssimo recital, Edie e Jon não comparecem ao evento. Joyce descreve o fato de estar sem Jon como *“She says that she is actually having moments in which she feels grateful to Jon, because she feels more alive now than ever before. It’s horrible but wonderful. A new beginning. Naked truth. Naked life.”*¹⁴⁰ (MUNRO, 2009, p. 51) Novamente temos mais um momento de epifania utilizado por Munro, momento que ilumina a personagem, momento do detalhe revelador, súbito e conciso, permitindo que questões existenciais, tais como amor, escolhas e desencontros, apareçam. É através dessa prosa clara e reveladora das ambiguidades da vida que Munro coloca o fantástico junto ao comum, quase como se fossem uma única coisa e estivessem intrinsicamente ligados. Joyce, ao mudar para a cidade, entra em estado depressivo e de negação de si própria, pois ao mesmo tempo em que dizia estar feliz, sentia-se anulada, desprezada e sem motivação para continuar. Logo após uma bebedeira e conversas sobre homens – as coisas que fazem sempre deprimentes e idiotas – acorda em seu apartamento e começa a refletir onde está e sobre o que havia acontecido em sua vida.

*She woke in the night with the vibrating pink lights of the restaurant sign across the street flashing through her window, illuminating the other teacher’s Mexican doodads. Pots of cacti, dangling cat’s eyes, blankets with stripes the color of dried blood. All that drunken insight, that exhilaration, cast out of her like vomit. Aside from that, she was not hungover. She could wallow in lakes of alcohol, it seemed, and wake up dry as cardboard, flattened. (...) Her life gone. A commonplace calamity.*¹⁴¹ (MUNRO, 2009, p. 51-52)

As luzes vibrantes cor-de-rosa refletidas na janela criam uma atmosfera de angústia e inquietação em Joyce indicando o quanto ela se sente confusa e aborrecida. Os enfeites

¹³⁹ “Uma aprendiz de carpintaria graúda e obtusa de calças folgadas e camisa de flanela e – durante todo o inverno – uma mesma malha grossa, sem graça e suja de serragem. Uma mente assim que chafurda inexoravelmente entre um clichê e uma tolice sem parar e que proclama a cada passo de sua jornada que esta é a lei da terra.”

¹⁴⁰ “Diz que há momentos em que ela se sente grata a Jon, porque se sente mais viva agora do que nunca. É terrível mas maravilhoso. Um novo começo. A verdade nua. A vida nua e crua.”

¹⁴¹ “Ela acordou à noite com a cor-de-rosa vibrante do luminoso do restaurante do outro lado da rua piscando em sua janela, iluminando os enfeites mexicanos do professor. Vasos de cactos, olhos de gatos que a seguiam, cobertores com listras cor de sangue seco. Todas aquelas intuições embriagadas, aquelas exultações, lançadas para fora de si feito vômito. Fora isso, ela não estava de ressaca. Ela podia chafurdar em lagos de álcool, aparentemente, e acordar no dia seguinte seca como uma cartolina, lisa (...) A vida dela tinha acabado. Uma calamidade trivial.

mexicanos coloridos, os vasos de cactos, os olhos de gato que a seguiam – menção a algum quadro ou até aos próprios gatos que perambulavam ao redor de seu apartamento – contribuem para criar uma imagem distorcida de sua realidade. Os cobertores com as listras que têm cores de sangue seco reiteram a sensação de desprazer; o sangue seco faz alusão à morte, que nesse caso refere-se ao fim de seu casamento e também a uma parte de sua vida que havia acabado. Observamos o contraste das luzes cor-de-rosa da cidade indicando agitação e tormenta com as luzes do campo mencionadas logo no início do conto, indicando tranquilidade e aconchego do lar. É a vida no campo junto de Jon que se foi e faz com que ela se confronte com as luzes intimidadoras da cidade e que, após muita bebedeira, acorde “seca” e lisa como uma cartolina, indicando que sua essência havia se exaurido. A narradora utiliza-se das palavras “calamidade trivial” para referir-se à vida de Joyce na cidade que, diferentemente da vida no campo, havia se tornado comum. Para Chevalier & Gheerbrant (1982, p. 567-568) a luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. Sua significação é que, assim como acontece na vida humana em todos os seus níveis, “uma época sombria é seguida de uma época luminosa, pura, regenerada. O simbolismo da saída das trevas se encontra nos rituais de iniciação, assim como nas mitologias da morte ou na concepção dos ciclos históricos.” Foi com o final de seu casamento, com a mudança para a cidade e o enorme sofrimento que Joyce pode encontrar uma forma de amadurecer, se reequilibrar e trilhar um novo caminho; teve que passar por momentos sombrios para, como relata a segunda parte do conto – com um abrupto lapso de tempo e espaço - encontrar seu companheiro Matt, mudar-se para Vancouver e dar um novo sentido à sua vida.

*The grounds are large. There is croquet, if people want to play, and the disputed swing from Matt's own childhood that he got out of the garage. Most of the children have seen only park swings and plastic play units in the backyard. Matt is surely one of the last people in Vancouver to have a childhood swing handy and to be living in the house he grew up in, a house on Windsor Road on the slope of Grouse Mountain on what used to be the edge of the forest.*¹⁴²(MUNRO, 2009, p.57)

¹⁴² “O quintal é grande. Há croqué, se as pessoas quiserem jogar, e o disputado balanço da infância de Matt que ele tirou da garagem. A maioria das crianças só conhecia os balanços de parquinhos e os de plástico de brinquedo nos quintais dos fundos. Matt é com certeza uma das últimas pessoas em Vancouver a ter um balanço da infância e a morar na casa onde cresceu, uma casa em Windsor Road, na colina de Grouse Mountains, onde costumava ficar o limite da floresta.

A segunda parte do conto inicia-se com uma festa de aniversário para celebrar os sessenta anos de Matt, um neurospicólogo que também é um bom violonista amador. Foi assim que ele conheceu Joyce, sua terceira esposa e hoje uma violoncelista profissional. Retomando os princípios de análise de espaço de Borges Filho (2007, p. 52-53), o conceito de **paisagem** está ligado à ideia do olhar, portanto à ideia de subjetivação e para ele, o cenário ou a natureza são classificados como paisagem quando possuem as seguintes características: extensão, vivência e fruição. Quando a personagem e/ou narrador estiverem olhando uma grande extensão de espaço aí teremos a presença da paisagem. No conto em análise, é inicialmente a visão do narrador que percebe o tamanho do quintal, como na descrição acima, e destaca a presença da paisagem e, em seguida, a vivência de Joyce e o afeto que tem pelo lugar que habita – *“Joyce can not think of her life with Matt happening anywhere else. There’s always so much going on here.”*¹⁴³ (MUNRO, 2009, p.57) Temos então um narrador em terceira pessoa que nos apresenta a paisagem, de maneira positiva, como uma grande extensão de espaço que caracteriza a vida da personagem principal.

Devemos ressaltar a presença do gramado para o jogo de croqué, a presença do balanço da infância de Matt, algo incomum para as crianças que frequentavam a casa e a localização dessa na colina de Grouse Mountain, evocando a presença de elementos que remetem a uma paisagem rural. A nova casa de Joyce parece manter elementos de um cenário que um dia parece ter sido de uma área campestre. *“Now houses keep climbing above it, most of them castle affairs with massive garages. One of these days this place will have to go, Matt says. The taxes are monstrous. It will have to go and a couple of hideousities will replace it.”*¹⁴⁴(MUNRO, 2009, p. 57) Toda essa paisagem de encantamento corre o risco de ser ocupada com novas moradias, causando comoção em Joyce ligada ao processo de urbanização e o desejo de que as coisas continuem como são. A casa de Matt e Joyce pode ser caracterizada como mediadora entre a vida na cidade e a vida no campo e faz com que o sonho de viver a vida no campo ainda continue vivo para Joyce proporcionando-lhe momentos de paz, alegria e diversão. Para BACHELARD (1989, p.68), *“os espaços amados nem sempre querem ficar fechados. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças.”* A casa em que vive atualmente com seu segundo marido Matt, provoca em Joyce a mesma sensação de

¹⁴³ “Joyce não consegue imaginar sua vida com Matt em nenhum outro lugar. Tem sempre tanta coisa acontecendo aqui.”

¹⁴⁴ “Agora as casas já ultrapassam esse limite, a maioria mansões com garagens imensas. Um dia desses esses lugares vão desaparecer, diz Matt. Os impostos são monstruosos. Terá que desaparecer e um punhado de coisas horríveis irão substituí-lo.”

proteção e aconchego que tinha por sua casa de campo em que vivia com Jon; representa a casa que é capaz de dar certa confiança à sua vida. “*Como nossas velhas lembranças têm subitamente uma possibilidade de ser! Julgamos o passado. Uma espécie de remorso de não ter vivido assaz profundamente na velha casa acomete a alma, sobre do passado, submerge-nos.*” (BACHELARD, 1989, p.70) Joyce tem em suas lembranças da antiga morada as horas passageiras que não duraram, os momentos e sentimentos que não foram vivenciados em sua totalidade e os sonhos que não foram sonhados o bastante.

She often remarks that she and Matt are seldom alone together except in bed. And then he'll be reading something important. While she is reading something unimportant.

There is some large conviviality and appetite he carries with him that she may need.

*All this once seemed to her so comforting. And probably it still would, is she had time to look at it from the outside.*¹⁴⁵ (MUNRO, 2009, p.57-58)

Apesar de todo o conforto, Joyce parece não viver plenamente seu novo espaço com Matt. Está sempre rodeada dos amigos e família do marido - já que ela era sua terceira esposa - tem uma vida tranquila e aparenta viver um casamento feliz; na cama, únicos momento em que ficam sozinhos, estão sempre lendo livros. Podemos inferir que as moradias de Joyce estão fundidas e repartidas dentro dela; um cômodo aqui, outro ali e acolá, uma cozinha, um quartinho, um estúdio conservados em sua memória como fragmentos; e todas essas imagens revelando seu próprio estado de alma, pois a casa é “um estado de alma” que fala de uma intimidade; é para seus moradores o espaço privado recortado do espaço público: a casa e a rua; o dentro e fora – são os cômodos da casa e o jardim frequentado por crianças e adultos que se divertiam no aniversário de Matt –, o íntimo e o privado. A casa é o ponto de referência para Matt e Joyce, sua estabilidade entre os movimentos de entrar e sair da casa, é a circulação de pessoas e coisas e valores; é o pensar nas presenças e ausências; ela é o ponto de referência afetivo, ou seja, estar e ficar em si mesmo porque se está e se fica em casa; é o lugar de pertencer, de nascer e às vezes morrer. Para se caracterizar o espaço, nesse caso a casa de Matt e Joyce, há de se pensar na sua história e no estilo pessoal de seus habitantes.

Matt's string quartet in the study on Sunday afternoons, the Unitarian Fellowship meeting in the living room on Sunday evenings, Green Party strategy being planned in the kitchen. The party-reading group emoting in

¹⁴⁵ “Ela muitas vezes comenta que ela e Matt quase nunca estão sozinhos na casa, exceto na cama. E na cama ele está sempre lendo algo importante. Enquanto ela lê algo desimportante”, “Ele tem um grande apetite e uma sociabilidade que ela pode vir a precisar.”, “Tudo isso um dia pareceu a ela algo reconfortante. E provavelmente continuaria a ser, se ela tivesse tempo de olhar para isso de fora.”

the front of the house while somebody spills out the details of real life drama in the kitchen (Joyce's presence required in both locations). Matt and some faculty colleague hammering out strategy in the study with the door closed.
¹⁴⁶ (MUNRO, 2009, p.57)

Para Bachelard (1989, p. 141) nossas casas possuem redutos e cantos onde gostamos de nos acomodar e só habita com intensidade quem sabe se encolher nos cantos da sua casa ou da sua alma. São lugares íntimos onde guardamos nossos desejos secretos, nossas coisas mal resolvidas, nossos projetos futuros e principalmente àqueles que sabemos serem os mais difíceis e perturbadores. No caso da personagem Joyce, ela possui todo um estoque de imagens e percepções sobre os cantos de sua alma e memórias de sua vivência, tanto na vida ao lado de Jon como de Matt, e cada um desses cantos é estruturado para abrigar cada uma de suas emoções e sentimentos abandonados ou adormecidos. Na descrição dos cômodos da casa, observamos que todos eles estão relacionados a Matt e tudo o que realiza em cada um desses cômodos – o ensaio com o quarteto, o encontro com os membros da Fraternidade, as reuniões com os integrantes do Partido Verde e com o grupo de teatro e por fim as reuniões a portas fechadas de Matt com algum colega de faculdade no escritório. Podemos dizer que salas, quartos, cozinhas, banheiros são as partes que dão sentido ao todo que é uma casa. Ao mesmo tempo em que a casa abriga, ela revela também a ausência, que no caso de Joyce é observada pela falta de informações que o leitor tem sobre seu trabalho, sobre suas amizades e sobre as atividades que gosta de realizar ao redor de sua casa. Até que ponto Joyce considerava-se uma pessoa feliz ao lado de Matt e até que ponto a sociabilidade e a vivacidade dela não encobriam sua personalidade fazendo com que ela se sentisse cada vez mais frustrada?

Ao mencionar a localização da casa próxima ao “limite da floresta”, o narrador estabelece um limite, uma fronteira entre a cidade e o campo. BORGES FILHO (2007, p.103) considera algumas características muito importantes para a toponálise da fronteira. Na primeira delas, a fronteira não divide apenas um ponto particular do espaço no texto literário, mas é um corte grandioso, longitudinal. Assim, não podemos considerar fronteira um muro que separa a casa de duas personagens a não ser que todo espaço da trama seja as duas casas. Há no conto analisado, a divisão do texto em dois espaços, sejam eles, a cidade e o campo. Outra característica importante sobre a fronteira é a ideia de impenetrabilidade. Como a

¹⁴⁶ “O quarteto de cordas de Matt no escritório nas tardes de domingo, o encontro da Fraternidade Unitarista na sala nas noites de domingo, as estratégias do Partido Verde sendo traçadas na cozinha. O grupo de leitura de teatro fazendo uma leitura dramática na frente da casa enquanto alguém contava todos os detalhes do drama da vida real na cozinha (a presença de Joyce sendo requerida em ambos os lugares). Matt e algum colega de faculdade discutindo estratégias no escritório de porta fechada.”

fronteira divide o espaço do texto, ela age como um obstáculo ao movimento das personagens, aqui ilustrado na dificuldade que Joyce apresentou ao deixar sua vida no campo e mudar-se para a cidade, adaptar-se ao ritmo de vida e ao comportamento das pessoas que lá habitavam. A outra característica crucial sobre a fronteira trata da estrutura interna de cada subespaço. A fronteira existe porque a “estrutura interna” dos subespaços é diferente, podendo ser de ordem social, psicológica, física, ideológica, econômica etc. Os dois mundos, da cidade e do campo possuem cada um determinadas características referentes a paisagens, habitantes, seus diferentes costumes e modos de agir.

Ao analisarmos a **fronteira**, devemos prestar muita atenção à sua tipologia cujos dados serão bastante significativos dentro da narrativa. Em relação à sua propriedade física, a fronteira se divide em **artificial** e **natural**. Em “*Fiction*”, temos o exemplo de fronteira natural, estabelecido através de característica geográfica representada pelo limite entre a cidade e a floresta, onde o campo se inicia. A floresta é a fronteira entre a vida agitada da cidade e a vida tranquila do campo representando o frenesi e a tranquilidade. Em relação às suas propriedades experienciais, a fronteira se divide em **tensa** e **distensa**. Dá-se o nome de *fronteira tensa* àquela em que há tensão entre os personagens envolvidos; esse tipo de fronteira foi ou está fixada através de guerras, de choques, de conflitos etc. *Fronteira distensa* é aquela que se formou tranquilamente ou, mesmo que não tenha sido pacífica desde sua origem, na atualidade da narrativa não ocorre nenhuma tensão. Observamos no conto a presença da fronteira tensa pois há tensão clara entre Joyce, Edie e Jon logo após a mudança da primeira para a cidade e a não aceitação de que sua vida no campo havia findado. A vida na cidade faz com que Joyce sintasse angustiada e infeliz ao passo que para Edie a vida no campo passa a ter uma conotação bastante positiva pois estava ao lado de seu novo marido e sua filha. Em síntese, observamos no conto, uma **fronteira natural tensa**.

Ao atravessar o gramado a fim de levar um xale para uma de suas visitas da festa, Joyce observa um grupo de jovens sentados em círculo e a presença de uma jovem que a deixa incomodada.

*On the journey across the lawn Joyce skirts a group of young people sitting in a circle. Tommy and his new friend and other friends she has often seen in the house and other she does not believe she has ever seen at all. (...) A girl in the circle gets up and Tommy calls to her. ‘Hey Christie. Christie. Aren’t you playing anymore?’ (...) Joyce has taken an instant dislike to her. The sort of girl, she thinks, whose mission in life is to make people feel uncomfortable.*¹⁴⁷(MUNRO, 2009, p.58, 59)

¹⁴⁷ “No trajeto pelo gramado Joyce nota um grupo de jovens sentados em círculo. Tommy e seu novo amigo e outros amigos que ela via com frequência na casa e outros que ela achava que nunca tinha visto. (...) Uma

Christie, usando um vestido preto, curto e esvoaçante, tinha cabelos espetados e claros, rosto pálido e evasivo e havia se distanciado dos amigos para fumar um cigarro, causando certa aversão em Joyce e deixando-a perdida por alguns instantes, sem saber o que fazer e para onde ir. Logo após a festa, quando estava lavando a louça, Joyce pergunta a seu enteado sobre a tal moça e descobre que é Christie O’Dell, descrita como um pouco “avoada”, casada e que acabara de publicar sua primeira coleção de contos. Alguns dias depois, passando por uma livraria, Joyce compra um exemplar do livro intitulado *Como Havemos de Viver* e à noite, na cama junto de Matt e com o livro nas mãos, observa o título de um dos contos: “*Kindertotenlieder*”, traduzido como “Canções sobre a morte de crianças”. “*Kindertotenlieder*” é um ciclo de canções para voz e orquestra composto por Gustav Mahler, sobre poemas escritos por Friedrich Rückert. O “*Kindertotenlieder*” original era um grupo de 428 poemas escritos por Rückert em 1833–1834 durante a comoção por que passou com a perda de dois de seus filhos em um intervalo de dezesseis dias. Mahler selecionou cinco dos poemas para seus *Lieder*, compostos entre 1901 e 1904. As canções foram compostas no estilo romântico tardio de Mahler, e o humor e sentimento que expressam é exatamente aquele implícito pelo título. A canção final termina em tom maior e sentimento de transcendência.

A pungência do ciclo é ampliada pelo fato da Mahler, alguns anos depois, ter perdido sua filha de quatro anos, Maria, vítima de febre amarela. Ele escreveu a Guido Adler: "Coloco-me na situação de quem perdeu um filho. Quando de fato perdi a minha, jamais poderia compor estas canções."¹⁴⁸

Após observar a foto da autora - sem sorrir, irritadiça e um pouco menos pretensiosa – Joyce lê as poucas frases da biografia: “*Christie O’Dell grew up in Rough River, a small town on the coast of British Columbia. She is a graduate of the UBC Creative Writing Program. She lives in Vancouver, British Columbia, with her husband , Justin, and her cat, Tiberius.*”¹⁴⁹ (MUNRO, 2009, p.63) Não se sentindo mais à vontade para continuar lendo ao lado de Matt, Joyce desce até a cozinha para “devorar” o conto. Olha novamente para a foto da escritora e se pergunta se Christie fora uma de suas alunas. Ela se levanta, pega o conhaque e coloca um pouco no chá, revirando sua memória atrás do nome da filha de Edie e quase certa de que não eram a mesma

menina da roda se levanta e Tommy chama por ela. ‘Ei, Christie. Christie. Não vai mais jogar?’ (...) Joyce antipatizou com ela no ato. Tipo de garota cuja missão na vida, pensou, era deixar os outros incomodados.”

¹⁴⁸Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kindertotenlieder>. Acesso em 27/12/2015.

¹⁴⁹ “Christie O’Dell foi criada em Rough River, uma pequena cidade do litoral da Colúmbia Britânica. Formada no Programa de Escrita Criativa da UBC. Mora em Vancouver, Colúmbia Britânica, com o marido Justin, e o gato Tiberius.”

peessoa. “A blob of female childishness. Though there had been something that Joyce recognized in the face of the girl, the woman, grown up.” “Christine. Of course. That was it. Translated easily into Christie.”¹⁵⁰ (MUNRO, 2009, p. 66) É nesse momento que a ficção do livro e a lembrança de Joyce sobre a filha de Edie se entrelaçam. É a história do amor de uma aluna de violino por sua professora.

The teacher was a tall woman with brown hair that she wore usually in a long braid down her back. She smelled different from the other teachers. Some of them had perfume on, but she never did. She smelled of wood or a stove or trees. Later the child would believe the smell was crushed cedar. After the child's mother went to work for the teacher's husband she smelled the same way but not quite the same. The difference seemed to be that her mother smelled of wood, but the teacher smelled of wood in music.”¹⁵¹ (MUNRO, 2009, p.65)

Faremos, mais uma vez, menção à presença dos elementos sensoriais citados por Borges Filho (2007, p. 98-99) que ajudam a personagem a perceber seu mundo e seu espaço. O trecho acima explicitamente nos mostra os efeitos de sentido transmitidos pelo espaço graças ao odor. A personagem diz que a professora tinha cheiro de madeira, mais precisamente de cedro esmigalhado proveniente de sua casa e esse fato evocava lembranças, carregadas emocionalmente, da época em que ela teve a felicidade de se relacionar com a professora. Vale atentar ao fato de que Christie viveu em uma casa de custódia quando criança provavelmente devido ao fato da mãe ser alcoólatra e não ter os devidos cuidados com ela e assim, deve ter sido uma criança bastante carente e insegura, necessitada de amor. Ao comparar o cheiro da mãe com o cheiro da professora, diz que a primeira apenas tinha cheiro de madeira enquanto a professora cheirava madeira na música. Foi o modo de expressar sua admiração e seu amor por quem realmente marcou um momento importante de sua vida e que, infelizmente ao crescer, nota que Joyce havia feito tudo aquilo com segundas intenções. Através do olfato (o cheiro de madeira), ela percebe seu ambiente (a casa da fazenda que antes de ser sua morada havia sido a morada da professora), e que será responsável por sua

¹⁵⁰ “Um rosto inexpressivo. Algo infantil de menina. Embora houvesse algo que, no rosto da menina, Joyce reconheceria da mulher, adulta.”, “Christine. Claro. Era isso. Livrentemente traduzido para Christie.”

¹⁵¹ “A professora era uma mulher alta de cabelo castanho que usava uma trança comprida atrás. Tinha um cheiro diferente das outras professoras. Algumas usavam perfume, mas ela nunca. Ela tinha cheiro de madeira ou forno ou árvores. Mais tarde a menina acharia que o cheiro era de cedro esmigalhado. Depois que a mãe da menina foi trabalhar para o marido da professora, ela ficou com o mesmo cheiro, mas não exatamente o mesmo. A diferença parecia ser que a mãe tinha cheiro de madeira, mas a professora tinha cheiro de madeira de música.”

configuração – fica em aberto se ela havia se tornado uma mulher amargurada ou se realmente havia reconhecido Joyce naquela festa e queria desprezá-la.

Joyce continua a leitura do conto de Christie e cada vez se assusta mais com os fatos. *“Now, now, she really has caught the drift, she can feel the horror coming. The innocent child, the sick and sneaking adult, that seduction. (...) For some of it was true, certainly.”*¹⁵² (MUNRO, 2009, p.69,70) Ao descobrir que essa garotinha era filha da mulher que havia “roubado” seu marido e causado grande transtorno em sua vida, Joyce resolve se aproximar dela para obter informações sobre o relacionamento do novo casal.

*Then there is the Thursday when the child has tripped on the playground and has a scratched knee. The teacher cleaning the injury with a warm wet cloth, her suddenly soft voice claiming that this calls for a treat, as she reaches for the bowl of Smarties she uses to encourage the youngest children.
“Which is your favorite?”
The child overcome, saying, “Any.”*¹⁵³ (MUNRO, 2009, p.67)

Oferece doces, leva-a para comê-los, tomar sorvete, passear, para que tenha a possibilidade de questioná-la sobre sua mãe e Jon. Cada vez mais o amor e a admiração pela professora de música aumentam e sua confiança de que se tornará uma solista faz com que se entregue mais às aulas. *“The child could not have been entirely without ability, or Joyce would have steered her to something less difficult than the violin. But she couldn’t have been gifted – well, she had as much said she wasn’t gifted – or her name would have stuck.”*¹⁵⁴ (MUNRO, 2009, p. 66) Por outro lado, é grande a dúvida de Joyce em relação à menina ser ou não a filha de Edie pois ela não se lembra de seu nome; como professora ela não esqueceria de um aluno que se destacasse nas aulas de música. No vaivém entre ficção e realidade, Joyce parece que se deixa hipnotizar pela história de Christie. Em uma das caronas que Joyce oferece para a aluna, ambas falam sobre o dia do recital e o possível nervosismo de Christie.

¹⁵² “Ora, ora, ela realmente pegou o embalo, já pode sentir o terror se aproximando. A menina inocente, o adulto doente e enxerido, aquela sedução. (...) Pois algo ali era verdade, sem dúvida.”

¹⁵³ “E depois teve a quinta feira em que a menina tropeçou no recreio e arranhou o joelho. A professora limpando o machucado com um pano úmido e quente, sua voz subitamente suave dizendo que aquilo pedia um doce, e então pega a tigela de confeitos que usava para encorajar os menores.

‘Qual é o seu favorito?’
A menina, transida, diz: “Qualquer um.”

¹⁵⁴ “A menina não devia ser totalmente desprovida de habilidade, ou Joyce a teria encaminhado para algo mais fácil que o violino. Mas não devia ser talentosa – bem, pelo menos ela disse que não era talentosa – ou ela teria guardado o nome.”

Well then, the teacher says, she must train herself to think of something really nice. Such as a bird flying across the sky. What is her favorite bird? Favorites again. The child can't think, can't think of a single bird. Then, "A crow?"

*The teacher laughs. "Okay, okay. Think of a crow. Just before you begin to play, think of a crow."*¹⁵⁵ (MUNRO, 2009, p.67-68)

A área rural de *Southern Ontario* é recriada por Munro como um lugar que há grande falta de comunicação entre os membros das famílias ou grupos sociais, fato que está presente nos contos góticos. Repressão sexual e emocional, segredos e decepções, quebra de *taboos* e silêncios anormais aparecem como temas do gótico assim como a paisagem que expressa o estado de espírito das personagens munrovianas. *"In the absence of communication, strange projections and psychological grotesqueries spring up and rapidly grow to unmanageable proportions. Malevolent fantasies are the source and sustenance of the Gothic tradition"*¹⁵⁶ (Hepburn & Hurley, 2016). O corvo aparece nessa passagem como o pássaro favorito de Christie mas não pelo seu verdadeiro desejo mas sim por Joyce, que com seu modo de manipular a aluna, faz com que ela não tenha tempo de pensar na resposta e diga o nome de um pássaro qualquer. Mas ao contrário do pássaro que traz mau agouro e infelicidade nos contos de Poe, Alice Munro utiliza-se da imagem do corvo para expressar o pensamento positivo que Christie deveria ter antes do recital, como se a imagem do corvo aliviasse sua tensão e trouxesse um pouco de tranquilidade. O gótico munroviano não está baseado em um cenário de mistério específico, mas na maneira inquietante como ela examina o interior de suas personagens, explorando as relações humanas, encaminhando-se por veredas que geralmente apontam para o lado destrutivo e maligno que sempre receamos estar bem perto de nós. Christie continua então o relato de sua história em seu livro:

They drive down to the dock to look at the moored boats, and the teacher says she has always wanted to live on a boathouse. Wouldn't it be fun, she says, and the child of course agrees. They pick the one they'd choose. It is homemade and painted a light blue, with a row of little windows in which there are potted geraniums.

And somehow after that, on their drives, they often come back to that subject. The child reports that she likes having her won bedroom but doesn't like how dark it is outside. Sometimes she thinks she can hear wild animals outside her window.

¹⁵⁵ “Então, bem, diz a professora, ela precisa se preparar para pensar em algo realmente bom. Como um pássaro voando no céu. Qual é o seu pássaro favorito?”

Outra vez os favoritos. A menina não consegue pensar em nenhum pássaro favorito. Então diz: “Corvo?” A professora ri. “Legal. Legal. Pense num corvo. Antes de começar a tocar, pense num corvo.”

¹⁵⁶ “Na ausência de comunicação, projeções estranhas e o grotesco psicológico aparecem e crescem rapidamente em proporções incontroláveis. Fantasias malévolas são a fonte e o fundamento da tradição Gótica.

*What wild animals?
Bears, cougars.*¹⁵⁷ (MUNRO, 2009, p.68,69)

E por que a vida dentro de um barco encantava tanto Joyce? O barco simboliza a vida, representando, como a casa, uma espécie de berço, evocando o mesmo sentido do útero; simboliza a travessia em direção à vida e, como toda a travessia da vida, pode ser perigosa e repleta de possíveis infortúnios. Assim como nas duas casas em que viveu, Joyce estava à procura de proteção e aconchego e, novamente, uma “casa barco” representava para ela toda uma segurança, embalada pelo manso barulho e movimento das águas. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 141) E a trajetória de um barco por um rio ou oceano poderia estar representando uma passagem importante na vida de Joyce, quando precisou abandonar sua vida ao lado de Jon, passando por turbulências como sua entrega à bebida e até a tentativa de suicídio. “*When she went to teach music wearing tinted glasses to hide eyes that were swollen from weeping and drinking, and instead of driving home after work drove to Willington Park where she hoped Jon would come looking for her, fearing suicide. (He did that, but only once.)*”¹⁵⁸ (MUNRO, 2009, p.50-51) Nesse caso podemos muito bem ancorar nosso barco em um lugar aprazível, como o descrito por Joyce nas docas e contemplar a vista da janela, através da “fileira de janelinhas azuis com vasos de gerânios”. “A janela, enquanto abertura para o ar e para a luz representa receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência. Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 511-512) A cor azul é uma cor “recuada”; é a mais fria das cores; é o caminho do infinito onde o real se transforma em imaginário; o azul é o caminho da divagação em que o pensamento consciente vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente; ela pode estar relacionada ao sentimento de Joyce por Christie, iludindo-a com falsos carinhos, mesmo que inconscientemente, para conseguir as informações que desejava. “Já o vaso, encerra sob diversas formas o elixir da vida: é um reservatório de vida. O fato de o vaso ser aberto em

¹⁵⁷ “Descem de carro até as docas para ver os barcos ancorados, e a professora diz que sempre quis morar num barco. Não seria divertido?, ela diz, e a menina, é claro, concorda. Eles escolhem qual seria. É um feito a mão e pintado de azul-claro, com um fileira de janelinhas com vasos de gerânios.

E isso puxa uma conversa sobre a casa onde a menina está morando, a casa onde a professora costumava morar. E de algum modo, depois disso, nessas caronas, elas passaram a voltar sempre a esse assunto. A menina conta que gosta de ter o próprio quarto mas não gosta do escuro lá fora. Às vezes ela acha que ouve animais selvagens do lado de fora de sua janela.

Que animais selvagens?

Ursos, pumas.”

¹⁵⁸ “Quando ela foi ensinar música de óculos escuros para esconder seus olhos inchados de chorar e beber, e ao invés de voltar direto para casa depois do trabalho ela foi até Willington Park onde esperava que Jon aparecesse atrás dela, temendo um suicídio. (Ele foi, mas só uma vez.)”

cima indica uma receptividade às influências celestes e existe uma crença de que o vaso contém o segredo das metamorfoses.” Quanto ao significado da flor do gerânio, ela está associada à superação pessoal perante difíceis obstáculos. Isto porque apesar de ser uma flor delicada, apresenta uma alta resistência a adversidades como o frio, por exemplo. O gerânio escuro significa tristeza, o rosa indica preferência e o vermelho representa consolo. Nota-se então que Joyce está aberta para uma nova fase em sua vida, apesar de todo o sofrimento e das lembranças ao lado do ex-marido e que, ao imaginar sua vida nesse barco também se mostra divagando em seu inconsciente, repleta de mágoas e sonhos de uma época passada que pensava ter encontrado um pouco de paz.

Durante os passeios de Joyce e sua pequena aluna, esta também faz menção aos animais selvagens que pensa ouvir da janela de seu quarto. Ursos e pumas. O urso é a divindade cultural mais antiga do mundo considerada um símbolo do inconsciente, ligado à terra-mãe; é uma representação simbólica de nossos instintos. Os algonquinos do Canadá, uma classe de aborígenes, chamam o urso de Avô, um mito proveniente de uma crença muito difundida entre as mulheres, que eram raptadas por ursos e que viviam conjugalmente com seu raptor. Entre os *koriaks* do nordeste da Sibéria, entre os *giliaks*, *tingits*, *tongas* e *haidas*, o urso está presente em cerimônias de iniciação. No que concerne à caça do urso, as mulheres são submetidas a proibições análogas, na maioria das vezes muito rigorosas, entre os povos caçadores da América do Norte e da Sibéria, e entre os lapões. Assim, entre os *golds* não têm nem mesmo o direito de olhar para uma cabeça de urso. Entre os lapões, é proibido que pisem no rastro do urso. Entre os índios do rio Thompson, como no grande norte siberiano, os despojos do urso nunca são introduzidos na cabana ou na tenda pela porta, *porque as mulheres utilizam a porta*. Todas essas tradições, segundo U. Harva, derivam de uma magia protetora, a mulher correndo o risco de ser atacada pelo espírito do animal precisamente por causa de seu sexo, e esse autor cita um canto finlandês de retorno da caça ao urso: “Tomai bastante cuidado, pobres mulheres. Tomai bastante cuidado com vosso ventre. Protegei vosso pequeno fruto” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 924-925). Curiosamente Munro utiliza-se da imagem da porta da casa da fazenda em que Joyce morava junto com seu primeiro marido, associando-a a um sinal de consolo, segurança e plenitude. Por que também não associar essa necessidade de proteção de Joyce ao fato de não se sentir uma pessoa realizada e feliz ao lado do marido? Demonstrava não estar satisfeita com suas aulas de música na cidade e à medida que se aproximava de sua casa, assim que fazia a curva para entrar na fazenda, adorava observar as portas de pátio abrindo-se diretamente para a escuridão da floresta como que para

proteger algum mistério presente em sua vida, algum sentimento que estava guardado dentro de si, algum trauma de sua infância, algum desgosto de sua juventude ou até mesmo arrependimentos por atitudes tomadas no passado que a acometiam nesse momento de sua vida. Como caracterizar então Joyce se a associarmos à imagem do urso descrita por Chevalier & Gheerbrant? Joyce é caracterizada como uma personagem sensível e insegura, que entra em sua casa e como o urso, “hiberna”, no sentido de fechar-se dentro de si mesma digerindo as experiências que vivencia, reconectando-se com si própria, numa introspecção intensa. Desse modo pode também se proteger e ao mesmo tempo querer se distanciar fisicamente de Jon, temendo ser desejada pelo próprio marido e assim possibilitando que ele se interessasse por outra mulher. Nessa busca por verdades mais profundas, Joyce tenta descobrir quem realmente é e o que realmente deseja em sua vida; tocar o grande vazio que tem dentro de si e de sua criação para que se torne uma pessoa mais forte e mais sábia.

Em outra passagem do livro de Christie, esta menciona a conversa com a professora sobre a floresta, seus animais e suas flores.

She knows the safe paths and she knows the names of all the wildflowers that will be coming out about now. Doftooth violets. Trilliums. Wakerobins. Purple violets and columbines. Chocolate lilies.

“I think there is another proper name for them, but I like to call them chocolate lilies. It sounds so delicious. Of course, it isn’t anything about the way they taste but the way they look. They look just like chocolate with a bit of purple like crushed berries. They are rare but I know where there are some.”¹⁵⁹ (MUNRO, 2009, p. 69)

À medida que prossegue com a leitura, Joyce vai notando o quanto sua obsessão por Jon e Edie deixou marcas em Christie, o quanto transformou, temporariamente, a vida bastante vulnerável de sua aluna de música que já tivera uma infância difícil. Por que haveria de mostrar os lírios-chocolate para a garotinha no meio da floresta? De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, o lírio é originário do hemisfério norte e está presente tanto na América do Norte, quanto na Europa e Ásia. A flor possui um pistilo saliente, com aspecto

¹⁵⁹ “Ela conhece as trilhas seguras e sabe o nome de todas as flores silvestres que desabrochariam por agora. Dentes-de-cão vermelhos. Trilhos brancos. Lírios do bosque. Violetas e aquilégias. Lírios-chocolate. ‘Acho que existe um nome apropriado para eles, mas eu gosto de chamá-los de lírios-chocolate. Parecem uma delícia. Claro, não é por causa do gosto deles, mas da aparência. Parecem feitos de chocolate com pedaços escuros de frutas vermelhas. São raros mas alguns eu sei onde estão.’”

fálico, remetendo a significados relacionados à sexualidade e erotismo. É também a flor do amor, que carrega ambiguidades e pode ser tanto irrealizável, reprimido ou sublimado.¹⁶⁰

Novamente surgem as questões relacionadas a esse amor doentio por Jon a ponto de usar uma criança para tirar proveito da situação e que no final não levou a lugar nenhum. Até que ponto Joyce tinha consciência do sentimento exacerbado por Jon pois anteriormente supusemos o fato de a mesma não ter uma vida amorosa completa com o ex-marido. Ficou desnorteada pelo fato de ter sido trocada por uma mulher totalmente diferente dela ou por saber que dali para frente não teria mais um companheiro e sua rotina diária?

*What takes up another half page is the child's increasing understanding of what has been going on. As she grows older she recalls certain questions, the seemingly haphazard probing there had been. (...) What was the teacher after? Did she hope to hear bad things? (...) That is what the child can never know. What she can know is how little she herself counted for, how her infatuation was manipulated, what a poor little fool she was. And this fills her with bitterness, certainly it does. Bitterness and pride. She thinks of herself as a person never to be fooled again.*¹⁶¹ (MUNRO, 2009, p.71)

Mesmo antes da adolescência Christie desistiu das aulas de música e deixou de pensar naquela época como um engodo. Essa é a grande mudança que ocorreu com seu amadurecimento. Estava grata ao amor temporário de Joyce e à alegria diáfana que viveu mesmo que sua felicidade dependesse da infelicidade de Joyce. Em uma tentativa de se reconciliar com Christie, Joyce vai à livraria numa sexta-feira à tarde para que seu livro seja autografado e com a intenção de entregar uma caixa de chocolates para a escritora na esperança de que esta a reconhecesse.

*Christie O'Dell looks up at her, smiles at her – a smile of polished cordiality, professional disengagement.
'Your name?'
'Just Joyce will be fine.'
Her time is passing so quickly.
'You were born in Rough River?'
No,' says Christie O'Dell with some slight displeasure, or at least some diminishing of cheer. I did live there for a time.*¹⁶² (MUNRO, 2009, p.73)

¹⁶⁰ Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/lirio/>

¹⁶¹ O que leva mais meia página é a compreensão cada vez maior que a menina começa a ter do que está acontecendo. E ela fica mais velha e se lembra de algumas perguntas, as sondagens aparentemente aleatórias que devem ter acontecido. (...) O que a professora queria? Ela esperava ficar sabendo de coisas ruins? (...) Isso é o que a menina jamais poderá saber. O que ela pode saber é como ela mesma importava pouco, como sua paixão era manipulada, que tolinha ela era. E isso a encheu de amargura, com certeza. Amargura e orgulho. Ela pensa em si mesma como uma pessoa que jamais será enganada outra vez.”

¹⁶² “Christie O'Dell olha para ela, sorri para ela – um sorriso de cordialidade polida, de distância profissional. 'Seu nome?'

Assim que Christie autografa seu livro Joyce a agradece pelo conto intitulado “*Canções sobre a morte de crianças*” e diz que este havia significado muito para ela. A vendedora recebe a caixa de chocolates, mas Christie parece não reconhecer a antiga professora de música de Rough River e nem da festa de duas semanas atrás. Joyce tem então a impressão de que Christie nada tinha a ver com aquele momento de autógrafos e nem mesmo com o conto que havia escrito. “*Walking up Lonsdale Avenue, walking uphill, she feels flattened, but gradually regains her composure. This might even turn into a funny story that she would tell someday. She wouldn’t be surprised.*”¹⁶³(MUNRO, 2009, p.74)

Os finais abertos e dúbios são elementos que instigam a análise dos contos em *Too Much Happiness* (2009). O fato de Joyce presentear a escritora foi meramente puro reconhecimento ou ela se sentiu “tocada” ao saber de sua importância na vida da menina que nutria um enorme carinho e amor por ela? E a atitude distante de Christie não demonstra clareza para o leitor sobre o fato de ter ou não reconhecido a antiga professora. Se não a reconheceu, por que saiu do grupo de jovens na festa do marido de Joyce quando esta se junta a eles para conversar? E se realmente a reconheceu, que sentimentos foram despertados dentro dela? Esse encontro entre Joyce e sua ex-aluna pretende expor a compreensão munroviana das pessoas, como elas agem e como reagem; trata das ficções existentes na mente das pessoas; trata da vida que gira em torno de si própria e das verdades que as pessoas não desejam confessar.

No conto “*Fiction*”, a estrada e a floresta despontam como cronotopos juntamente com a casa onde Jon e Joyce moravam, o que fornece sensação de bem estar à personagem Joyce. Bachelard aponta que “a floresta, sobretudo, mistério de seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu de seus troncos e folhas, espaço velado para os olhos, mas transparente à ação, é um verdadeiro transcendente psicológico” (1988, p. 191) e desse modo, observamos que uma das perspectivas da história é nos apresentar a imensidão externa simultaneamente com a imensidão interna da protagonista. O cenário rural está bem caracterizado com menção à vegetação, animais, pequenos vilarejos na beira da estrada,

‘Só Joyce está bom.’

Seu tempo está acabando.

‘Você nasceu em Rough River?’

‘Não’, diz Christie O’Dell com ligeiro desgosto, ou pelo menos com uma diminuição da alegria. ‘Morei aqui um tempo.’

¹⁶³ “Caminhando pela Lonsdale Avenue, subindo a colina, ela se sente seca, mas aos poucos vai recuperando a compostura. Isto poderia até virar uma história engraçada que um dia ela viria contar. Não ficaria surpresa.”

trailers, casas de fazenda e finalmente a floresta; enfim, tudo carregado de traços que sugerem algo além da simples questão física.

Para a protagonista, a melhor coisa no inverno era voltar de carro para casa depois de passar o dia trabalhando na cidade. Passava os limites da cidade e entrava na floresta até chegar em sua casa no campo. Essa viagem de volta torna-se mais do que um deslocamento geográfico, torna-se um deslocamento no tempo e para Joyce isso pode ser compreendido como um tempo de transformação. Um dos lugares que mais chama sua atenção é estrada. Para Bakhtin,

o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico”, etc; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo. (BAKHTIN 2002, p. 350)

O cronotopo da estrada é para Joyce o caminho para uma nova vida; é onde se inicia – principalmente na ida até seu trabalho – o início das mudanças que a guiarão para sua autoconsciência. Inconscientemente, é na estrada que Joyce começa a sentir uma inquietude de sentimentos em relação à sua vida profissional e à sua relação com o marido Jon, pois começa a perceber nesse espaço, o tempo esvaído de sua juventude, na época em que abandona a faculdade, se casa e vai se aventurar com Jon pelo continente, contra a vontade de seus pais. Essa percepção de diversos tempos em um único espaço – a estrada - faz com que ela se sinta deslocada, perdida e se questionando do porquê estar ali e talvez desejando viver outro tipo de vida. O momento de epifania ocorre quando Joyce descobre que seu marido estava apaixonado por Edie, sua assistente de marcenaria, alcoólatra em recuperação e totalmente diferente dela. Joyce decide sair de casa e muda-se para um apartamento na cidade. Temos então o cronotopo do espaço da cidade que foi palco das tentativas de descobertas do mundo interior de Joyce por meio das influências do meio exterior revelador. É o espaço de movimento, agito, luzes e altos sons da cidade, de ir e vir das pessoas contrastando com o estado de estarecimento inicial da personagem que foi descartada pelo marido. Joyce foi obrigada a adaptar-se às mudanças do ambiente e assim seguir em frente no “curso do tempo” evocando aqui as noções de tempo e espaço, aspectos naturais do cronotopo. *“She says that she is actually having moments in which she feels grateful to Jon, because she feels more*

alive now than ever before. It is terrible but wonderful.”¹⁶⁴(MUNRO, 2009, p.51)É no espaço do apartamento, da cidade, das ruas barulhentas, do novo estilo de se comportar e se vestir que o rumo da vida da personagem é alterado. *“Another change. Even with the youngest or the dullest children she taught, her tone had become caressing, full of mischievous laughter, her encouragement irresistible”*¹⁶⁵ (MUNRO, 2009, p. 53)

E novamente, assim como em vários contos de Munro, ocorre a passagem do tempo e na segunda parte da história, Joyce encontra-se casada com Matt, morando em uma casa na cidade mas perto de uma floresta, levando uma vida totalmente diferente daquela que tinha com seu primeiro marido Jon. Durante a festa em que Joyce está celebrando o aniversário de seu marido, caminha pelo gramado de sua casa e encontra um grupo de convidados, entre eles Christie, que mais tarde vem a descobrir que era a filha de Edie, de outro relacionamento, mas que passou a morar na casa da fazenda onde Joyce viveu com Jon. Observamos o cronotopo do encontro representando a união de fatores ideais para que se os acontecimentos se formem na trajetória dos personagens.

Lançando seu primeiro livro e agora uma mulher casada, retrata em um de seus contos tudo o que viveu outrora com Joyce, sua professora de música, o que faz com que esta lute por descobrir sua própria identidade, sua autoconsciência de tudo o que viveu e foi relatado no livro. Parece confusa ao ler o conto de Christie e também tem a sensação de que está vivendo toda aquela situação da traição de Jon novamente. Nesse sentido, Joyce estará mais próxima de sua verdadeira essência, do ser verdadeiro “ser”, através dos inúmeros relatos de Christie em seu conto. Serão as verdades da jovem escritora confrontadas com as verdades de Joyce. *“Here was where the writer would graft her ugly invention onto the people and the situation she had got out of real life, being too lazy to invent but not to malign. For some of it was true, certainly. She does remember things she had forgotten.”*¹⁶⁶(MUNRO, 2009, p.70)

Essa relação do “eu” de Joyce com o “outro”, representando por Christie, está ligada inerentemente às variações do espaço onde se desenvolve a narrativa. Em cada um dos espaços que Joyce viveu fez com que ela praticasse determinado tipo de ação, por exemplo:

¹⁶⁴ “Diz que há momentos em que ela se sente grata a Jon, porque se sente agora mais viva do que nunca. É terrível mas maravilhoso.”

¹⁶⁵ “Outra mudança. Mesmo com as crianças mais novas ou mais ‘lerdas’ a quem ela ensinava, sua voz se tornara mais suave, cheia de risinhos maliciosos, encorajando-as de modo irresistível.”

¹⁶⁶ “Era aqui que a escritora enxertava sua feiosa invenção para cima das pessoas e a situação que ela tirara da vida real, sendo preguiçosa demais para inventar mas não para maldizer. Pois algo ali era verdade, sem dúvida. Ela se lembra de coisas que havia esquecido.”

maneiras diferentes de se comportar quando vivia na casa da fazenda e na cidade, logo após sua separação:

*She went out to teach music in the schools, looking like a Gypsy dancer or a cocktail waitress. She laughed at everything and flirted with everybody. With the man who cooked her breakfast in the diner downstairs and the boy who put gas in her car and the clerk who sold her stamps in the post office.*¹⁶⁷
(MUNRO, 2009, p. 52)

E em cada espaço inicia-se uma nova percepção do tempo afinal, tempo e espaço são elementos indissociáveis pois o tempo só ocorre em determinado espaço. Falando sobre a vista que costumava ter das portas da casa da fazenda: *“Perhaps it was that most were meant not just to look out on but to open directly into the forest darkness, and that they displayed the haven of home so artlessly.(...) What she saw when she turned in to her own unpaved puddled driveway was the set of these doors put in by Jon, framing the gutted glowing interior of their house.* ¹⁶⁸(MUNRO, 2009, p. 44) Nessa passagem observamos que o estado de espírito de Joyce sempre a guiava e que mesmo cansada e insatisfeita com seu trabalho e alguns de seus alunos que não se interessavam pelas aulas de música, observar a escuridão e as portas que se abriam para a floresta era uma visão encantadora e misteriosa para ela. Joyce vai percebendo a força da relação do homem com seu espaço pois ao mesmo tempo em que o espaço impõe limitações para sua percepção, o estado de espírito do homem também envolve limitações na percepção do espaço. *“Sitting there, with the car lights off, gathering up whatever groceries or mail she had to take into the house, Joyce was happy even to have that last dash to the door, through the dark and the wind and the cold rain.”* (MUNRO, 2009, p. 44) A entrada de Joyce pela porta da casa pode ser compreendida pelo que Bakhtin chamou de “cronotopo da soleira”. É um cronotopo carregado de valor emocional e pode se associar com o tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida. (BAKHTIN, 2002, p. 354) É esse tempo de insatisfação pessoal e profissional aliado à insegurança que sentia em relação a seu casamento que faz Joyce refletir sobre uma possível mudança de vida.

¹⁶⁷ “Saiu para dar suas aulas de música nas escolas, parecendo uma dançarina cigana ou uma garçonete de coquetel. Dava risada de tudo e flertava com todo mundo. Com o homem que fez seu café da manhã na lanchonete do térreo e o menino que pôs gasolina em seu carro e o funcionário do correio que lhe vendeu os selos.”

¹⁶⁸ “Talvez porque no mais das vezes não fossem para se olhar através, mas para abrir diretamente para a escuridão da floresta, e por representarem o porto seguro do lar com tão pouca arte. (...) O que ela via ao dobrar para a próxima rampa da entrada de casa eram essas portas que Jon havia colocado, emoldurando o reluzente interior da casa deles.”

Observando a trajetória de Joyce notamos que o próprio espaço físico é também uma construção das suas percepções humanas. A relação do sujeito /espaço é mediada por representações em que o indivíduo constrói seu espaço de acordo com sua representação. Podemos dizer que quando Joyce resolve ler o livro de contos de sua antiga aluna de música e hoje uma escritora de contos, ela inicia uma viagem de volta ao passado, revivendo o espaço e o tempo da época em que fora casada com Jon juntamente com seu espaço e tempo presente. Joyce “mergulha” em sua essência, vai se conhecendo e reconhecendo à medida que a narrativa de Christie prossegue e conclui que não é possível compreender o mundo e o ser humano que nele vive por completo e que se faz necessário conhecer-se a si mesmo para então compreender o espaço e o tempo que o cercam.

CONSIDERAÇÕES

*Your Majesties, Your Royal Highnesses, Esteemed Laureates, Ladies and Gentlemen. It may seem like a paradox, but it is actually quite logical: What we call world literature is generally rooted in the local and individual. In her writing, Alice Munro portrays with almost anthropological precision a recognizable, tranquil every-day world with predictable external accoutrements. This flat Canadian agricultural landscape, with its broad rivers and seemingly bland small towns, is where most of her short stories unfold. But the serenity and simplicity are deceptive in every way.*¹⁶⁹
(MUNRO, 2014, p.207)

É através de algumas partes do discurso de abertura do Prêmio Nobel de Literatura em Estocolmo feito pelo professor Peter Englund, Secretário Permanente da Academia Suíça que faremos as considerações finais sobre nossa dissertação. Cada espaço narrado nos contos de Munro apresenta-se em relação com o humano, determinando as ações das personagens e padronizando comportamentos, apresentando de forma muito clara a ideia de espaço humanizado apontado nas teorias de Gaston Bachelard utilizadas nas interpretações dos

¹⁶⁹ “Suas Majestades, Altezas, Estimados Laureados, Senhoras e Senhores. Pode parecer um paradoxo, mas na verdade é bastante lógico: O que chamamos de literatura universal é geralmente alicerçado no local e no individual. Em sua escrita, Alice Munro retrata com precisão quase antropológica, um mundo cotidiano tranquilo e reconhecido com complementos externos e previsíveis. Esse cenário canadense favorável à agricultura, com seus rios largos e pequenas cidades aparentemente insípidas, é onde a maioria de seus contos se desenvolve. Mas a serenidade e a simplicidade são ilusórias de todas as maneiras.”

contos. Casas localizadas em lugares decadentes, em ruas antigas e malcuidadas, casas em vizinhanças de pessoas idôneas ou de mau caráter, próximas às florestas ou não, casas em pequenas cidades, em vilarejos ou no campo, espaços caracterizadores de seus personagens que surgem na narrativa tanto em esfera positiva como negativa. É dessa relação homem-espaço que a toponálise se favorece. O ser humano e o espaço por ele habitado estão envolvidos em uma movimentação cíclica e natural fazendo surgir o “espaço humanizado” em que cada transformação está relacionada a ambos.

Munro writes about what are usually called ordinary people, but her intelligence, compassion and astonishing power of perception enable her to give their lives a remarkable dignity – indeed redemption – since she shows how much of the extraordinary can fit into that jam-packed emptiness called The Ordinary.

Her short stories rely very little on external drama. They are an emotional chamber play, a world of silences and lies, waiting and longing. (...) Like few others, she is interested in the silent and the silenced, the passive, those who choose not to choose, who live on the sidelines, the quitters and losers. Barriers of gender and class are never far away in her works. ¹⁷⁰(Idem, p. 208)

O leitor não encontrará histórias com paixões arrebatadoras, viagens fantásticas, mortes violentas ou atos heroicos. As personagens munrovianas são pessoas comuns, cujas tramas envolvem mulheres que nem sempre têm entusiasmo pela vida, marcadas por perdas, inseguranças, melancolia, esmorecimento e que têm a função de encarar erros e falhas humanas com coragem suficiente para não desistir. Em todas as suas narrativas há sempre um acontecimento fora do comum, um inesperado, uma ruptura, uma fatalidade – usando o termo de Skagert (2008) nos mais simples dos acontecimentos. Essas histórias são, na verdade, construções complexas que vão e vem no tempo, entre realidade e memória, revelando visões que emolduram a vida das pessoas em situações repletas de epifania que revelam suas personalidades. Sua compreensão da vida doméstica, a habilidade de expor a paisagem interna de suas personagens e seus lugares dentro da comunidade minuciosamente observada, ajudaram Munro a redefinir os contornos do conto contemporâneo e a tornaram uma das

¹⁷⁰ “Munro escreve sobre o que geralmente se chama de pessoas comuns, mas sua inteligência, paixão e sua surpreendente capacidade de percepção permitem que ela dê à suas vidas uma dignidade marcante – redenção, na verdade – visto que ela mostra o quanto o extraordinário pode se encaixar naquele repleto de vazio chamado Comum.

Seus contos dependem muito pouco do drama externo. São apresentações emocionais, um mundo de silêncios e mentiras, esperando e ansiando (...) Como poucos, ela está interessada no silêncio e nos silenciados, os passivos, aqueles que escolhem não escolher, que vivem às margens, os que desistem e os perdedores. Entraves de gênero e classe nunca estão distantes em seu trabalho.”

escritoras mais influentes da atualidade, considerada a Tchekhov do Canadá, referência ao escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904), cujos contos dão ênfase às fraquezas da condição humana. (CARVALHO, 2013)

*Of key importance are all the things her characters could not or did not wish to understand there and then, but that only long afterward stand revealed, at best in the form of an epiphany. (...) In an uncompromising way, Alice Munro demonstrates that love rarely saves us or leads to reliable happiness, and that few things can be as devastating to us as our own dreams.*¹⁷¹ (Idem, p.208)

Embora Munro lance mão de uma ambientação repleta de domesticidade, suas histórias ganham contornos dramáticos, como se esse mundo simples e comum das personagens viesse à tona e mostrasse sua outra face - agressividade, abortos, violência, traições, fúria – a face que nos aproxima do estranhamento característico do estilo gótico, a que se encaixa dentro de um *locus horrendus* a fim de caracterizar e compreender suas personagens. É o estranho que vai sendo desvendado em meio a situações cotidianas e familiares; é o inesperado que em Munro faz parte da realidade.

*Over the years, numerous prominent scientists have received their well-deserved reward in this auditorium for having solved some of the great enigmas of the universe or of our material existence. But you, Alice Munro, like few others, have come close to solve the greatest mystery of them all: the human heart and its caprices.*¹⁷² (Idem, p.208)

Após o estudo aprofundado feito sobre Alice Munro, pode-se dizer que a distinção dada às mulheres e às pessoas comuns, seu realismo psicológico, a temporalidade assim como sua precisão poética na escolha das palavras, entre outros são motivos mais que especiais para a construção de ambientes e espaços repletos de uma variedade de detalhes e sentimentos.

¹⁷¹ “De importância fundamental são todas as coisas que suas personagens não puderam ou não desejaram entender naquele momento, mas que somente depois são reveladas, no mínimo na forma de uma epifania.(...) De um modo descompromissado, Alice Munro demonstra que o amor raramente nos salva ou nos leva à felicidade adequada, e que poucas coisas podem ser tão devastadoras para nós quanto nossos próprios sonhos.”

¹⁷² “Ao longo dos anos , numerosos cientistas importantes têm recebido seus merecidos prêmios neste auditório por terem solucionado alguns dos grandes enigmas do universo ou de nossa existência material. Mas você, Alice Munro, como poucos, chegou perto de solucionar o maior mistério de todos eles : o coração humano e seus caprichos.”

“The Swedish Academy congratulates you. I now ask Jenny Munro to rise and, in her mother’s place, receive the 2013 Nobel Prize in Literature from the hand of His Majesty the King.”¹⁷³

¹⁷³ “A Academia Sueca a parabeniza. Peço agora que Jenny Munro se levante e, no lugar de sua mãe, receba o Prêmio Nobel de Literatura de 2013 das mãos de Sua Majestade o Rei.”

4. REFERÊNCIAS

AMORIM, A. Edgar Allan Poe: o fantástico e a culpa. **Educação pública – CECIERJ**, Rio de Janeiro, 2 mar. 2010. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0099.html>. Acesso em 21/01/2016.

_____. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo : Contexto.2006. p.95-114

ATWOOD, M. Introduction: Reading Blind. In ATWOOD, M.; RAVENEL, Shannon. **The Best American Short Stories**. Boston: Houghton Mifflin, 1989. p. xi-xxiii.

AZEVEDO, L. James Joyce e suas epifanias. **Cogito**, v. 6 p. 147-149, 2004. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100033&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 26/01/2016.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

_____. **A poética do espaço**. Trad. A. de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BATES, H. E. **The modern short story. A critical survey**. London: T. Nelson, 1941.

BELÉM, E. de F. Companhia das Letras lança livro de Alice Munro. **Jornal Opção**, nov. 2013. Disponível em: <http://www.jornalopcao.com.br/colunas/imprensa/companhia-das-lettras-lanca-livro-de-alice-munro>. Acesso em 02/04/16.

BELYEA, A. **Redifining the real: Gothic realism in Alice Munro's *Friend of my youth***. Thesis. Department of English, Ontario: Queen's University, 1998.

BENSON, E.; TOYE, W. **The Oxford Companion to Canadian Literature**. Oxford:Oxford University Press, 1997.

BERNDT, K. The Ordinary Terrors of Survival: Alice Munro and the Canadian Gothic. **Journal of the Short Story in English [Online]**. Autumn 2010. Disponível em: <http://jsse.revues.org/1079>. Acesso em 23/03/2016

BONILHA, Fabiana. Sal da terra, luz do mundo. **Unicamp**, Campinas, 13/06/2016. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/clipping/2013/06/13/sal-da-terra-luz-do-mundo>. Acesso em 02/04/2016.

BORGES FILHO, O. **Espaço e Literatura: introdução à topoanálise**. Ribeirão Preto: Gráfica e Ed., 2007.

CARVALHO, R. Mestra do conto contemporâneo. **Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, 10/10/2013. Disponível em: <http://cienciahoje.uol.com.br/especiais/premio-nobel-2013/mestra-do-conto-contemporaneo>. Acesso em : 09/04/2016

CAVALCANTE, S. **Estudos de psicologia**, v. 8, n. 2, p. 281-288, Natal, 2003.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio, 2009.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In:____. **Valise de cronópio**. 2. ed. Trad. Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.147-163 (Debates, 104)

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

FRANCESCONI, S. “Alice Munro and Poetics of the Linoleum.” Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281091208_ALICE_MUNRO_AND_THE_POETICS_OF_THE_LINOLEUM. Acesso em: 26/03/2016

FRYE, N. **The Bush Garden – Essays on the Canadian imagination**. Ontario: House of Anansi Press, 1995.

GAUNCE, J., MAYR, S., MATHER, M., MILLER, B. **The Broadview anthology of short fiction**. Toronto: Broadview Press, 2012.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GOLDMAN, L. **A sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GIBSON, GRAEME. Alice Munro: Interview. **Eleven Canadian Novelists**, p. 241-263, Toronto: Anansi Press, 1973.

HANCOCK, G. **Alice Munro. Canadian Writers at Work: Interviews**. Toronto: Oxford UP, 1987.

HEBLE, A. **The tumble of reason: Alice Munro’s discourse of absence**. Toronto: University of Toronto Press, 1994.

HEPBURN, A.; HURLEY, M. “Southern Ontario Gothic - Eleven Canadian novelists, White narcissus, Selected stories, Alias Grace, Colours in the dark, Baldoon, The Donnellys.” Disponível em: <http://www.jrank.org/literature/pages/8727/Southern-Ontario-Gothic.html#ixzz0jrARp6Ki>. Acesso em: 20/07/16

HOWELLS, C. A. **Alice Munro**. Manchester: Manchester University Press, 1998.

_____. **Private and Fictional Words: Canadian Women Writers of the 1970s and 1980s**. New York: Methuen, 1987.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

HUTCHEON, L. **The Canadian postmodern**. Toronto: Oxford University Press, 1988.

JOLLES A. **As formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOYCE, J. Epifanias. Trad. B. S. Pinheiro, in **Revista da Letra Freudiana**, ano 12, n. 13, p.113-119, Rio de Janeiro, 1993.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino – A mulher freudiana na passagem para a modernidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KEITH, W. J. **A Sense of Style: Studies in the Art of Fiction in English-speaking Canada**. Toronto: ECW P, 1989.

KOBS, V. D. **A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias**. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/metaficcao_veronica_kolb.pdf

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, C. E.; COZER R. Escritora canadense Alice Munro vence Nobel de Literatura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 out. 2013. Ilustrada, p. 1. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1354474-canadense-alice-munro-vence-nobel-de-literatura.shtml>. Acesso em: 20/09/15.

MAGALHÃES JR, R. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARTIN, W. R. **Alice Munro: Paradox and Parallel**. Alberta: The University Press, 1987.

_____. **Hanging Pictures Together. The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable**. Waterloo: University of Waterloo Press, 1984. p. 21 -34.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MORTON, D. **A Short History of Canada**. Toronto;Ontario: McClelland & Stewart Inc., 1994.

MOSS, J. **The Canadian Novel Here and Now: A Critical Anthology**. Toronto: NC Press Limited, 1983.

MUKHERJEE, B. Hometown Horrors. **The New York Times on the Web**. 1990. Disponível em <https://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/munro-friends.html> Acesso em 10/03/2016.

MUNRO, A. **Dance of the Happy Shades**. New York: Vintage Books, 1998.

_____. **Friend of my Youth**. New York: Vintage Books, 1991.

_____. **Lives of Girls and Women**. New York: Vintage Books, 2001.

_____. **Selected Stories**. New York: Vintage Books, 1996.

_____. **The Beggar Maid**. New York: Vintage, 1998.

_____. **Vintage Munro**. New York : Vintage, 2014.

NORTHEY, Margot. **The Haunted Wilderness: Gothic and Grotesque in Canadian Literature**. Toronto: University of Toronto Press, 1976.

NUNES, Mark. Postmodern 'Piecing: Alice Munro's contingent ontologies. **Studies in Short Fiction**, v. 34, n.1, p.11-26, Newberry, Winter 1997.

PAGEAUX, D.-H. Diálogos entre Comparatismo e Ciências Humanas e Sociais: História, Geografia, Antropologia. Trad. por Ricardo A. F. Martins e Marcelo Marinho. In WESTPHALEN, F. **Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada**. São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM, 2011.

PIGLIA, R **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRATT, A. **Archetypal Patterns in Women's Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

RASPORICH, B. **Dance of the Sexes: Art and Gender in the Fiction of Alice Munro**. Edmonton: University of Alberta Press, 1990.

ROGERS, D. **Tales and poetry of Edgar Allan Poe**. New York: Monarch Press, 1965.

ROSS, C. S. **Alice Munro: A Double Life**. Toronto: ECWP, 1992.

ROSSI, A. D. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **Ícone**, Revista de Letras, v. 2, p. 55-76, São Luís de Montes Belos, jul. 2008. Disponível em:
http://www.smb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/aparecido_rossi.pdf.
Acesso em: 15/12/15.

SILVA, M. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, M. das G. G. Alice Munro: transformações do cotidiano entre o ocultar e o revelar. **Jornal Unesp**, ano XXVII, n. 294, São Paulo, nov. 2013, p. 2. Disponível em:
<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/28031/Jornal%20da%20Unesp%20educacao%20294.pdf?sequence=1>. Acesso em 20/10/2015.

_____. Meneseteung, de Alice Munro: um jogo narrativo entre ficção e metaficção. Disponível em: <http://fatea.br/seer/index.php/angulo/article/view/254/211>
Acesso em 20/10/2015.

SKAGERT, U. **Possibility-space and its imaginative variations in Alice Munro's short stories**. Stockholm: Stockholm University. 2008.

STOUCK, David. **Major Canadian Authors**. Lincoln: U of Nebraska, 1984

TAUSKY, T.E. Alice Munro biocritical essay. In: **Canadian literary archives**. Disponível em <http://www.ucalgary.ca/library/SpecColl/munrobioc.htm>. Acesso em: 1 jan.2015

TEIXEIRA, I. Uma ou duas coisas que sei sobre Diane Arbus. **(En)cena**, 18 set. 2012. Disponível em:

<http://encenasaudemental.net/personagem/uma-ou-duas-coisas-que-sei-sobre-diane-arbus/>

TISCHLER, N. **Tennessee Williams: Rebellious Puritan**. New York : Citadel Press. 1961

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2ª ed., Trad. Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TWIGG, A **“What Is: Alice Munro”**, For Openers: Conversations with Twenty Four Canadian Writers .Madeira Park, B.C.: Harbour, 1981, p. 18

SILVA, M. das G. G. Alice Munro: transformações do cotidiano entre o ocultar e o revelar. **Jornal Unesp**, ano XXVII, n. 294, São Paulo, nov. 2013, p. 2. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/28031/Jornal%20da%20Unesp%20educacao%20294.pdf?sequence=1>. Acesso em 20/10/2015.

SILVA, M. G. G. Meneseteung, de Alice Munro: um jogo narrativo entre ficção e metaficção. Disponível em: <http://fatea.br/seer/index.php/angulo/article/view/254/211> Acesso em 20/10/2015.

XAVIER, E. **O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70**. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

WOODCOCK, G. The plots of life: the realism of Alice Munro. **Queen's Quarterly**, v. 93, n. 2, p. 235-250, Toronto, Summer 1986.

YORK, L.M. **The other side of dailiness: the paradox of photography in Alice Munro's fiction**. New York: ECW Press, 1988.