

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara - SP



**O *LOCUS HORRIBILIS* E A TESSITURA GÓTICA
EM CONTOS DE ALICE MUNRO**

OÍSE DE OLIVEIRA MATTOS BAZZOLI

ARARAQUARA

2023

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

**O *LOCUS HORRIBILIS* E A TESSITURA GÓTICA
EM CONTOS DE ALICE MUNRO**

OÍSE DE OLIVEIRA MATTOS BAZZOLI

Tese de Doutorado 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 Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

ARARAQUARA

2023

B3641

Bazzoli, Ofse de Oliveira Mattos

O locus horribilis e a tessitura gótica em contos de Alice Munro /
Ofse de Oliveira Mattos Bazzoli. -- Araraquara, 2023
160 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

1. Teoria Literária. 2. Alice Munro. 3. Gótico. 4. Locus Horribilis. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Oíse de Oliveira Mattos Bazzoli

O LOCUS HORRIBILIS E A TESSITURA GÓTICA EM CONTOS DE ALICE MUNRO

Tese de Doutorado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós em Teoria Literária da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Data da defesa: 16/06/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
Faculdade de Ciências e Letras (FCL)
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Luciana Colucci
Universidade do Triângulo Mineiro

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

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

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte da minha vida, inspiração e sabedoria;

Aos meus pais, Oíse e José (*in memoriam*), com todo amor e gratidão por tudo que fizeram e por continuarem vivos dentro de mim, enviando amor e proteção do plano celestial;

À minha filha Bianca, por seu espírito livre e por me levar até o horizonte mais longínquo. Possa eu sempre ser motivo do seu orgulho;

Ao meu marido Fernando pelo seu amor e apoio incondicional;

Ao meu querido professor e orientador Cido Rossi, por ter acreditado em meu projeto e apoiado a realização desse trabalho que, para mim, é a concretização de um sonho. Humildemente agradeço sua amizade, suas orientações inspiradoras e, sobretudo, por suscitar em mim um grande amor pela Literatura, sobretudo a Gótica;

A todos os membros da Banca de Qualificação, pela paciência em ler, arguir, questionar e aumentar meu conhecimento. Enfim, por me acompanharem nesse “rito de passagem”;

À professora Maria Lúcia Outeiro Fernandes, pelo convite do Mestrado e por confiar em mim a nobre missão da escrita. Ao professor Paulo Andrade que me ensinou a poesia da análise literária;

Aos meus professores da Faculdade de Letras da UNESP de Araraquara, pelo exemplo e dedicação e por terem contribuído diretamente com minha formação;

À Jandira e Rosângela, meus exemplos de amor e vida. Gratidão eterna;

À Andrea Toci, pelas deliciosas conversas sobre contos no divã;

Por fim, o meu profundo e sentido agradecimento a todas as pessoas que contribuíram para a concretização dessa Tese, estimulando-me intelectual e emocionalmente.

“Everybody knows what a house does, how it encloses space and makes connections between one enclosed space and another and presents what is outside in a new way. This is the nearest I can come to explaining what a story does for me, and what I want my stories to do for other people.”

Alice Munro - (“What is Real?”)

RESUMO

A presente Tese de Doutorado propõe analisar a construção do chamado *locus horribilis*, ou espaço do medo, propondo a compreensão do modo pelo qual ele atua na geração do sentimento de horror nos contos da escritora canadense contemporânea Alice Munro, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2013. Seus contos, elaborados de forma renovada, são caracterizados pelos finais em aberto, contêm descrições realistas do sudoeste de Ontário e retratam cenas familiares que facilitam a introdução do estranho, do misterioso e do desconhecido. Os contos selecionados são “Vandals” em *Open Secrets* (1994), “The Love of a Good Woman” que pertence à obra de mesmo nome (1998), e “Child’s Play” presente em *Too Much Happiness* (2009). Será considerado aqui o *locus horribilis* como a junção da espacialidade, ambientação e atmosfera, criando um espaço de horror que gera desconforto às personagens e também ao leitor. Para o desenvolvimento deste estudo, apoiamos-nos nas teorias do espaço, do gótico, do medo, do horror e terror com o objetivo de realizar uma análise que aponte caminhos para a compreensão e apreensão de alguns dos recursos utilizados pela contista na estruturação do *locus horribilis* em suas narrativas.

Palavras-chave: gótico; Alice Munro; *locus horribilis*; horror; grotesco.

ABSTRACT

The present thesis proposes to analyse the construction of the so-called *locus horribilis* or space of fear, searching for the way to comprehend how it performs in creating the feeling of horror in the short stories of contemporary Canadian writer Alice Munro, winner of the 2013 Nobel Prize in Literature. Her 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 and the unknown. The selected short stories are “Vandals” from the book *Open Secrets* (1994), “The Love of Good Woman” that belongs to the book with the same title (1998), and “Child’s Play” from *Too Much Happiness* (2009). The *locus horribilis* is considered here as the connection of spatiality, ambiance, and atmosphere, creating a space of horror that causes discomfort in the characters as well as the reader. To the development of this study, we relied on the theories of the gothic, of fear, horror, and terror with the objective of carrying out an analysis that shows ways to comprehend and apprehend some resources used by the short story writer in order to structure space in her narratives.

Keywords: Gothic; Alice Munro; *locus horribilis*; horror; grotesque.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. ALICE MUNRO: VIDA, OBRA E ESTILO.....	11
2.1 Alice Munro: a mestra do conto contemporâneo.....	11
2.2 A escrita munroviana, suas influências e a arte da tessitura.....	18
2.3 A emolduração como técnica de ficção.....	27
3. GÓTICO.....	33
3.1 O gótico e suas origens.....	33
3.2 O gótico no Canadá.....	37
3.3 O gótico feminino: a literatura produzida por mulheres.....	39
3.4 O Grotesco.....	43
3.5 O <i>locus horribilis</i>	44
4. AS TEORIAS DO ESPAÇO.....	50
5. ANÁLISE DOS CONTOS DE ALICE MUNRO.....	61
5.1 “Vandals”.....	61
5.1.1 Parte I.....	62
5.1.2 O espaço infernal da reserva.....	66
5.1.3 A arte e o horror da taxidermia.....	71
5.1.4 Parte II.....	75
5.1.5 Parte III.....	85
5.1.6 Parte IV.....	94
5.2 “The Love of a Good Woman”.....	96
5.2.1 A paisagem como cronotopo literário em “The Love of a Good Woman”.....	96
5.2.2 O espaço em ruínas de Jutland.....	98
5.2.3 Falência do coração: o paradoxo nas personagens munrovianas.....	105
5.2.4 O erro.....	112
5.2.5 Mentiras.....	114
5.3 “Child’s Play”.....	124
5.3.1 O lado monstruoso da criança.....	124
5.3.2 Os olhos de Verna e o coração delator de Poe.....	130
5.3.3 Anjos e demônios: a dupla personalidade infantil.....	132
5.3.4 O último mergulho.....	138
5.3.5 A imagem da catedral.....	139
5.3.6 O corpo e seu <i>locus horribilis</i>	141
5.3.7 Idiotas e Ídolos.....	143
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS.....	152

1. INTRODUÇÃO

“I want the reader to feel something is astonishing. Not the ‘what happens’, but the way everything happens.”

Alice Munro

Alice Munro, a escritora das escritoras, escreve com tamanha paixão, profundidade e arrebatamento, levando seu leitor a explorar as personagens em busca de entendimento, sem propósito claro, apenas tentando compreender melhor os fatos de modo refinado e emocionante.

O objetivo dessa tese é analisar a questão da construção do *locus horribilis*, ou o espaço infernal, propondo a compreensão do modo pelo qual ele constitui o espaço e influencia as personagens na narrativa munroviana. Será considerado aqui o *locus horribilis* como a junção da espacialidade, ambientação e atmosfera, criando um espaço de horror que gera pavor e pânico não apenas à personagem, mas também ao leitor.

O foco inicial de cada conto analisado é a observação e percepção que as personagens têm desse espaço, os sentimentos ligados a ele e o quanto esse espaço colabora para o desenrolar da trama, até atingir seu ponto culminante de conflito. Para as análises foram escolhidos três contos: “Vandals” em *Open Secrets (Falsos Segredos)*, publicada em 1994 com oito contos; “The Love of a Good Woman” que pertence à obra de mesmo nome (*O Amor de uma Boa Mulher*) escrita em 1998, composta também por oito contos; e “Child’s Play” (*Brincadeira de Criança*) em *Too Much Happiness (Felicidade Demais)*, publicada em 2009 com dez contos. A escolha desses contos ocorreu pelo fato de, inicialmente, durante a primeira leitura, trabalharem com temas bastante valiosos para a análise e que poderiam englobar um panorama amplo do espaço de horror. Houve também, além de um interesse de ordem pessoal pelas três escolhas, a afinidade temática entre eles, um fio condutor valioso a ser explorado.

Há, nos contos de Alice Munro, tão complexos e profundos quanto romances, mulheres comuns em momentos extraordinários, histórias pessoais nas quais um evento cotidiano pode se tornar definitivo. Ao aprofundarmos nossos conhecimentos sobre sua narrativa, descobrimos um considerável número de diferentes formas de representação dos espaços, transitando das mais simples — daquelas formas que contemplam o espaço apenas como lugar de desenvolvimento das ações — até as mais complexas. No nosso entender, a partir de uma concepção de espaço ficcional, a autora cria espaços com configurações peculiares, posto que são constituídos a partir da relação que estabelecem com os outros elementos textuais, tais como personagens, tempo e focalização. Munro tenta reproduzir, o mais corretamente possível, o

enigmático e as camadas das situações (*layerings*), pois gosta que a narrativa tenha diferentes níveis a fim de que seu leitor tenha a chance de refletir sobre os significados distintos que coabitam na mesma história e que possa encontrar sua passagem por eles. Os finais de suas narrativas deixam em aberto a continuidade da ficção e interrogações sobre como a história teria se desenrolado logo após o ponto final.

É flagrante, segundo Zanon (2022), a desproporcionalidade entre a consagração obtida por Munro e a quantidade de estudos dedicados à sua produção literária no meio acadêmico brasileiro. Existem, até o presente momento, dez dissertações de Mestrado e uma tese de Doutorado. Há artigos da Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva que tratam do trabalho da memória à luz da teoria psicanalítica na escrita da autora. Seus ensaios versam sobre o papel da morte, da repressão, da angústia e da constituição da identidade nas narrativas da canadense. A pesquisadora publicou recentemente uma obra intitulada *Momentos de ser em Virginia Woolf, Clarice Lispector e Alice Munro* (2020b), na qual estuda comparativamente a produção literária da escritora inglesa Virginia Woolf, da brasileira Clarice Lispector e da própria Alice Munro. Silva (2020b) faz um estudo sobre a abordagem da memória e da encenação dos “momentos de ser” na obra das referidas autoras.

Após receber o Prêmio Nobel de Literatura, as obras da contista passaram a ser mais lidas e estudadas em grandes universidades tanto no Canadá como na Inglaterra, Austrália, Estados Unidos e Japão, onde é bastante apreciada. Apesar disso, a produção acadêmica no Brasil sobre a escrita de Alice Munro é comparativamente tímida. Diante disso, nota-se que nenhum dos referidos trabalhos mencionados acima partilha do recorte temático do *locus horribilis* desenvolvido na presente tese no meio acadêmico no âmbito nacional.

O presente estudo dividir-se-á em quatro capítulos. No primeiro capítulo far-se-á uma apresentação sobre a vida e obra da escritora canadense, seus críticos e sua carreira; há também 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. Faz-se presente no segundo capítulo, um apanhado sobre a origem do gótico, seu papel no Canadá e a literatura gótica produzida por mulheres. Além disso, apresenta-se a questão do grotesco, presente na ambientação dos contos com seu imaginário que leva ao macabro e, finalmente, apresenta-se o conceito de *locus horribilis* e como ele cria, nas narrativas da contista, a sensação de horror e medo através da espacialidade, da ambientação e da atmosfera. O capítulo três aborda questões técnicas da narrativa, concentrando-se na categoria do espaço, com base em fundamentos teóricos estabelecidos pelos seguintes autores: Osman Lins (1976), Oziris Borges Filho (2007) e Mikhail Bakhtin (2014), cujos trabalhos fornecem os principais elementos

utilizados na análise do tema proposto. Desse modo, tendo por eixo de reflexão e análise um tema restrito – o *locus horribilis* – percorremos as referidas narrativas de Alice Munro com o objetivo de realizar uma análise que aponte caminhos para a compreensão e apreensão de alguns dos muitos recursos utilizados pela autora na elaboração do espaço de suas narrativas. Somada aos estudos sobre o espaço narrativo, a rota do estudo percorrerá as reflexões de Fred Botting e Sandra Vasconcelos, adentrando em algumas temáticas como o medo, com o aporte teórico nas falas de Sigmund Freud, Yi Fu Tuan e Lovecraft. Outra grande temática trazida para a discussão é a de terror e horror, auxiliada pelos pensamentos de Fred Botting, Aparecido Rossi e Júlio França. Logo em seguida, no capítulo quatro, apresentamos as análises dos três contos de Alice Munro, “Vandals”, “The Love of a Good Woman” e “Child’s Play”, que constituem a parte mais importante do referido trabalho. Até que se chegue às análises, o leitor encontrará trechos de diferentes contos de Munro utilizados para ilustrar essa tese e, para cada um dos contos analisados far-se-á uma análise minuciosa e atenta a fim de ressaltar questões de relevo na caracterização da ficção desta escritora canadense.

2. ALICE MUNRO: VIDA, OBRA E ESTILO

2.1 Alice Munro: a mestra do conto contemporâneo

Alice Munro é conhecida como "mestre do conto contemporâneo". Alice Ann Laidlaw nasceu no dia 10 de julho de 1931 e cresceu em uma fazenda próxima à pequena cidade de Wingham, na província de Ontário, no Canadá. Seu pai havia publicado um romance e Alice começou a escrever aos 11 anos, perseguindo essa paixão a partir daquele momento. Seus pais esperavam que ela crescesse para ser esposa de um fazendeiro. Sua mãe foi diagnosticada com Parkinson quando Alice tinha 12 anos. Sua primeira venda de contos foi em 1950, quando ela estudava na Universidade de Ontário, onde cursava jornalismo. Teve que se sustentar durante a faculdade, inclusive vendendo seu sangue para um banco de sangue. Em 1951, aos 19 anos, publicou seu primeiro conto "The Strangers". Seus primeiros anos de casamento foram focados em criar suas três filhas em Vancouver, para onde ela se mudou com o marido, James, após o casamento deles em dezembro de 1951. Ela continuou escrevendo, principalmente em particular, publicando alguns artigos em revistas canadenses. Em 1963, os Munro mudaram-se para Victoria e abriram uma livraria, a Munro's.

Em 1972, Alice e James Munro se divorciaram e ela voltou para Ontário. Quatro anos depois se casou com Gerald Fremlin e vivem hoje em uma fazenda no distrito de Huron. Munro 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. O efeito causado por sua prosa é sutil e poderoso e ao mesmo tempo, capaz de diferenciar uma série de percepções de seus personagens, vistos muitas vezes como representações do sujeito comum, com o objetivo de revelar a multiplicidade dos sentimentos humanos. Ross (1992) atribui seu sucesso a uma série de fatores:

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, justapondo 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 exemplo¹ (ROSS, 1992, p.26, tradução nossa).

Conhecida inicialmente por seus contos sobre a vida em Ontário, Munro publicou várias coleções nas últimas décadas, incluindo *Dance of the Happy Shades* (1968), *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) e no ano seguinte anunciou sua aposentadoria. Como a grande maioria dos escritores, as obras iniciais de Munro foram de grande experimentação, com publicações em folhetins e periódicos canadenses tais como “The Canadian Forum”, “The Montrealer”, “The New Yorker”, entre outros. Dentro dessa perspectiva, Duncan (2011) salienta que seus primeiros contos possuíam uma escrita mais linear com foco narrativo em primeira pessoa. Logo após a publicação da obra *Something I've Been Meaning to Tell You* (1974), Hooper (2008), em uma análise da narrativa munroviana, destaca um nítido crescimento na medida em que dá conotação de contos a fatos comuns da vida de personagens do cotidiano.

Quando iniciou sua vida como escritora de contos, foi influenciada por livros que lia quando criança: “A Pequena Sereia”, de Hans Christian Andersen; “A História da Inglaterra para Crianças” de Charles Dickens e “O Morro dos Ventos Uivantes” de Emily Brontë, livros que a inspiraram profundamente. A leitura das irmãs Brontë a motivou a escrever inicialmente em seus anos de escola e, embora começasse a escrever um romance histórico, ela o concluiu escrevendo uma história parecida com um romance gótico. A paisagem das irmãs Brontë a fascinou e a descreve como uma densidade sobre o lugar que transcende completamente a história. A leitura de *Emily of New Moon*, de L. M. Montgomery, é considerada a leitura divisora de águas em sua vida e trata da história de uma jovem moradora de uma pequena cidade extasiada pela linguagem e que decide se tornar uma escritora já que considera leitura e escrita os primeiros romances de sua vida. Em uma de suas várias entrevistas, Munro cita a influência do escritor irlandês William Trevor (1928 – 2016) de grande encorajamento em seus anos

¹ “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.”

escolares. Leitora assídua de Edith Wharton, William Maxwell, Sheerwood Anderson e Ethel Wilson, diz ter aprendido a escrever de forma mais direta quando começou a ler autores americanos (AVINASHI, 2018, p.4). Tais leituras foram de grande 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” (AVINASHI, 2018, p.137).

Mostra-se bastante “aberta” e interessada no trabalho de outros escritores e afirma também que em termos de “visão”, Eudora Welty, Flannery O’Connor, Carson McCullers, entre outros, foram autores do sul estadunidense que a influenciaram. O escritor russo Anton Tchekhov, um dos maiores contistas de todos os tempos, também merece destaque pela sua influência.

Achava sua escrita muito ruim e isso a angustiava demais, pois tinha que cuidar de suas três filhas pequenas 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” (THACKER, 2016, p.27). Todos esses fatores fizeram com que sua escrita diminuísse nos anos 50 e 60. O fato de ser uma escritora canadense fez com que Munro desenvolvesse um modo de escrita complexo e irônico. De acordo com Hutcheon, “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)”² (1988, p.5). Para Martin (1984) “sua arte é um contraponto complexo de verdades opostas em um modelo memorável de vida e realidade”³ (p.194) e sua nacionalidade muito contribui para essa “tessitura literária”, 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 essa união entre familiar e estranho Freud (2019) 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.

Como postula Weaver (1961), é possível fazer uma leitura de toda a história social do condado de Huron e da parte rural do sudoeste de Ontário lendo a ficção de Munro em ordem

² “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; British/American).”

³ “her art is a complex counterpointing of opposed truths in a memorable model of life and reality.”

cronológica pois ela revela uma textura de sua prosa com os detalhes de Ontário, detalhes esses que inicialmente são comuns e atraentes. Há tempos a autora admite que sempre se entusiasma pelo que pode ser chamado de “a superfície da vida” e também afirma que em seus contos é imprescindível descrever a mobília dos cômodos de suas casas. Todos esses detalhes são típicos de Munro; ela conhece detalhes do local que habita e os utiliza de modo preciso para que forneçam o significado que deseja. Em uma de suas entrevistas, fala sobre a menção ao rio Maitland, chamado de Menesetung pelos índios e colonizadores, que passa pela cidade de Wingham, Ontário e chega até o lago Huron:

Porque ainda estou em parte convencida de que esse rio – nem mesmo todo o rio, mas esse pequeno trecho dele – irá proporcionar os mitos e as aventuras que quiser. Eu dei nomes às plantas, aos peixes e cada nome parece triunfal para mim, cada folha e cada peixe notavelmente valiosos. Esse lugar comum é suficiente, cada coisa aqui é palpável e misteriosa ⁴ (MUNRO, 1974, p.33, tradução nossa).

O “mundo” de Ontário de Munro é construído entre uma linha entre ficção e memória. Seu mundo é realmente palpável e misterioso; um mundo no qual cada personagem, especialmente o que narra ou serve de veículo para os questionamentos da autora, tem profunda consciência das grandes dificuldades no modo de criar conexões.

A sensibilidade e a empatia munrovianas às palavras e imagens, estilo e interesse aos detalhes trazem à sua ficção uma elevada veracidade, considerados seu mais distinto recurso literário. Utiliza-se da justaposição de termos aparentemente incompatíveis para que se estabeleça o “paradoxo”, recurso estrutural, técnico e linguístico que expõe as diferenças e oposições presentes na vida diária, rica em “realidades superficiais” e que reflete uma minuciosa observação de mundo auxiliando assim a ressaltar a complexidade dos sentimentos humanos. Em uma entrevista concedida a Gibson (1973), a escritora declara que não é uma escritora intelectual, mas que “é muito importante conseguir chegar ao tom ou tessitura exata de como as coisas são”⁵ (GIBSON, 1973, p.98, tradução nossa). Uma das grandes complexidades da existência humana, segundo ela, é a coexistência do comum e do misterioso, do familiar e do estranho, revelando que as emoções e o sentido da vida estão além do que se

⁴ “Because I am still partly convinced that this river – not even the whole river, but this little stretch of it – will provide whatever myths you want, whatever adventures. I name the plants, I name the fish, and every name seems to me triumphant, every leaf and fish remarkably valuable. This ordinary place is sufficient, everything here is touchable and mysterious.”

⁵ “It seems to me very important to be able to get at the exact tone or texture of how things are.”

pode ver, não são tão simples e transparentes como parecem inicialmente. Há, na arte de Munro, o desejo de compreender a natureza humana.

No conto “Walker Brothers Cowboy”, presente na coletânea *Dance of the Happy Shades* (1968), o mistério da região dos lagos é associado ao possível caso amoroso que a filha percebe quando seu pai Ben a leva, junto de seu irmão, para visitar Nora, uma amiga que reside na cidade rural de Lake Huron. A menina compara a vida de seu pai a uma paisagem encantada, comum e familiar, o que mais tarde é misteriosamente revelado o oposto, já que o pai tem um comportamento totalmente desconhecido da filha e, mesmo casado, parece ter um relacionamento amoroso com Nora.

Em “Dimensions” na coletânea *Too Much Happiness* (2009), a jovem Doree, mãe de três crianças e camareira de uma pousada, é casada com Lloyd, um auxiliar de enfermagem machista e bruto, mas um bom marido e pai afetuoso aos olhos da esposa. Um dia as três crianças são estranguladas por ele que, condenado, passará seus dias em um manicômio escrevendo cartas à Doree no intuito de convencê-la de que os matara por convicção e não devido à loucura. O inusitado trará alento à camareira que será capaz de observar os muitos lados da “superfície” da vida, os eventos mais simples até os mistérios da alma de seu marido para tentar superar o trauma da perda de seus filhos.

Munro descreve sua escrita como “a arte da abordagem e do reconhecimento” que está enraizada no presente e vista sempre no contexto de sua relação com pessoas, lugares e percepções do passado (THACKER, 2016, p.37). Ela acredita que não solucionamos os mistérios que envolvem os incidentes em suas narrativas, mas que temos vislumbres momentâneos do que ocorre. Para compreendermos a relação de Munro com seus precursores é necessário, de acordo com Terry Eagleton (1983), reconhecer que todos os textos literários são tecidos por meio de outros textos literários, não no sentido convencional de que eles carregam os traços de influência, mas no sentido mais radical de que cada palavra, expressão ou segmento é uma reelaboração de outras escritas que precedem ou envolvem o trabalho individual.

Munro faz com que o conto obtenha uma dimensão grandiosa através da representação complexa e irônica de experiências, atenção com a linguagem e sua relação com a estrutura da ficção. A escritora não está preocupada com o desenvolvimento das personagens e sim em observar suas vidas em *flashes*, observar a vida por meio 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). Muitas vezes os narradores se recordam do passado e, em momentos

cruciais, retornam ao presente para revelar a ação que ocorre. Alice Munro, na introdução de seu livro *Selected Stories* (1996), explica sua compreensão sobre a criação de ficção observando cenas da vida real, ao invés de utilizar somente um material inventado, dizendo:

fico intoxicada 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, o *Wal-Mart*, o *Canadian Tire*. Falo essa língua ⁶ (MUNRO, 1996, p.27, tradução nossa).

De significativa importância será destacar aqui o retorno de Munro a Ontário, vinda de *British Columbia* onde viveu desde 1952. Tal fato ocorre após o falecimento de sua mãe e de seu pai entre os anos de 1973 e 1976 e ocasiona uma mudança perceptível em sua escrita, retratada pela própria autora como o mundo sombrio de contínuo desastre em casa, dedicando-se ao tema da morte prolongada de sua mãe pela doença de Parkinson e passando a analisar profundamente a história cultural de sua cidade, observando que a história de sua própria família originou-se e estava conectada à grande narrativa do condado de Huron, espaço colonizado no início do século XIX.

Com o processo contínuo de aprimoramento de sua escrita, Munro passou a revisar seus primeiros contos, reescrevendo suas narrativas sob outro ângulo, utilizando narradores em terceira pessoa, aprimorando seus níveis estruturais e temáticos, projetando assim tramas mais complexas. Com sua reputação internacional crescente, começou a viajar para a Inglaterra, Escócia, Austrália (1979 – 1980) e China, onde celebrou seus 50 anos com um grupo de escritores canadenses, e reflete, a partir de então, essas experiências de viagens a partir da obra *The Moons of Jupiter* (1986). Para Howells (1998), os métodos narrativos de Munro têm mudado ao longo dos últimos 30 anos, uma vez que permite o fluxo de mais e mais significados em cada conto, enquanto recusa interpretações definitivas ou resoluções do enredo. Suas narrativas estão cada vez mais longas e aparentemente mais digressivas, com muitas camadas de acontecimentos.

⁶ “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.”

Munro utiliza-se bastante da técnica epistolar e, considerando que a contista escreve há mais de 40 anos, o uso de cartas, diários, revistas e notícias de jornais é bastante extenso. Inicia sua primeira coleção *Dance of the Happy Shades* (1968) com dois contos epistolares e a partir de então seu interesse aumenta gradualmente. Em sua segunda coleção, *Something I've Been Meaning to Tell You* (1974), três contos possuem narrativas epistolares. *Open Secrets* (1994) e *Runaway* (2004) incluem quatro contos cada com esse tipo de narrativa e *Dear Life* (2012), faz referência à forma de carta. De fato, das 14 coleções de contos publicadas, 10 delas contêm narrativas epistolares, totalizando 22 contos com essa estrutura. Como aponta Ailsa Cox, autora de duas resenhas sobre Alice Munro, cartas são o recurso favorito da contista (2004, p.89).

Silva (2020b) postula que sua obra é considerada ora com qualidades próprias do modernismo, ora sob as influências pós-modernistas. Muitas vezes seus contos apresentam finais abertos; suas criações, em geral, abrigam outros gêneros e estratégias e fortalecem o trabalho com o silêncio, obrigando o leitor a dar sentido aos encadeamentos; mudanças de tempos verbais são responsáveis pelas recordações, permitindo ao narrador mover-se entre presente e passado. Gadpaille (1988) refere-se à relação entre leitor e narrativa:

Dentro das casas ficcionais de Munro, o leitor às vezes encontra um narrador que não é nem distante nem objetivo, cujo envolvimento nos eventos relacionados obriga o leitor a brincar de detetive, a vasculhar o texto em busca de pistas para a 'história completa' por trás das revelações selecionadas da narração. Os narradores também tendem a chamar a atenção para a forma literária de seu próprio material, levantando questões sobre a relação da vida com a arte e [...] examinando o processo técnico e as implicações éticas de transformar material das vidas comuns em material artístico⁷ (GADPAILLE, 1988, p.57 e 58, tradução nossa).

Coral Ann Howells em *Open Letter* (2004) questiona, em um de seus melhores ensaios, se as histórias munrovianas são como ambientes escuros em que entramos ou se assemelham a pontes flutuantes, ou seja, espaços instáveis de onde podemos ver o reflexo de estrelas, mas não os segredos escondidos sob a superfície da água. Em suas primeiras coleções e nas sequências de histórias publicadas até 1977, destaca-se em *The Beggar Maid*, “a presença da tradição do realismo documentário, configurado no registro dos detalhes superficiais da vida diária” (HOWELLS, 1998, p.18) e também a presença de finais bastante significativos, em que

⁷ “Inside the houses of Munro’s fiction, the reader sometimes meets a narrator who is neither detached nor objective, whose involvement in the events being related forces the reader to play detective, to comb the text for clues to the ‘full story’ behind the selected revelations of the narration. The narrators also tend to call attention to the literary form of their own material, raising questions about the relation of life to art and [...] examining the technical process and the ethical implications of transforming material from ordinary lives into artistic material.”

“sempre algo é acrescentado – algum *insight*, uma informação extra – que acaba por alterar a cuidadosa construção narrativa” (SILVA, 2020b, p.102). Dama da literatura anglófona canadense, sua obra tem influência de grandes escritores, como Carson McCullers e Eudora Welty (autores do gótico sulista americano), Katherine Anne Porter, Flannery O’Connor, assim como James Agee e especialmente William Maxwell.

2.2 A escrita munroviana, suas influências e a arte da tessitura

Será atribuído a Julio Cortázar o papel de teorizar sobre o conto. Considerado um contista magistral, é na obra *Valise de Cronópio* (1993) 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, com personagens densas, complexas e atormentadas (COLUCCI, 2008, s/p). 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).

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 e 229) e ao mesmo tempo conterem projeções tão vastas como uma novela ou um romance.

Em seu terceiro ensaio, “Alguns aspectos do conto”, Cortázar (1993, p.157) afirma que a narrativa deve sequestrar o leitor, o que isso 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

uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (CORTÁZAR, 1993, p.146).

Isto posto, inicia-se agora uma breve exposição sobre o conto canadense. Além de sua pluriculturalidade, da influência das literaturas produzidas na Inglaterra e na França devido à sua colonização no século XVII, a literatura canadense foi apresentada aos moldes de seus colonizadores por meio de registros de diários de viagens, cartas e relatórios à Coroa Britânica abarcando traços de caráter geográfico. De acordo com Gilnek (2020), quando observamos o processo de colonização do Canadá é perceptível a criação estereotipada de um grande país castigado pelas baixas temperaturas, propício aos processos de colonização e de exploração, esquecendo-se que os nativos estavam instalados naquelas terras antes disso com seus costumes, crenças e lendas próprias, os quais foram desconsiderados juntamente com suas riquezas naturais e linguísticas. O resultado disso foi um juízo errôneo, que considerava o Canadá como um local improdutivo, selvagem e inferior.

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, com narrativas baseadas no modelo britânico de *sketches*, ou seja, histórias curtas populares que criticavam e satirizavam os costumes da época, embora não possuíssem preocupação estética, pois “eram baseadas em fatos verídicos cujos personagens e diálogos, na maioria das vezes, apresentavam convicções sustentadas por seus autores” (BAZZOLI, 2016, p.32).

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; já no final desse mesmo século os modelos de *sketches* são desconsiderados e os escritores canadenses passam a se interessar em modelos de narrativas que prosperavam nos Estados Unidos, representadas por Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe. Entre todas as suas contribuições, é no ensaio *A Filosofia do Mobiliário* (1840), de Poe, que encontramos proposições para estabelecer um diálogo com os três contos munrovianos que serão analisados nesse estudo. 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 e papéis de parede – para notarmos que está discorrendo, de forma sutil e despreziosa, sobre a decoração ideal de um *bourdoir* inglês com todo mobiliário representativo de um homem de bom gosto e construindo uma poética do espaço gótico, pois cada item citado acima é alvo de considerações acerca de sua importância na composição espacial.

Ao espaço, Poe insere as personagens, o narrador, os motivos e os temas: todos harmoniosamente articulados e em relação de interdependência e, em conjunto, esses elementos propiciam e constroem o efeito de sentido, propiciando uma atmosfera tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos e desconhecidos (COLUCCI, 2008, p.43). Ainda segundo Colucci (2008), Poe refuga o óbvio, rejeita o belo, o equilíbrio e o perfeito e traz à luz a beleza dupla, noturna, além-túmulo e decadente.

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 etc. e, assim como Poe, introduz o leitor num conto “como se entra numa casa, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros” (CORTÁZAR, 1993, p.124).

A Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial foram períodos bastante pobres para o crescimento do conto no Canadá. Após a Segunda Guerra, as características isolacionistas começam a se dissolver, e uma nação moderna emerge do país. O ritmo descentralizador nas regiões torna-se uma vantagem, assim como a ligação da população imigrante com a natureza, seus animais e as populações nativas. Frye (1982) declara que para onde quer que se olhe na literatura ou pintura canadenses, há um feitiço pelo mundo natural e até mesmo o mais sofisticado artista canadense não consegue manter sua imaginação afastada de algo primitivo e arcaico.

A consolidação do conto canadense acontece de fato no século XX com o aparecimento de novos autores preocupados com a composição artística de suas narrativas. Nos anos de 1940, o rumo da ficção canadense passou por mudanças com o aparecimento de dois romances clássicos, *Barometer Rising* (1941), de Hugh MacLennan, e *As For Me and My House* (1941), 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 – momento mais importante da literatura canadense – e concentrando-se na situação existencial de isolamento dos indivíduos. 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 (KRÖLLER, 2004).

Alice Munro desponta no cenário canadense e transgredir com a ideia de conto convencional – fechado, redondo, linear – com narrativas extensas, algumas delas chegando a quase 90 páginas, manipulando tema e linguagem, forma e sentido com grande sabedoria; suas histórias, de tom memorialista ou focadas no mundo interiorano de pequenas cidades canadenses, alcançam caráter universalizante, conduzindo e envolvendo o leitor. Desde os anos de 1960, um número razoável de revistas fornece mercado editorial aos escritores de contos, incluindo *The Malahat Review*, *Exile*, *Descent 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. 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 (KRÖLLER, 2004). O crítico Northrop Frye, entretanto, não concorda com isso quando afirma em uma entrevista concedida à revista literária *Aurora* em 1980:

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 nação⁸ (1982, p.177, tradução nossa).

⁸ “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.”

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 (1982), a literatura não pode ser estudada isoladamente, pois é produzida por uma cultura e dentro dela. A literatura canadense, segundo ele, “é uma ajuda indispensável para o conhecimento do Canadá”⁹ (p.217, tradução nossa). Margaret Atwood publica em 2004 um guia para o estudo da literatura canadense intitulado *Sobrevivência* onde desenvolve uma teoria baseada no tema das obras canadenses mais famosas, nas quais o esforço para sobreviver é tão grande que a maioria dos personagens centrais aparece como um tipo de vítima. Desenvolve essa teoria a partir da análise de contos sobre mortes trágicas de animais em armadilhas, famintos, congelados, enjaulados (coincidentemente o pai de Munro possuía uma fazenda onde criava raposas para pele e abates e muitas vezes a filha via o modo cruel que eram capturadas).

Atwood considera os contos canadenses não como histórias de triunfos, mas histórias sobre aqueles que conseguiram retornar do norte gelado, de tempestades de neve, navios que afundaram, sobreviventes únicos onde todos os demais morreram. O único sentimento que esse sobrevivente carrega é o de gratidão pela sobrevivência em si sem saborear a vitória. O conceito de sobrevivência de Atwood é múltiplo e adaptável. Para os primeiros exploradores significava preservar um lugar onde permanecessem vivos, ou seja, sobreviver a desastres naturais, acidentes, a sobrevivência cultural ou ainda resistir aos ataques imperialistas de um vizinho robusto, no caso dos canadenses falantes de inglês.

Atwood acrescenta ainda que, por ter sido escrita em grande parte no século XX, a literatura canadense tende a ser irônica e pessimista, insistindo porém, que isso não é meramente uma tendência mundial, pois dentro da literatura canadense essas tendências tornam-se dominantes sem indicar uma inclinação neurótica ou mórbida de seus autores. A autora ressalta que o lado positivo da literatura canadense é a sua preocupação com realidades que não deseja, o diagnóstico constituindo o primeiro passo para a cura. “Nomear uma realidade não significa concordar com ela e pode ajudar a visualizar condições mais desejáveis. Um mapa escuro é melhor que a ausência de mapa, pondera” (PORTO, 2000, p.231). Os escritores dos anos 1970 e 1980 trabalham com a linguagem para obter uma medida mais apurada da verdade. Talvez por isso, Munro se considere à parte desse processo (SILVA, 2020b, p.101) e, segundo a contista:

⁹ “it is an indispensable aid to the knowledge of Canada.”

Creio que talvez, como escritora, seja uma espécie de anacronismo [...] porque escrevo sobre lugares onde as raízes das pessoas estão e grande parte delas não vive mais esse tipo de vida. Boa parte dos escritores, provavelmente os escritores que estão mais afinados com o nosso tempo escrevem sobre lugares que não têm textura, porque é o lugar onde a maioria de nós vivemos¹⁰ (MUNRO, 1985, p.1, tradução nossa).

A partir de 1980 a presença do paradoxo como parte do processo para se interpretar a ficção de Munro parece ter sido substituída pelo conceito de “camadas” ou “*layerings*”, desenvolvido no Canadá através dos estudos de Ajay Heble e James Carscallen. Nos trabalhos mais recentes da contista, ela explora as imagens recorrentes das “superfícies” que sempre escondem algo, alterando as camadas do local e do físico para a experiência psicológica no tempo ou as múltiplas versões de uma história mediada por diferentes narradores. Essa técnica para a análise da instabilidade e da imprevisibilidade parece uma resposta crítica apropriada perante as crescentes complexidades das histórias munrovianas.

Linda Hutcheon, em sua obra *The Canadian Postmodern* (1988), aborda a auto-reflexividade da época atual, o envolvimento com o passado histórico, geralmente feito através da ironia e da paródia e concorda que a arte e a literatura canadense floresceram em um contexto pós-moderno que, no Canadá, tomou uma forma distinta devido ao complexo passado histórico, a uma herança cultural dupla, a uma história cultural mais conservadora como colônia, à proximidade com os Estados Unidos e sua bagagem de grandes escritores, a uma cultura nativa múltipla e ao grande número de imigrantes que se seguiram a duas grandes guerras. Assim como Margaret Atwood trata do aspecto “sobrevivência”, Hutcheon afirma que, de alguma maneira, para sobreviver é preciso desenvolver uma identidade e que, sob um ponto de vista positivo, pode ser obtida através da ironia. A ironia envolve a diferença ou contraste entre aparência e realidade. Sendo a discrepância entre o que parece ser verdade e o que realmente é verdade.

“A obsessão canadense com a articulação de uma identidade muitas vezes se manifesta por meio de uma voz dobrada, da língua bifurcada da ironia” (HUTCHEON, 1988, p.218). A ironia é vista aqui como um recurso retórico ofensivo ou defensivo e é uma questão central no processo de descolonização, seja em termos de nacionalidade ou de gênero e, para os

¹⁰ “I guess that maybe as a writer I'm kind of an anachronism [...] because I write about places where your roots are and most people don't live that kind of life at all. Most writers, probably, the writers who are in tune with our time, write about places that have no texture, because this is where most of us live.”

canadenses, é central na discussão das questões de herança cultural dentro das estruturas de uma linguagem comum – o inglês – e o poder imperial das nações associadas a ela.

A junção entre ironia e política dá conta de um tipo de arte e literatura que alonga as margens das perspectivas sociais e culturais. Para Hutcheon, o que torna a ironia um instrumento retórico tão poderoso na situação das mulheres escritoras é o fato de que:

As imagens divididas que elas criam através das ironias de duplo sentido são meios de problematizar o ideal (ou ilusão) humanista de todo, bem como hierarquia e poder. Contradição, divisão, duplicidade – esses são os elementos contestatórios que a ironia deixa entrar pela porta da frente. (HUTCHEON, 1988, p.97)

Embora normalmente vista como uma arma de defensiva ou de ofensiva, a ironia é, para Hutcheon (1998), um modo de falar que permite que locutores deem voz e, ao mesmo tempo, confrontem qualquer discurso oficial, isto é, representem dentro de uma tradição dominante, mas também a desafiem, sem isso estar completamente explícito.

Segundo a ideologia dominante, há pelo menos dois modos distintos de se discutir a ironia na literatura desse país. O primeiro expressa o padrão histórico da ironia na cultura canadense e o segundo, o entendimento desse padrão quanto a confrontos a partir das definições culturais. Elizabeth Waterston (1985) menciona a tradição de “realistas irônicos” presentes na literatura canadense em trabalhos de escritores como Leacock, Montgomery e Munro, que ressaltam a “discrepância entre o ideal de civilidade e as realidades de uma desorganizada cidade pequena” (p.58). Para a estudiosa, escritores que enfatizam a vida em pequenas cidades têm peculiaridade significativa para os canadenses. Em um artigo intitulado “Town and Country in John Galt: A Literary Perspective” (1985), Waterston faz referência à obra *The Autobiography of John Galt* (1833) e a forma áspera de John Galt ao ajustar-se facilmente às histórias da asperidade da terra em termos de condições sociais, a forma apropriada na utilização da ironia para difundir a desunião das pequenas cidades canadenses “cujos cidadãos possuem uma consciência colonial cujo verdadeiro centro de suas vidas está distante” (WATERSTON, 1985, p.60).

O segundo modo de se falar sobre a ironia, segundo Jamie Dopp (1992), parece mais singular. A literatura deve ser construída com um pensamento essencialmente irônico para penetrar no coração dos canadenses. De acordo com Margaret Atwood em *Survival* (2004), a experiência do Canadá como colônia leva sua literatura a ser absolutamente pessimista ou irônica, pois todo o Canadá é uma vítima oprimida ou explorada. Ainda segundo Atwood

(2004), os heróis canadenses não estão preocupados em alcançar glória maior como seus vizinhos de fronteira americanos, mas preocupam-se simplesmente com a sobrevivência.

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 que, juntos, criam 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. Muecke (1995) sugere que a ironia restaura o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o suficiente, estabilizando o instável mas também desestabilizando o excessivamente estável.

Em "How I Met My Husband", conto presente na obra *Something I've been meaning to tell you* (1974), a contista descreve Edie, uma jovem com apenas quinze anos, pobre e sem estudos, que trabalha na casa de campo da família Peeble e se envolve com um aviador aventureiro, Mr. Chris Watters, que oferece voos panorâmicos a preço popular em parques e feiras. Seduzida pelo seu charme e boa conversa, vive uma noite de amor em sua barraca e espera ansiosamente receber uma carta de Watter que, àquela altura já voou para outra cidade e provavelmente está seduzindo outras garotas. Todos os dias Edie espera a carta que nunca chega junto à caixa de correspondências na frente da casa dos Peebles. Tinha pena do carteiro "e apenas sorria porque sabia que ele contava com isso e por não ter uma vida fácil, com o inverno se aproximando"¹¹ (MUNRO, 2004, p.65, tradução nossa). Como já havia perdido todas as esperanças de receber a tal carta, Edie decide não mais esperar correspondência e, um dia, o carteiro telefona na casa dos Peebles, diz sentir muita saudade e a convida para ir ao cinema. A grande ironia desse conto é revelada quase em suas últimas linhas quando o carteiro, após se apaixonar e se casar com Eddie, acredita que sua esposa o esperava todos os dias junto à caixa de correspondência quando, na verdade, ela esperava ansiosamente por outro homem, o aviador que nunca mais a procurou.

Para Edwards (2005), o Canadá é descrito como um lugar intermediário, um entre-lugar entre a colonização e pós-colonização, um lugar onde as culturas colidem e uma nação onde as influências políticas e históricas da Grã-Bretanha cruzam e se sobrepõem com o domínio

¹¹ "I only smiled because I thought of the mailman counting on it, and he didn't have an easy life, with the winter driving ahead."

econômico e cultural dos Estados Unidos. Para muitos, em outras palavras, “o Canadá é um lugar inquietante; é um espaço inquietante, estranhamente familiar e familiarmente estranho”¹² (EDWARDS, 2005, p.XV, tradução nossa).

O estranho, como utilizo por meio de *Gothic Canada*, está ligado ao desabitado, o ainda não colonizado, o colonizado sem êxito, ou o descolonizado. Assim, o estranho conota o mundo escuro e misterioso do irracional – uma irracionalidade que sempre assusta o racional – que se encontra em oposição à “civilização” implícita no paradigma colonialista. Por extensão, o espaço estranho externo que não pode ser colonizado torna-se internalizado como parte da geografia do ser¹³ (EDWARDS, 2005, p.XX – tradução nossa).

E tais cruzamentos constituem a própria origem dos paradoxos identitários e textuais, onde, debaixo de uma cultura que sistematicamente defende e pratica a moderação e o consenso, sempre houve uma tendência subversiva extremamente coerente, um tipo de grotesco nortista, fenômeno atribuído à posição periférica que o Canadá sempre ocupou em relação aos centros de poder. O espaço “descolonizado, estranho” remete à história da colonização canadense que considera a nação não apenas ameaçadora, mas como uma força poderosa que feriu e marginalizou aqueles que ficaram em seu caminho, capaz de definir quem pertence ou não à ordem social, cultural e nacional. Edwards (2005) denomina esse processo de “monstruosidade dentro da nação” e, para ele, o monstro canadense não possui uma identidade fixa, pois se move com fluidez do centro para a margem, de um indivíduo para a coletividade.

A descoberta da “nova terra” pelos colonizadores europeus significou grande ameaça e injustiça aos povos nativos, uma ameaça sancionada pelas leis cruéis que determinavam inclusão ou exclusão e que o referido autor nomeia de “leis naturais” de um sistema e “leis da natureza”, sendo essa a que determina o natural, o artificial, o normal e o monstruoso. É essa mesma lei que encontramos em Frankenstein, de Mary Shelley, explorando o campo que separa o humano da besta, a vida que essa recebeu em oposição ao lar que lhe falta, as fronteiras existentes entre a ordem e o caos de um lugar assombradamente inóspito. De acordo com Edwards (2005) é esse olhar que explora o “entre-espacos” que estrutura o território entre o eu

¹² “Canada is an uncanny place; it is strangely familiar and familiarly strange.”

¹³ “The uncanny, as I use it throughout *Gothic Canada*, is tied to the unsettled, the not-yet-colonized, the unsuccessfully colonized, or the decolonized. Thus, the uncanny connotes the dark and mysterious world of the irrational – an irrationality that always already haunts the rational – which lies in opposition to the “civilization” implied in the colonist paradigm. By extension, the externalized *unheimlich* space that cannot be settled down becomes internalized as part of the geography of the self.”

e o outro, real e virtual, sublime e abjeto, da América e da Europa e que abre espaço para um país que sempre será atormentado por uma falta de unicidade e incapacitado de construir uma identidade nacional unificada baseada no espaço e nas noções de pertencimento.

O deslocamento histórico da ficção canadense foi de extrema relevância para a formação e criação literária de Alice Munro. Assim como seu país, suas personagens e narradoras protagonistas revelam-se de modo único e excepcional com o objetivo de ajudar a retratar a literatura canadense independente em relação à Inglaterra, França e Estados Unidos (GILNEK, 2020) através da expressão genuína canadense com paisagens distintas e exploradas esteticamente. Com a formação da Confederação do Canadá em 1867, processo que trouxe a união das colônias britânicas, segue-se a busca pela identidade em sua cultura e literatura através da formação de uma consciência nacional que pensasse um estado de alma comum a todos os seus habitantes. Thomas D'Arcy McGee, jornalista, poeta e político defensor da independência canadense descreve seu sentimento nas seguintes palavras:

Vamos construir uma literatura nacional para o Canadá, que não seja britânica, francesa, nem *yankee*, mas filha e herança do solo, tomando emprestadas lições de todas as terras, mas afirmando seu próprio nome diante dela¹⁴ (MCGEE, 1987, p.2, tradução nossa).

Portanto, é a partir dessa conjuntura que os escritores buscam modos próprios para expressar características típicas do Canadá, tomando a natureza e suas paisagens desérticas como marcas próprias e distintas do país, colocando-o na categoria de nação autônoma e com autonomia para expressar seus próprios temas.

2.3 A emolduração como técnica de ficção

A palavra enquadramento ou emolduração, de acordo com Aumont (1993), aparece com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade, portanto na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. Do latim *modulus* (medida ou modelo), a palavra moldura foi adquirindo vários sentidos ao longo dos tempos, além de seu propósito primeiro de proteger imagens. A tradição da narrativa-moldura, isto é, uma narrativa

¹⁴ “Let us construct a national literature for Canada, neither British nor French nor Yankeeish, but the offspring and heir of the soul, borrowing lessons from all lands, but asserting its own title throughout all!”

ou acontecimento externo que delimita e cria o mote para outras narrativas subsequentes, é sistematizada no século XIV no âmbito da história da literatura ocidental, com Giovanni Boccaccio e sua obra *O Decamerão*. É a partir do mestre italiano que a moldura de um acontecimento externo se torna uma tradição.

A moldura passou a ser compreendida como discurso, potencializando novos entendimentos sobre a produção artística e sobre a percepção do mundo (MESTRE, 2016). A emolduração designa certas posições particulares do quadro em relação à cena representada. Emoldurar é, portanto, fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária; todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício e um conjunto organizado de objetos no cenário; a imagem representativa atua no duplo registro (na dupla realidade) de uma presença e de uma ausência. “Toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha” (AUMONT, 1993, p.120).

Alice Munro possui uma exímia sensibilidade fotográfica e considera a história, desde o início de sua carreira literária, como um objeto visual que existe de modo palpável. “Interesso-me pela história por causa da figura, da imagem e então vou descobrindo cada vez mais sobre a narrativa”¹⁵ (HANCOCK, 1982). Em outra ocasião Munro relacionou sua visão mental com a fotografia dizendo que a imagem vem à sua mente enquanto escreve, como se fosse uma visão. O impacto do documentário “Let Us Now Praise Famous Men” (1941), de James Agee e Walker Evan, um relato em palavras e fotos das vidas de fazendeiros do Alabama na época da Depressão, foi decisivo na vida de Munro no início de sua carreira. Pode-se assim dizer que o processo criativo de Munro começa em nível de documentário com o desejo de capturar e definir a realidade e finaliza no nível da imaginação. Para a escritora, “a superfície não é meramente uma superfície; é a reflexão de um mistério mais profundo, seja na percepção do mundo ou, mais frequentemente, dentro do observador”¹⁶ (YORK, 1988, p.27, tradução nossa). Fotos de meeiros assolados pela pobreza e cabanas paupérrimas de madeira de Agee e Evan contribuíram para a visão de Munro ao retratar suas histórias.

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

¹⁵ “I will be interested in the story because of the picture, the image and then I will just keep finding out more and more about it.”

¹⁶ “a surface is not merely a surface; it is a reflection of a deeper mystery, either in the perceived world or, more often, within the perceiver.”

que chama de “paradoxo do familiar e do exótico”¹⁷ (YORK, 1988, p.49). As personagens munroianas testemunham fatos familiares e banais que se transformam 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 (2004),

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. (SONTAG, 2004, p.130)

Segundo Silva (2020b, p.2) “As fotos de anões e travestis de Arbus, representando o lado grotesco da vida expresso como 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”. Silva (2020b) também faz referência à Arbus, que aproxima a escrita do conceito de fotografia quando este envolve igualmente o delicado equilíbrio entre ocultar e revelar. Diane Arbus destaca dois níveis de realidade em Munro: “a veracidade externa propiciadora do estímulo criativo e a autocontida” (YORK, 1988, p.103).

Sua sensibilidade fotográfica é constituída pelo “realismo mágico”, ou seja, o desejo de capturar e fixar a realidade e seu interesse pela forma de documentário, criando um dos paradoxos de sua obra: “o fato de objetos comuns inspirarem tanto reverência quanto suspeita” (YORK, 1988, p.104). Como Munro destaca, o uso do grotesco feito por Arbus não é elegante, mas responsável. Os fotógrafos supracitados influenciam seu trabalho em dois extremos: o desejo de celebrar o familiar e a tendência de encontrar o grotesco familiar e o grotesco estranhamente familiar (YORK, 1988). Como mencionado anteriormente sobre o paradoxo do familiar e do exótico na visão fotográfica, o mundo torna-se ao mesmo tempo feio e bonito, familiar e estranho, inocente e ameaçador; “a fotografia nos traz próximos da realidade objetiva

¹⁷ “paradox of the familiar and the exotic.”

e nos distancia dela; a fotografia é realista e surrealista ao mesmo tempo”¹⁸ (YORK, 1988, p.32, tradução nossa).

Desse modo, um dos paradoxos mais plausíveis no trabalho munroviano é o fato de objetos comuns inspirarem simultaneamente reverência e suspeita. Cristaleiras, xícaras, pires, cortinas, pisos de linóleo, livros, revistas etc., são objetos que revelam, com mais frequência, níveis insuspeitáveis de deslealdade e traição mais do que amabilidade e verdade. Os objetos mais simples representam perigo para as personagens de Munro, pois demandam ou implicam respostas emocionais e podem tornar-se ameaçadores ou sinistros. Sabemos, afinal, que nenhum objeto é comum no gótico. No conto “The Peace of Utrecht”, da coletânea *Friend of my Youth* (1990), a personagem Maddy volta da sala de jantar com uma tigela rosa em suas mãos e, repentinamente, derruba-a, quebrando-a em vários pedacinhos. A tigela “estilhaçada” simboliza a resistência ao passado que não quer deixar a protagonista; é o retorno de todos os sentimentos reprimidos; os pedaços da tigela são as lembranças que ficaram e marcam o dano irreparável causado na vida de Maddy; a tigela está ligada a grandes emoções do passado.

Outro paradoxo na narrativa munroviana, também relacionado à fotografia, refere-se às superfícies e profundidades. Seus textos desafiam o leitor a olhar para além da superfície e descobrir o mistério intrínseco ao trivial. As profundezas que se escondem nas “superfícies” das pequenas cidades canadenses retratadas em suas histórias são grotescas. Novamente em “The Peace of Utrecht”, a casa da mãe representa 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 de Parkinson da mãe, por não ter nutrido por ela compaixão e carinho quando ela mais necessitava e também por ter deixado a irmã sozinha para cuidar da mãe. As personagens tentam apagar a monstruosidade que assola suas vidas.

No conto “Cortes Island”, na coletânea *The Love of a Good Woman* (1998), a colcha pode ter sido utilizada e dotada de significados que impactam o leitor. A cortina na casa da família onde a protagonista mora no subsolo separa a alcova da cozinha; é uma velha colcha com franjas amarelas e um desenho de rosas arroxeadas e folhas verdes, lembrando formas de fantasmas.

¹⁸ “the photograph brings us closer to objective reality and distances us from it; the photograph is both realistic and surrealist.”

Em outra ocasião Munro relacionou sua visão mental com a fotografia dizendo que a imagem vem à sua mente enquanto escreve, como se fosse uma visão. Como almeja ser uma escritora, passa horas por detrás da cortina da alcova enchendo páginas e páginas com seus textos, por vezes um ambiente superaquecido e outras vezes claustrofóbico. Eram lembranças de sua doença na infância; tempos lamentados que deveriam ser descartados da memória, embora fizessem parte da sua história. Em seus contos, Munro realça o conflito entre o mundo exterior e interior, “conflitos oriundos da conexão com o outro [...] com ênfase no enfrentamento dos laços familiares, elementos responsáveis pela intensificação da angústia de existir” (SILVA, 2020b, p.112). Ao analisarmos a passagem acima, percebemos a utilização do espaço delimitado pela cortina no interior do quadro-moldura, como um dispositivo para a criação de sentido, especialmente através da diferenciação entre o exterior e o interior. Munro utiliza a imagem da cortina como o limiar que separa esses dois espaços e, através disso, é capaz de expressar a vida interior da personagem. É através da “emolduração” que Munro transforma sua paisagem em uma fotografia e esta é utilizada como uma técnica de ficção.

A tradição da narrativa-moldura, isto é, uma narrativa ou acontecimento externo que delimita e cria o mote para outras narrativas subsequentes, é definitivamente instaurada no âmbito da história da literatura ocidental, com Giovanni Boccaccio e sua obra *O Decamerão*. É a partir do mestre italiano que a moldura de um acontecimento externo torna-se uma tradição. O evento externo seria um argumento retórico de grandes proporções, emprestando verossimilhança ao narrado. (MEDEIROS, 2012, p.4)

A utilização da narrativa-moldura para circunscrever uma coleção de relatos breves torna-se, após Boccaccio, uma tradição. De acordo com Souza (2018) a moldura, portanto, realiza a função de reforçar os limites da obra de arte, porque a descola do meio que a cerca, ao mesmo tempo em que a distancia de seu expectador e permite que se realize o consumo estético. Como limite, a moldura revela-se um meio auxiliar e simbólico da unidade interna da obra. As margens que as constituem ajudam a conduzir o olhar tanto em direção ao ponto central ideal, quanto para fora da própria obra. Além de sua função interna na composição da obra literária, a narrativa-moldura serve como procedimento retórico que determina uma provocação à curiosidade do leitor que, incitado pela introdução de uma moldura particularmente verossímil, logo se torna refém, e, hipnotizado pela situação, fica preso nas tramas da narrativa.

Munro transforma seu leitor cuidadoso e observador em sua “vítima” através da utilização da narrativa-moldura, pois desde o início da narrativa tem suas percepções ativadas, cativadas e manipuladas pelas várias camadas de histórias. O leitor munroviano é capturado

pela emolduração e fica preso em seu universo, afinal ele é um sujeito com afetos, pulsões e emoções, que intervém consideravelmente na sua relação com a imagem (AUMUNT, 2004, p.114). Munro utiliza com competência o mecanismo da emolduração para a construção de seu *locus horribilis*.

3. GÓTICO

3.1 O gótico e suas origens

“We live in Gothic times.”

(CARTER, Angela, 1974)

Originalmente associado aos godos, povos nascidos da união das tribos de origem germânicas Gutar e Ytar, que habitavam as margens do Mar Báltico por volta do século II a.C., a palavra *gótico* foi utilizada para dar nome à primeira língua escrita e lida desse povo. Os godos eram povos considerados bárbaros pelos romanos que, assim como os gregos, consideravam inferiores todos aqueles que não falavam suas línguas. Os godos, de acordo com os poucos registros que restaram, contribuíram para a construção de uma imagem de um povo primitivo, supersticioso e guerreiro (ALEGRETTE, 2010, p.14). Esses povos bárbaros conquistaram seus espaços por meio das invasões que perpetraram contra o Império Romano e formando colônias em várias regiões do continente europeu, bem como se misturando com as culturas antigas dessas regiões. Colonizaram o norte da França e toda a Bélgica, onde ficaram conhecidos como normandos; colonizaram toda a região hoje ocupada pela Alemanha, onde ficaram conhecidos como germânicos; colonizaram também toda costa leste das Ilhas Britânicas, onde ficaram conhecidos como saxões. Estudos recentes afirmam que esses povos bárbaros chegaram mesmo a colonizar uma parte da costa leste do Canadá, tendo chegado, portanto, séculos antes de Colombo ao continente americano, o que lhes confere o feito de serem os verdadeiros *descobridores* da América (ROSSI, 2008, p.59).

Tornando-se sinônimo da Idade Média, o Gótico voltou a assombrar o modelo greco-romano quando se buscou definir as construções surgidas na França a partir do século XII (e que por isso mesmo foram chamadas inicialmente de “estilo francês”) cuja estrutura se diferenciava do estilo românico vigente no período, caracterizado pela presença de colunas gregas, arcos romanos e cor branca, estilo esse muito usado à época do Renascimento italiano. No século XIV, essa arquitetura, presente principalmente em construções religiosas como catedrais, foi batizada de forma pejorativa pelo artista Giorgio Vasari como “gótica”, visando marcar esse estilo como algo bárbaro, não civilizado, principalmente em relação ao modelo clássico (SILVA, 2020a, p.17 e 18). “Os arcos ogivais, as abóbadas de nervuras e a decoração elaborada tinham uma aparência tão bárbara para os renascentistas que estes disseram que tal arte só pudera ter sido inventada pelos godos. O traço gótico pretendia expressar uma harmonia

divina, definida pela verticalidade das linhas, pela pureza das formas, bem como pela renovação de técnicas de construção” (MENON, 2007, p.20). “Por muito tempo, a arquitetura gótica conviveu com a arquitetura românica nessa interessante relação de contraposição: a luz e brancura românicas em contraste com a sombra e negruras góticas” (ROSSI, 2008, p.59). Sob esse prisma, Souza e Cavalcante afirmam que,

Minimamente é possível afirmar que a estética gótica no domínio das artes faz referência à arquitetura medieval européia, entre os séculos XII e XIV. Esse estilo sinaliza uma ruptura com os padrões clássicos e aristocráticos de composição, dando lugar à expressão de uma arte burguesa, através da qual o homem, livre sujeito pensante e produtor de sentidos, criaria, a partir dos questionamentos acerca de sua própria condição e de seu anseio de atingir o Absoluto. (2014, p.11)

O fim do século XVIII vê ascender, com a publicação do romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, uma literatura que explora temas relacionados à morte, ao medo, ao sobrenatural: a literatura gótica, herdeira do caráter imaginativo, fantasioso e sombrio, portadora de uma escrita repleta de excessos e preocupada em entreter o leitor a partir da produção do medo como prazer estético. Surgiu na Inglaterra como reação a um racionalismo exacerbado, trabalhando com o horrível, o maligno, o demoníaco e o insano, categorias que a racionalidade dos iluministas pretendia relegar ao esquecimento. Seu intuito é perturbar o território calmo do realismo e representar os medos e angústias que rondavam a recente sociedade burguesa (VASCONCELOS, 2002, p.122). *O Castelo de Otranto* refletia, dessa forma, a tensão existente entre o velho e o novo, em que a literatura gótica seria uma subversão ou erupção da imaginação em um contexto dominado pelo Iluminismo (SILVA, 2020a, p.19). Coube então a Walpole dar uma forma definitiva e se tornar o verdadeiro fundador da história de horror literária como forma permanente.

Apaixonado pelos romances e mistérios medievais, e tendo por moradia um castelo que imitava graciosamente o estilo gótico em Strawberry Hill, na Inglaterra, Walpole publicou em 1764 essa história sobrenatural. O público leitor é apresentado à história do Príncipe Manfredo, que tem o seu filho Conrado morto ao ser atingido por um elmo no dia do seu casamento com Isabella, jovem que passa a ser perseguida pelo próprio Manfredo. Ele anseia desposar a noiva do falecido filho como forma de gerar herdeiros. Essa é uma série de eventos sobrenaturais que acabam revelando o quão usurpador do Castelo de Otranto seu pai havia se tornado.

A bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas

ou maus; as tramas envolvem decadência ou crime. [...] Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror¹⁹ (BOTTING, 2014, p.2, tradução nossa).

Começava desse modo, a trajetória da literatura gótica, marcada nesse primeiro momento do século XVIII por:

narrativas fragmentadas e tortuosas relacionadas a incidentes misteriosos, imagens horríveis e perseguições ameaçadoras [...] o efeito de luz e escuridão, positivo e negativo é evidente nas convenções, cenários, personagens, artifícios e efeitos específicos nos textos góticos²⁰ (BOTTING, 2014, p.3, tradução nossa).

Os textos góticos estão abertos a um jogo de ambivalências e uma dinâmica de limites e transgressões. As relações entre o real e o fantástico, o sagrado e o profano, o natural e o sobrenatural, passado e presente, o civilizado e o bárbaro são cruciais para a dinâmica de limite e transgressão gótica. O estilo gótico tornou-se uma sombra que atemorizava os valores neoclássicos opondo-se às suas ideias de formas simétricas ao racionalismo que era usado para ver e ler o mundo ao redor.

A natureza é apresentada de modo hostilizado, ameaçador e indomado; as paisagens remetem ao isolamento e ao território selvagem; as florestas são sombrias e impenetráveis; as matas são deprimentes e fustigadas pelo vento; as montanhas são íngremes e inacessíveis. Atmosferas que desorientam e aterrorizam se fazem presentes e envolvem heróis e vilões, provocando tensões entre o compreensível e o mal-entendido, a realidade e a ilusão concedendo ao texto as condições e problemáticas góticas. “A escrita gótica se mantém fascinada por objetos e práticas construídas como negativas, irracionais, imorais e fantásticas”²¹ (BOTTING, 1996, p.1, tradução nossa); o gótico vem, portanto, para atormentar, romper barreiras, atravessar fronteiras, vem como um excesso e uma estética negativa.

Na caracterização do gênero gótico, é voz corrente que seu surgimento está relacionado com uma considerável mudança nas atitudes culturais, resultante de importantes mudanças

¹⁹ “Gothic texts are not good in moral, aesthetic or social terms. Their concern is with vice: protagonists are selfish or evil; adventures involve decadence or crime. [...] Ill-formed, obscure, ugly, gloomy and utterly antipathetic to effects of love, admiration or gentle delight, gothic texts register revulsion, abhorrence, fear, disgust and terror”.

²⁰ “The interplay of light and dark, positive and negative, is evident in the conventions, settings, characters, devices and effects specific to gothic texts”.

²¹ “Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic.”

políticas, econômicas e sociais, de que os processos de urbanização, industrialização e a revolução são as faces mais evidentes (VASCONCELOS, 2002, p.126). Nesse sentido, como aponta Botting, o passado, denominado de gótico, transforma-se num “espaço de luta entre as forças iluministas do progresso e os impulsos mais conservadores de reter a continuidade”²² (1996, p.74, tradução nossa).

Iniciava-se o percurso de uma expressão literária híbrida entre a tradição do *romance* e as inovações do *novel*, ou seja, a ambientação medieval e a presença ostensiva do sobrenatural de um lado, e a linguagem e comportamento dos personagens diante do insólito de outro. Sandra Vasconcelos (2002), utilizando-se do termo cunhado por Horace Walpole, retrata a “maquinaria gótica”, ou seja, elementos característicos da literatura gótica: um *espaço insólito* (castelos, cemitérios, florestas, igrejas, ruínas), normalmente estrangeiro (desconhecido e exótico); *o terror e o horror* e, finalmente, a chamada “*psicologia do medo*”. A psicologia do medo do gênero gótico se assenta sobre três pilares fundamentais: o estranho, o terror e o horror e na grande maioria das vezes “esses três pilares estão sobrepostos uns aos outros, sendo praticamente impossível separá-los” (ROSSI, 2008, p.66).

O gótico faz parte da nossa realidade, ele não está preso e restrito ao universo da ficção como, confortavelmente pensávamos; ele está à espreita, à margem da lucidez, da racionalidade, do que acreditamos real, pronto para se manifestar da forma mais medonha e horrorosa possível. (ROSSI, 2008, p.56)

Cabe nesse momento falarmos então sobre um dos principais sentimentos relacionados ao gótico: o *medo*. 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. 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. Na introdução de seu livro *O Horror Sobrenatural em Literatura* (2008), Lovecraft sugere que “o medo é a emoção mais antiga e mais forte da humanidade, e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (2008, p.11). O medo como causa; a causa final. Ao refletirmos sobre o medo, várias imagens surgem em nossa mente: medo do escuro, do sobrenatural, de animais peçonhentos e selvagens, de doenças, catástrofes, violência, medo do outro.

²² “a site of struggle between enlightened forces of progress and more conservative impulses to retain continuity.”

O desconhecido, sendo também o imprevisível, torna-se uma fonte onipotente de benesses e calamidades à humanidade por razões misteriosas, pertencendo a esferas da existência das quais nada sabemos e das quais não fazemos parte. A incerteza e o perigo que rondam com frequência são nossos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas. Desse modo, e no caso específico da literatura do medo, “ele é capaz de ultrajar o leitor, causar-lhe horror, terror e repulsa, mas também obrigá-lo a repensar seus modos de encarar o mundo” (FRANÇA, 2017).

Alice Munro utiliza o medo de muitas formas em suas obras, sendo o medo do desconhecido o tema principal em sua grande maioria. O desconhecido que habita florestas e lagos, o desconhecido por trás de tormentas e nevascas, o desconhecido que está por trás de doenças degenerativas como Parkinson e Alzheimer, o desconhecido que habita casas antigas, o desconhecido que ficou no passado e que ainda atormenta. Munro, portanto, traz o efeito do medo não apenas em seus personagens, mas também em seu leitor, utilizando-se também do horror e do terror para trazer esse sentimento angustiante à tona.

3.2 O gótico no Canadá

Em relação ao discurso gótico canadense, este surge de uma linguagem de terror, pânico e ansiedade; consiste na retórica da repulsa e da repugnância; é a retórica do apocalipse, ameaçando a destruição e a subversão do que se imagina ser simples, puro e natural. “O medo da perda de si próprio é central no discurso gótico”²³ (EDWARDS, 2005, p.XVII, tradução nossa). Sugars (2014) designa o Canadá, em seu livro *Canadian Gothic*, como “uma pátria estranho-familiar cuja agitação tem sido suscitada há anos em estilos góticos que tratam a literatura como um tipo de exorcismo – um espectro de auto-invenção”²⁴ (2014, p.291, tradução nossa). Os escritores canadenses articulam o “estranho-familiar nacional”, uma sensibilidade que busca autenticidade nacional do passado que promete legitimidade somente para produzir monstros e fantasmas. As formas góticas são apropriadas, pois reúnem as polaridades pelas quais os colonizadores europeus justificaram sua conquista da América tais como o primitivo/moderno, o natural/supernatural, selvagem/civilizado, corpo/mente e masculino/feminino.

²³ “The fear of losing one’s true self are central to gothic discourse.”

²⁴ “an unhomey home, whose ‘settled unsettlement’ (166) has been evoked over the years in Gothic styles that treat literature as a kind of exorcism – a ‘spectre of self-invention’.”

A produção literária canadense, ao explorar esse espaço entre as extremidades do sublime e do abjeto, do eu e do outro, da América e da Europa abre lacunas para mostrar um país atormentado pela falta de unidade e quase impossibilitado de construir uma identidade nacional unificada baseada no espaço e nas noções de pertencimento, já que a história da colonização do Canadá resultou em uma sociedade multicultural com sua população resultante da mistura dos índios canadenses com os colonos europeus vindos da Inglaterra e da França. Os canadenses se veem como vítimas do imperialismo inglês e americano e assim, a escrita literária encontra um grande desafio no sentido de enfrentar um dilema paradoxal: o desejo de subverter uma ordem imposta e a consciência inevitável de que se encontra social e culturalmente inserida no mesmo sentido que tenta transpor (PORTO, 2000). A grande fusão de culturas traz o caráter gótico ao país. Os colonizadores franceses e britânicos começaram a chegar no início dos anos 1600. Na virada do século XX, os imigrantes de outros países europeus passaram a compor o país. Daí a escolha do termo “*wilderness*” (o selvagem) como o elemento natural canadense, representativo de uma identidade cultural e nacional, desdobrando-se também outras noções válidas que permeiam as obras literárias lá produzidas.

A história da colonização, imigração e do multiculturalismo do Canadá nos leva a ver sua literatura como “uma forma diaspórica de produção cultural que não pode ser unificada sob o som de uma única voz” (KLEE, 2008, p.40) e, desse modo, a identidade desse escritor, como sujeito diaspórico, paira constantemente na beira do abismo, pois está em um solo instável decorrente da ameaça da não-identidade.

A partir dessas considerações, percebe-se que Alice Munro utiliza o espaço canadense isolado e sombrio para ambientar suas histórias, onde a luta por uma existência decente gera muitas vezes relações tensas e conflitos morais, ancorados nas diferenças geracionais ou de projetos de vida contraditórios. A personalidade de suas personagens é criada a partir de seus nomes, das aparências, pelos seus diálogos e pelas suas ações, tentando controlar o incontrolável, compreender o que está além do compreensível.

Os contos munrovianos apresentam personagens que se perdem de si próprias e que temem se desintegrar em espaços vazios por meio de devaneios, sonhos em cenários de repugnância e de terror e horror, com oposições e tensões presentes na diversidade e na hibridez. O medo da perda do “eu” é central no discurso gótico e, portanto, nas personagens em questão. Para Edwards (2005), a obscuridade e o suspense disforme da narrativa gótica canadense revelam que nossos sentimentos de instabilidade nunca são superados, e que a realidade da abjeção sempre ultrapassará até mesmo os melhores esforços em se estabilizá-la.

No percurso do gótico sulista canadense, considerado um subgênero da literatura gótica, – o “*Southern Ontario Gothic*” –, que mescla o realismo literário do cotidiano com o horror e o terror do mal que se esconde ao redor das pessoas surgiu nos anos de 1970 e inclui autores como Robertson Davies, Margaret Atwood, Alice Munro, entre outros que, de acordo com Hepburn e Hurley, “compartilham o sentimento de um lugar regional, até mesmo mitológico, onde o horror, o assassinato e as violações corporais não são incomuns” (1997, p.1085). Essa tradição literária do gótico sulista surgiu no século XX inspirada pelo legado da Guerra Civil Americana e associada a autores como Edgar Allan Poe, William Faulkner, Tennessee Williams, Carson McCullers e Eudora Welty, cuja ficção apresentava personagens e situações grotescas envoltas pela hipocrisia e intolerância racial da região sul-americana (BERNDT, 2010). Nesse caso, o nome do gênero refere-se à região sul de Ontário, descrita como “cenário de imaginação”, um mundo ao mesmo tempo impróprio e realista, simbólico e referencial.

3.3 O gótico feminino: a literatura produzida por mulheres

O que eu quero dizer por gótico feminino é algo facilmente definível: o trabalho que escritoras têm realizado no modo literário, desde o século XVIII, nós o chamamos de Gótico. Mas, o que quero dizer – ou que qualquer um – quer dizer por “Gótico” não é tão fácil de definir, exceto pelo fato de que tem a ver com o medo²⁵ (MOERS, 1976, p.91, tradução nossa).

Inicialmente é primordial assinalarmos que a literatura produzida por mulheres detém importância fundamental para a ascensão da literatura gótica. Cunhado por Ellen Moers em seu livro *Literary Women* (1976), o termo “*female gothic*” é pensado inicialmente como o trabalho que escritoras desenvolviam desde o século XVIII e que, desde então, tem sido amplamente discutido em relação a ser considerado um gênero próprio e também em relação aos seus atributos, o que será discutido nesse capítulo.

Clara Reeve, Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, entre outras, começaram a retratar o mundo das mulheres escritoras e será Moers (1976) que abrirá caminho para a crítica feminista investigar as distorções misóginas ao longo da história da literatura e suas relações com as estruturas patriarcais (OLIVEIRA, 2018), juntamente com o texto de Virginia Woolf, “*A room of one’s own*” (1929), de papel fundamental nesse estudo. Ann

²⁵ “What I mean by female gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode, that since the eighteenth century we have called the Gothic. But what I mean – or anyone else means by ‘The Gothic’ is not so easily stated except that it has to do with fear.”

Radcliffe foi uma das maiores autoras inglesas do gênero gótico, conhecida como a “Mãe do Gótico”, notável em suas descrições, no uso de suspense e na criação da personalidade de suas protagonistas, influenciando diversos outros autores como Mary Shelley, as irmãs Brontë, Bram Stoker, Edgar Allan Poe, entre outros. Suas narrativas foram consideradas um desdobramento do romance de caráter sentimental cujos temas, em voga na literatura do século XVIII, foram reformulados com o acréscimo da estética gótica.

Conforme Punter e Byron (2004), o gótico escrito por homens e mulheres inicialmente difere-se nos modos de representação da relação dos protagonistas com os espaços góticos dominantes. O gótico de escrita feminina representa a tentativa da protagonista em escapar de um ambiente de confinamento enquanto o gótico de escrita masculina tende a esconder sua verdadeira intenção, em sua maioria violenta e selvagem. Porém, a crítica literária abrange muitas outras distinções em termos de enredo e convenções narrativas. Representando angústia, barbárie, paranoia, tabus e todas as divergências estruturais que uma dada cultura tenta reprimir ou esconder (MELLOR, 2003), o gótico tece críticas sociais e faz denúncias através da utilização de símbolos e metáforas para tratar da relação da Modernidade e do início do Capitalismo com o mal-estar gerado na sociedade e nos indivíduos daquela época.

Como as críticas e denúncias das mazelas sociais não poderiam ser expostas de modo direto, autores do gótico em geral utilizavam-se da simbologia e metáforas para denunciar o mal e, desse modo, as mulheres escritoras foram capazes de acrescentar suas angústias e criticar a ideologia hegemônica em seus textos. De acordo com Hobsbawm (2014), as relações entre o artista e a sociedade nesta época seriam resumidas na Revolução Francesa inspirando-os com seu exemplo, ao passo que, a Revolução Industrial inspira-os com seu horror. Leslie Fiedler (1960) pontua que:

No sentimentalismo, a Era da Razão se dissolve numa orgia de lágrimas; sensibilidade, sedução e suicídio assombram a arte desta época mesmo antes da aparição dos fantasmas e dos cemitérios – estranhas imagens de escuridão e de medo conduzidas numa era de liberdade ²⁶ (p.XXXIX, tradução nossa).

O terror era a ordem do dia, além de possuir um grande significado político. Na Inglaterra, a revolução e o radicalismo político representaram uma onda de destruição e ameaça à ordem social. “Nas imagens góticas de violência e paixão excessiva, nas ameaças maldosas

²⁶ “In Sentimentalism, the Age of Reason dissolves in a debauché of tearfulness; sensibility, seduction and suicide haunt its art even before ghosts and graveyards take over – strange images of darkness and fear to usher in an era of freedom.”

às estruturas domésticas há uma significativa sobreposição de metáforas literárias e políticas de medo e ansiedade”²⁷ (BOTTING, 1996, p.40, tradução nossa). Desse modo, muitos desses temas foram utilizados pela ficção gótica com o objetivo de produzir efeitos de medo, horror, terror, sublime etc.

A complexa posição da mulher em uma sociedade dominada por valores e interesses patriarcais tem, em sua figura, um importante elemento para o desenvolvimento dos enredos retratando crimes familiares, confinamentos, perseguições, estupros, incestos, entre outros aspectos nebulosos da experiência humana. Buscando compreender a força e resistência do gênero gótico que permanece através dos séculos e destacando Bosi,

o termo “escrita de resistência”, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (2002, p.130)

O estudioso faz referência a autores e autoras que conseguem expressar algo além da mera imitação da existência, em textos denominados por ele como “escritas de resistência”, que expõem a conexão do sujeito com seu contexto e desnudam o caráter imutável das proposições ideológicas. Esses autores aproximam-se de um nível de crítica e denúncia sociais capazes de dar voz a grupos oprimidos e estremecer o caráter inalterado da ideologia hegemônica. Ainda para Bosi (2002) em relação à resistência, “é nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, sendo ficção, resiste à mentira” (BOSI, 2002, p.135). É nessa perspectiva que o espaço da literatura pode ser o lugar da verdade mais exigente, onde as personagens encontram espaço para denunciar formas de opressão e construir maneiras de afirmar e transformar suas existências.

Corroborando a definição de Bosi (2002) exposta acima e, no caso da literatura canadense escrita por mulheres, imagina-se de que maneira pode a mulher falar de um espaço marginal, do *locus* de um exilado que é também emblemático da ausência de um lugar? Como ela pode se localizar em um espaço, no contexto canadense, que é tradicionalmente identificado pela própria ausência ou por uma existência marginal? Segundo Porto (2000), esse espaço vazio estéril reservado às mulheres em um sistema patriarcal e imperialista se qualifica como um espaço fértil, produtivo e, sobretudo, altamente transgressivo. A escrita se transforma num

²⁷ “In Gothic images of violence and excessive passion, in villaneous threats to proper domestic structures, there is a significant overlap in literary and political metaphors of fear and anxiety.”

espaço que serve de impulso subversivo para a expressão de uma voz feminina que encontra em sua própria alteridade os meios de evasão. “Esses espaços de alteridade não são simplesmente espaços sobre os quais se escreve, mas sim espaços através dos quais certas escritoras se expressam” (PORTO, 2000, p.208). Esses “espaços de resistência” definem-se em oposição a um conceito que é imposto por um sistema patriarcal e colonizador e buscam apresentar as mulheres como agentes ativos ao invés de simples objetos passivos. Essa “escrita feminina da alteridade” resiste a qualquer definição, justamente pelo espaço subversivo que ocupa e que é desconsiderado e refutado por um sistema repressivo. O estabelecimento desse espaço transgressivo permite que as autoras se “re-vejam”, ao invés de serem vistas pelo discurso dominante (PORTO, 2000, p.210). E, porque não ousar dizer que, esse espaço de fora, a visão feminina desse outro lugar, desse espaço marginal ou um “não-lugar” do discurso feminino possa ser considerado o *locus horribilis* fielmente retratado pelas escritoras canadenses, especialmente Alice Munro?

De acordo com Punter & Byron (2004), na literatura gótica escrita por mulheres, o personagem transgressivo torna-se a principal ameaça à protagonista, inicialmente descrita em um ambiente recluso e bucólico, seguido de um período de aprisionamento em uma casa ou castelo sob o poder de uma figura masculina. Em meio a esse espaço labiríntico, ela é perseguida e ameaçada em relação à sua virtude ou sua vida. Esse cenário gótico está presente desde seu início com Walpole, no *Castelo de Otranto*; a cena da personagem perseguida e ameaçada é então transformada por Ann Radcliffe em seus romances *A Sicilian Romance* (1789) e *The Mysteries of Udolpho* (1794), onde as experiências das personagens se tornam o foco de interesse e a contextualização parece degradar a proposição ideológica do espaço ocupado pela mulher no lar e na sociedade.

O gótico feminino tende a enfatizar o suspense, limitando a compreensão do leitor sobre o ponto de vista da protagonista; a presença do sobrenatural é constantemente sugerida, porém todos os eventos misteriosos tendem a ser esclarecidos; em relação aos fechamentos da narrativa, a protagonista é geralmente reintegrada à comunidade ganhando nova identidade e uma nova vida; as revelações e reparações possuem papel fundamental para o seu crescimento. As escritoras frequentemente exploram temas e convenções do gótico masculino e feminino, podendo até produzir uma escrita gótica do ponto de vista masculino, como é o caso de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley que parece ter mais ligação com o masculino do que com o feminino. Deve-se ponderar também que o gótico feminino não é mais considerado restrito apenas às escritoras mulheres. *Uncle Silas* (1865), de Sheridan Le Fanu e *The Woman in White*

(1859) de Wilkie Collins são exemplos de autoria masculina que se encaixam na categoria do gótico feminino.

As questões de aprisionamento e libertação são comuns na literatura gótica escrita por mulheres já que, nesses séculos, suas vidas são assombradas no interior de suas casas por meio de espelhos, portas, vestidos e roupas, estátuas e pinturas, armários ou baús e toda a parafernália doméstica que a rodeia. É pela violência do duplo que a mulher escapa tanto da casa quanto de seu domínio doméstico imposto pelo homem. Os temas do gótico são majoritariamente os temas da vida feminina. Entretanto as mulheres escritoras se afligem com a aceitação do público em relação à venda de seus livros, com seus conflitos artísticos internos, mas, principalmente, com as amarras ideológicas, pois na nova ordem social, o papel da mulher escritora restringia-se à casa e sua família e os assuntos escolhidos para a escrita eram as vivências domésticas enaltecidas com virtude e abstinência e, sempre que possível, combinadas em suas personagens com independência e inteligência. Tanto os homens quanto as mulheres provavelmente tinham como imutável a ideia da inferioridade feminina, compreendendo que “sempre havia sido assim e sempre será”, continuando a reprodução desta proposição ideológica.

3.4 O Grotesco

É significativo analisarmos também os estudos de Wolfgang Kayser sobre o grotesco, considerada uma categoria estética bastante ampla, para encontramos elementos que nos ajudem a compreender a obra munroviana. Para Kayser, o grotesco “é o contraste entre a forma e a matéria, a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (2013, p.56). O grotesco se revestiu de uma polissemia de significados ao longo do tempo, ele é, por natureza, contraditório, pois, segundo Sodré & Paiva:

o grotesco é a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.39)

A palavra “grotesco” vem do italiano *grotta*, que significa “gruta”, sendo inicialmente um tipo de pintura ornamental que se utilizava de gavinhas e mesclava formas humanas a animais encontrados em afrescos de palácios daquela época. Na literatura, Kayser (2013)

sinaliza que o grotesco foi redefinido por Poe com a publicação de *Tales of Grotesque and Arabesque* (1840), no qual ganha um ar sombrio, monstruoso e mórbido, perdendo as características alegres e cômicas que perduraram desde a Renascença. Para o estudioso, o grotesco é um mundo tornado obscuro; o conhecido e o familiar de repente se revelam estranhos e, esse novo mundo não preserva mais sua naturalidade ou familiaridade. Para nós, o mundo estranho aparece como ridículo, satírico e absurdo.

O grotesco em Munro está associado ao uso bem elaborado de paradoxos assim como a presença do absurdo, do exagero e do irracional; é utilizado como recurso para caracterização das personagens ou como elemento descritivo em determinadas cenas: a presença de uma “mãe gótica” que envergonha as duas filhas por sofrer de doença de Parkinson, corpos encontrados afogados em rios com rostos monstruosos e braços peludos, um idoso sentando na cadeira da sala com um olhar perturbador e tantas outras passagens em que o grotesco serve como elemento desencadeador de mal-estar nas personagens e no leitor.

3.5 O *locus horribilis*

“A parte do país de onde venho é absolutamente gótica”²⁸
(Alice Munro in GIBSON, 1973, p.248, tradução nossa).

Ao falarmos em espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como à localização desses mesmos objetos, não se esquecendo do observador, a partir do qual essas relações são construídas na literatura. Ao analisarmos o espaço, não podemos nos esquecer dos objetos que compõem esse espaço, de suas relações entre si e também com as personagens e narrador, visto que a literatura nada mais é do que a investigação do homem e suas conexões com o mundo. Assim sendo, tudo é espaço e até mesmo a personagem em determinados momentos será espaço.

Locus horrendus ou *locus horribilis* são expressões provenientes da Antiguidade, referindo-se a lugares tenebrosos reais ou fictícios que ganhavam projeção discursiva e/ou imagética. Como inverso do *locus amoenus*, utilizado para designar um espaço natural privilegiado, salubre, cheio de flores, de canto de aves e contendo um regato fresco e repousante, retratado nos gêneros líricos e bucólicos, o *locus horribilis* buscava evidenciar

²⁸ “The part of the country where I come from is absolutely Gothic”.

recursos retóricos como a écfrase,²⁹ o mundo dos mortos, florestas sombrias, ilhas desabitadas, ambientes cavernosos, grotas, tempestades etc. O artifício foi utilizado em diferentes gêneros artísticos conforme o decoro e o estilo particular de cada um. Nos séculos XVIII e XIX ele alcançou os romances góticos, foi incorporado nos contos de terror e desdobrou-se em diferentes modalidades do fantástico e do sublime preceituado por Edmund Burke, Kant, Schiller, entre outros (FELIPE, 2020, p.67).

Podemos dizer que o espaço 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)

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. Elemento narrativo relevante na estética gótica, o espaço está encarregado de qualificar um conto, um drama ou um romance gótico e por vezes é considerado o elemento central nesse estilo narrativo. Muitas vezes o espaço torna-se uma monstruosidade capaz de criar seus próprios monstros. França (2017, p.117) considera o *locus horribilis* fundamental na caracterização de uma obra dentro dessa estética literária responsável para gerar o terror nas narrativas, apresentando-se em concordância com aspectos psicológicos e socioculturais das personagens e condutores de sofrimento intenso. Segundo o autor,

a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por

²⁹ do grego “ekphrasis”, que significa “descrição”. Segundo o Dicionário Houaiss, foi introduzida na língua portuguesa no século XX. É utilizada em estudos literários ou em estudos clássicos e centra-se sobretudo na análise de autores muito descritivos. Disponível em: Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-conceito-e-o-uso-de-ecfrase/13429>. Acesso em: 06 Ago. 2022.

extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam. (FRANÇA, 2017, p.117)

Horace Walpole, em *O Castelo de Otranto* (1764), referência inicial da tradição gótica, apreende como o caráter sombrio e imaginativo despertam o interesse de seu leitor e logo no prefácio de sua obra, o escritor inglês declara que tudo na sua narrativa aponta para a catástrofe e que a atenção do leitor não descansa nunca. Afirma que “o medo evita que a história se esvaneça em qualquer momento” (WALPOLE, 1996, p.15). Projetando a produção do medo artístico, Walpole e outros autores utilizam diversos elementos para a construção de um espaço perturbador, ou seja, um *topos* do gótico literário, tematizando locais apavorantes, especialmente castelos, catedrais e florestas, locais privilegiados do gótico.

Em *Otranto*, o castelo claustrofóbico e macabro constitui-se de corredores labirínticos, passagens secretas e ruínas, ampliando a sensação de terror vivida pelas personagens e pelo leitor. As catedrais, abadias e igrejas aparecem em narrativas góticas como espaços do medo, despertando os sentidos humanos para um grau superior de existência, um movimento para cima e para fora rumo ao paraíso e, ao mesmo tempo, a pequenez humana diante do majestoso, criando um movimento para dentro e para baixo até as profundezas da alma e da terra. As florestas, elementos topográficos bastante utilizados nas narrativas góticas e principalmente em Munro, expressam uma natureza arrebatadora e intimidante, perante a qual o homem e suas propriedades estão condenados à ruína. A natureza reflete o estado interior das personagens revelando e ampliando seus sentimentos.

Em “A Wilderness Station”, presente na coletânea *Open Secrets* (1994), Munro expõe a espacialidade através da imensa mata selvagem no condado de Huron; a ambientação é construída utilizando o sombrio, o noturno, o silêncio brutal da floresta gélida com seus ventos cortantes; a atmosfera que surge através da combinação desses elementos será a atmosfera de horror, a atmosfera aterrorizante, permeada pela ansiedade, pelo medo, pela loucura, fazendo que as personagens sejam afetadas pelo horror que tudo isso produz. O *locus horribilis* da protagonista é representado pelos momentos de tormenta passados na cabana junto ao corpo do marido e a presença de seu cunhado. Tempestade de neve e ventos fortes, pouca visibilidade das árvores na beira da clareira, o corpo do marido dentro da cabana. Só restava enterrá-lo e para isso Anne decide lavá-lo para retirar os restos escurecidos de neve que estavam grudados usando um pedaço de pano entre suas mãos e seu corpo para não tocá-lo diretamente, verdadeira imagem de horror do marido morto. Há neve dentro de sua boca, o sangue escorre pela orelha e seus olhos estão semiabertos, dando a impressão de que observam Annie.

A cena exposta é permeada por imagens que denotam o horror, a ação é narrada de modo que se ressalte a angústia da protagonista e a passagem das horas até a decisão do que fará com o cadáver, causando tensão e suspense na narrativa, os quais estão associados às técnicas do gótico para a construção desse espaço do medo. Enquanto isso o espaço externo continua se integrando à tensão psicológica de Annie, pois a extensa, inerte e vazia paisagem invernal que ela observa reflete sua própria angústia interior. O sangue coagulado está no chão bem embaixo de sua cabeça e no instante que Annie pede ajuda de George para virá-lo, ela vê um ferimento feito com machado. Tais conflitos mostram também como o ser humano é determinado pelo ambiente, pelo passar do tempo e pelo poder da natureza.

Para investigar o *locus horribilis* e os efeitos causados na narrativa, é essencial então distinguir horror e terror, muitas vezes compreendidos como sentimentos bastante semelhantes. O *terror* resulta do impasse causado pela manifestação do estranho no mundo real; nosso senso de realidade é suspenso; há uma manifestação física – possíveis contrações dos músculos, arrepios, suor nas mãos, vontade de fugir. Segundo Botting (1996), a sensação de terror “ativa a mente e a imaginação, permitindo-lhe superar, transcender até mesmo seus medos e dúvidas, possibilitando que o sujeito passe de um estado de passividade para a atividade”³⁰ (1996, p.74, tradução nossa). O terror é o suspense, a principal característica da literatura gótica. O barulho do vento e de passos em um chão de madeira, batidas e ranger de portas se tornam aterrorizantes quando não acreditamos serem apenas barulhos naturais, mas que existe algo ou alguém por trás deles. O terror traz em nós a experiência do medo da morte, uma situação de perigo imediato, de tensão.

No que tange ao *horror*, há um efeito psicológico, ele paralisa a mente que se torna incontrolável, trazendo pânico e pavor – imagens de corpos dilacerados, mortes cruéis, torturas bárbaras.

O horror, entretanto, [...] congela as faculdades humanas, tornando a mente passiva e imobilizando o corpo. A causa é geralmente um encontro direto com a mortalidade física, o toque de um cadáver frio, a visão de um corpo em decomposição. A morte é apresentada como o limite absoluto, uma finitude que nega qualquer possibilidade de transcendência imaginativa em um espaço incrível e infinito. É o momento do sublime negativo, um momento de congelamento, contração e horror que sinaliza uma temporalidade que não pode ser recuperada pelo sujeito mortal. O horror marca a resposta a um

³⁰ “terror activates the mind and the imagination, allowing it to overcome, transcend even, its fears and doubts, enabling the subject to move from a state of passivity to activity.”

excesso que não pode ser transcendido ³¹ (BOTTING, 1996, p.75, tradução nossa).

Rossi (2008) afirma que:

o gótico vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos. Ele nos deixa, portanto, suspensos entre dois universos: o real e o imaginário (2008, p.56).

Rossi (2008) descreve o horror como “o lado incontrolável do medo, o pânico e o pavor que rompem com as barreiras estruturantes da razão. Seu efeito é de completa paralisia diante da violência explícita, que resulta na suspensão do emocional” (p.90). O horror provoca sensações de assombros que não estão distantes do medo do desconhecido, sentimento que nos aflige desde que nascemos e que confirma uma convicção humana profunda acerca do mundo, ou seja, de que ele está envolto por inúmeras forças desconhecidas. O horror força-nos a repensar as situações trevosas em nossa própria natureza, impossíveis de serem superadas.

Alice Munro utiliza-se muito do ser que assombra para ocasionar o medo em seus contos. Muitas vezes suas personagens incompreensíveis não são descritas, fascinando o leitor com seu mistério e suspense, buscando a lógica dos acontecimentos, não o satisfazendo com meias-verdades nem imagens incompletas. A ânsia por conhecer aquela personagem nos seus mínimos detalhes gera uma inquietação que mescla curiosidade, desprazer e medo.

No conto “The bear came over the mountain” presente na coletânea *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001), Munro traz o relato da vida de uma idosa de setenta e cinco anos chamada Fiona, no início da doença de Alzheimer, que confunde o leitor no jogo de lembrar e esquecer, pois parece estar se vingando do marido Grant, um professor universitário mulherego que tinha suas alunas como amantes. Mais que uma história de amor e ódio, Fiona pede que o marido a leve para um lar de idosos e lá, passa a fazer um verdadeiro inferno a vida do companheiro quando se envolve com o paciente Aubrey, que se torna seu “novo namorado”. Levada de um pavilhão a outro à medida que o estágio de sua doença começa a castigá-la, chega ao último pavilhão onde os doentes estão em estado vegetativo e se

³¹ “Horror, however [...] freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilizing the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body. Death is presented as the absolute limit, a finitude which denies any possibility of imaginative transcendence into an awesome and infinite space. It is the moment of the negative sublime, a moment of freezing, contraction and horror which signals a temporality that cannot be recuperated by the mortal subject. Horror marks the response to an excess that cannot be transcended.”

assemelham a mortos-vivos, seres moribundos e quase monstros que aterrorizam os humanos. Nesse sentido, o espaço dividido entre doentes, seus familiares e cuidadores se torna um lugar de maldição, um verdadeiro *locus horribilis*. O uso ficcional do horror está exatamente na capacidade de iluminar os modos pelos quais nos vemos, mostrando-nos de uma maneira muito mais sombria do que estamos acostumados a nos observar, fazendo com que encaremos de modo muito mais sério a realidade do mal.

Através da composição da espacialidade, ambientação e atmosfera juntamente com os elementos do gótico, será possível identificar o *locus horribilis* nos contos de Munro, ultrapassando o espaço narrativo e assim atingindo os efeitos desejados, influenciando suas personagens e seus leitores.

Um parêntese será feito aqui para que, em meio à discussão do terror e horror, possamos acrescentar que essa Tese de Doutorado foi produzida no contexto da pandemia do coronavírus que assolou a população mundial no final de 2019 e nos anos seguintes. Com o isolamento social e o *lockdown*, disciplinas ministradas remotamente e a perda de pessoas muito próximas, o sentimento foi de muita frustração, angústia e algumas vezes desesperança diante da nova realidade. O corpo docente e discente universitário demonstrou bastante empenho para que a experiência remota fosse exitosa apesar do receio de que as aulas apresentassem qualidade abaixo do esperado e, especialmente, que problemas com a conexão de Internet inviabilizassem ou atrapalhassem a ocorrência das aulas. A virtualização da sala de aula, dentro de nossos domicílios trouxe desdobramentos distintos. Apesar da comodidade de se estar em casa, houve momentos em que a aula síncrona apresentou concorrentes, como afazeres domésticos, emergências pessoais e familiares e distrações (pessoas, televisão, celular, entre outros).

Apesar do bom relacionamento entre os envolvidos, a ausência do contato físico e da comunicação presencial foi desafiadora. Momentos de interação e convívio, que criam aproximações e despertam diálogos, enriquecendo as relações interpessoais e a construção de laços, fizeram muita falta no cotidiano de estudantes e professores. Docentes, discentes e seus entes queridos viram-se isolados e com medo e muitos foram acometidos pela doença, o que impactou na dinâmica familiar e social, saúde mental e estabilidade emocional dos mesmos até os dias atuais.

A sensação de medo e horror que nos envolveu era concomitantemente estudada na literatura e aqui retratada, trazendo um novo olhar sobre a questão do *locus horribilis* que desestabiliza uma sociedade e que carrega em si os paradoxos e os conflitos intrínsecos ao ser humano. O espaço externo ameaçador do vírus integrado à tensão psicológica dentro de nossas casas trouxe para dentro de nós um verdadeiro *locus horribilis*.

4. AS TEORIAS DO ESPAÇO

Para Goldman (1976, p.54), até o século XIX, as narrativas priorizavam os feitos do herói, sua história, suas andanças no 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 significativo. As narrativas passaram a se preocupar muito mais com questões psicológicas, com atitudes inesperadas e complexidades humanas e, paralelamente a isso tudo, houve uma maior preocupação com os espaços da personagem.

As mudanças decorrentes dos processos de transformação das sociedades interferem no modo de olhar que o narrador dispensa aos objetos que focaliza. Por exemplo, no Brasil, Machado de Assis centrou seus olhares sobre os estados psicológicos de seus personagens, os quais exprimiam toda a influência do capitalismo que se organizava por aqui; Lima Barreto expôs o tratamento preconceituoso dispensado aos negros e às camadas mais pobres da população brasileira, através da transposição para os seus romances do dia-a-dia das comunidades cariocas desprestigiadas do início do século XX. Sob a influência do Modernismo, oficialmente inaugurado em 1922, Mário de Andrade, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Érico Veríssimo, entre tantos, também desvelaram, cada um a sua maneira, a existência do homem no espaço político-social brasileiro.

Desse modo, para os escritores, as transformações de espaço e tempo merecem ênfase. No texto literário, elas influenciam o modo de olhar que o narrador dispensa aos objetos que focaliza, interpretando o movimento de descontinuidade e examinando, nas personagens, sua identidade – motivo de muitas questões, devido à fragmentação do sujeito na sociedade moderna, visto que passa a ser um indivíduo exposto a todas as mudanças empreendidas.

A interação espaço-tempo nos remete a Bakhtin (2014), que nomeia o “cronotopo” como “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (p.211). Embora Bakhtin se refira à ideia de cronotopo no romance, acreditamos que o conto munroviiano, com o objetivo de retratar personagens e paisagens isoladas, reflita a conexão característica entre espaço e tempo. Nos contos analisados, o espaço surgirá como aliado e outras vezes como inimigo. Nas questões tempo, trama e personagens, cria outros cronotopos, pois, de acordo com Bakhtin, “a imagem literária se concretiza na cronotopicidade, ou seja, a partir do elemento espaço-temporal. Essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica” (2014, p.212).

Para Gaston Bachelard (1884-1962) no livro *A Poética do Espaço* (1988)³² é relevante uma análise dos espaços introspectivos das personagens como um auxílio à psicanálise. O escritor utiliza o termo topoanálise, isto é, o estudo psicológico sistemático dos recantos de nossa vida íntima; é a investigação espacial em toda a sua riqueza na obra literária, enfatizando que esta vai além do simples espaço físico, fazendo um desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo.

Oziris Borges Filho em sua tese de Doutorado intitulada *Espaço e literatura: Introdução à Topoanálise* (2007) se destaca com a utilização do termo “topoanálise” cunhado por Bachelard, para as “interferências sociológicas, filosóficas, estruturais etc., pois fazem parte de uma interpretação do espaço da obra literária” (BORGES FILHO, 2007, p.33). Mais tarde essa tese foi publicada em livro com o mesmo título. O estudioso pontua que, como teoria para a análise textual, a topoanálise aborda os aspectos mais abrangentes da personagem, relacionando-a com o lugar que ela ocupa, estabelecendo uma relação intrínseca entre eles e abarcando desde as disposições geográficas e físicas espaciais até noções psicológicas daqueles que ocupam determinado espaço. Deste modo, percebe-se que Borges Filho amplia de fato o pensamento de Bachelard – que versa sobre a espacialidade íntima e psicológica – para criar então, como já dito, pressupostos teóricos e metodológicos que valorizam a categoria espacial literária no que diz respeito à sua forma e conteúdo, ao seu construto da literariedade (COLUCCI, 2013). E é através desse primoroso estudo sobre o espaço que utilizaremos as teorias de Borges Filho que, mesmo não tratando acerca do espaço gótico, serão utilizadas para esse fim.

Deve-se destacar também, no âmbito da topoanálise borgeana, o estudo da *toponímia*, ou seja, o estudo dos nomes próprios, dos espaços que aparecem no texto literário. Inúmeras vezes o narrador utiliza esse processo para caracterizar o espaço e, por extensão, a personagem que nele atua. É, portanto, um item muito importante nesse estudo. Os topônimos estabelecem relações de semelhança, contraste ou indiferença com o espaço. Quando o topônimo reforça ou expõe uma característica do espaço, há uma relação de *semelhança*; quando a toponímia entra em conflito com o espaço nomeado, há uma relação de *contraste* e, finalmente, a toponímia pode não estabelecer relação alguma com o espaço, ocorrendo uma relação de *indiferença*. Note-se que a utilização desse recurso, ao reforçar as características do espaço, também nas mesmas relações com as outras categorias da narrativa, ou seja, “o espaço pode estabelecer uma

³² Também desenvolvidas e utilizadas em minha Dissertação de Mestrado.

relação de semelhança, contraste ou indiferença em relação à personagem, ao enredo, ao narrador, etc.” (BORGES FILHO, 2007, p.162). Como exemplo, podemos citar no conto “Meneseteung” presente no livro *Friend of my Youth* (1991) e também o nome do rio presente nessa história, o nome dado à rua Pearl, próxima ao local onde a protagonista reside, limite entre a parte nobre e a parte popular da vizinhança. Nesse espaço vive Almeda Roth, na rua Pearl (tradução de pérola para o português), cujo topônimo sugere traços de delicadeza e até de sofisticação da personagem já que a pérola é encontrada em uma concha que representa o símbolo essencial da feminilidade.

O próprio nome do conto traz em si o topônimo de semelhança com a personagem, representando seu estado de alma, seu olhar para dentro de si e se descobrir como uma mulher livre das amarras de seu tempo. Amorin (2012, p.109) considera a simbologia de “um rio correndo por entre as margens, 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. Há, portanto, uma relação de semelhança, de reforço entre personagem e espaço, o que atribui grande coesão ao texto.

Nossa análise é baseada também em outro estudioso que partiu dos estudos de Bachelard (1988): Osman Lins (1924 – 1978). Para este, 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 espacial nas obras de Lima Barreto, elabora contribuições teóricas de extrema relevância para esses estudos: em uma delas, faz distinção entre espaço e ambientação. Para o reconhecimento de um determinado lugar, 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, à “sensação” 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. Juntas, espacialidade e ambientação trazem à tona um terceiro elemento espacial-narrativo chamado de *atmosfera*. A atmosfera é a sensação que a descrição do ambiente ocasiona no leitor e na personagem.

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 se justifica pela atmosfera que provoca (LINS, 1976, p.76).

Assim como o ambiente, o conceito de paisagem segundo Borges Filho (2007), está relacionado ao espaço, porém com o diferencial de estar associado a implicações subjetivas que perpassam tanto o olhar do narrador quanto da personagem. Segundo o autor, “A ideia de paisagem está ligada ao olhar da personagem e/ou narrador. [...] Como se sabe, nenhum olhar é neutro, daí que a vivência da personagem e/ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço que vê” (BORGES FILHO, 2007, p.52). Quando a personagem e/ou narrador estiverem olhando uma grande extensão de espaço, teremos então a presença da paisagem, que circulará entre os polos da beleza ou da feiura e que será classificada como tal se possuir as características de extensão, vivência e fruição.

Servindo-se da 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 em várias entrevistas dadas pela própria autora que, em várias ocasiões, ratifica sua preferência por certo mimetismo em suas representações ficcionais (BAZZOLI, 2016, p.20). Esse é um destino real de escritores como Munro que escrevem sobre suas cidades-natais e seus habitantes, causando admiração assim como um grande ressentimento e hostilidade por parte de alguns deles. Há décadas Munro encara essa dualidade e, ainda hoje, a amargura ainda permanece latente para uma família que

se mudou de Wingham, Ontário, conhecido como *Munro County*, mas que não perdoou a escritora por mencionar uma tragédia ocorrida em suas vidas em um de seus contos. “Nos anos de 1960 e 1970, quando suas histórias começaram a aparecer, os habitantes de Huron County sentiram-se chocados. Sentiam como se ela escrevesse sobre eles”³³ (SCRIVENER, 2013, p.56).

O espaço descrito por Munro pode ser autêntico, fruto de sua observação perspicaz ou de suas impressões sobre a cidade em que vive e retrata nos seus contos. São fatos que se referem à sua vida particular e assim guarda o significado espacial e temporal que tem na realidade. A referência a lugares reais pode ser compreendida como um dos recursos da narrativa para construir uma ilusão de realidade: as personagens são fictícias, mas ao percorrerem lugares conhecidos, parecem mais reais, e é essa uma preocupação constante da literatura (principalmente da realista – naturalista), fazer que se pareça verdadeiro o que se constrói pela imaginação.

A estruturação espacial na obra literária desempenha funções muito importantes na narrativa e, a seguir, de acordo com algumas das funções destacadas por Borges Filho e aplicadas aos contos de Alice Munro, será feito um pequeno apanhado das mesmas até que se chegue à análise dos contos propostos.

Uma das funções borgeanas relevantes é *o modo como o espaço influencia suas personagens e também sofre suas ações*. A mesma personagem agirá diferentemente no escritório de trabalho e na cozinha de sua casa, por exemplo. Não só por seu caráter, mas por ocupar espaços diferentes. “Nesse sentido, é muito importante numa topoanálise observar essas mudanças provocadas na personagem pelo espaço” (LOTMAN, 1978, p.39). Exemplo dessa função espacial pode ser encontrado no conto “Cortes Island” na coletânea *The Love of a Good Woman* (1998). A senhora Gorrie, no passado, viveu em *Cortes Island*, uma ilha distante e isolada no arquipélago das Ilhas Discovery, na costa da Colúmbia Britânica, no Canadá.

É importante ressaltar que histórias narradas em ilhas são, geralmente, sobre solidão. *Cortes Island* serve como metáfora para os sentimentos de isolamento da personagem que, com o tempo, passa a agir de determinada maneira, influenciada pelo espaço. Não por coincidência, Munro escolhe essa ilha para situar a senhora Gorrie e sua possível infidelidade e culpa pela morte misteriosa do marido. E, associando a imagem que a protagonista, chamada pelo apelido de “noivinha”, cria da senhora Gorrie, é importante mencionarmos então a descrição feita pela

³³ “In the 1960’s and 70’s, when her stories started appearing, people in Huron County were appalled. They felt she was writing about them.”

jovem, comparando-a a uma bruxa má cujo olhar repressor causava-lhe medo e repugnância, questionando sempre por que ela a perseguia e não a deixava em paz. Em outra ocasião neste mesmo conto, não é o espaço que influencia a personagem, mas esta transforma o ambiente em que vive, transmitindo-lhe suas particularidades. Exemplifica-se aqui com a passagem em que a “noivinha” descreve o assoalho da sala de visitas do apartamento em que o casal vivia formando uma verdadeira colcha de retalhos. “Lembro-me do assoalho da sala de estar, coberto com sobras quadradas ou retangulares de linóleo”³⁴ (MUNRO, 2000, p.123, tradução nossa).

De acordo com o *Longman Dictionary of English Language and Culture* (1998, p.767), o verbete linóleo apresenta-se como “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”³⁵. Complementamos a definição acima com a de Francesconi, “esta definição esclarece a composição em camadas do linóleo, com camadas de lonas sobrepostas de material áspero. Combinando ‘linum’, linho e ‘oleum’, óleo, a raiz etimológica latina confirma sua duplicidade semântica” (2015, p.2).

O linóleo, compreendido como elemento vital para o espaço gótico, aparece aqui e em várias outras histórias munrovianas descrevendo o espaço onde a ação ocorre, expressando os sentimentos negativos da jovem que vive em um local subterrâneo e claustrofóbico de um porão escondido do mundo lá fora; observamos que a justaposição desses dois espaços – dentro e fora de casa – forma uma imagem que representa a narrativa, ou seja, a busca da personagem por uma ordem diferente da que foi apresentada e a observação de um lugar caracterizado por um indivíduo inseguro, indeciso e vulnerável.

Outra função borgeana destacada nesta tese é quando *o espaço propicia a ação que será desenvolvida pela personagem*. Ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação. Pensa-se então no conto “Meneseung” presente no livro *Friend of my Youth* (1991). A poetisa Almeda Roth, segundo a narradora, sofre bastante por não se encaixar nos padrões femininos daquela época – por ser solteira, cuidar do pai e da casa e por não se dedicar aos trabalhos domésticos. Quanto mais a narradora mergulha no passado de Almeda mais essa imagem negativa vai-se acentuando até o momento epifânico quando se observa a descrição do local em que vive e a grande influência em sua vida.

³⁴ “I remember the floor of the living room, which was covered with leftovers squares and rectangles of linoleum.”

³⁵ “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.”

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 ultimamente³⁶ (MUNRO, 1991, p. 67 e 68, tradução nossa).

É pela imagem dessa casa que a narradora poderá revisitar o passado de Almeda, imaginar tudo o que foi vivido e, assim, por meio da protagonista, descobrir suas próprias raízes. 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 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.

Outra função destacada por Borges Filho sobre o local que merece destaque é quando *o espaço representa os sentimentos vividos pelas personagens*. A natureza em narrativas góticas expressa o estado interior das personagens. Nesse sentido, o conto “A Wilderness Station”, presente na obra *Open Secrets* (1994) regressa à tradição narrativa gótica do inóspito: retrata a história inicial do Canadá, destacando os perigos e dificuldades que os personagens lá encontram; o território selvagem expressa o estado interior das personagens; a natureza revela e amplifica seus sentimentos. A ruína do espaço de Annie, personagem principal, mescla-se à deterioração de seu estado mental e espiritual. Não se importa em usar roupas sujas e rasgadas, não penteia e nem lava mais o cabelo, tem o corpo todo picado por insetos ou todo ferido pelos espinhos dos arbustos. Nesse cenário sombrio, o lar representa um lugar inóspito e perigoso e o conflito maior, o verdadeiro terror está entre suas quatro paredes e não na natureza selvagem que o envolve externamente. As relações familiares, para Munro, são muitas vezes mais perigosas do que o mundo selvagem.

³⁶ “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. 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.”

Antropomorfizar a natureza é um conceito muito antigo utilizado na mitologia grega, com o intuito de explicar diversos aspectos da realidade humana e da natureza. Assim, as divindades e os deuses gregos possuíam características que os aproximavam dos seres humanos. Da mesma maneira que na religião, a animização facilitou o entendimento das coisas intangíveis, abstratas e não palpáveis nas sociedades antigas.

O antropomorfismo está enraizado no nosso envolvimento com os seres humanos e por isso é necessário que as paisagens do medo sejam abordadas tanto da perspectiva do indivíduo quanto do grupo e compreender que elas “não são situações permanentes da mente, ligadas a segmentos imutáveis da realidade tangível (TUAN, 2005, p.15).

No conto “Meneseteung” pertencente à coletânea *Friend of my Youth* (1991), a protagonista se depara com um corvo³⁷ no peitoril da janela de seu quarto falando sobre os acontecimentos da última noite. “Levante-se e mova o carrinho-de-mão”³⁸ (MUNRO, 1991, p.64, tradução nossa) ele diz, admoestando-a. Lembra também do som “plop-plup, propagando-se de forma lenta e ameaçadora, lembrando-a do diálogo com o corvo”³⁹ (MUNRO, 1991, p.65. tradução nossa) e do som de gotas de geleia que ela havia preparado e deixara coando até a manhã seguinte. Munro parece humanizar tudo que envolve o mundo da protagonista Almeda a fim de que seu leitor compreenda o que acontece na mente da personagem. Esta vai construindo seu destino ao mesmo tempo em que é cercada pelo seu próprio espaço de horror, considerado a primazia do gótico.

No mundo em que vivemos e na obra de ficção, cada pessoa percebe a realidade de um modo diferente, complexo e variado. É nesse mundo complexo das percepções, isto é, dos sentidos, que o topoanalista também se aventura, observando de que maneira os sentidos atuam na relação da personagem com o espaço. De acordo com Borges Filho (2007), adotou-se a terminologia *gradientes sensoriais* por haver uma variação de proximidade/distância nos sentidos em relação ao espaço.

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. (LINS, 1976, p.92)

³⁷ Referência ao poema “O Corvo”, escrito por Edgar Allan Poe.

³⁸ “Wake up and move the wheelbarrow.”

³⁹ “plop-plup, in a leisurely, censorious way, reminding her of the conversation of the crow.”

Os gradientes sensoriais referem-se aos sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato e paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante por meio de seus sentidos e cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. A visão é um dos cinco sentidos destacados, podendo até ser dito que o ser humano é um animal visual, pois é o primeiro sentido através do qual ele entra em contato com o mundo e é através dele que recebe inúmeras informações. Ao se analisar o espaço do texto literário, deve-se perguntar quais são os estímulos visuais que estão nele, a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade. Um espaço que se mostra pouco acessível à visão é um espaço que aparece geralmente sob o signo da desconfiança, do medo. O olfato humano é bastante sensível e consegue captar um leque extenso de informações. Borges Filho (2007) afirma que o odor pode mais facilmente que os outros sentidos evocar lembranças carregadas emocionalmente.

No conto “Cortes Island” presente na coletânea *The Love of a Good Woman* (1998), a personagem descreve o inverno em Vancouver que, embora marcado pela ausência de ventos muito frios e neve, está associado à vizinhança onde a narradora reside como um lugar ermo e deteriorado já que o frio está mais ligado à ideia de um mundo solitário, oculto e sombrio.

No meio do dia, eu sentia um cheiro de açúcar queimado no centro da cidade – acho que tinha a ver com os fios dos bondes. Seguia pela rua Hastings, onde não se via nenhuma outra mulher – só bêbados, vagabundos, velhos e pobres chineses arrastando os pés. [...] Passava diante de armazéns e terrenos baldios onde nenhum homem era visto ⁴⁰ (MUNRO, 2000, p.127, tradução nossa).

Ao retornar do trabalho, a protagonista descreve o espaço à sua volta utilizando-se da visão e observa apenas bêbados e vagabundos na rua, fato que a deixa insegura e apreensiva, caminha em um lugar com terrenos baldios e armazéns provavelmente abandonados, imagina o leitor, o que pode colocar sua segurança em risco pelo fato de ser mulher. O ambiente e o clima psicológico da personagem correspondem ao lugar decadente, pois cada dia que sai para trabalhar sente o peso de não estar trabalhando no que realmente gostaria e sente suas expectativas se esvaindo, restando-lhe apenas caminhar por aquele espaço de ninguém. Munro destaca a importância do olfato quando sua protagonista menciona o cheiro de açúcar queimado no centro da cidade, relacionado por ela aos fios dos bondes. De tonalidade bege a marrom e associada ao caramelo ou ao açúcar caramelado, algo decomposto pela ação do fogo e se

⁴⁰ “In the middle of the day, I could smell something like burned sugar – I think it had to do with the trolley wires. I walked along Hastings Street, where there wouldn’t be another woman walking – just drunks, tramps, poor old men, shuffling Chinese. [...] I walked past warehouses, weed lots where there wouldn’t be even a man in sight.”

transformou em caramelo. Esse cheiro pode se relacionar à transformação que ocorrerá na vida da protagonista que mudará, junto de seu marido, para uma casa e vizinhança melhores. Em relação ao gradiente sensorial da audição, os olhos captam informações do espaço de maneira mais abundante e precisa que os ouvidos. No entanto, muitas vezes, “somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo que vemos” (BORGES FILHO, 2007, p.95) e, desse modo, os recursos auditivos utilizados no texto literário provocam atitudes e sentimentos nas personagens em relação ao espaço.

Ainda em “Cortes Island”, quando a personagem fingia não estar em casa, fazendo silêncio absoluto, apagando as luzes e até mesmo evitando o barulho da descarga do banheiro para se livrar da presença da senhora Gorrie, a dicotomia silêncio x barulho é a principal divisão que podemos estabelecer nesse gradiente sensorial. O silêncio da protagonista pode ter tanto uma conotação positiva, significando paz quanto uma conotação negativa, significando afastamento e repulsa da senhora Gorrie que tanto a atormentava. No que se refere ao tato, é através dele que experimentamos a pressão dos seres e do espaço e tal experiência é fundamental para a percepção de que existe um mundo além da nossa imaginação. Através do tato, a personagem poderá receber um número grande de informações sobre o espaço e os objetos que o ocupam. Qualidades sensoriais como liso, crespo, fino, grosso serão valorizadas de diversas maneiras no texto literário, segundo Borges Filho (2007). Um exemplo interessante sobre a utilização do tato em especial, mas também da visão e olfato ocorre na seguinte passagem de “Cortes Island”: “sonhava que nossa cama era uma praia de cascalhos ou um convés áspero de um barco ou torturantes rolos de cabos lambuzados de óleo; sonhava com o olho gelatinoso, o cheiro penetrante do seu corpo e seus dentes de cachorro”⁴¹ (MUNRO, 2000, p.147, tradução nossa).

Esse é o momento final do conto. A protagonista, hoje casada e com filhos, sonha com o senhor Gorrie repetidas vezes e através dos sonhos revisita seu passado. O medo inspirado pela figura do velho combina-se com uma espécie de desejo inquietante de estar no lugar da senhora Gorrie; a presença dos gradientes sensoriais (áspero, lambuzado) reveste o sentido de angústia e culpa que preenchem grande parte de sua vida.

Partindo de tais estudos sobre o espaço narrativo, espera-se que essa tese possa auxiliar futuros leitores e pesquisadores a compreenderem melhor a influência da espacialidade,

⁴¹ “I dreamed our bed was a gravelly beach or the rough boat deck or the punishing coils of greasy rope; I dreamed with his jelly eye, his pungent smell and his dog’s teeth.”

ambientação e atmosfera nas narrativas munrovianas, assim como a relevância da união das três, o *locus horribilis*, na criação do espaço infernal nos contos analisados.

5. ANÁLISE DOS CONTOS DE ALICE MUNRO

5.1 “Vandals”

“Um hematoma no chão, um comichão e vergonha na grama.”⁴²

(MUNRO, 2015, p.291, tradução de Celina Portocarrero)

Publicado pela primeira vez em 1993 na revista “The New Yorker”, e no ano seguinte incluído na coletânea *Open Secrets* (1994), “Vandals” é considerado um dos contos mais sombrios e perturbadores na obra da autora. A narrativa utiliza recursos relacionados ao gótico feminino: a heroína irrepreensível que tem consciência de seu valor, o papel da redenção e a capacidade de se observar de um modo diferente, que está ligado à outra técnica de Munro utilizada em seus primeiros contos, a “cegueira”, a ignorância intencional. Os contos que encerram as coleções são especialmente significativos em Munro já que tendem a comentar o volume como um todo. Nathalie Foy chama esse recurso de “coda”, seção ou trecho conclusivo que encerra um movimento ou uma composição (sinfonia, sonata etc.)⁴³, pois reúne os elementos de magia, romance, memória e escrita “tecidos” ao longo da obra.

Na história, Bea Doud, escreve uma carta de agradecimento para Liza e seu marido Warren por terem ido à sua propriedade, localizada ao sul de Ontário, enquanto seu companheiro está no hospital e checarem se o registro de água estava fechado. Porém essa carta nunca foi enviada à Liza e, na verdade, nunca foi finalizada. A primeira parte da história é focalizada pela perspectiva de Bea e a narrativa alterna passado e presente, sendo o leitor informado sobre o enigmático Ladner e seu relacionamento com Bea. Professora substituta de inglês, filha do dono de uma fábrica local que emprega muitas pessoas da região (a fábrica de pianos Doud do primeiro conto da coleção) e com uma vida amorosa de altos e baixos, o narrador heterodiegético descreve a vida de Bea e seu relacionamento com Peter Parr, professor de ciências e diretor de um colégio em Carstairs. Porém, seu jeito compulsivamente sociável e seu ar de galanteria fazem com que ela logo se canse do companheiro. Seu primeiro marido foi um aviador inglês, mas depois que se mudou com ele para a Inglaterra, logo se divorciaram. Nunca subestimava seus companheiros, fossem eles bons ou não e costumava dizer que compreendia o primeiro sinal de um caso de amor como o calor do sol em sua pele e como

⁴² “A bruise on the ground, a tickling and shame in the grass.”

⁴³ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/coda>. Acesso em: 25 Mar. 2023.

música por meio de uma porta, o que corrobora as personagens femininas munrovianas que ficam “cegas” em relação às suas fantasias e imaginações românticas.

A segunda parte do conto descreve a visita de Bea e Peter até a propriedade de Ladner, vindo da Inglaterra após ter servido na Força Aérea Real e vivendo como um eremita em Stratton Township, Ontário, em uma espetacular reserva ambiental feita em quatrocentos acres de terra improdutiva, pantanosa e cheia de mato. Na terceira parte Liza retrata uma nova versão do passado até o relato do abuso perpetrado por Ladner contra ela e seu irmão quando eram adolescentes e frequentavam suas terras, fato esse que sua própria companheira não percebe ou decide se calar. A quarta parte encerra o conto com Liza fechando a porta da propriedade de seu agressor e voltando para casa com seu marido. Em “Vandals”, Munro tece sua trama utilizando-se da técnica da dialética entre lembrar e esquecer e a contradição entre o dito e o não dito por meio de metáforas e de uma topografia explícita para explorar temas como culpa e negação na relação labiríntica entre abuso, silenciamento e frustração. Organizado com mistério desde o início, palavras escritas em uma carta, porém desconsideradas pela destinatária em meio à ambientação em um lugar sombrio e atingido pelos ventos fortes e eventos que silenciam as personagens, o conto, através da posição de observadora de Bea e por meio de escolhas lexicais e sintáticas feitas por Munro, é um verdadeiro *locus horribilis*, como apontará a análise detalhada nesse capítulo. A análise de “Vandals” será dividida de acordo com as partes do conto por isso não consta de nomes exceto “O espaço infernal da reserva” e “A arte e o horror da taxidermia”, nomes dados aos subcapítulos.

5.1.1 Parte I

A história “Vandals” inicia-se com uma carta de Bea para Liza agradecendo a ida até sua propriedade e do marido Ladner – internado em um hospital para realizar uma cirurgia cardíaca, após a pior tempestade de inverno do ano e ter fechado com tábuas a janela quebrada da casa para proteger a entrada de animais selvagens. Porém essa carta não é finalizada e nem enviada à Liza. Sem razão aparente, Liza é responsável por vandalizar a casa, o que será discutido oportunamente. “Ouvi dizer que agora você é cristã, Liza, que coisa esplêndida de ser! Você renasceu? Sempre gostei do som disso!”⁴⁴ (MUNRO, 2015, p.261, tradução de Celina Portocarrero). Essas são as primeiras palavras escritas por Bea na carta referindo-se à conversão

⁴⁴ “I hear you are a Christian now, Liza, what a splendid thing to be! Are you born again? I always liked the sound of that!”

de Liza ao cristianismo na época de sua adolescência, frequentando a Irmandade da Capela da Bíblia Salvadora⁴⁵ em Walley. Nas palavras de Bea, “renascer” está intimamente ligado à transformação espiritual de sua antiga vizinha. O batismo por imersão na água é a primeira ordenança de salvação do evangelho a fim de que os pecados sejam perdoados por Deus e, o ato de sair da água capacita o indivíduo a se identificar com a ressurreição de Cristo. A religião, para a protagonista, é o que parece salvá-la de tudo o que viveu em sua tenra idade e o fato de Bea ter mencionado isso na carta parece significar que Liza foi capaz de superar todo o ocorrido e assim, Bea pode se libertar um pouco da culpa que carrega.

Ainda na carta Bea faz referência a Kenny, irmão de Liza dizendo que “pensa no coitadinho do Kenny como uma linda criança queimada do sol saindo às escondidas de trás das árvores para me assustar e pulando e mergulhando no lago”⁴⁶ (MUNRO, 2015, p.261 e 262, tradução de Celina Portocarrero). Pode-se compreender que o início do conto anuncia algum tipo de desfecho em relação à atitude de Bea em não enviar a carta assim como a ambientação que, através dos vocábulos “velha casa, poeira, tempestade de neve, janela quebrada e animais selvagens”, prenuncia que algo ruim aconteceu ou está por vir. Bea escreve na carta que está tentada a acender um fósforo e deixar a propriedade queimar indicando que, de algum modo, quer essa lembrança apagada de sua memória “porque no fogo há uma grande virtude e força para purificar, corrigir e retificar a podridão e decomposição do ar” (TUAN, 2005, p.162). O fogo destrói o bem material e a religião salva a alma pecadora. Talvez hoje ela seja capaz de admitir a culpa que nunca quis reconhecer e interpretar o vandalismo na casa como punição para tudo o que ocorreu e, por essa razão, a carta nunca foi enviada à Liza.

Bea escreve também sobre um sonho em que há uma tenda de onde saem homens com aventais verdes e pessoas esperam do lado de fora. “Sete anos com certeza passam depressa”⁴⁷ (MUNRO, 2015, p.262. tradução de Celina Portocarrero). Ela percebe que está ali para pegar os ossos de Ladner após sete anos de sua morte. De acordo com a proposição de Maurice Blanchot:

o sonho é o despertar do interminável [...] daí resulta que o sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos – e não somente a criança mas, para além, para o mais longínquo, o mítico, o vazio e o vago do anterior. Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que

⁴⁵ Fellowship of the Savior Bible Chapel.

⁴⁶ “I think of poor little Kenny as a pretty sunburned child slipping out from behind the trees to startle me and leaping and diving in the pond.”

⁴⁷ “Seven years sure goes by in a hurry.”

dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem. (BLANCHOT, 2011, p.293)

Partindo desse fundamento de leitura e com a ideia reforçada pelo autor da perda da identidade de quem sonha, somos levados para longe do nosso “eu” em um tipo de viagem onírica.

Então um dos homens me estendeu um saco plástico e eu o recebi com gratidão e segurei, pensando nos ossos fortes das pernas e nos ossos largos dos ombros e no crânio inteligente de Ladner, todos limpos e polidos por algum aparelho de lavar e esfregar com certeza escondido na tenda de plástico. Aquilo pareceu ter algo a ver com meus sentimentos por ele e os dele por mim sendo purificados, mas a ideia era mais interessante e sutil do que isso. Eu estava muito feliz por receber minha carga e outras pessoas também estavam felizes. Alguns dos sacos eram de um azul brilhante, mas a maioria era verde, e o meu era um dos verdes normais.⁴⁸ (MUNRO, 2015, p.263, tradução de Celina Portocarrero)

O sonho pode ser um reflexo fiel ou, na maioria das vezes, simbólico do que ocupa a nossa mente, de nossos medos e de nossos desejos; é a representação de nossa realidade externa e como nos afeta internamente. Desse modo, no sonho de Bea, o esqueleto de Ladner agora dentro de um saco, pode indicar a iminência de um acontecimento que transformará sua vida, ou seja, com a menção à palavra “fardo”, imagina-se que finalmente recebe algum tipo de remissão e no momento em que acolhe o saco, está livre e “purificada” de seus pecados envolvendo o companheiro. Pode-se associar também, em um segundo momento, o esqueleto como a personificação do demônio. O demônio de Ladner que a persegue, pois Bea logo percebe que ela não está carregando os ossos do companheiro, mas sim de alguém com estatura menor já que o saco está bem leve. Imagina que podem ser os ossos de Kenny já que ele morre aos quinze anos em um acidente de carro. Pode-se então aqui compreender “fardo” como a juventude roubada dos irmãos que, por seu silêncio e culpa, sofrem o abuso e carregam isso por toda a vida. A visão dos ossos limpos e polidos também está associada à profissão de Ladner e o modo como ele trata suas presas.

⁴⁸ “Then one of the men handed me a plastic bag and I took it gratefully and held it, thinking of Ladner’s strong leg bones and wide shoulder bones and intelligent skull all washed and polished by some bath-and-brush apparatus no doubt concealed in the plastic tent. This seemed to have something to do with my feelings for him and his for me being purified but the idea was more interesting and subtle than that. I was so happy, though, to receive my load and other people were happy too. Some of the bags were bright blue, but most were green, and mine was one of the regular green ones.”

Com o passar do tempo e com a morte do parceiro, entra em um período de reflexão e bebedeira, o que descreve como uma “convalescença prazerosa” e percebe que tem grande culpa nisso. Logo nas primeiras páginas de “Vandals” é possível observar o sentimento, a atmosfera e a sensação de horror e de medo na criação do *locus horribilis* de Bea. Logo ao acordar, mesmo sabendo que ele se foi, sente um arrepio e um aperto como “se houvesse duas tábuas de madeira sobre meu peito, que não me deixam levantar. Uma experiência que tenho tido”⁴⁹ (MUNRO, 2015, p.264, tradução de Celina Portocarrero) o que, mais uma vez, traz a imagem do conto poeano “O Coração Delator” e a atmosfera de horror que envolve a personagem sendo perturbada pela lembrança do cheiro, do calor e do peso de Ladner que, embora morto, faz-se presente.

A vida amorosa de Bea sempre foi de altos e baixos até encontrar Peter Parr, professor de ciências, pessoa decente, sociável e de bom humor. Gostava disso. Os casos amorosos eram a questão principal em sua vida e sabia que não estava sendo honesta quando os subestimava; eles foram doces, amargos, ela foi feliz e infeliz com eles. Desse modo, Munro constrói um misto de sentimentos opostos onde existe o conflito feminino com suas emoções que despontam diante das normas estabelecidas. É nessa atmosfera de hesitação que, em uma tarde de domingo de maio, um dia fresco, verde e deslumbrante, Liza entra com Peter na propriedade de um homem chamado Ladner.

Tinha uma queimadura em um lado do rosto e do pescoço, causada pela explosão de um projétil durante a segunda guerra. Trabalhou durante anos em um museu na Inglaterra até que algo ocorreu e o fez desgostar do trabalho e do país, decidindo viver como um eremita numa casa pré-fabricada triangular em quatrocentos acres de terra improdutiva, na parte norte do condado canadense, em Stratton Township. Ladner é descrito inicialmente por Liza como a personificação de um animal selvagem com “uma mancha de um lado do rosto que brilhava como metal à luz do sol”⁵⁰ (MUNRO, 2015, p.268, tradução de Celina Portocarrero). Agora que conhece Ladner, Bea percebe que as boas intenções de Peter, seu esforço e sua cordialidade não passam de pó e cinzas. Eis o leitor conduzido a mais um conto com narrativa epistolar em que Bea escreve cartas às amigas para explicar o que a fez desistir de Peter e se encantar com Ladner. Está em busca de seu próprio *locus horribilis*, de seu espaço infernal que, quando alcançado, não permite mais retorno. Insanidade. Segundo Bea, “o que era viver com um

⁴⁹ “as if I had a couple of wooden planks lying across my chest, which doesn’t incline me to get up. A common experience I’m having.”

⁵⁰ “the splotch on the side of his face that shone like metal in the sunlight.”

homem senão conviver com sua insanidade?”⁵¹ (MUNRO, 2015, p.268 e 269, tradução de Celina Portocarrero).

Em entrevista à Eleanor Watchel em 2004, a própria Munro afirma que Bea reluta em mudar a interpretação de que homens diferentes e com problemas são mais “estimulantes” e, ao eleger Ladner como seu companheiro, sabe que está adentrando em um mundo de loucura onde será cercada por intolerância, indiferença e rispidez.

Desejo e terror. Sensações antagônicas cuidadosamente trabalhadas em “Vandals”, descrevendo o sentimento de Bea quando decide dirigir sozinha à propriedade de Ladner. Precisa sentir pena de si mesma por ser vítima de seus desejos; precisa sentir pena de si mesma em sua lingerie de seda, afinal aquilo não é diferente do que sentira outras vezes. “Você gostaria de dar uma volta pelo lugar? Gostaria?”⁵² (MUNRO, 2015, p.270, tradução de Celina Portocarrero), pergunta Ladner a Bea enquanto finaliza um serviço no bueiro da estrada. Para ela, não havia nada como observar um homem com sua virilidade à flor da pele fazendo um serviço pesado, nada como aquilo para esquentar o sangue. Nesse trecho, a protagonista expõe seus sentimentos e o medo do desconhecido que, para Lovecraft (2008), é a emoção mais forte e antiga do homem. O medo proposto pela contista é o medo que se manifesta externamente, o medo de Ladner e do espaço a ser percorrido e que assume novas dimensões, referindo-se também ao medo que habita o interior de cada ser humano e que em “Vandals” está intrinsecamente ligado à atmosfera.

E assim, com a atmosfera constituída, o casal passa a explorar o espaço de uma extraordinária reserva ambiental com pontes, trilhas, riachos represados para formar lagoas e exposições de pássaros e animais em tamanho real ao longo das trilhas, pois o proprietário é um taxidermista. Não ajuda a visitante a subir uma ribanceira ou a atravessar um córrego e tão pouco diminui o passo pelo fato de ela estar usando sapatos impróprios para esse tipo de caminhada. Jamais estende a mão ou sugere sentar-se para que ela pudesse descansar um pouco.

5.1.2 O espaço infernal da reserva

Na descrição espacial da reserva e moradia de Ladner, convém destacar, há um “*tour*” oferecido ao leitor para que ele compreenda a paisagem, chegando quase a visualizar as cenas

⁵¹ “what was living with a man if it wasn’t living inside his insanity?”

⁵² “Would you like a tour of the place yourself? Would you?”

apresentadas e, desse modo, contemplar a ambientação tecida pelas mãos de Munro. Como citado anteriormente, a contista relaciona sua visão mental com a fotografia dizendo que a imagem vem à sua mente enquanto escreve e assim, percebe-se a utilização do espaço delimitado pela reserva ambiental no interior de um “quadro-moldura”, utilizado por ela como técnica de ficção.

“Não conseguia se orientar no caminho que faziam ou ter qualquer ideia do traçado da propriedade”⁵³ (MUNRO, 2015, p.272, tradução de Celina Portocarrero). Existe aqui uma informação importante sobre a personagem, denotando não apenas o trajeto espacial a ser percorrido com um estranho que acabara de conhecer como também seu estado psicológico. Para Bea aniquilar seu verdadeiro caráter e se inferiorizar perante um homem valem mais do que manter-se íntegra. A perda de orientação espacial se relaciona com as experiências de antigas heroínas góticas em espaços fechados de castelos, labirintos e calabouços visto que, como elas, Bea parece estar perdida em relação à saída.

“Tinham atravessado diversos riachos diferentes ou o mesmo riacho várias vezes?”⁵⁴ (MUNRO, 2015, p.272, tradução de Celina Portocarrero). O que a protagonista deixa para trás não é apenas a casa que habita na cidade, mas também seu relacionamento tranquilo com Peter Parr e começa a traçar sua incômoda viagem ao lado de Ladner. “Os bosques podiam se estender por quilômetros afora, ou só até o alto de uma colina próxima”⁵⁵ (MUNRO, 2015, p.272, tradução de Celina Portocarrero). O caminho é incerto e inquietante apontando certa perturbação e insatisfação com sua própria vida. A personagem está em um “entre-lugar” quando deixa sua casa e vai até a propriedade de Ladner. O espaço da reserva é delimitado no interior do quadro-moldura, como um dispositivo para a criação de sentido, especialmente através da diferenciação entre o exterior e o interior da vida de Bea, enfatizando o limiar que separa esses dois espaços e, através disso, expressando a vida interior da personagem.

“A natureza nada faz em vão” de Aristóteles e “A natureza jamais nos engana; somos sempre nós que nos enganamos”, de Rousseau⁵⁶ (MUNRO, 2015, p.27, tradução de Celina Portocarrero) são tabuletas encontradas ao longo do caminho da reserva, dotadas de bastante sentido, e que cabe ao leitor interpretá-las. Para entendermos a gênese da primeira citação, precisamos ter em mente a noção aristotélica das quatro causas. De acordo com Aristóteles (384

⁵³ “She couldn’t keep track of their direction or get any idea of the layout of the property.”

⁵⁴ “Did they cross different streams or the same stream several times?”

⁵⁵ “The woods might stretch for miles, or only to the top of a near hill.”

⁵⁶ “Nature does nothing uselessly.”

“Nature never deceives us; it is always we who deceive ourselves.”

a.C. – 322 a.C.), ao pensarmos no mundo em termos de causa, ou seja, quando nos perguntamos por que isso ou aquilo ocorre, há sempre quatro parâmetros: a causa material, a causa eficiente, a causa formal e a causa final. Pensando na reserva ambiental de Ladner, a causa estrutural são os elementos que a constituem como árvores, cercas, animais empalhados etc. A causa eficiente é constituída pelas pessoas envolvidas em sua formação. A causa formal é a estrutura da reserva, como ela está constituída, organizada. A causa final é a razão pela qual o espaço (a reserva) foi construído, que pode ser para proteger um ambiente natural, reprodução e conservação de espécies vivas ou para que Ladner possa praticar seus atos obscenos livremente. Para Aristóteles, a causa final era a mais importante delas, pois tudo no mundo acontece para preencher uma necessidade já que a natureza é perfeita e tudo nela tem uma causa, uma razão, uma explicação.⁵⁷ O leitor é levado a imaginar a causa que leva Ladner a construir esse espaço, seja ela para se isolar e se esconder do mundo que pode representar uma ameaça já que é uma personagem envolta em mistérios ou para, dentro desse espaço bastante familiar para ele, poder desonrar os adolescentes e não ser apanhado.

Na segunda citação registrada na tabuleta, de acordo com Rousseau⁵⁸ (1712-1778), no estado de natureza, o homem tinha uma vida essencialmente animal. A rude existência das florestas fez dele um ser robusto, ágil, com os sentidos aguçados, pouco sujeito às doenças, das quais a maioria surge da vida civilizada. Em grande parte de sua filosofia Rousseau propõe que o homem deve fazer um caminho de retorno à natureza, mas não um retorno ao seu primitivismo animal e rude, mas um retorno ao seu Estado Natural, que é o saber viver originário e feliz conforme nossas necessidades inatas. Retornar à natureza significa buscar os princípios mais profundos da nossa humanidade e, nessa busca pela interioridade é que a natureza se revela, pois está dentro de nós como um senso vital essencial. Para o filósofo, o homem natural atinge a plenitude de suas capacidades quando passa a viver em pequenos grupos familiares e em pequenas comunidades, mas começa a se degenerar, a perder as suas características originais, quando alguns dentre eles criam a propriedade privada, e outros acreditam nela.

Ladner passa a se degenerar moralmente quando decide viver como um eremita em sua propriedade privada e quando a desrazão passa a orientar sua vida, tornando-se um predador inescrupuloso.⁵⁹ É incapaz de entender o sofrimento alheio uma vez que os padrões normais de comportamento não fazem mais parte de seu universo. Logo, suas “investidas” contra as

⁵⁷ Disponível em: <https://cienciahoje.org.br/coluna/aristoteles-nosso-comteporaneo>. Acesso em: 8 Jan. 2023.

⁵⁸ Disponível em: http://filosofia.com.br/historia_show.php?id=92 Acesso em: 8 Jan. 2023.

⁵⁹ Disponível em: http://filosofia.com.br/historia_show.php?id=92). Acesso em: 8 Jan. 2023.

crianças atuam como um abatimento e frustração para Bea: viver uma relação conjugal e silenciar, resignando-se à presente situação ou delatar seu companheiro a respeito dos fatos ocorridos.

Em meio à caminhada no espaço desconhecido e ameaçador da natureza, Ladner levanta uma folha de podofilo (tipo de planta que possui raízes venenosas) para mostrar uma flor oculta à visitante; folhagens e samambaias se arrastam no chão; aráceas amarelas – conhecidas por liberarem um odor fétido semelhante à matéria orgânica em decomposição – se espalham no lamaçal, o casal sente a podridão de árvores traiçoeiras sob seus pés, avistam uma velha plantação de macieiras cercada de arbustos e também grandes cogumelos comestíveis, os quais Ladner pega para si sem oferecer nenhum à Bea. Galhos de árvores com espinhos e até mesmo o aroma das flores dos pilriteiros – utilizadas como excelente remédio para tratar problemas cardiovasculares – que lhe parecem íntimos, afastam o desejo que sente de ser abraçada e beijada por Ladner.

Ao utilizar os léxicos “flor oculta”, “arrastar”, “lamaçal”, “traíçoeiras” e “espinhos”, nota-se que há indícios do estado hesitante da personagem feminina tomada por um medo cabal, o medo cósmico que habita as regiões mais profundas do ser e a faz pensar que “aquele passeio poderia ser um castigo por ser, afinal de contas, uma sedutora maçante e impostora”⁶⁰ (MUNRO, 2015, p.272, tradução de Celina Portocarrero). As árvores e as sombras parecem envolver a personagem e, culpada por desejar outro homem e não mais seu companheiro, traz para junto de si a ideia de punição.

Na culpa, sentimos que não podemos ser nós mesmos. Não encontramos lugar, experimentamos algo como rejeição ou iminência de morte, uma sensação de falta de naturalidade, uma atitude contraída para com as demais pessoas ou mesmo para o ambiente que nos cerca. Sentimo-nos como estranhos, como se algo se interpusesse entre a natureza e nós – como se dela tivéssemos sido alijados ou abortados. O mundo não nos aninha. É algo como uma vergonha não localizada, gratuita, que nos deixa desconfortáveis. Temos ânsia de fazer algo para remediar, mas não sabemos o quê (CARVALHO, 1997, p.46).

A sensação de culpa de Bea pode ter surgido em seu íntimo em função de sua conduta desonrosa em relação a Peter, o que traz o incômodo da indignidade. O sentimento de culpa age como causador da infelicidade e permanece no silêncio de quem a cultiva. É algo entreposto entre a natureza e nós, como citado no excerto acima e, desse modo a sensação de “ser punida” está intimamente ligada à natureza, pois a natureza ao seu redor ameaça, não aninha e traz

⁶⁰ “that tour might be a punishment for being, after all, such a tiresome vamp and fraud.”

desconforto. Outras vezes sugere que o fato de enganar antigos companheiros “não era a sua natureza. Mesmo depois de anos de bom comportamento, não era a sua natureza”⁶¹ (MUNRO, 2015, p.268, tradução de Celina Portocarrero). O espaço natural da reserva, a repetição e associação que a personagem faz com a “natureza” sugerem sua inclinação em justificar o fato de ser uma “impostora” e aceitar que sua punição seria conviver com um ser humano tão grosseiro como Ladner e seu modo bruto e sarcástico de tratá-la.

Em mais uma das ironias de Ladner, ela diz ficar “partida ao meio com tais brincadeiras”⁶² (MUNRO, 2015, p.269, tradução de Celina Portocarrero), imagem que aproxima Bea dos animais empalhados cujas peles são removidas (o verbo “*slit*” pode ser traduzido como “cortar”, “rasgar”, “fazer uma incisão”, indicando o comportamento violento do futuro companheiro. Além do mais, a palavra “*slit*” faz referência de modo vulgar à genitália feminina, sugerindo que sexo e violência fazem parte da vida íntima da personagem já que descreve a relação sexual entre eles como “ímpiedosa”. Cabe ressaltar que, de acordo com Zanon (2022), “o ato sexual constitui um começo, precisamente o início de uma trajetória, de uma aprendizagem e, por isso, ocupa uma posição natural e privilegiada na obra da autora”.

Em “Vandals”, o envolvimento com o taxidermista é visto como a transgressão de um relacionamento equilibrado com Peter e a busca de um sentimento insano e ardente em Ladner. Assim sendo, é preciso observar, em meio à reserva isolada e misteriosa, a relação que será estabelecida entre o casal.

Em seu segundo encontro com Ladner, Bea tenta construir uma imagem mental de seu futuro companheiro e relata: “eis o homem, um homem não tão estranho assim, afinal, nada assim tão misterioso, talvez até nada assim tão interessante. As camadas de informação”⁶³ (MUNRO, 2015, p.273, tradução de Celina Portocarrero). São as personagens munrovianas envoltas em suas múltiplas camadas de significado com suas misteriosas personalidades ao retratarem questões perturbadoras. Assim como um palimpsesto, um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo (GENETTE, 2010, p.8), Munro deixa a cargo do leitor percorrer as camadas do texto e explorar os diferentes significados propostos.

Munro afirmou em uma entrevista que se sente motivada a escrever o texto com diversas camadas simultâneas, embora considere uma forma difícil de escrever ficção, para que o leitor

⁶¹ “such was not her nature. Even after years of good behavior, it was not her nature.”

⁶² “I am slit top to bottom with those jokes.”

⁶³ “Here is the man, not so strange a man after all, nothing so very mysterious about him, maybe not even so very interesting. The layers of information.”

reflita sobre a vida nos momentos em que tem a oportunidade de recuar, ao invés de pensar no que realmente vai ocorrer no enredo da história, o que, para ela, permite que significados variados coabitem na mesma história. Para a contista existem coisas acontecendo por trás e para além da história contada que podem ser vistas pelo canto do olho (HOWELLS, 1998).

Importante observar que o texto de Munro apresenta emoções conflitantes – o encanto do ser humano pela natureza e o sentimento de aprisionamento trazido por ela. Com isso, observa-se que a natureza é apresentada em duas partes, ou seja, uma parte apreciada e a outra, temida. Para as crianças envolvidas na trama, as primeiras sensações são de admiração e, em seguida, de temor. Desse imaginário resultam indivíduos insanos, alienados que, frente a essa natureza hostil e condições climáticas adversas canadenses, têm frequentemente a sensação da própria morte como fim.

5.1.3 A arte e o horror da taxidermia

A taxidermia é a arte de montar animais para estudos científicos ou exposições, utilizando diversas técnicas de preservação, buscando atingir o maior grau de fidelidade possível. No grego *taxi* significa “dar forma” e *derma* significa “pele”. Assim, taxidermia pode ser definida como “dar forma à pele”.

Ao percorrer a reserva, o casal passa por um caminho de tábuas ao longo de um pântano até um lago onde encontra gansos-canadenses e um casal de cisnes, estes últimos com seus enormes bicos soltando gritos hostis. Nesse trecho, observa-se a presença dos gansos associada à migração e desejo, pois de acordo com Hammill (2007) “a migração de aves organiza-se ao redor da temporada de reprodução e sugere que, também em humanos, a sexualidade e migração são instintivas e estão intimamente conectadas”⁶⁴ (p.97, tradução nossa). A busca do desejo sexual de Bea, que se origina no desprazer que sente com Peter é representada através das aves no lago. A imagem recorrente de gansos selvagens na literatura canadense pode estar conectada com a história da imigração e diáspora e às várias formas de anseio, que motivam e resultam de tais movimentos. Uma ampla tradição artística e literária tem delineado o ambiente natural canadense de maneira erótica utilizando da metáfora da “terra virgem” que sugere uma paisagem intocável, sem dono e disponível para exploração, penetração e exploração. Na escrita

⁶⁴ “bird migration is organized around the reproductive season and suggest that in humans, too, sexuality and migration are instinctual and intimately connected.”

mais recente, a área urbana, mais do que florestas e áreas rurais, retrata os sentimentos humanos relacionados ao desejo.

Retomando a questão do passeio pela reserva, uma águia-real empalhada com as asas abertas, uma coruja-cinzenta e uma coruja-branca estão dentro de uma gaiola de vidro. Em seguida Bea observa o habitat de dois castores, com magnífica pelagem e suas construções com tocos; uma raposa-vermelha, um visão-dourado, uma doninha branca, uma família de cangambás, um porco-espinho e uma marta. Guaxinins empalhados agarrados a um tronco de árvore, um lobo e um urso-negro de cabeça grande e ar melancólico. Perus-selvagens, perdizes, um faisão com um círculo vermelho ao redor dos olhos. Animais, pássaros e algumas árvores estavam rotuladas com nomes científicos, preferência alimentar e comportamento.

Observa-se no ensaio do escritor Edgar Allan Poe, “A Filosofia da Composição”, como a escolha do espaço tem sua importância para definir uma atmosfera assustadora. Poe relata como foi sua experiência ao redigir seu poema mais famoso, “O Corvo”. Além de abordar pontos mais poéticos como ritmo, som e repetição, o autor revela como foi a seleção para suas escolhas finais de enredo e clímax existentes nos versos, pois havia dúvidas como: qual seria o animal que repetiria a frase “nunca mais”, qual seria o motivo que causaria a melancolia no protagonista e, claro, a questão do espaço.

A proposta mais adequada seria em uma floresta, mas “sempre me pareceu que a restrição de um espaço fechado era absolutamente necessária para criar o efeito de um incidente isolado, como uma moldura em um quadro” (POE, 2001, p.49). Eis que no espaço munroviano temos a perspectiva de uma região florestal, em um ambiente com pessoas perversas e ruínas das almas mais inocentes, criando um espaço topofóbico, sem saída, ou seja, um espaço que emite negatividade e gera incômodo para a personagem. Além de provocar todas essas sensações ruins, perante a leitura somos conduzidos por um dos sentimentos mais antigos da humanidade: o medo. De acordo com Delumeau (1978) em seu livro *História do Medo do Ocidente*, “o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos, nós, nossa conservação” (DELUMEAU, 1978, p.23).

Um cheiro de couro a recebeu na casa de Ladner, cheiro de sabão de Bórax, aparas de madeira, terebintina. As peles se amontoavam em pilhas, dobradas com a parte da carne para fora. Cabeças de animais, com órbitas vazias e buracos no lugar das bocas estavam arrumadas sobre suportes. O que ela pensou ser o corpo esfolado de um cervo revelou-se apenas uma armação com feixes do que parecia palha colados e amarrados a ela. Ele lhe disse que o corpo

seria construído com papel machê⁶⁵ (MUNRO, 2015, p. 272 e 273. tradução de Celina Portocarrero).

Ao entrar na casa, Bea já se depara com um espaço totalmente assustador com cheiro repugnante e com uma visão perturbadora de cabeças, corpos e peles de pássaros e animais. O conto expõe a questão da violação e manipulação de corpos. É através da metáfora do taxidermista que Munro revela a violência moral e sexual que Bea, Kenny e Liza enfrentam através do processo de retirada da pele. As imagens dos animais esfolados também são uma estratégia de Munro para expressar a imagem que as crianças têm de si próprias como animais violentados, invocando a perda da autoestima, a depreciação e a repressão das emoções que vítimas de estupro geralmente sentem. A relação de Bea com o companheiro também demonstra sinais de abuso já que Ladner a ridiculariza e menospreza perante os irmãos e deve manipulá-la emocionalmente e até fisicamente.

Os animais no interior da casa são utilizados para descrever Ladner e seu instinto de predador. A personagem pode ser igualada, na verdade, a um animal morto e os animais são lembranças visuais de sua violência contra a natureza, pois antes de serem empalhados, são caçados e sacrificados. Conforme se observa, os animais presentes na reserva são nativos das florestas canadenses, sendo o castor um dos símbolos mais conhecidos do Canadá, originalmente pela importância capital no desenvolvimento econômico, social e político, pela utilização da sua pele na confecção de chapéus. “Ele lhe mostrou o prado do castor, os tocos pontudos das árvores que os castores tinham roído, suas construções em pilhas desalinhadas⁶⁶ (MUNRO, 2015, p.27, tradução de Celina Portocarrero).

O toco simboliza o que restou de uma árvore após seu corte, evocando, junto de sua raiz remanescente, o vínculo com os aspectos primitivos da vida humana em meio ao grande descampado do prado. Ladner leva uma vida nômade sem ter relação afetiva com seu espaço pois ser nômade é não ter um lugar ou uma identidade, mas representa um meio de estar presente no mundo. A personagem se estende pela terra sem a sensação de pertencimento ao local, já que a vastidão desolada da paisagem do Canadá e seu clima inóspito são fatores importantes na configuração do pensamento e do imaginário da nação. Segundo Frye (1982), a vastidão do

⁶⁵ “A smell of hides greeted her, of Borax soap, wood shavings, turpentine. Skins lay in piles, folded flesh-side out. Heads of animals, with empty eyeholes and mouth holes, were set on strands. What she thought at first was the skinned body of a deer turned out to be only a wire armature with bundles of what looked like glued straw tied to it. He told her the body would be built up with papier-mâché.”

⁶⁶ “He showed her the beaver meadow, the pointed stumps of the trees the beavers had chewed down, their heaped, untidy constructions.”

território canadense cria uma visão de oposições: a vasta paisagem desolada contraposta à imaginação, a luta individual pela sobrevivência contraposta à necessidade de formação de uma comunidade, a fronteira contraposta à terra cultivada, a vastidão selvagem da paisagem contraposta à metrópole (FRYE, 1982).

O corpo do homem canadense foi remodelado para confrontar a indiferença da vasta paisagem canadense cuja principal preocupação com o lugar geográfico era decorrente do problema das grandes distâncias que precisariam ser vencidas no país (MEDEIROS, 2009). Surge então o terror da consciência de os canadenses recém-chegados ao novo habitat de estarem presos às forças orgânicas da vida e da morte, pois o corpo é um espaço de conflito no qual eles competem contra a própria natureza.

E se a natureza é hostil, fazendo com que a ideia de morte seja manifestada, o corpo pode ser percebido como um terreno de temor, principalmente quando sua natureza híbrida, em constante transformação, se revela de maneira bastante profunda. Conviver com a constante tensão existente entre sua subjetividade e a geografia de seu país, significa, ao mesmo tempo, medo e proteção. É o corpo, assim como a identidade de Ladner, que transgride e se transforma, desde sua chegada ao território canadense até sua vida atual.

O taxidermista visto como monstruoso com sua cicatriz metalizada no rosto, transforma os animais em seres abjetos, tornando-se quase “encantados” ao serem vistos e “sentidos”. O abjeto é rejeitado, mas permanece como uma ameaça inconsciente para as crianças, sendo essa ameaça algo misterioso, provocador e perturbador. Como afirma Frye, “o que quer que exista de sinistro espreitando na natureza, também espreita dentro de nós”⁶⁷ (FRYE, 1995, p.141, tradução nossa).

No interior da casa de Ladner, Bea observa muitos livros sobre taxidermia e história: história da ciência, da filosofia, da civilização, da Segunda Guerra, da Guerra do Peloponeso, da Guerra Peninsular, da Guerra Franco-Indígena, salientando o interesse da personagem pela busca de conhecimento. Entre as obras mencionadas acima, é o livro sobre a história da Guerra Franco-Indígena, conflito militar entre 1754 e 1763, que ocorreu entre os exércitos e aliados nativos americanos de ambas as colônias do Império Britânico e seus homólogos coloniais franceses. Por volta do ano 1756, os franceses haviam se expandido significativamente pelo território norte da América no quesito militar. O estratégico posicionamento que tomaram impedia o avanço de britânicos no continente. Mas um grande revés ocorreu com a eclosão da Guerra dos Sete Anos. A França se preocupou com seus compromissos continentais na

⁶⁷ “Whatever sinister lurks in nature lurks also inside us.”

Europa e abriu espaço para o controle dos britânicos na América do Norte. Parte do atual território do Canadá era de povoamento francês à época. O avanço do poderio britânico na América do Norte deixou os franceses presos apenas naquele território.

A guerra contou com aliados nativos para os britânicos e para os franceses. Na ocasião, os iroqueses lutaram com os britânicos para combater algonquinos e horões que estavam ao lado dos franceses. A instabilidade entre os dois povos em disputa por territórios na América do Norte se tornou mais intensa e em 1757 garantiu a vitória dos britânicos. A expansão britânica foi poderosa, ocupando importantes territórios franceses como Montreal, Québec e as Índias Ocidentais. A Guerra Franco-Índígena só chegou ao fim em 1763, quando foi assinado o Tratado de Paris que regulamentava o fim das disputas marítimas e coloniais, mas deixando como saldo a perda de quase todas as possessões francesas na América do Norte e o reconhecimento de todas as conquistas dos britânicos. Isso posto, pode-se inferir que, além de Lisa e seu marido, os vândalos são esses colonizadores que lutaram entre si, o que amplia em muito a vingança de Lisa envolvendo o trabalho de Ladner na floresta, degradando e violentando-a com a morte dos animais e suas figuras empalhadas. Dessa forma, o *locus horribilis* nesse conto é tenebroso, pois guarda em si os horrores do passado histórico do Canadá, envolvendo a luta pela posse de várias regiões e o alto número de mortes causadas.

5.1.4 Parte II

Na segunda parte do conto, Liza conta ao marido Warren que uma mulher chamada Bea Doud havia telefonado de Toronto e perguntado se eles poderiam olhar a casa de campo onde eles viviam para se certificarem de que o registro de água havia sido fechado. O casal está em Toronto aguardando a cirurgia cardíaca de Ladner. Isso ocorre em um domingo à noite em fevereiro, durante a pior das tempestades daquele inverno.

Quando era pequena, Liza havia morado em Stratton Township, em uma casa alugada de fazenda com o pai e o irmão Kenny, um ano mais novo do que ela. O pai era carpinteiro e a mãe já havia falecido. O irmão perdeu a vida aos 15 anos em um acidente de carro, envolvendo motoristas bêbados, rachas e carros roubados. Liza terminou o ensino médio e foi para a faculdade em Guelph por um ano apenas, mas não gostou do lugar e das pessoas de lá. As razões pelas quais desgostou do local não são mencionadas na narrativa. Foi nessa época que se converteu ao cristianismo.

Há nesse momento uma transformação na vida de Liza já que muda para Walley com o pai, converte-se, conhece seu futuro marido na igreja e se casa. De origem normanda, o nome

Warren vem de um empréstimo do germano antigo *Warino*, forma curta de vários nomes compostos baseados em *warin*, significando proteção, abrigo ou guarda⁶⁸. Warren representa a proteção que Liza deseja, o afeto que nunca recebeu de Bea frente às investidas de Ladner. Com a falta de proteção da sociedade e de adultos e/ou familiares próximos contra o abuso sofrido, Liza encontra na religião e em seu marido, um lugar seguro, o que está expresso em suas palavras ao marido: “Você salvou a minha vida”⁶⁹ (MUNRO, 2015, p.294, tradução de Celina Portocarrero). Para compensar a falta de afeto e a culpa, Bea decide custear a faculdade de Liza, embora a jovem nunca tenha pedido nada. “Ela de repente me telefona a troco de nada e diz que quer fazer isso. Daí eu penso, está certo, ela tem um monte de dinheiro mesmo”⁷⁰ (MUNRO, 2015, p.275, tradução de Celina Portocarrero).

Consumida pela culpa, Bea, além de se entregar à bebida, tenta de algum modo estabelecer alguma relação de afeto com Liza através do dinheiro que irá ajudá-la com as despesas universitárias. Contudo Liza não se adapta ao lugar e nem consegue estabelecer relações com as pessoas da faculdade, o que a faz desistir. Eventualmente culpa Bea pela desistência dos estudos. Munro utiliza-se dos sentimentos de Bea, de sua vida interior e sentimentos contraditórios em um monólogo interior enfatizando como as lembranças de suas escolhas acompanham-na no decorrer de sua vida, agora viúva, refletindo a culpa na essência de seus sentimentos. O fluxo de consciência da personagem, ilustrativo da maestria de Munro, instaura a repetição constante que o peso da culpa representa em sua vida fazendo com que o passado venha a se repercutir no presente, perseguindo-a numa constante linear e capaz de gerar um *locus horribilis* psicológico que estará sempre presente na personagem até mesmo após a morte de seu companheiro.

Um pouco antes do meio-dia, Warren e Liza saem na moto de neve até a propriedade de Bea em meio ao barulho incessante de veículos pelas ruas da cidade com rastros nas estradas escondidos pela neve e a visão do rio congelado, o que já cria a ambientação, subjacente e implícita, que será propícia para a atmosfera a ser criada. A tempestade de neve cobre as árvores ao longo da margem leste do rio e, na margem oeste, os montes brancos nevados parecem imensas coberturas de creme. Liza sente-se deslumbrada por estar ao ar livre rodeada pelo barulho das motos a esculpir as trilhas na neve, talvez lembrando a imagem de Ladner “esculpindo” os animais após matá-los e se preparando para o que irá encontrar no retorno

⁶⁸ Disponível em: <https://www.ancestry.com/name-origin?surname=warren>. Acesso em: 8 Jan. 2023.

⁶⁹ “You saved me.”

⁷⁰ “She just phones up out of the blue and says she wants to. So I think, Okay, she’s got lots of money.”

àquela propriedade. Esse deslumbre de Liza, percebido pelo leitor mais atento até como certa liberdade, é um modo da percepção que a personagem tem do espaço, recurso amplamente utilizado pela contista. Apesar do barulho externo, a percepção de Liza é de quietude à medida que se aproxima de seu espaço assombrado.

“O pântano era negro à distância [...] troncos negros reluziam contra a neve numa repetição que era nauseante”⁷¹ (MUNRO, 2015, p.277, tradução de Celina Portocarrero). Os pontos negros existentes na imensa paisagem branca considerados quase “nauseantes” indicam a dificuldade em se retornar e recordar tudo o que foi vivido na infância da personagem naquele lugar. A visão da neve é reflexiva, é o momento em que Liza olha para dentro de si e, já amadurecida, consegue internalizar o ocorrido com algum equilíbrio e externar seus sentimentos. Sem esse ambiente invernal não seria possível realizar seu intuito e completar seu objetivo. Assim sendo, a cronotopia, na narrativa, encontra-se atrelada à trajetória da protagonista, facilitando o seu deslocamento e proporcionando sua metamorfose com a passagem do tempo.

O impacto do espaço e da ambientação e da memória são tão grandes em Liza a ponto dessa relação de inquietação e perturbação levarem-na a vandalizar a casa de Ladner. À semelhança de Poe, observa-se na obra munroviana a força predominante do espaço para a criação do estranho. O escritor americano, em seu poema “O Corvo”, coloca toda a ação em espaço fechado e, dessa forma, cria a ambientação favorável à manifestação do medo, do horror e da hesitação que passam a dominar na trama poética de seus versos. A magnificência da paisagem branca da neve provoca, a um só tempo, deslumbramento e terror em Liza e, envolvendo a reserva, contribui para caracterizá-la como um local pouco acolhedor, assemelhando-se ao eremita Ladner que desafia todos os que se aproximam de seus domínios. A casa na reserva é a lembrança amarga de outro tempo, de uma época hedionda em que Ladner, mais jovem, comandava de forma absoluta e cruel seu espaço e as pessoas que, porventura, tinham permissão de visitar seu recinto. A combinação metonímica entre espaço e personagem é comum em narrativas góticas, em que o primeiro reflete a condição do segundo. Tanto a reserva quanto seu proprietário são intimidadores e hostis.

A passagem do barulho para o silêncio e da rapidez para a imobilidade fazia parecer que eles tivessem caído de nuvens em movimento para algo sólido.

⁷¹ “The swamp was Black from a distance [...] black trunks against the snow flashed by in a repetition that was faintly sickening.”

Eles estavam presos em meio ao sólido dia de inverno ⁷² (MUNRO, 2015, p.277, tradução de Celina Portocarrero).

A transformação de barulho em silêncio, da rapidez em inércia corresponde à recriação de uma nova realidade: uma abertura para o que antes estava escondido dentro das personagens. Ladner estava verdadeiramente isolado e “abrigado” em seu espaço criado para horrorizar, “invadir” e aniquilar o ser humano da pior forma possível. No espaço fechado sente-se as personagens mais próximas e, desse modo, consegue-se alcançar suas particularidades e sentimentos mais facilmente, já que o espaço interno é considerado um espaço mais íntimo e psicológico, em que as personagens geralmente sentem-se mais seguras em expressar as suas diferentes facetas. É na reserva ambiental e dentro de sua casa que podemos compreender a natureza de Ladner.

É no silenciar da mente e na observação de tudo ao seu redor, ou seja, quando Liza chega à propriedade do casal, sem a ameaça do agressor e da natureza que impunha seu ritmo de vida sobrepondo-se à vida dos irmãos ainda crianças, que Liza encontra coragem para confrontar o que a perturba.

Observa-se na chegada da propriedade, uma placa com o nome “*Lesser Dismal*” ou “Pequena Lúgubre”. Lisa conta ao seu esposo que o nome “*Lesser Dismal*” deriva do nome de um pântano nos Estados Unidos chamado “*Great Dismal Swamp*”. Aparentemente esse espaço pode ser empregado pela contista para representar a colonização do Canadá exaltando ao mesmo tempo o processo de criação e destruição como também a diferença entre as duas nações, na qual a reserva canadense é simultaneamente exaltada e denegrada. “*Dis*” do grego significa “a terra do submundo”, ou seja, o local habitado pelo demônio. Entende-se então o espaço de Ladner como um perfeito *locus horribilis*, um local que esconde a perversidade por meio de animais preenchidos por arames retorcidos e falsas carcaças representando a perversidade e selvageria que brotam de sua superfície. Assim como seus habitantes, a reserva ambiental é totalmente enganosa.

Iniciando a incursão do casal pela reserva, até mesmo a chave da porta dos fundos da casa está guardada em um lugar estranho: dentro de um saco plástico colocado no buraco de uma árvore velha e retorcida cujas bordas são preenchidas por alcatrão, utilizado para afastar os esquilos. E como identificar a árvore se todas as outras árvores têm buracos revestidos por alcatrão?

⁷² “The change of noise for silence and speed for stillness made it seem as if they had dropped out of streaming clouds into something solid. They were stuck in the solid middle of the winter day.”

Liza apontou para um perfil – fácil de ver, quando se olhava de perto – enfatizado por uma faca que seguiu as rachaduras na casca. Um nariz comprido, um olho e a boca inclinados para baixo e uma grande gota – que era o buraco com alcatrão – bem na ponta do nariz ⁷³ (MUNRO, 2015, p.278, tradução de Celina Portocarrero).

A presença das árvores com partes retorcidas ao redor da casa representa monstros com rosto, olhos, boca e nariz, com o objetivo de assombrar visitantes inoportunos por meio de seus aspectos quase disformes e contribuindo para um ambiente sombrio. As árvores influem no imaginário de Liza gerando, respectivamente, memórias e mistério e acumulam significados por serem entidades que passam por várias gerações (DAVIES, 2002). Pela longevidade, as árvores simbolizam o aspecto cíclico da evolução: morte e regeneração, sobretudo as frondosas que perdem todas as folhas e voltam a se recobrir delas todos os anos. A casca representa a pele da árvore, sua resistência às intempéries; é um reflexo da relação profunda do indivíduo com o local que habita, exhibe marcas naturais e até mesmo lembranças de um encontro com outras espécies. Dito isso, associa-se a Ladner às árvores com suas aparências trevosas.

Tão frio quanto o lado de fora estava o interior da casa até antes de o casal ligar os termostatos. Warren observa coisas que não eram normais na sala como pássaros montados e empalhados, um animal marrom que achava ser uma doninha e um castor que reconheceu pela cauda achatada. Com olhos proeminentes e de cor escura, dentes poderosos e afiados, a doninha⁷⁴ é um pequeno carnívoro que caça presas de cinco a dez vezes seu tamanho. Além disso, geralmente fica ereta sobre suas patas traseiras para cheirar e identificar suas presas, imobilizando-as com suas patas dianteiras e matando-as com uma mordida em sua nuca. No início, ela geralmente bebe o sangue do animal capturado, levando-o para um local mais seguro para comê-lo com maior tranquilidade.

Quanto aos castores⁷⁵, são considerados animais engenhosos que, ao construírem suas tocas, criam compartimentos dentro delas o que seria equivalente aos cômodos de nossas casas. Um dos cômodos, dentro dessas construções dos castores, é utilizado exclusivamente para manter os filhotes seguros enquanto não podem se virar sozinhos. É nesta sala também que são

⁷³ “Liza pointed out a profile – easy to see when you looked closely – emphasized by a knife following cracks in the bark. A long nose, a down-slanting eye and mouth and a big drop – that was the tarred hole – right at the end of the nose.”

⁷⁴ Disponível em: <https://meusanimais.com.br/caracteristicas-da-doninha-comportamento-e-habitat/>. Acesso em: 8 Jan. 2023.

⁷⁵ Disponível em: <https://www.portaldosanimais.com.br/informacoes/caracteristicas-do-castor-animal/>. Acesso em: 8 Jan. 2023.

alimentados. Há também uma separação especial para a secagem dos pelos dos castores, que seria uma espécie de antecâmara acima do nível do rio ou riacho. Segundo a grande maioria dos biólogos, a análise comportamental do castor indica que o mamífero vê a defesa do seu território como ação mais importante do que a busca por alimentos.

Nota-se assim, que tanto o castor quanto a doninha parecem ser, em suas respectivas posições eretas, guardiões da casa de Ladner, preparados para receber e intimidar quem quer que lá entre por meio de seus olhos vitrificados e brilhantes e representar, assim como o taxidermista que os criou, o abjeto. O abjeto perturba a identidade; é aquilo que não respeita os limites; a visão dos animais causa repulsa, sentimento de náusea, traz revolta na personagem contra tudo o que deseja manter distância. O abjeto é o corpo monstruoso; há no interior da casa de Ladner vários corpos monstruosos em exibição e transformados em algo aterrorizante.

A atenção do leitor é direcionada então para Liza abrindo as gavetas da escrivaninha e remexendo papeis que encontra e, em seguida, jogando essas gavetas no chão com tudo o que tinham dentro. “Cristo! Liza? O que você acha que está fazendo?”⁷⁶ (MUNRO, 2015, p.279, tradução de Celina Portocarrero). Continua a tarefa de pegar os pássaros e animais empalhados e jogá-los no chão, um a um; arranca os livros das prateleiras, os despedaça e os arremessa ao chão. Na cozinha, puxa as gavetas para fora, bate portas de armários, quebra pratos e, em seguida, espalha os líquidos das garrafas que encontra em seu caminho em cima da farinha: vinagre, xarope de bordo, uísque. Um pó branco se espalha pelo ar junto do cheiro dos líquidos. Livros, tapetes, penas e peles dos corpos das aves e animais ficam cobertos com aquela espessa massa branca umedecida.

Mais uma vez observa-se a significativa percepção sensorial em Munro para a criação da ambientação: o cheiro que exala de dentro dos cômodos, os olhares entre o casal e até mesmo o silêncio de Liza, que preso dentro de si, se exprime externamente por meio da violência. Rasgar os livros e destruir os animais é a representação da violência que sofreu e das dores físicas e psicológicas que carrega até hoje. Warren escuta o barulho de algo se estilhaçando no fogão e pensa na garrafa de uísque. “No alvo! – disse Liza”⁷⁷ (MUNRO, 2015, p.280, tradução de Celina Portocarrero). Esse grito da jovem ressoa como um brado de vingança, o grito da criatura oprimida enquanto a vingança é selada.

Enquanto Liza destrói tudo o que vê pela frente, Warren liga um aparelho branco e preto de televisão, mas a maioria dos canais apresenta nada além de linhas e chuviscos. “Veja isso!

⁷⁶ “Christ! Liza? What do you think you are doing?”

⁷⁷ “Bull’s eyes” – said Liza.”

É como voltar no tempo”⁷⁸ (MUNRO, 2015, p.280, tradução de Celina Portocarrero). A única coisa nítida que consegue ver é uma cena de um antigo seriado com o ator J. R. Ewing antes de se tornar bastante famoso como J. R. na série “Dallas”. Na tela vê uma garota loura em roupa de harém – ela era uma bruxa. Ao ver a garota na televisão, Warren se lembra de um show cristão na Irmandade e de ver Liza dançar pela primeira vez e

o espírito louco e deslizando que possuía o surpreendeu [...] Lá estava Liza, dançando, e a única coisa que ele podia fazer era esperar enquanto ela se entregava à música, suplicava e se enroscava, livre e cega a tudo ao seu redor. Sua expressão era ao mesmo tempo infantil e feroz. Soube que havia alguma coisa na primeira vez em que a vira na Irmandade. Ela disse que foi selvagem antes de se tornar cristã ⁷⁹ (MUNRO, 2015, p.280 e 281, tradução de Celina Portocarrero).

Com efeito, o ato de destruir a casa de seu opressor pode ser comparado a uma cena da mitologia grega que, na verdade, nos ajuda a compreender as relações humanas e guarda em si a chave para o entendimento do mundo. A cena de Liza dançando loucamente faz referência às Mênades (*maenad* do grego “louca”, “desvairada”), também conhecidas como Bacantes, mulheres fanáticas seguidoras e adoradoras do culto de Dionísio, conhecidas como selvagens e enlouquecidas, pois delas não se conseguia um raciocínio claro. Durante o culto dançavam de uma maneira muito livre e lasciva, em total concordância com as forças mais primitivas da natureza. Os mistérios que envolviam o deus Dionísio provocavam nas Mênades um estado de êxtase absoluto e elas entregavam-se à desmedida violência, derramamento de sangue, sexo e embriaguez. Eram possuídas por uma força incomum e capazes de destroçar animais e humanos.⁸⁰

A cena de Liza dançando “selvagemmente” no concerto de rock no salão da Irmandade acompanhada da imagem da bruxa no programa de televisão pode ser interpretada como a imagem de uma bruxa que utiliza seus poderes para ferir já que a morte de Ladner ocorre quando Liza está vandalizando sua casa, ou seja, Liza indiretamente atinge o taxidermista no coração

⁷⁸ “Look at this! Like going back in time!”

⁷⁹ “the crazy, slithery spirit that possessed her amazed him [...] There was Liza, dancing, and the only thing he could do was wait it out while she tore her way through the music, supplicated and curled around it, kicked loose and blinded herself to everything around her. Her expression was both childish and fierce. He had known something the first time he had seen her at the Fellowship. She said she had been wild before becoming a Christian.”

⁸⁰

Disponível

em:

https://aminoapps.com/c/mitologicpt/page/item/asmenades/Do6l_67FNIx4b60dDR66o4Lk3qxvwGx1M6.

Acesso em: 13 Mar. 2023.

causando sua morte. É nesse ambiente de estranhamento e inquietação que, nesse momento, se revela a verdadeira essência da protagonista para solucionar, em parte, questões relativas ao passado.

Deve-se ressaltar que em nenhum outro momento do conto há alusão a qualquer comportamento transgressivo da personagem. Desse modo, a descrição de Liza dançando freneticamente e idealizada como uma bruxa é regida pela ideia de uma dança macabra que evoca espíritos do mal para assegurar a continuidade menos traumática de sua vida através da aniquilação de Ladner.

“Warren sentiu um pingo escorrer por um lado de sua cabeça. Ele pôs a mão na cabeça e ela ficou verde, pegajosa e cheirando a menta⁸¹ (MUNRO, 2015, p.281, tradução de Celina Portocarrero). A menção à gosma verde escorrendo pelo rosto participa da ambientação que, entre a desordem existente na sala, ajuda a produzir mais uma cena de *locus horribilis*. Em meio à desordem, a diferentes odores, à visão perturbadora dos animais empalhados há uma jovem transtornada e furiosa que por muitos anos ficou encarcerada dentro de si mesma e que, nesse momento, consegue retornar ao passado e começar seu processo de cura interior.

É na destruição desse espaço que ela tenta encerrar um ciclo e seguir em frente a partir da humilhação que sempre a perseguiu, “pisando com delicadeza, mesmo com suas botas de neve, admirando o que tinha feito, o que tinha conseguido até ali”⁸² (MUNRO, 2015, p.282, tradução nossa). Recordando uma lembrança de infância quando, junto de um amigo invadiu e vandalizou uma casa, Warren vai até a cozinha em busca de um pote de ketchup e, sem encontrar, volta com uma lata de molho de tomate e escreve na parede de madeira da cozinha do taxidermista: “Cuidado! Este é o seu sangue!”⁸³ (MUNRO, 2015, p.282, tradução de Celina Portocarrero). A imagem da parede com o molho de tomate que se infiltra e escorre por ela compõe a atmosfera de horror e faz com que este venha à tona. A visualização do ambiente em que o casal se encontra e o fato de estarem concretizando seus planos é o fator que torna a cena perturbadora para o leitor. “Liza riu. Em algum lugar no meio do entulho ela encontrou um marcador mágico de texto. Subiu numa cadeira e escreveu acima do falso sangue: ‘O Salário do Pecado é a Morte’”⁸⁴ (MUNRO, 2015, p.282 e 283, tradução de Celina Portocarrero).

⁸¹ “Warren felt a trickle now, down one side of his scalp. He put a hand to this head and it came away green and sticky and smelling of peppermint.”

⁸² “She stepped delicately, even in her snowmobile boots, admiring what she’d done, what she’d managed for.”

⁸³ “Beware! This is your blood!”

⁸⁴ “Liza laughed. Somewhere in the Rubble she found a Magic Marker. She climbed up on a chair and wrote above the fake blood: ‘The Wages of Sin is Death’”.

Escrita pelo apóstolo Paulo no livro da escritura, em Romanos 6:23, “Pois o salário do pecado é a morte; mas o presente de Deus é a vida eterna por meio de Jesus Cristo, nosso Criador”, o excerto acima refere-se à passagem bíblica que prega que o castigo justo do pecado é a morte pois o pecado contamina e causa mais maldade e precisa ser punido. Pode-se partir da referência ao texto bíblico para que se exponha também a semelhança entre a reserva ambiental do taxidermista e o Jardim do Éden, onde Deus colocou o homem que havia criado. Nesse jardim Deus fez brotar toda variedade de plantas, ervas e árvores. Entre todas as árvores do Jardim do Éden, duas recebem especial importância e significado: a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal. O fruto da árvore da vida, como o próprio nome sugere, conferia a vida eterna ao homem. Já a árvore do conhecimento do bem e do mal representava um teste moral para o homem, visto que Deus o proibiu de comer de seu fruto. Nesse aspecto, por uma atitude de desobediência, o fruto dessa árvore conferia a morte.

Foi no Jardim do Éden que o pecado teve origem na humanidade. Adão e Eva comem o fruto da “árvore proibida” e são expulsos do paraíso. A fruta é historicamente conhecida como uma maçã e faz sua aparição dessa forma tanto em relatos modernos como em peças de arte de séculos atrás. Entretanto, o texto original não confirma que o fruto era uma maçã. De acordo com a Bíblia o fruto é descrito apenas como parte da “árvore do conhecimento do bem e do mal”. A principal teoria sugere que as primeiras traduções do grego antigo para o latim inseriram o conceito da maçã.⁸⁵

Em “Vandals”, chama a atenção o fato de Bea e Ladner visitarem um velho pomar de macieiras e, ao invés de maçãs, avistarem cogumelos. “Ele a fez procurar cogumelos – da espécie comestível. Ele encontrou cinco, que não ofereceu para dividir. Ela os confundiu com maçãs podres do ano anterior”⁸⁶ (MUNRO, 2015, p.272, tradução de Celina Portocarrero). O vocábulo no texto original em inglês para cogumelos comestíveis é “*morels*”. Os cogumelos Morel ou *Morchella* são um tipo de cogumelo comestível encontrado nas florestas do hemisfério norte; regiões ártica e subártica das Américas até a Sibéria. São apreciados por sua raridade e sabor salgado. Possuem uma única tampa cônica esponjosa que tem uma aparência de favo de mel. A contista utiliza-se da contradição dos cogumelos e maçãs podres como uma maneira utilizada por Bea para mostrar o que realmente interessa ver. Será que ela realmente

⁸⁵ Disponível em: <https://segredosdomundo.r7.com/fruto-proibido/>. Acesso em: 8 Jan. 2023.

⁸⁶ “He directed her to look for mushrooms – morels. He himself found five, which he did not offer to share. She confused them with last year’s rotted apples.”

viu maçãs, que trazem toda a carga de culpa, traição, sedução e soberania? Ou avista cogumelos que apesar da aparente delicadeza e graça podem ser alucinógenos e venenosos?

Liza senta-se no sofá, um dos poucos lugares na sala em que ainda se podia sentar e diz tranquilamente “Liza Minelli, Liza Minelli, enfia na sua pele”⁸⁷ (MUNRO, 2015, p.283, tradução de Celina Portocarrero). Seria algo que as crianças no colégio cantavam para ela ou alguma coisa que ela mesma inventara? As palavras nesse excerto chamam a atenção para o corpo ferido que tenta exteriorizar a dor, tornando o ferimento visível; uma forma encontrada pela jovem para expressar a desgraça física e psicológica que tem enfrentado. Observando-se a palavra “tranquilamente”, vale ressaltar que esse pode ser o início do processo de cura da personagem, momento em que tenta expressar o sentimento com palavras ao invés de negá-lo. “Warren sentou-se ao lado dela. Então o que foi que fizeram? – ele disse – O que fizeram para deixar você tão zangada?”⁸⁸(MUNRO, 2015, p.283, tradução de Celina Portocarrero).

Mesmo expressando algum tipo de sentimento em relação ao abuso, Liza ainda prefere se esgueirar quando o marido a questiona sobre o passado, desvia o assunto e prefere colocar a culpa em Bea por ter oferecido dinheiro no custeio de seus estudos, o que indica que vê a oferta da antiga vizinha como uma prova de seu silêncio. Em seguida Warren percebe que Liza está ligando para alguém e pede para que ele desligue a TV.

A vidraça da porta da cozinha... Acho que sim. Até xarope de bordo, você não pode acreditar... Ah, e a linda janela da frente, jogaram alguma coisa nela e tiraram lenha do fogão e as cinzas e aqueles pássaros que estavam lá e o grande castor. Não sei como descrever o que há ⁸⁹ (MUNRO, 2015, p.283, tradução de Celina Portocarrero).

Ainda ao telefone com Bea fingindo voz de tristeza e indignação, Warren não gosta de observá-la desse modo dissimulado e sai à procura dos capacetes. Finda a ligação, o casal começa a rir e, Warren, olhando as penas encharcadas, a cabeça pendurada e um desagradável olho vermelho de um pássaro jogado no chão diz: “É estranho fazer isso para ganhar a vida. Ter sempre coisa morta por perto”⁹⁰ (MUNRO, 2015, p.284, tradução de Celina Portocarrero). A ambientação nessa cena emana elementos góticos: um pássaro morto com a cabeça

⁸⁷ “Liza Minnelli, Liza Minnelli, stick it in your belly.”

⁸⁸ “Warren sat down beside her. ‘So what did they do?’ – he said. ‘What did they do that made you so mad?’”

⁸⁹ “The window by the kitchen door... I think so. Even maple syrup, you wouldn’t believe it... Oh, and the beautiful big front window they threw something at that, and they got sticks out of the stove and the ashes and those birds that were sitting around and the big beaver. I can’t tell you what it looks like...”

⁹⁰ “It’s weird doing that for a living. Always having dead stuff around.”

dependurada e um olho vermelho evocando maldade e medo, uma visão totalmente grotesca e abismal para o marido, causando horror, sobressalto e aversão. Imagens que assombram a mente e a imaginação humanas. Warren questiona Liza se ela se importa caso Ladner “bata as botas” e ela, sussurrando em seu ouvido e pedindo para que ele não se preocupe com isso “encosta os dentes e a língua pontuda em seu pescoço”⁹¹ (MUNRO, 2015, p.284, tradução de Celina Portocarrero). Essa cena faz referência ao imortal senhor das trevas: Drácula, de Bram Stoker escrito em 1897.

É possível compreender o excerto acima não somente como uma cena gótica em meio ao caos de um espaço destruído e sensações estranhas, mas também com conotação sexual com indícios implícitos: o desejo, a sedução, a menção a órgãos ligados ao sexo como boca, língua, dentes e pescoço. Liza representa as personagens munrovianas que não apenas cuidam do lar e de suas famílias, mas que são donas de seu próprio desejo.

Nota-se, até essa segunda parte do conto, que a atmosfera de terror é arquitetada principalmente através dos sentimentos e pensamentos das personagens e pelas sensações que o espaço e o ambiente narrativo proporcionam ao leitor. E continuará assim pelo restante da narrativa com a ambientação assustadora colaborando na construção de uma atmosfera de horror que veremos na parte seguinte.

5.1.5 Parte III

A terceira parte do conto começa com um *flashback* do período em que Liza e seu irmão são crianças e conversam com Bea logo que é apresentada a eles por Ladner. Naquela época Bea Doud estava na casa de Ladner há uma semana e Liza não admitia pensar que um dia ela fosse embora. O nome Bea deriva do latim e é a forma curta dos nomes Beatrix e Beate (aquela que traz felicidade, abençoada). Ao mesmo tempo, tão logo o leitor é envolvido pela trama, ele tem a impressão de que Bea parece ingênua e tola. Em se tratando de Munro e seus paradoxos, que se utiliza do espaço para revelar a bondade e a maldade humana, há de se compreender que Bea não aparenta ser o que demonstra já que parece silenciar o que sabe sobre o lado predatório e perverso de seu companheiro em relação aos irmãos.

Como mencionado anteriormente, Bea quer encontrar um pouco de paz em seus relacionamentos e levar uma vida amorosa tranquila até que conhece Ladner e aparentemente trai seu parceiro Peter. “Tudo aquilo que a havia atraído e confortado nele não passava agora

⁹¹ “she touches her teeth, her pointed tongue to his neck.”

de pó e cinzas. Agora que o vira com Ladner”⁹² (MUNRO, 2015, p.268, tradução de Celina Portocarrero). Bea não quer ver o fato brutal da pedofilia que acontece na reserva e aceita a cumplicidade com o companheiro em troca de um pouco de amor. A traição de seu silêncio revela seu verdadeiro instinto e reverbera no espaço da reserva com seus animais empalhados, irreais, “falsos”. Ela se “recusa a ver”, ajudar e denunciar. Seu silêncio rodeado pelo espaço enigmático da natureza se faz criminoso.

Nessa época com sete e seis anos, Liza e Kenny entram na propriedade do vizinho Ladner por uma cerca, algo que todas as placas e o pai dizem para não fazer. “Ladner os chamou – ‘Vocês dois!’ Ele surgiu como um assassino de um filme, com um pequeno machado, de trás de uma árvore. – ‘Vocês dois sabem ler?’”⁹³ (MUNRO, 2015, p.285, tradução de Celina Portocarrero). Em um lugar selvagem, conhecido como *wilderness* canadense, um ambiente indômito e desconhecido para as crianças, a imagem de Ladner assemelha-se a de um verdadeiro monstro saindo de trás da árvore e pronto para atacá-las com o machado. Desse modo, personagens e leitores são envolvidos pela sensação de medo, tensão e horror que a atmosfera produz. É o início das tardes de sábado e depois, no verão, de quase todos os dias vividos pelos irmãos no espaço infernal da reserva de Ladner. É a partir desse primeiro encontro com o “monstro” que a atmosfera do conto se encaminha para seu ápice de horror.

Na primeira conversa com os irmãos, Bea quer saber que animais seriam se pudessem virar animais e qual era a memória mais antiga de que se lembravam. A imagem de animais é de grande relevância nesse conto já que, desde o primeiro contato, Bea sabe que em algum momento as crianças farão parte do “reino animal” pertencente a Ladner com suas peles esfoladas e, no caso de Liza e Kenny, corpos e mentes dilaceradas e silenciadas como os animais empalhados.

Ao justificarem a invasão à reserva, Kenny diz que uma raposa havia corrido para lá e eles decidiram vê-la. Ladner os leva para ver uma toca onde raposas vivem. “Havia um monte de areia ao lado de um buraco numa encosta coberta de capim duro e seco e pequenas flores brancas”⁹⁴ (MUNRO, 2015, p.285, tradução de Celina Portocarrero) que logo se transformariam em morangos. “O que é que vai se transformar? – perguntou Liza. – ‘Vocês dois são bobocas’ – disse Ladner. – ‘O que vocês fazem o dia inteiro, veem televisão?’”⁹⁵

⁹² “All the things that had appealed to her and comforted her about him were now more or less dust and ashes. Now that she had seen him with Ladner.”

⁹³ “Ladner called them: ‘You two!’ He came out like a murderer on television, with a little axe, from behind a tree. ‘Can you two read?’”

⁹⁴ “There was a pile of sand beside a hole on a hillside covered with dry, tough grass and little white flowers.”

⁹⁵ “What will” Said Liza. ‘You are a pair of dumb kids,’ Ladner said. ‘What do you do all day – watch TV?’”

(MUNRO, 2015, p.285, tradução de Celina Portocarrero). Para Tuan (2005), a raposa representa um animal-demônio e seu espírito é o mais ativo e maligno, é a mensageira dos Infernos e, desse modo, o taxidermista é concebido como um ser maligno. Desde a primeira vez que vê as crianças, ele demonstra sua grosseria quando as deprecia por parecerem inocentes e estarem assustadas e vulneráveis, o que o faz atraí-las para perto de si. Quanto à raposa, é um animal que simboliza a inteligência, a astúcia, a falsidade e a trapaça, características essas relacionadas a Ladner.

Ladner ajustava a pele num corpo em que nada era real. O corpo de um pássaro podia ser uma peça única, esculpida em madeira, mas o corpo de um animal maior era uma maravilhosa construção de fios, estopa, cola, papel amassado e barro. Liza e Kenny pegaram corpos esfolados que estavam duros como corda. Tocaram em intestinos que pareciam tubulações de plástico. Estouraram globos oculares que pareciam geleia. Contaram ao pai tudo isso. Logo aprenderam muito mais. Pelo menos Liza. Sabia não falar muito de tudo que sabia ⁹⁶ (MUNRO, 2015, p.286, tradução de Celina Portocarrero).

A presença de animais, vivos ou empalhados e a imagem animalesca é muito presente em “Vandals”. É a visão de animais muito mais do que meros representantes do mundo animal e com o intuito de descrever as personagens principalmente Ladner logo que o conhece, Bea o compara a um cão selvagem; no decorrer da narrativa percebe-se que ele nada mais é do que um predador; caçando, matando e extirpando suas presas, preenchendo seus corpos ocos com diferentes materiais que aludem às camadas da essência e do caráter humano que não são vistas exteriormente. O casal não representa o que parece ser; ambos são “preenchidos” de mistério, são interesseiros e frios, tornando-se vítimas de suas próprias escolhas. Entretanto, aos olhos da inocência de uma criança, a figura de Bea, com sua pele flácida e imperfeições, sua voz rouca e sua artificialidade só aumentam o amor da pequena Liza por ela. Mas Bea é artificial assim como os animais empalhados, sem vida. Cria-se um amor de expectativas, porém sem saber o que esperar dele; um amor de sentimentos conflitantes como se sentisse a necessidade de proteger a companheira de Ladner e, ao mesmo tempo, ser protegida por ela e resgatada dos abusos do predador.

⁹⁶ “Ladner fitted the skin around a body in which nothing was real. A bird’s body could be all of one piece, carved of wood, but an animal’s larger body was a wonderful construction of wires and burlap and glue and mused-up paper and clay. Liza and Kenny had picked up skinned bodies that were tough as rope. They had touched guts that looked like plastic tubing. They had squished eyeballs to jelly. They told their father about that. Soon they knew much more. At least Liza did. She knew not to talk so much about all she knew.”

Bea não quer enxergar ou finge não ver o que está acontecendo com as crianças, talvez para se proteger de possíveis desentendimentos com seu companheiro, mostrando claramente seu domínio sobre ela assim como seu domínio pela natureza.

Bea poderia transmitir segurança, se quisesse. Certamente poderia. Tudo o que era preciso era que se transformasse em outro tipo de mulher, do tipo rigorosa, que impõe limites, radical, energética e intolerante. *Nada disso. Não permitido. Comporte-se.* A mulher que poderia salvá-los – que poderia tornar e manter todos eles bons. O que Bea foi enviada para fazer, ela não vê. Só Liza vê ⁹⁷ (MUNRO, 2015, p.293, tradução de Celina Portocarrero).

Não, Bea não é inocente, sabe que as crianças são molestadas. Mas como pode se transformar em outro tipo de pessoa se ela também é uma vítima da insanidade e controle do companheiro? Assim como no título da obra em que esse conto se insere, *Open Secrets* (1994) lida com “mexericos” da comunidade, segredos que todos conhecem, mas que são divulgados em surdina, daí o valor da aplicação do oxímoro opor “segredo” e “abertura”, ou seja, feridas abertas e expostas que causam muita dor às personagens.

Segue-se a descrição da tentativa de estupro perpetrada contra as crianças. Liza está nadando no lago e chama Bea para se juntar a ela enquanto Ladner trabalha do outro lado do lago acompanhado de Kenny tirando ervas daninhas que cresciam nas margens. Como uma família, pensa inocentemente a menina. A água bate nos joelhos, Liza se diverte com Bea que cantarolava. Ladner de repente aparece dentro do lago pulando para cima e para baixo com seu corpo rígido e batendo as mãos trêmulas violentamente na água. Sente-se muito à vontade dentro de seu próprio território. Kenny dá um grito. Bea percebe a mudança no rosto de Liza e sai do lago.

Liza nadou para a parte mais funda do lago e mergulhou. Fundo, mais fundo, para onde é escuro, onde vivem as carpas, na lama. Ficou lá embaixo o máximo que pode. Nadou para tão longe que ficou presa nas algas perto da outra margem e subiu ofegando, a apenas um metro de distância de Ladner ⁹⁸ (MUNRO, 2015, p.288, tradução de Celina Portocarrero).

⁹⁷ “Bea could spread safety, if she wanted to. Surely she could. All that is needed is for her to turn herself into a different sort of woman, a hard-and-fast, draw-the-line sort, clean-sweeping, energetic and intolerant. *None of that. Not allowed. Be good.* The woman who could rescue them – who could make them all, keep them all, good. What Bea has been sent to do, she doesn’t see. Only Liza sees.”

⁹⁸ “She swam out into the deep part of the pond and dived down. Deep, deep to where it’s dark, where the carp live, in the mud. She stayed down there as long as she could. She swam so far that she got tangled in the weeds near the other bank and came up gasping, only a yard or so away from Ladner.”

É nesse momento que Ladner estica a mão e pega Liza pelo meio das pernas, fingindo um olhar piedoso e chocado imaginando como a garota se sentiria após o estrago que sua mão iria fazer. Liza finge não perceber, olha ao redor procurando Bea e consegue fugir. O mergulho em meio à escuridão é para fugir de seu predador que representa o mistério, pois ele era capaz de se transformar em uma pessoa e ainda fazer o outro se sentir culpado. O fundo do rio, a escuridão e os galhos que se enroscam na personagem são um verdadeiro espaço do horror. A menina sai do lago o mais rápido que consegue, passa por uma trilha no meio da reserva e avista uma árvore com letras entalhadas na casca: L. L. e K., respectivamente, Ladner, Liza e Kenny e alguns centímetros abaixo as letras “P. D. P.” indicando a direção da trilha (“*proceed down path*” ou “siga abaixo”).

As corujas e a águia a espreitam por detrás do vidro. Sente-se desorientada e aterrorizada. A primeira vez que Liza mostrou as letras para Bea, Kenny gritou que significavam “*pull down pants*” (“abaixe suas calças”), o que lhe rendeu um tapa de Ladner em sua pequena cabeça. “P. D. P”, “Pedófilo”. As letras na árvore representam um aviso para quem se aventura naquelas terras, um pedido de socorro de quem um dia pertenceu àquele espaço e a cicatriz que traz as lembranças mais cruéis de um monstro que se reveste de ser humano.

As vilezas de Ladner e a tentativa de estupro são narradas de forma detalhada pela contista que tece uma narrativa que estimula as sensações de medo e horror no corpo que é violado. A escuridão no fundo do lago e na reserva são lugares de incertezas que causam temor e insegurança, ressaltando a pequenez do ser humano. Amedrontada e exausta, Liza está cheia de culpa e maus presságios por causa do “insulto” sofrido por Ladner e acha que Bea terá que ir embora de casa por se sujeitar aos maus tratos do companheiro. Uma mistura de sensações preenche a mente da jovem menina: a maldade se confunde com tolice, pois na vida secreta com Ladner, ela precisa participar com caras e vozes idiotas e fazer de conta que ele é um monstro de desenho animado a fim de encará-lo. Quanto mais tenta escapar de seu horror, mais ele a persegue, ou seja, os vínculos entre vítima e transgressor são estreitos, como deve ocorrer na maioria dos casos. A posição da personagem é de desorientação de memórias, afetos e tempo, mecanismos de defesa que ajudam a vítima a negar a realidade em que está envolvida.

“Liza deu a volta na casa e saiu da sombra das árvores. Descalça, atravessou a estrada de cascalhos quentes. Havia sua própria casa de madeira, no meio de um milharal no final de uma curta alameda”⁹⁹ (MUNRO, 2015, p.290, tradução de Celina Portocarrero). A casa de Liza

⁹⁹ “Liza went around the house and out of the shade of the trees. Barefoot, she crossed the hot gravel road. There was her own wooden house sitting in the middle of a cornfield at the end of a short lane.”

carrega sinais visíveis da passagem do tempo assim como os arredores da propriedade, com o celeiro inclinado que pode despencar a qualquer momento. A palavra “sombra” está contida em assombra, assombração, assombrado, revelando o lado psicológico da personagem enquanto foge do território e do domínio de seu vilão taxidermista. Cria-se a atmosfera aterrorizante e tanto o *locus horribilis* da casa de madeira, da reserva quanto seu proprietário são ameaçadores e perturbadores. Segundo Zanon (2022), o cascalho está associado ao que provoca dor e leva à fragilidade do sujeito. Liza está descalça cruzando a estrada de cascalho quente ao mesmo tempo em que sua vida é desestruturada intimamente. O termo “*gravel*”, usado como verbo significa “confundir”, “frustrar” retrata a realidade psíquica e referencial da personagem que mesmo adulta ainda se vê vinculada ao infortúnio ocorrido em sua infância e alternando momentos de normalidade e confusão emocional. O milharal é a plantação que passa a representar o lugar de transgressão no momento em que Liza o atravessa rumo à sua casa relembrando o que acontece a ela e ao irmão depois que conhecem Ladner: os sentimentos de culpa, humilhação e maus presságios. Ainda no que se refere ao vocábulo “*gravel*”, não pode passar despercebido o fato de que “*grave*” (sepulcro, cova) está associado à própria Liza, que está pisando no chão quente de cascalho, após uma experiência dolorosa que a sepulta em um conflito terrível, levando-a, mais tarde, a vandalizar a casa de Ladner, sobrenome que parece ecoar como corruptela de “*landowner*”, ou seja, proprietário. E como proprietário, Ladner está distante dessa linguagem de prestígio social, indicando portanto, sua qualidade de invasor.

Já em sua casa, antes de chegar ao seu quarto, passa pela cozinha que está uma bagunça – “cereal espalhado pelo chão, poças de leite azedando no balcão. Uma pilha de roupas da lavanderia transbordando na poltrona do canto e o pano de prato embolado com o lixo na pia”¹⁰⁰ (MUNRO, 2015, p.290, tradução de Celina Portocarrero). A cozinha em desordem e as tarefas da casa, que eram obrigação dela, proteladas indefinidamente. O clima de tensão que ronda Liza vai sendo construído paralelamente às pilhas de roupas que podem ser compreendidas como um amontoado de lembranças amargas que irão acompanhá-la para sempre e a menção ao cereal espalhado pelo chão faz com que o leitor relembra a imagem da bagunça feita por Liza quando vandaliza a casa de Ladner e espalha tudo o que destruiu pelo chão da sala. A protagonista vai para seu quarto no andar de cima, quente como um forno sob o telhado inclinado e pega um saquinho de coisas preciosas. Ela guarda o saquinho dentro de um pé de uma bota velha que não lhe serve mais e nem ninguém sabe da existência dela, nem mesmo o

¹⁰⁰ “there is spilled cereal on the floor, puddles of milk souring on the counter. A pile of clothes from the laundromat overflowing the corner armchair and the dishcloth all wadded up with the garbage in the sink.”

irmão Kenny. Dentro da embalagem, além de um vestido de Barbie roubado de uma amiga, de um estojo com os óculos de sua mãe, um ovo de madeira pintado que ganhou como prêmio num concurso de Páscoa, há um brinco de cristal que achou na estrada.

Por muito tempo ela acreditou que cristais fossem diamantes. O desenho do brinco é intrincado e gracioso, com lágrimas de cristal pendendo de alças de pedras menores, e quando pendurado na orelha de Liza, quase bate em seu ombro ¹⁰¹ (MUNRO, 2015, p.290 e 291, tradução de Celina Portocarrero).

Liza oferece esse brinco de presente a Bea, inclusive mentindo e dizendo que pertencera à sua mãe com a esperança de que ela prestasse mais atenção nela e no irmão e que até pudesse se afeiçoar mais a eles, tão carentes de um amor maternal. Bea está completamente envolvida com seu companheiro ao mesmo tempo em que Liza é incapaz de relatar sua relação de abuso com o mesmo homem; sendo assim, essa relação de afeto e proteção não irá acontecer. O grande problema é Liza ser ainda criança e não compreender a verdadeira situação da adulta: primeiro porque não deseja exercer esse papel maternal e segundo porque não quer entrar em conflito com o companheiro.

Silenciar e fechar seus olhos é o que lhe resta, o que, para uma personagem munroviana, não é nada incomum, pois prefere viver junto da insanidade de seu parceiro e conscientemente descartar tudo o que não “deveria” compreender. Os cristais são símbolo de pureza e serenidade, nos ajudam a purificar ações e pensamentos, trazem clareza mental, paz e eliminam a desordem e protegem contra energias negativas. Crianças costumam associar o cristal ao diamante e, desse modo, pensa-se no brilho dessas pedras como reflexos do nosso próprio olhar, mostrando as diferentes faces do ser humano: a face inocente e pura de Liza e a face de Bea, indecorosa e sombria. “Ah, Liza, estou tão orgulhosa por você ter me dado isto!”¹⁰²(MUNRO, 2015, p.292, tradução de Celina Portocarrero). Esse sentimento de orgulho pode ser considerado verdadeiro? Tão difícil como compreender esse sentimento vem em seguida a passagem que descreve o “território de Ladner”.

Quando se entra no território de Ladner, é como entrar num mundo de países distintos e diferentes. Há o país do pântano, que é profundo e arborizado, cheio de varejeiras, não-me-toques e aráceas-fétidas. Uma sensação de ameaças e complicações tropicais. E então a plantação de pinheiros, solene como uma

¹⁰¹ “For a long time she believed the rhinestones to be diamonds. The design of the earring is complicated and graceful, with teardrop rhinestones dangling from loops of smaller stones and when hung from Liza’s ear it almost brushes her shoulder.”

¹⁰² “Oh, Liza, I am just so proud you gave it to me!”

igreja, com seus galhos altos e chão de espinhos, induzindo sussurros. E os quartos escuros debaixo dos galhos pendentes dos cedros – quartos totalmente sombreados e secretos com um chão de terra nua. Em lugares diferentes o sol bate de um jeito diferente e em alguns lugares não bate em absoluto. Em alguns lugares o ar é pesado e íntimo, em outros lugares sente-se uma brisa energética. Os cheiros são agrestes ou instigantes. Algumas trilhas impõem decoro e algumas pedras estão separadas por um salto de distância e por isso desafiam a loucura. Eis aqui os cenários de estudos sérios onde Ladner os ensinou a distinguir uma noqueira-amarga de uma noqueira comum e uma estrela de um planeta [...]. E lugares nos quais Liza acha que há um hematoma no chão, um comichão e vergonha na grama ¹⁰³ (MUNRO, 2015, p.291, tradução de Celina Portocarrero).

No doloroso enfrentamento das memórias de seu passado, há na descrição acima a fragilidade das personagens munrovianas frente à violência sofrida. Com uma espacialidade mórbida – bastante recorrente em narrativas góticas – nos arredores e no interior de uma reserva ambiental que muito se assemelha a uma floresta, o *locus horribilis* vai sendo incrementado e intensificado cada vez mais e preenchendo o interior das personagens. A importância do cenário nesse conto é tamanha a ponto de *Lesser Dismal*, nome dado à reserva, tornar-se um verdadeiro personagem, descrito pelo narrador como o “território de Ladner”, o próprio Ladner, para o leitor, com caracterização e ação próprias. Local sinistro e cheio de mistérios que gera “sensações de ameaças” repleto de moscas varejeiras que causam repulsa, com uma plantação de pinheiros, que são árvores gigantes capazes de sobreviver em terras menos férteis e possuem facilidade de multiplicação; representam a força demoníaca de Ladner e, em uma plantação, originam uma atmosfera claustrofóbica e opressora pronta para acentuar o fardo dos irmãos. A presença dos “cedros” descritos como quartos sombreados e secretos com um chão de terra nua é retratado como um lugar propício para Ladner molestar Liza no meio do mato e manter o fato em segredo. O local exala “cheiros”: o cheiro de mato presente na natureza e o cheiro instigante que pode estar relacionado ao cheiro de sexo. Trilhas que desafiam a “loucura” estão relacionadas à não-compreensão do abuso e a falta de empatia e ajuda de Bea por saber o que

¹⁰³ “When you cross into Ladner’s territory, it’s like coming into a world of different and distinct countries. There is the marsh country, which is deep and jungly, full of botflies and jewelweed and skunk cabbage. A sense there of tropical threats and complications. Then the pine plantation, solemn as a church, with its high boughs and needled carpet, inducing whispering. And the dark rooms under the down-swept branches of the cedars – entirely shaded and secret rooms with a bare earth floor. In different places the sun falls differently and in some places not at all. In some places the air is thick and private, and in other places you feel an energetic breeze. Smells are harsh or enticing. Certain walks impose decorum and certain stones are set a jump apart so that they call out for craziness. Here are the scenes of serious instruction where Ladner taught them how to tell a hickory tree from a butternut and a star from a planet [...] and places where Liza thinks there is a bruise on the ground, a tickling and shame in the grass.”

acontecia naquelas terras. E, finalmente, os “hematomas no chão” que durante a fuga pela reserva a fazem lembrar a vida secreta de abusos que viveu com o taxidermista.

Quando Ladner agarrou Liza e se apertou contra ela, ela sentiu um perigo bem no fundo dele, uma crepitação mecânica, como se ele fosse se exaurir num jorro de luz, e nada restaria nele além de fumaça negra, cheiro de queimado e fios desencapados. Em vez disso, ele desmoronou pesadamente, como a pele de um animal se soltando de sua carne e ossos. Ficou deitado tão pesado e inútil que Liza e até Kenny acharam por um momento que olhar para ele era uma transgressão. Ele precisou arrancar a voz de suas entranhas aflitas para lhes dizer que eram maus. Ele estalou a língua de leve e seus olhos brilhavam à espreita, duros e redondos como os olhos de vidro dos animais. *Maus – maus – maus*¹⁰⁴ (MUNRO, 2015, p.282, tradução de Celina Portocarrero).

A cena mais impressionante do conto, a descrição do abuso que chega a chocar o leitor e o fazer compreender o porquê do vandalismo praticado por Liza. O taxidermista e os animais viram uma só coisa quando há menção aos arames que formam os corpos “irreais” dos animais.; em seguida na conjunção “*like*” utilizada para descrever Ladner como a pele de um animal que se solta de seu corpo, igualando-o a um animal empalhado e finalmente o uso do advérbio “*as*” utilizado para descrever os olhos do estuprador que brilham à espreita de sua vítima como os olhos de vidros dos animais embalsamados. Os sons guturais produzidos por ele também remetem a criaturas não humanas. A referência à crepitação mecânica no início da citação, junto da cicatriz metalizada em seu rosto, remete à imagem de uma máquina, ou seja, Liza percebe o processo de metamorfose de Ladner que perde seus traços humanos enquanto a estupra, descrito como transgressão pelas crianças.

Até mesmo o som, o estalar de sua língua servem para destacar o grotesco e o perturbador que habitam dentro do monstro Ladner. Seus abusos eram sempre acompanhados de trocadilhos infantis e piadinhas, uma forma encontrada por ele a fim de minimizar o ato explícito e também para que as crianças se confundissem, sem saber se tais brincadeiras eram divertidas ou aterrorizantes. Sombra e luz, o escuro e o claro, o divertido e o maçante, vida e morte. Tudo na reserva é confuso e dúbio; a paisagem que circunda a mata é complexa, as placas com citações podem ter duplo significado. A reserva natural é um local de perversão

¹⁰⁴ “When Ladner grabbed Liza and squashed himself against her, she had a sense of danger deep inside him, a mechanical sputtering, as if he would exhaust himself in one jab of light, and nothing would be left of him but black smoke and burnt smells and frazzled wires. Instead, he collapsed heavily, like the pelt of an animal loose from its flesh and bones. He lay so heavy and useless that Liza and even Kenny felt for a moment that it was a transgression to look at him. He had to pull his voice out of his groaning innards, to tell them they were bad. He clucked his tongue faintly and his eyes shone out of ambush, hard and round as the animals glass eyes. *Bad –bad–bad.*”

onde crianças são estupradas, animais são vistos como comodidades que trazem lucro e o chão de terra é composto de hematomas e vergonha.

5.1.6 Parte IV

Liza tranca a porta por fora, coloca a chave no saco plástico e este no buraco da árvore. Antes de partirem, Warren volta até a porta dos fundos, pega um pedaço de lenha e quebra o vidro deixando um buraco grande o suficiente para uma criança passar. Em seguida vai até o barracão ao lado da casa e encontra um pedaço de papelão a fim de tampar o buraco no vidro que acabara de quebrar. “Senão os animais poderiam entrar – disse a Liza”¹⁰⁵ (MUNRO, 2015, p.294, tradução de Celina Portocarrero). Já fora da casa de Ladner, Liza parece recobrar sua sanidade e conversa com o marido sobre os tipos de árvores existentes ao redor e se ele sabe reconhecer as árvores pela casca, referindo-se talvez à dupla personalidade das pessoas, as que aparentavam ser e ao que eram, na verdade. Mas Warren não estava interessado, só queria voltar para casa, pois já era possível sentir a escuridão da noite chegando por entre as árvores, como vapor frio saindo da neve. Fechar a porta é um gesto fulcral para a sobrevivência da personagem, embora não fique claro se isso faz com que ela se esqueça do passado, das sombras das árvores e dos quartos secretos daquela propriedade. Enfim, do *locus horribilis* que a rodeia e a preenche.

É significativo mencionar o paradoxo recorrente nos contos de Munro e, nesse caso, a questão “dentro e fora”, “interior e exterior” e ainda o ato de vandalismo, ressaltando o espaço que cria um grande dano na personagem. Após uma interpretação cuidadosa do conto, o que se pode concluir é que como vítima de abuso, Liza luta com o monstro de seu agressor em todos os espaços que habita, tanto seu espaço psíquico quanto o espaço da reserva, incluindo a casa onde se encontram os animais, também compreendidos como símbolos da violência de Ladner, ou seja, a violência no ato do empalhamento é a violência que ocorreu contra Liza na reserva. Analogamente, ela não sofreu taxidermia, mas o ato de ser abusada deixou seu corpo e alma paralisados, semelhante a uma morta-viva, um corpo vivo que está subordinado a outra vontade que não a de si própria. O morto-vivo é visto como o mensageiro de perigos (morte, medo, inferiorização, alienação) que ameaça a humanidade, expõe a fragilidade e a tensão das relações humanas que são oprimidas cada vez mais pela ambição e frenesi capitalista presente na sociedade. O morto-vivo é tão complexo como o ser humano em suas crises identitárias e nos

¹⁰⁵ “Otherwise animals could get in – he said to Liza.”

conflitos sociais, pois é o monstro que surge a partir dos momentos de crise e desestabiliza a rotina (TWITCHELL, 1985). Liza cumpre esse papel já que retrata toda a ganância de Ladner.

O que torna “Vandals” tão perturbador é o fato de um pedófilo estar rodeado da mesma natureza que é tirada dos animais e que, a princípio, encanta as crianças sugerindo que essas possuem sentimentos e motivações tão complexas como as de um adulto. As cicatrizes de traumas são invisíveis para estranhos e somente Liza é capaz de compreender as tabuletas na reserva e as letras feitas nas cascas das árvores; a cicatriz representa o *locus horribilis* de lembranças e sofrimentos. Munro deixa claro que “fechar portas” não exige que Liza se liberte de seu passado, mas que consiga, a partir desse momento, aprender a “decifrar” e a lidar com a essência perversa do ser humano. Desse modo, a porta é fechada, entretanto a dor permanece.

Ao finalizar a narrativa, Alice Munro não traz uma conclusão, ela deixa ao leitor a tarefa de refletir sobre a trama e tirar suas próprias conclusões, permitir que a dúvida deixada na narrativa faça com que ele tenha uma nova percepção sobre a história exposta e sobre os atos e sentimentos das personagens envolvidas. Munro aponta que não há sentido se o homem não se arriscar. Enquanto as histórias de *Open Secrets* têm elementos de mistério e romance, por exemplo, temas que têm sempre atraído os leitores, eles não satisfazem do mesmo modo que uma história tradicional de mistério ou romance fariam. Como disse anteriormente, gostaria que “essas histórias fossem abertas. Queria desafiar o que as pessoas querem saber. Ou esperam saber. Ou antecipar o saber. E tão profundamente, o que eu acho que sei”¹⁰⁶ (BOYCE & SMITH, 1995).

A bela reserva ambiental com sua falsa concepção de que seria para fins educativos onde os alunos pudessem aprender sobre animais e natureza, a relação superficial entre Ladner e Bea é o que acontece na “superfície” da história. Por trás do texto é onde a verdadeira história acontece, onde ocorre pedofilia – o abuso de duas jovens crianças e os traumas que ficarão para sempre.

Desse modo, associando o jogo de dentro e de fora, de amor e ódio e repressão na manifestação de pequenos detalhes do cotidiano, Munro revela a complexidade do ser humano e suas relações, nas quais o indizível vai sendo revelado a cada cena, a cada comportamento das personagens, a cada momento lembrado e nunca esquecido. Revela os vários tipos de grotesco existentes “entre quatro paredes” e paralelos bizarros entre cidadãos de respeito e

¹⁰⁶ “It’s pointless to go on if you don’t take risks. While the stories in *Open Secrets* have elements of mystery and romance, for example, themes which have always attracted readers, they do not satisfy in the same way as a traditional mystery or romance would. As I stated earlier, I wanted these stories to be open. I wanted to challenge what people want to know. Or expect to know. Or anticipate knowing. And as profoundly, what I think I know.”

indivíduos excêntricos. Até hoje o abuso sexual permanece cercado por uma barreira de silêncio e se mantém preservado pela ignorância. “Vandals” revolve ao redor de segredos junto de suas cicatrizes abertas ou também enterradas e nunca proferidas, mas apenas sussurradas e os danos permanentes como sofrimento, angústia, insegurança, medo e culpa que tais sentimentos trazem à vida das personagens. À semelhança das primeiras histórias góticas, podemos contemplar a existência de um castelo assombrado (nesse cenário a reserva) e de uma donzela (Liza) que é barbaramente perseguida e molestada por seu vilão (Ladner).

5.2 “The Love of a Good Woman”

5.2.1 A paisagem como cronotopo literário em “The Love of a Good Woman”

“I was amazed as people must be who are seized and kidnapped, and who realize that in the strange world of their captors they have a value absolutely unconnected with anything they know about themselves.”

Alice Munro, *Lives of Girls and Women* (1971)

É inegável a projeção dada por Alice Munro ao conto canadense contemporâneo em termos de estilo e sensibilidade. Como comenta Silva (2020b), estudiosa de Munro no Brasil,

O tratamento que Alice Munro dá às suas histórias é, pois, sofisticado e complexo. Estende-se também ao cuidado que dedica à escolha dos cenários que são elaborados e, geralmente, focalizam o sudoeste do Canadá. Para representar a vida rural de Wingham, Ontário, algumas vezes, cria lugares fictícios, como é o caso das cidades de Jubilee e Hanratty. [...] Talvez, com a intenção de mostrar a realidade de maneira minuciosa, as protagonistas são, geralmente, contadoras de histórias que traduzem e buscam o significado do existir no cotidiano miúdo, nos hábitos minúsculos, nos silêncios e intervalos de cada ato (2020b, p.106).

É precisamente esse poder evocativo da paisagem que gera o *locus horribilis* que pretendemos explorar em relação ao conto *The Love of a Good Woman* (1998), que empresta o título ao livro, no qual os conflitos dominantes aparecem entre o homem e seu próprio fracasso nas relações humanas e entre o homem e os elementos da terra e do clima. Esse conto foi escrito originalmente para a revista *New Yorker* com o subtítulo “A murder, a mystery, a romance” (“Um assassinato, um mistério, um romance”) omitido no texto original, com quase 80 páginas, o mais extenso e o mais complexo de todos os seus contos e dividido em quatro partes. A história pode ser lida por diferentes perspectivas e mesmo assim nenhuma delas pode ser

contestada ou estar errada. Isso ocorre pelo modo que o narrador se utiliza da narrativa de detalhes e da inclusão de simbolismos que parecem querer desviar a atenção do leitor para fatos relevantes.

O conto remete o leitor a um museu da cidade de Walley, onde um narrador onisciente, que parece saber mais do que as próprias personagens, descreve artefatos históricos, objetos estranhos e suas particularidades, entre eles uma caixa vermelha. Uma nota do museu ao lado da caixa diz:

Esta caixa de instrumentos de optometrista, embora não muito antiga, tem considerável importância local por haver pertencido ao Sr. D. M. WILLENS, que se afogou no rio Peregrine em 1951. A caixa escapou do desastre e foi presumivelmente descoberta pelo doador anônimo que a ofereceu para fazer parte de nossa coleção ¹⁰⁷ (MUNRO, 2013, p.3, tradução de Jorio Dauster).

A caixa é considerada um elemento essencial e perturbador para a compreensão de muitos mistérios presentes na narrativa já que todas as personagens associadas a ela são silenciadas: o optometrista que a carrega diariamente em sua profissão, a senhora Quinn que, em seu leito de morte, relata um fato sobre esse objeto e o doador anônimo que a enviou ao museu onde está em exposição há algumas décadas. Imagina-se que a caixa esteja aberta, pois o narrador faz uma descrição de seu conteúdo:

O oftalmoscópio faria você pensar em um boneco de neve. A parte superior, ou seja – a parte presa ao cabo oco. [...] O retinoscópio parece mais complicado. Abaixo da braçadeira redonda da testa há algo como uma cabeça de elfo com um rosto plano redondo e uma tampa de metal pontuda ¹⁰⁸ (MUNRO, 2013, p.12, tradução de Jorio Dauster).

A analogia dos objetos a um boneco de neve e a um elfo, um descascador de maçãs esquisito e isoladores de porcelanas usados em postes telegráficos são bastante significativos, anunciando a incerteza e ambiguidade da narrativa.

¹⁰⁷ “This box of optometrist’s instruments though not very old has considerable local significance, since it belonged to Mr. D. M. WILLENS, who drowned in the Peregrine River, 1951. It escaped the catastrophe and was found, presumably by the anonymous donor, who dispatched it to be a feature of our collection.”

¹⁰⁸ “The ophthalmoscope could make you think of a snowman. The top part, that is – the part that’s fastened onto the hollow handle. [...] The retinoscope looks more complicated. Underneath the round forehead clamp is something like an elf’s head, with a round flat face and a pointed metal cap.”

5.2.2 O espaço em ruínas de Jutland¹⁰⁹

A presença de marcadores espaciais é revelada desde as primeiras linhas do conto munroviano, confirmando a caracterização espacial e o movimento temporal do enredo: três garotos foram para Jutland, um lugar abandonado e com ruínas do que antes fora um moinho e um pequeno povoado, às margens do rio Peregrine, numa manhã de sábado no começo da primavera de 1951, para se divertirem em suas águas. Acredita-se que o nome tenha sido dado em homenagem à batalha naval de Jutlândia¹¹⁰, ocorrida na Primeira Guerra Mundial. Observa-se o espaço tipicamente gótico com a presença das ruínas, além do clima de final de inverno que contribui para a ambientação do *locus horribilis*. Na visão dos três meninos e das crianças, em geral, o nome Jutland vinha de “juta”, fibra da qual se fazem sacos e que está ligada às velhas e grossas estacas de madeira cravadas junto à terra nas margens de rios. Até hoje a origem é um mistério. “As estacas e uma pilha de pedras das antigas fundações, um arbusto de cor lilás, algumas grandes macieiras deformadas por um fungo e a vala rasa do moinho”¹¹¹ (MUNRO, 2010, p.4 e 5, tradução de Alexandre Souza), já demonstram um lugar ameaçador, que será reiterado ao longo da narrativa.

Um terceiro elemento problematizará esse binômio personagem x paisagem: um carro no rio com suas rodas dianteiras e o capô enfiados na lama do fundo do rio. As personagens veem também algo escuro e peludo, parecido com uma grande cauda de animal, projetando-se para fora do teto-solar, oscilando vagarosamente na água. Para Tuan (2005), o medo é um sentimento complexo no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O *sinal de alarme* é detonado pela cena do carro submerso, um evento totalmente inesperado que assusta os garotos e que, instintivamente os faz pensar em fugir logo após identificarem o corpo do optometrista no interior do carro, “um rosto grande e quadrado, as sobrancelhas grossas e felpudas como lagartas grudadas acima de seus olhos, uma mão pálida”¹¹² (MUNRO, 2013, p.7, tradução de Jorio Dauster). A *ansiedade*, por outro lado, é uma sensação difusa de medo, causada nesse contexto quando as três personagens estão longe de

¹⁰⁹ Jotunheim, significa literalmente a casa dos gigantes, referindo-se explicitamente aos seres que ocupam o reino, como os nomes da maioria dos mundos nórdicos.

¹¹⁰ Segundo os historiadores, trata-se da mais importante batalha naval da I Guerra Mundial. Ocorreu no dia 31 de maio de 1916, nas águas da península da Jutlândia (Dinamarca), e opôs frotas britânicas e alemãs. Contudo, apesar de, aparentemente, as perdas britânicas terem sido superiores às germânicas, depois deste confronto os ingleses tornaram-se senhores dos mares controlando toda a navegação.

¹¹¹ “The planks and a heap of foundation stones and a lilac bush and some huge apple trees deformed by black knot and the shallow ditch of the millrace.”

¹¹² “a big square face, thick and fuzzy eyebrows like caterpillars stuck above his eyes, a pale hand.”

suas casas em um ambiente estranho e ameaçador; a ansiedade é um pressentimento de perigo e a necessidade de agir – o ato de resgatar o homem do carro, por exemplo, é refreado. “A imaginação aumenta imensuravelmente os tipos e a imensidade do medo no mundo dos homens” (TUAN, 2005, p.11), o que causa profundo terror nos meninos ao se depararem com o braço peludo saindo do carro.

Desde o início da narrativa detectamos elementos que apontam para a perspectiva de inserir o conto no espectro do goticismo já que o medo, revelado minuciosamente, vai sendo estruturado desde o início da história. Medo, mistério e espaço se mesclam na elaboração espacial até que se chegue à manifestação do monstruoso, na presença “de um rosto grotesco para eles, como eram os de muitos adultos”¹¹³ e, “recusando sensatamente a aceitar a situação em que se encontravam”¹¹⁴ (MUNRO, 2013, p.7, tradução de Jorio Dauster). Enquanto o espaço torna-se o elemento organizador tanto da estrutura da narrativa quanto do seu enredo e ainda pode ser o fator determinante da ação, 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.

Para identificar a ambientação é necessário que o leitor tenha certo nível de conhecimento da arte narrativa. A autora utiliza-se desses processos para que a descrição do espaço seja “entrevista em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação” (LINS, 1976, p.68). Dessa forma, o espaço é o palpável e a ambientação é o sentido, o que torna o segundo, elemento fundamental na caracterização da literatura gótica. Logo após a visão do carro dentro do lago e da figura estranha do optometrista, o senhor Willens, a descrição continua agora em relação à ponte sobre o rio Peregrine, estreita e conhecida localmente como Portão do Inferno ou Armadilha Mortal, o que já traz à mente a ideia de um lugar assustador. Há duas paisagens separadas pela ponte: uma paisagem ribeirinha onde os meninos se juntam à natureza para brincar e sonhar, quase uma fuga de seus mundos familiares e a paisagem marcada por uma realidade sombria e assustadora que é a vida familiar.

Nessa dicotomia se expressa o trabalho do paradoxo sobre essas paisagens, recorrente na narrativa de Munro: a do rio e de suas águas gélidas e cortantes, que com toda sua caracterização não aflige os meninos, eles não a temem, apesar de ser uma paisagem selvagem. A paisagem nativa é sublime, pois é enorme perto do homem tão pequenino e, por outro lado, as famílias são mais “selvagens” do que isso. Existe a surpresa desencadeada pela visão do

¹¹³ “a face already grotesque to them, in the way that many adults faces were.”

¹¹⁴ “their sensible disowning of their circumstances.”

carro atolado e a imagem do optometrista dentro dele, com seus traços grotescos. Embora causem repulsa ou temor, o olhar de cada um dos meninos é mais aterrorizante do que tudo, sobretudo quando se considera uma das imagens paternas, retratada como uma figura ameaçadora e instável do pai bêbado. Não existe terror no rio onde brincam, pulam e se jogam na água gelada. Entretanto o dia a dia dessas crianças é desolador e preenchido por infelicidade transformando-se num verdadeiro *locus horribilis*. Toda a descrição do cenário gótico (rio, vala, mato, neve, gelo) prepara a ambientação sombria que os garotos experimentam em seus lares. O *locus horribilis* faz morada no interior dessas três famílias.

Cece Ferns é filho único e, junto de sua mãe, tem que conviver com o vício de cigarro e bebida do pai. Certa vez o pai é levado ao hospital com pneumonia ou algo muito sério e enrolado em toalhas ou lençóis para que a febre baixasse. “A febre o fez suar e todas as toalhas e lençóis ficaram marrons. Era a nicotina. As enfermeiras nunca tinham visto nada assim”¹¹⁵ (MUNRO, 2013, p.15, tradução de Jorio Dauster). A personagem do pai representa bem a figura de um monstro, no sentido da aparência de cor marrom, as maldades contra a família por ele perpetradas, o próprio modo de se portar quando está embriagado e sua expressão ameaçadora. Cece, junto da mãe, tem bastante habilidade na cozinha e por vezes é insultado pelo pai que pergunta onde está o avental pois “daria uma boa mulherzinha”. Mesmo sem estar alcoolizado, mãe e filho não sabem o que esperar, mas sentem-se bastante tolhidos pela sua presença e seu comportamento, estranho e violento. “Espertinho você, não é? Tudo o que tenho a dizer é para você tomar cuidado”¹¹⁶ (MUNRO, 2013, p.16, tradução de Jorio Dauster). A monstruosidade, além de atribuir-lhe tamanha maldade, também mostra a intolerância em relação ao fato de o filho gostar de cozinhar, compreendido na época da escrita do conto, como um trabalho feminino. Em outro acesso de fúria causado pela bebida, pratos de comida, cadeiras, mesas são arremessadas para longe e Cece tem que correr do pai para seu esconderijo, aos gritos, para não apanhar. A natureza psicológica das personagens leva a questionamentos íntimos e, nas palavras de Montaigne, “nunca vi um monstro ou milagre maior do que eu no mundo”. O ser humano monstruoso consolida tudo o que é horrível e perigoso e manifesta o que há de mais interior ao homem.

Bud Salter, o segundo amigo, possui um irmão caçula e duas irmãs que nada fazem para ajudar a mãe a menos que as obriguem. Escovas de cabelos, pentes, esmaltes e maquiagem

¹¹⁵ “The fever sweated out of him, and all the towels and sheets turned brown. It was the nicotine in him. The nurses had never seen anything like it.”

¹¹⁶ “Smart bugger, aren’t you? Well, all I got to say to you is better watch out.”

ficam espalhadas pela casa; as roupas passadas pela mãe ficam empilhadas nas cadeiras e roupas e toalhas molhadas são deixadas no chão. As irmãs permanecem longos períodos em frente a espelhos espalhados pela casa, com suas prateleiras abarrotadas de grampos, alfinetes, botões, moedas e lápis. Observam-se de vários ângulos, balançando os cabelos e olhando seus dentes até que vão para frente de outros espelhos e iniciam o mesmo ritual. Observa-se o espelho introduzido na narrativa juntamente com a ambientação do conto – uma casa bastante desorganizada e cheia de coisas – e talvez a sensação de estranhamento que a visão de um duplo de si mesmo, ou ausência de tal visão, pode suscitar. A existência do espelho reflete a temática sobre questões da dualidade humana; coloca em cena as armadilhas da mente humana no jogo entre aparência e realidade. O narrador menciona o fato da irmã mais velha que “deveria ser mais bonita” levando o leitor a questionar se isso realmente é verídico e então atentar para o fato de que ambas gostavam tanto de se olhar nos espelhos justamente por insegurança e a dificuldade das jovens irmãs e até mesmo dos outros membros da família de se desapegarem de tudo o que é excesso, encararem a verdade sobre si e ficarem apenas com a essência do ser.

Jimmy Box, o terceiro amigo, possui uma família bastante grande, seu pai ficou incapacitado pela poliomielite quando era jovem, usa uma bengala para se locomover e trabalha em um galpão no fundo de casa consertando bicicletas. Caminha de modo estranho devido às dores, mas nunca foi motivo de gozação por parte das pessoas; é otimista mesmo com a dor expressa em seus olhos e adora contar piadas. Para a família de Jimmy, os fardos e adversidades devem ser sempre superados. Vivem amontoados dentro da casa – irmãos, avós, tios e primos, há roupas espalhadas por todo o lado e há camas montadas permanentemente na sala de jantar. São extremamente educados e quietos. Será que isso explica o fato do menino não ter dito nada à família sobre o carro dentro do rio? “Todos ficaram de boca fechada, os três”¹¹⁷ (MUNRO, 2013, p.21, tradução de Jorio Dauster). Jimmy e Bud vivem em lares melhores e poderiam ter contado às famílias sobre o que haviam descoberto, mas “suas casas pareciam tão cheias. Tanta coisa já estava acontecendo”¹¹⁸ (MUNRO, 2013, p.22, tradução de Jorio Dauster). Isso também é verdade quanto a Cece Ferns, pois mesmo a ausência do pai traz a ameaça e lembrança de sua tenebrosa presença.

A partir do espaço da ponte, as personagens percorrem um trajeto de autoconhecimento e autoafirmação, altamente relevantes, pois tal percurso de transformação representa duas imagens extremamente opostas que podem, de certo modo, influenciar suas vidas, uma vez que

¹¹⁷ “They all kept their mouths shut, all three of them.”

¹¹⁸ “It was just that their houses seemed too full. Too much was going on already.”

a proximidade e o laço afetivo que se estabelecem entre as personagens permitem que o leitor compreenda a personalidade de cada uma delas e possa tecer relações entre suas atitudes, no que diz respeito aos valores familiares e comportamentais, bem como compreender o que é preciso para tornarem-se mais amadurecidos e responsáveis.

Há de se destacar também a importância das *fronteiras* presentes na obra da contista já que são fundamentais para a construção do horror em textos góticos. Nas considerações de Borges Filho (2007) a partir da leitura de Iuri Lotman (1978), “o espaço de fronteira é um espaço paradoxal. Isso acontece, pois a fronteira é ao mesmo tempo o espaço da separação e também o ponto de contato entre dois subespaços. É ambígua. É divisão e passagem. Possibilita inversões e deslocamentos. Fecha e abre, preserva e destrói a autonomia, protege e ameaça” (BORGES FILHO, 2007, p.104). Observa-se esse paradoxo de forma muito clara nos contos munrobianos com cidades às margens de descampados, florestas, lagos e rios. Quando os três amigos saem da cidade e seguem rumo ao rio, ultrapassam a fronteira que os separa de suas vidas sofridas e os levam para o mundo da alegria juvenil, cheio de encantamento e sonhos; esse espaço é um *locus* ambíguo situado na confluência do centro com as margens. Assim que ultrapassam o limite do conhecido, deixam de ter seu centro como porto de abrigo e passam a pertencer a esse espaço periférico de Jutland que os envolve e mais tarde os atemoriza com a descoberta do carro dentro do rio.

Assim como todos os anos “o rio arrastava e depositava por toda parte um bom número de objetos surpreendentes, grandalhões, estranhos ou caseiros”¹¹⁹ (MUNRO, 2013, p.9, tradução de Jório Dauster), os garotos escolhem um caminho que poderá conduzi-los ou não a uma revelação sobre si mesmos, e assim como o inverno anuncia a chegada da primavera, a decisão de não irem à delegacia, naquele momento, e contar ao delegado sobre o carro no rio vai ao encontro da paisagem de terror há pouco vivenciada por eles. O *locus horribilis*, ou espaço do medo, é o elemento de construção narrativa capaz de expressar, metonimicamente, o desconforto e a insegurança que o homem moderno experimenta em relação a seu ambiente físico e social (BOTTING, 2014, p.163).

Trilhas inundadas, lama, poças de água deixadas pela chuva, botas de borracha que são encharcadas pela água, o vento que agita o voo das gaivotas e corvos que mergulham na água em busca de comida. A referência à posição dos abutres em “elevados postos de observação”

¹¹⁹ “the river swept off and deposited elsewhere a good number of surprising, cumbersome, bizarre or homely objects.”

prepara o cenário para a descoberta do carro. Tordos e melros de asas vermelhas sobrevoam o rio, velozes, anunciando a chegada de uma tempestade. “O horror é aniquilador. Ele toma a alma por dentro: a consciência encolhe ou definha internamente” (ROSSI, 2014, p.13). Cece, Bud e Jimmy caminham com a sensação de efeito instantâneo do medo, enraizado em suas imaginações, causando-lhes repulsa e asco, indicando que as personagens foram invadidas por seu próprio *locus horribilis*, pois como foi dito anteriormente, a personagem pode ser compreendida como espaço.

Antes de chegarem à delegacia para relatar os fatos, passam por uma casinha com fachada de estuque onde residem o senhor e a senhora Willens, com um lindo jardim cultivado pela esposa, uma jardineira de renome.

O arbusto de forsítias tremeu, mas não por causa do vento, pois de lá saiu uma figura marrom e encurvada. Era a senhora Willens em suas velhas roupas de jardinagem, uma mulherzinha baixa e gorducha vestindo calças folgadas, um blusão rasgado e um boné de pala que poderia ter pertencido ao marido e lhe caía sobre a testa quase cobrindo os olhos. Ela carregava uma tesoura grande usada para podar ¹²⁰ (MUNRO, 2013, p.23, tradução de Jorio Dauster).

A visão da idosa corcunda, de pele escura, malvestida, com chapéu e tesoura na mão remete à imagem de um ser ameaçador e responsável pela sensação de apavoramento nos jovens. Tão emblemática quanto a caixa vermelha é a menção aos três ramalhetes de forsítias que a senhora Willens oferece aos meninos para que presenteassem suas mães. Três ramalhetes, três meninos, três famílias e mais adiante três versões dadas à morte do optometrista. O número três representa a unidade divina. A Santíssima Trindade para os cristãos (Pai, Filho e Espírito Santo) é um dos principais exemplos que mostram o caráter sagrado desse numeral. Além da manifestação divina, várias coisas são representadas por três elementos: o ciclo da vida (nascimento, vida e morte), os três Reis Magos trazendo ouro, incenso e mirra, a ressurreição de Jesus ao terceiro dia, o fato de Pedro ter negado Jesus por três vezes, entre tantas outras. ¹²¹

Pensando no ciclo da vida, a primavera é o surgimento de uma nova estação que trará vida após o inverno que tudo esfria e escurece; a vida é representada pelos três jovens garotos em sua tenra idade; a morte está ligada ao mistério e à tragédia que criam a ambientação da

¹²⁰ “The forsythia shook, not with the Wind, and out came a stooped Brown figure. It was Mrs. Willens in her old gardening clothes, a lumpy little woman in baggy slacks and a ripped jacket and a peaked cap that might have been her husband’s – it slipped down too low and almost hid her eyes. She was carrying a pair of shears.”

¹²¹ Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-3/>. Acesso em: 13 Fev. 2023.

narrativa. O leitor também pode associar o número três à culpa, doença, morte, ao despertar do desejo sexual, à transgressão sexual das personagens e, no caso específico dos ramalhetes, à três oportunidades desperdiçadas pelos amigos de contar o incidente do carro para suas famílias. Na verdade, os três amigos também silenciam; a realidade mostra-se pesada demais para que exponham o fato e silenciar é a melhor opção para se protegerem de um mal maior. Os amigos jogam os buquês embaixo de um carro estacionado e limpam suas camisetas que ainda tinham algumas pétalas grudadas, livrando-se de quaisquer vestígios que os fizessem lembrar de Willens.

A ambientação vai se modificando à medida que os meninos se aproximam da delegacia. Passam pelo bar que o pai de Cece costuma frequentar, o que lhe traz profunda tristeza; em seguida chegam a uma viela sem calçamento onde se depararam com outro bar que se assemelha a um banheiro público com pequenas janelas no alto do prédio; escutam um som abafado de vozes vindo da delegacia junto do cheiro de cigarro e charuto e o chiado da gargalhada asmática do coronel Box. O senhor Pollock, aposentado da drogaria também está na delegacia junto de Fergus Solley que parece mentalmente limitado por ter ingerido gás na primeira guerra. Todos os dias esses homens jogam cartas, fumam, contam histórias e bebem café por conta da prefeitura e sabem de tudo o que acontece na cidade.

Os três meninos passam pelo banheiro público onde veem um jorro de vômito na parede e várias garrafas jogadas nas pedras. Avistam o senhor Tervitt, que fora um capitão da marinha por muito tempo e que hoje auxilia no trânsito da cidade próximo à escola. Apita seu assobio e ergue as mãos grandes com luvas brancas que se assemelham a mão de um palhaço. Os meninos se aproximam de Tervitt e, sem esperar que ele coloque seu aparelho de audição, relatam o que havia acontecido com o senhor Willens. Assim que ajusta o som, diz: “Prossigam”. Os meninos nada dizem e saem em disparada.

Os espaços descritos acima criam, portanto, uma atmosfera estranha e misteriosa inundada por gradientes sensoriais conforme proposto por Borges Filho (2007), onde o ser humano percebe o mundo pelos sentidos. Além dos aspectos sensoriais, é imperativo salientar a ligação dos meninos com o espaço que habitam, o que traz à cena o *locus horribilis*. A presença dessas personagens que representam o cotidiano da pacata cidade de Walley é utilizada por Munro para criar uma atmosfera de medo, ansiedade e angústia nos três meninos. A questão da escolha desses três meninos feitas por Munro é relevante: se em Jutland há dezenas de outras crianças que poderiam ter suas vidas retratadas, porque escolheu Cece, Bud e Jimmy? Ora, porque talvez personifiquem a liberdade existente fora do olhar repressor da sociedade a que pertencem e assim, os diferentes modos de vida de cada um se exaurem totalmente tão logo

saem da cidade e acham seu lugar de alegria e diversão nas margens do rio. Cabe ao leitor desvendar as camadas de significados na tessitura da contista. Afinal, ele percebe os indícios de que algo está prestes a acontecer.

5.2.3 Falência do coração: o paradoxo nas personagens munrovianas

A crítica literária Catherine Ross conclui que o conto “The Love of a Good Woman” “está seguramente entre as histórias mais complexas e sugestivas de Munro – é um jardim com passagens bifurcadas”¹²² (ROSS, 2002, p.793, tradução nossa). Essa citação se refere à estética munroviana aplicada ao conto em questão e aproximando a arte da escritora da arte de Jorge Luis Borges (1899 – 1986), citando o título de seu conto “O jardim de veredas que se bifurcam”. Nele, o autor mostra algumas de suas renitentes aspirações e impressões. Todos os caminhos interpretativos são provisórios e simultaneamente plurais. Uma narrativa intrigante, a começar pelo desvendamento de seu mote. Caberia pensar que é o tempo, ou o homem no tempo, ou a apreensão do tempo. Também o tempo da literatura. A extensão de ambos. O tempo que constrói e destrói significados. A infinitude das leituras possíveis sobre o que se vê e sente. A compulsão humana para descobrir os elos explicativos criadores de tantras tramas detetivestcas nos pequenos cotidianos. E, a sugestão de que tudo isso seria inútil se não pudesse ser belo.

“O jardim de veredas que se bifurcam” é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts’ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades (BORGES, 2007, p.74).

Tal estratégia define, de certa forma, a estruturação do conto de Munro, que une idades, diferentes experiências de vida e voltas ao passado para contar a história de uma enfermeira que teve seus desejos tolhidos a ponto de sua existência ser insípida e demasiadamente afetada pelos efeitos do *locus horribilis*. Um labirinto narrativo ao nível do tempo e do espaço.

A história segue para um período de tempo posterior à morte do optometrista. A senhora Quinn, jovem mãe de 27 anos, com duas filhas pequenas, sofre de falência renal e tem Enid

¹²² “This story is surely among Munro’s most complex and suggestive – is a garden of forking paths.”

como sua cuidadora domiciliar, sendo a primeira retratada como irritada e mandona e a segunda como uma solteirona de meia idade atormentada por sonhos eróticos e preocupada em fazer o bem aos outros. A presença dessas personagens redireciona o conto novamente para o binômio personagem x personagem, fazendo com que a tormenta entre elas continue como elemento que define suas relações. O título da segunda parte do conto, “falência do coração”, traz em si ambiguidade e incerteza já que pode estar ligado à causa da morte da personagem ou à falta de empatia de Enid pela paciente.

A personagem Rupert, ao sair de casa, para não ter que ver ou ficar com a esposa enferma, enfrenta o frio e a distância até a cidade – elementos espaço-temporais masculinos que precisa dominar; a esposa também enfrentará, em seu espaço feminino do lar, os cronotopos negativos do tempo, do silêncio e da solidão, pois eles se tornam os centros organizadores em volta dos quais se desenvolverá sua trajetória externa e interna nessa segunda parte do conto. Mesmo com a presença do marido e suas duas filhas pequenas, isso não será suficiente para evitar sua amargura, depressão e ressentimento, pois os elementos espaço-temporais negativos se tornarão cada vez mais agressivos e traiçoeiros. “Era uma mulher com osso de passarinho, agora deformada devido ao inchaço da barriga e dos membros, enquanto os seios haviam se reduzido a meros saquinhos com mamilos em forma de groselha seca”¹²³ (MUNRO, 2013, p.35, tradução de Jorio Dauster). A imagem grotesca da doente retrata o anormal que colide com o normal; um corpo deformado pela doença com aparência degradante inserido na rotina da família envolvida pelo trabalho, escola e afazeres domésticos.

Doentes terminais, de acordo com Enid, são capazes de refletir sobre tudo o que passaram em suas vidas, momentos bons e ruins e, muitos deles, detestam as pessoas ao seu redor, culpam os médicos por seus sofrimentos e até as visitas por suas desgraças. Assim, pela dedicação dia e noite, pelas mãos pacientes e por ser saudável, Enid sempre fora odiada por seus pacientes, mas acostumada com o fato. Entretanto, no caso da senhora Quinn havia algo diferente. Enid não deseja lhe trazer alívio, não consegue vencer sua antipatia por ela.

A falta de compaixão de Enid pela senhora Quinn quando diz “não sou capaz de vencer minha antipatia por aquela pobre mulher condenada ainda tão jovem”¹²⁴ e que desgosta daquele corpo, em especial, “da descoloração, dos pequenos mamilos de aparência maligna, dos patéticos dentes de furão”¹²⁵ (MUNRO, 2013, p.38, tradução de Jorio Dauster), além da urina

¹²³ “She was a little bird-boned woman, queerly shaped now, with her swollen abdomen and limbs and her breasts shrunk to tiny pouches with dried-currant nipples.”

¹²⁴ “I could not conquer her dislike of this doomed, miserable young woman.”

¹²⁵ “the discoloration, the malignant-looking little nipples and the pathetic ferretlike teeth.”

escura, o cheiro azedo de seu hálito e o cheiro funesto de sua pele retratam o ódio da cuidadora articulado com o espaço em que a mulher adoentada habita, onde um alimenta o outro na elaboração espacial criada pela autora. Munro faz uso de elementos do gótico para tratar da problemática da doença, que por si já traz desesperança e amargura para ambas as personagens. Na fala da doente, “esse lixo já vai tarde”¹²⁶ (MUNRO, 2013, p.39, tradução de Jorio Dauster), nota-se a revolta alimentada pela personagem e como a cuidadora a incomoda, pois, “a senhora Quinn se debatia à procura de um inimigo”¹²⁷ (MUNRO, 2013, p.38, tradução de Jorio Dauster).

Enid não compreende por que isso acontece, tem dentro de si uma sensação de incerteza e seu comportamento revela as questões que aparecem ao redor dos mistérios do comportamento humano, da mente humana e de como fazemos nossas escolhas, afinal “os monstros ainda estão entre nós. Encontramos o inimigo e ele somos nós” (JEHA, 2007, p.120). “A senhora Quinn era um caso mais difícil. Se ela se partisse em pedacinhos, lá dentro só se encontraria uma forma lúgubre de malícia, só podridão”¹²⁸ (MUNRO, 2013, p.45, tradução de Jorio Dauster). Malícia e podridão dentro de um corpo que se desintegra. O corpo e as atitudes da personagem enferma são representados como disformes, degradados, exagerados. Consequentemente, o grotesco apresenta um drama satírico da palavra e do corpo, no qual as fronteiras da lógica são muitas vezes enfraquecidas.

Enid sempre se prestara ao papel de uma pessoa solitária. Servia todos os anos no colégio como representante de turma ou organizadora de eventos sociais; era querida por todos, mas segregada. Sempre pensou em ser missionária e depois enfermeira. Enquanto seus colegas de colégio se formavam nas faculdades, resolve acatar o conselho de seu pai antes de falecer para não se tornar enfermeira, pois “a enfermagem torna uma mulher vulgar”¹²⁹ (MUNRO, 2013, p.39, tradução de Jorio Dauster). O pai costumava dizer que a familiaridade com corpos masculinos poderia modificar uma moça e alterar a imagem que os homens têm dela e até mesmo afastar o casamento e boas oportunidades de trabalho. E parece acatar também a promessa da mãe que pede a ela para nunca se casar com um fazendeiro. Com a guerra e a carência de médicos e enfermeiras, Enid torna-se mais bem-vinda do que nunca e, com a ampliação dos hospitais e muitas fazendas prosperando, suas responsabilidades passam a se

¹²⁶ “good riddance to bad rubbish.”

¹²⁷ “Mrs. Quinn was flailing about for an enemy.”

¹²⁸ “Mrs. Quinn as a harder case. Mrs. Quinn might crack and crack, but there would be nothing but sullen mischief, nothing but rot inside her.”

¹²⁹ “nursing makes a woman coarse.”

reduzir ao cuidado das pessoas em suas casas para não haver risco de se tornar vulgar, como o pai havia dito.

Muita chuva e calor no verão, árvores frondosas, arbustos sobrecarregados de trepadeiras, plantações de milho, cevada, trigo e feno. A abundância de colheita na fazenda de Rupert faz com que ele passe menos tempo em casa com a família. E assim, nesse verão Enid passa suas noites dormindo no sofá do quarto em meio a sonhos que a atormentam, sonhos nos quais ela “copulava ou tentava copular com parceiros totalmente proibidos ou impensáveis. Com bebês gordos e hiperativos, ou pacientes envoltos em bandagens, ou com sua própria mãe”¹³⁰ (MUNRO, 2013, p.51, tradução de Jorio Dauster). O prazer a deixa molhada, gemendo de desejo e buscando se aliviar com rispidez dizendo a si mesma que tem que ser daquele jeito se não aparecesse nada melhor. Os sonhos são o meio pelo qual a personagem deixa a realidade gradualmente, juntamente com situações imprevisíveis e sofrimentos.

Os sonhos desencavam essas emoções profundas e premonições que refletem reveladoramente sobre o sonhador, aquilo que pode ser escondido durante as horas de vigília, mas que emerge durante o sono para assombrar e mover o sonhador. É muito provavelmente devido a esse estado emocional exaltado que os sonhos são usados com tanta frequência na literatura gótica. Pois ao evocar estados oníricos nos seus personagens, os autores podem ilustrar emoções de uma maneira menos mediada e em um nível, frequentemente, terrível. [...] Sonhar também possui uma antiga relação com a arte de prever o futuro, sendo que este é vislumbrado em estado de sonho. (THOMPSON, 1974, p.7).

O suor frio, o corpo quente, o escuro, os retângulos compridos das janelas, as cortinas de voal, a respiração enervante da enferma, geram em Enid sentimentos de repugnância e humilhação que segundo ela são apenas o lixo de sua mente. As sensações e observações da personagem são percebidas como o “estranho-familiar” de Freud (2019) que suscita angústia e horror e que vem à tona em forma de figuras aterrorizantes: as bandagens remetem a imagem de uma múmia, até mesmo de um morto-vivo que retorna para apavorar a vida da cuidadora, para reprimir todos os seus desejos carnis, lembrando-a do quanto sua vida gira em torno do desejo dos outros e não de si própria. Nesse sentido, Freud afirma que “em muitas pessoas, o mais elevado grau do ‘estranho-familiar’ aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas” (FREUD, 2019, p.87).

¹³⁰ “she would be copulating or trying to copulate with utterly forbidden and unthinkable partners. With fat squirmly babies or patients in bandages or her own mother.”

Em meio a esses sonhos grotescos nota-se a ambientação com o quarto escuro e a luz tênue penetrando pelas janelas com cortinas de voal – aqui referindo-se à proteção de sua intimidade, a necessidade de esconder seus sentimentos e comportamentos diante da sociedade. É a imagem de um lugar degradante assombrado pela respiração da enferma que soava como uma “reprimenda” e o cheiro forte do seu corpo, criando assim uma verdadeira atmosfera de *locus horribilis*. A enfermeira encontra-se dentro de uma armadilha, pois diariamente ela controla a enferma e seu corpo decadente, mas em seus sonhos, os corpos fogem de seu cuidado e controle e a atemorizam. No horror gótico, os sonhos são sinais de que o espaço inicialmente seguro de Enid é uma emboscada e possivelmente uma antecipação de morte.

Soma-se ao espaço o som das vacas mastigando ruidosamente o capim enquanto pastam durante a noite no pequeno prado entre a casa e a margem do rio, e os pensamentos de Enid sobre a vida boa que as vacas levam e, por outro lado, seu destino final, o matadouro. França (2017) no capítulo Medo e Literatura, pontua que quando a fonte de medo não representa um risco real a quem o experimenta, alcançamos o campo das emoções estéticas e o exercício dessas sensações parece ser capaz de produzir diversos efeitos estéticos como o sublime, a catarse, o grotesco, entre outros. Símbolo da maternidade, da fertilidade e da nutrição, a vaca é mencionada no conto como símbolo da submissão da mulher, nesse caso de Enid, que é dominada pelos desejos dos pais e de seus pacientes. Todos os sacrifícios que o animal sofre até o matadouro apontam o alto grau de degradação feminina, ou seja, apontam para o modo como Enid vive para servir o outro e, no fim, o que lhe resta são a solidão e a amargura. Observa-se o conflito interno de Enid baseado na caridade, cuidando de doentes e na maldade, ao desejar a morte da senhora Quinn.

É significativa a presença dos gradientes sensoriais para a apreensão do espaço por meio da personagem e do leitor. A visão é mencionada para a percepção dos detalhes referenciados anteriormente sobre o quarto da enferma e para o movimento da narrativa; percebe-se o ruminar das vacas através do sentido da audição, com o intuito de provocar os sentidos e despertar sensações nas personagens no espaço do quarto e seus arredores.

Durante as noites de insônia e após ser perturbada pelos sonhos pecaminosos, decide levantar-se do sofá e trabalhar, pois “no seu juízo essa era a melhor maneira de se mostrar arrependida”¹³¹ (MUNRO, 2013, p.52, tradução de Jorio Dauster). A cozinha encontra-se em total desordem, com copos sujos e pratos engordurados guardados no armário, rolos de papel higiênico sobre potes de mel, cortinas acinzentadas pela fumaça, vidros de janelas gordurentos,

¹³¹ “as far as she was concerned, that was the best way to be penitent.”

um vaso de flores com água apodrecida e geleia mofada no pote, destacando novamente os gradientes sensoriais. Por meio do olfato, Enid tem uma percepção hostil da cozinha suja e seu odor, o que torna o espaço desfavorável. “O que fazer, porém, com a horrível tinta marrom que havia sido recentemente aplicada sem o menor cuidado no assoalho do aposento da frente?”¹³² (MUNRO, 2013, p.54, tradução de Jorio Dauster). Essa mancha tão difícil de ser removida começa a incomodar Enid que em breve descobrirá sua origem.

O espaço de deterioração da casa simboliza a deterioração da saúde da senhora Quinn, juntamente com a vida lastimável de sua cuidadora. O bem e o mal, a vida e a morte. Paradoxos munrobianos que se repetem. A onipresença da escuridão e do silêncio do quarto tornam-se ainda mais penetrantes pela animização que os caracterizam – inevitavelmente à espreita, no interior da casa, aguardando o momento de “envolver” as duas personagens femininas.

A luz do sol, ou qualquer outra luz, era agora tão irritante para a senhora Quinn quanto o barulho. Enid precisava pendurar colchas nas janelas até quando as persianas tinham sido baixadas [...] A senhora Quinn se sentia agora cansada ou fraca demais para falar. Há tempos se fora toda a cor de seu rosto e até dos lábios. Às vezes ficava em estupor, com a respiração tão rasa e o pulso tão débil e irregular que alguém menos experiente do que Enid poderia dá-la por morta ¹³³ (MUNRO, 2013, p.53, tradução de Jorio Dauster).

A presença do espaço fronteiro é observada na passagem acima. Da janela do quarto Enid observa claramente a pastagem da fazenda de Rupert quando inicia o tratamento de sua esposa, mas com o passar do tempo, essa visão fica cada vez mais difícil pela presença das persianas e da colcha à medida que a saúde da enferma se degenera. A fronteira evidencia o espaço de separação da enfermeira com o mundo que poderia ter explorado e vivido, sendo uma profissional valorizada no ambiente hospitalar e, por outro lado, o espaço interno da casa em que se encontra, com a sensação de opressão e atmosfera sombria. Enquanto a senhora Quinn estiver viva, Enid não será capaz de ultrapassar a fronteira imposta por seus pais e por si própria. O espaço de pouca luz dificulta a visão e trará medo e desconfiança à medida que vai se familiarizando com a enferma.

¹³² “Though what could you do about the ugly brown paint that had been recently and sloppily applied to the front-room floor?”

¹³³ “The sunlight, or any light, was as hateful as noise to Mrs. Quinn by now. Enid had to hang thick quilts over the windows, even the blinds were pulled down. [...] Mrs. Quinn was often now too tired or weak to talk. Sometimes she lay in a stupor, with her breathing so faint and her pulse so lost and wandering that a person less experienced than Enid would have taken her for dead.”

Sendo assim, as tentativas de Enid em se afastar daquele ser de horror que a senhora Quinn havia se tornado só surtem efeito quando está executando tarefas como dar comida, brincar e ensinar orações para as duas filhas do casal e cuidar da casa. Desse modo, o silêncio se animiza cada vez mais penetrando no quarto como uma pessoa e observando a enferma enquanto o calor, imaginado como o calor humano que acolhe, aqui sugere o calor que sufoca. Da mesma maneira, também é notória a reação da personagem enferma com a solidão e a lentidão do passar dos dias, pois nesse espaço, tão propício à angústia e ao desespero, os cronotopos identificam a tensa relação que estabelecerão com a mesma: a janela fechada representa o calvário, como transição da vida para a morte; o caderno de cabeceira onde Enid anota todas as intercorrências da paciente tece o início, meio e fim de sua infeliz trajetória.

Certa noite, Rupert chega da fazenda antes da enfermeira medicar a senhora Quinn e, desse modo, decide vê-la em seu quarto. Enid ouve a esposa rindo, uma risada perversa e premeditada, um misto de zombaria e satisfação que ela já ouvira outras vezes, o que a deixa paralisada na cadeira, olhando fixamente para a porta do quarto da doente. “Rupert parecia ter agarrado um fio elétrico desencapado e pedido perdão por seu corpo haver se permitido sofrer uma catástrofe tão estúpida”¹³⁴ (MUNRO, 2013, p.56, tradução de Jorio Dauster). A gargalhada da esposa à beira da morte e Rupert com os cabelos eriçados remetem a uma cena que parece brotar dos arcanos do demoníaco. É um riso infernal, uma sátira da decadência humana que revela a relação perturbada de uma morta-viva com seu mundo pequeno e logo finito. Constatase a presença do grotesco e, juntamente com a atmosfera noturna e mórbida, fica evidente que Munro utiliza-se dessa passagem para explorar os sentimentos mais profundos do ser humano.

Faz-se evidente a atenção dada aos ruídos que permeiam a intriga, pois, somando-se à ambientação sombria da casa surge o sentimento de vergonha e angústia do marido que parece sofrer ao lado da esposa quase morta. Apesar de não saber ao certo o que acontece no quarto entre Rupert e sua esposa, a tensão continua na terceira parte do conto depois da seguinte fala da senhora Quinn: “Eu poderia lhe contar uma coisa que você não vai acreditar. Você sabe que o senhor Willens esteve aqui mesmo, nesse quarto?”¹³⁵ (MUNRO, 2010, p.56, tradução de Alexandre Souza).

¹³⁴ “He looked as if he had caught hold of an electric wire and begged pardon that his body was given over to this stupid catastrophe.”

¹³⁵ “I could tell you something you wouldn’t believe. You know Mr. Willens was right here in this room?”

5.2.4 O erro

Rupert abriu a porta do aposento de mansinho e deparou com o senhor Willens de joelhos sustentando com uma das mãos o aparelho na altura do olho da senhora Quinn, enquanto, com a outra, segurava a perna dela para manter o equilíbrio. Ele agarrara a perna para se equilibrar, empurrando a saia para cima e descobrindo toda a perna, mas isso era tudo e não havia como ela se opor já que precisava se concentrar em ficar imóvel ¹³⁶ (MUNRO, 2013, p.57, tradução de Jorio Dauster).

O título da terceira parte do conto tem muitas implicações. Relata inicialmente o momento em que o marido entra no quarto da esposa de mansinho após ver o carro do optometrista do lado de fora, perde o controle, o ataca com toda sua força e fúria, “antes que ele compreendesse o que estava acontecendo e pudesse se levantar ou se virar”¹³⁷ (MUNRO, 2013, p.54, tradução de Jorio Dauster) e deixa-o sem vida após bater sua cabeça seguidas vezes no chão ou talvez por sua cabeça ter batido na base do aquecedor. A esposa acha que Rupert irá atacá-la em seguida, mas, sem fôlego, limita-se a endireitar a cadeira que estava virada no chão e senta-se para decidir o que fará com o corpo. A senhora Quinn se aproxima do morto e, apesar de seu peso, o vira para cima, vê seus olhos semiabertos e uma baba rosa que escorre de sua boca,

cor de rosa e, para dizer a verdade, igualzinho à espuma que sobe quando se fervem morangos para fazer geleia. Rosa brilhante. [...] Ele emitiu um ruído quando ela o virou. Glu-glu. Só isso. Glu-glu, e lá ficou imóvel como uma pedra ¹³⁸ (MUNRO, 2013, p.57 e 58, tradução de Jorio Dauster).

Nessa cena, o som marca importante presença com o uso de onomatopeia, técnica recorrente em Munro, uma vez que o som vindo do morto amplia o *locus horribilis* que afetará o comportamento e determinar as ações do casal. Nota-se também a presença recorrente da cor rosa avermelhada e da geleia aqui e em outros contos da autora.

¹³⁶ “Rupert opened the door to this room just easy, till he saw Mr. Willens there on his knees holding the thing up to her eye and he had the other hand on her leg to keep his balance. He had grabbed her leg to keep his balance and her skirt got scrunched up and her leg showed bare, but that was all there was to it and she couldn’t do a thing about it, she had to concentrate on keeping still.”

¹³⁷ “he couldn’t get up or turn around, he was down before he knew it.”

¹³⁸ “it was Pink stuff, and to tell the truth, it looked exactly like when the froth comes up when you’re boiling the strawberries to make jam. Bright pink. [...] He made a sound when she was turning him over. Glug-glug. That was all there was to it. Glug-glug and he was laid out like a stone.”

Assustados e engendrando um plano para se livrarem do corpo, observam o movimento da cadeira de balanço e parecem confinados pela sensação de estranheza que emana do ambiente. Além disso, o vento forte faz a toalha que envolve o corpo do morto voar para longe, uma nódoa surge na blusa da esposa assim como uma marca marrom no chão do cômodo da frente da casa. Rupert coloca um chapéu na cabeça do defunto, leva-o até seu carro onde é posto no banco do passageiro e o conduz pela estrada escura, debaixo de chuva, até a beira do rio. Enquanto dirige até Jutland, a mente de Rupert é tomada pela imagem do velho em cima de sua esposa, “chupando-a com aquela boca velha cheia de baba. Empurrando, chupando, babando, cutucando e machucando, tudo ao mesmo tempo. Era um velho safado e violento”¹³⁹ (MUNRO, 2013, p.60, tradução de Jorio Dauster). A imagem do velho assemelha-se à imagem de um fantasma que inquietará para sempre as personagens. E assim, a descrição do ambiente juntamente com a imagem de horror das personagens, traz à tona o sinistro que toma conta da narrativa e observa-se o grotesco incorporado no *locus horribilis*.

“Ao invés de limpar a sujeira da toalha ou da blusa que estava vestindo, ela decidiu queimar as duas peças na fornalha. Elas soltaram um cheiro horrível que lhe causou enjoo. Assim começou sua doença”¹⁴⁰ (MUNRO, 2013, p.61, tradução de Jorio Dauster). No que diz respeito à doença renal da senhora Quinn, importa notar que os rins são entendidos como sede dos desejos secretos e simbolizam a força, a inteligência e a resistência à adversidade. Além disso, é importante observar que o sistema renal funciona com um "par" de rins, portanto ele depende de parceria e cumplicidade entre eles para seu pleno funcionamento. Externamente eles representam a busca pela qualidade dos relacionamentos interpessoais e a percepção do amor através ao outro.¹⁴¹ Portanto, a hipótese de que a doença renal tenha sido usada pela contista com o sentido de unir o casal Quinn no assassinato e como cúmplices um do outro se faz bastante significativa.

O cheiro das roupas queimadas na fornalha, assim como da tinta marrom que usou para pintar o assoalho a fim de encobrir a “marca” da morte do optometrista causam muitas dores nas costas e não cessam depois desse dia. É a trama, a textura desse tempo psicológico perturbador que ela está vivendo e ao qual se entrega que revela a natureza cronotópica do

¹³⁹ “sucking away at her with his dribbly old mouth. Pushing and sucking and dribbling and digging into her and hurting her all at the same time. He was a dirty old brute.”

¹⁴⁰ “Instead of trying to soak the stuff out of that cloth or the blouse she had on, she decided to burn the both of them in the stove. They made a horrible smell and the smell made her sick.”

¹⁴¹ Disponível em: <https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes>. Acesso em: 15 Out. 2022.

tempo, inseparável do cronotopo espacial – o espaço da casa e do rio, onde o marido desova o corpo.

Conforme mencionado anteriormente sobre a relevância do número três nesse conto, a personagem enferma fornece três relatos diferentes sobre o que o optometrista estava fazendo em sua casa no dia do assassinato. Primeiro, ao chegar repentinamente, Rupert confunde uma visita puramente profissional em que ele está apenas examinando seus olhos; na segunda versão, o ato de agarrar suas pernas é descrito como oportunista e faz isso sempre que possível; na terceira versão, a esposa explica que os encontros são planejados e o chapéu é deixado no carro para que ele possa beijá-la e agarrá-la com mais facilidade. Desse modo, o “erro” cometido pode estar associado às três personagens: a Willens por desejar sexualmente uma mulher casada; o erro de Rupert por não ter compreendido a situação e matá-lo e finalmente ao deslize da senhora Quinn por consentir as investidas do velho, cujo desfecho resultará em culpa, doença e, por fim, sua morte.

Ora, será tudo isso invenção da enferma para assustar Enid e afastá-la de sua família, pois imagina que depois de morta, a cuidadora poderá se casar com Rupert e tomar conta de suas duas filhas? Cabe ainda apontar a presença da caixa vermelha na casa do casal mesmo depois que o corpo de Willens foi desovado no rio. “Havia estado ali o tempo todo. Ela não se lembrava de tê-la posto lá ou de ver Rupert fazendo isso”¹⁴² (MUNRO, 2013, p.62, tradução de Jorio Dauster). Diz esquecer completamente da caixa e então decide escondê-la sem nunca mencionar o lugar. Como então a caixa chegou ao museu?

5.2.5 Mentiras

“Mover o corpo deslocava a informação que tentava arrumar na cabeça a fim de se acostumar com ela”¹⁴³ (MUNRO, 2013, p.63, tradução de Jorio Dauster). Enid fica acordada a noite inteira, sem se mover, sem tentar dormir e, ao escovar os dentes, tem a impressão de estar fazendo algo incomum. A presença do estranho-familiar envolve a personagem, gera angústia e horror e faz com que seu comportamento comece a mudar, levando a narrativa para uma conclusão magistral. Não consegue trocar de roupa, pois seu corpo fica dolorido com as juntas endurecidas; a tormenta continua a se fazer presente pelo “luz que penetrava pela janela da

¹⁴² “It had been sitting there all the time. She didn’t even remember putting it there or seeing Rupert put it there.”

¹⁴³ “Moving her body shook up the information that she was trying to arrange in her head and get used to.”

cozinha – estava sentada no escuro –, e ela observou uma nesga de luz atravessar a noite, refletida no linóleo, e desaparecer”¹⁴⁴ (MUNRO, 2013, p.63, tradução de Jorio Dauster).

Em sua obra *Lives of Girls and Women* (2001), Munro afirma que “as vidas das pessoas em Jubilee e em outros lugares são monótonas, simples, fascinantes, incompreensíveis – cavernas profundas revestidas com linóleo de cozinha”¹⁴⁵ (MUNRO, 2001, p.276, tradução nossa). Para Munro, na justaposição entre caverna e chão da cozinha, existe uma imagem de aspereza e obscuridade que estão por trás da vida cotidiana provincial, percebida como a superfície de um mundo sombrio e secreto de violência, escândalos e mortes repentinas, segundo Howells (2004). O linóleo revela a natureza dupla, ambígua e incompreensível do dia a dia das personagens; introduz a questão do *unheimlich*, do estranho-familiar, do perturbador (FREUD, 2019). Como um item topográfico, o linóleo descreve o espaço onde as histórias se passam: é o material utilizado para revestir o piso da cozinha onde Enid é atormentada por seus próprios fantasmas. A menção ao piso de linóleo é feita por Munro em vários de seus contos, sempre abrangendo valores opostos de suavidade e turbulência, limpeza e sujeira, escuridão e luz, estabilidade e dinamismo, modernidade e decadência (FRANCESCONI, 2015, p.9). Em síntese, Munro vale-se de uma fusão de opostos para tratar das relações humanas, partindo do familiar e penetrando no desconhecido.

Enid sai da cozinha e senta-se na varanda dos fundos na luz do alvorecer. O espaço feminino da casa que serve de conflito para a senhora Quinn e Enid, servirá agora para aproximar a cuidadora do quase viúvo Rupert, já que nutre algum tipo de sentimento por ele desde a época de sua juventude quando frequentavam a mesma escola. Levanta-se, atravessa a pastagem onde as vacas pastam e abre o ferrolho da porteira. A porteira representa a fronteira, o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas. A porteira se abre sobre um mistério; indica uma passagem e convida a atravessá-la. A porteira é uma imagem carregada de valor e emoção, pois evidencia a procura de algo, bom ou ruim que Enid procura há tempos: sua liberdade ou clausura, amor ou ódio, vida ou morte. A mudança de lugar (espaço), da casa para o pasto causa mais transtorno nos pensamentos da personagem que ainda não sabe o que acontecerá em sua vida. A paisagem externa traz então uma trilha e salgueiros – relacionados à morte, pois a morfologia da árvore

¹⁴⁴ “the moonlight came through the kitchen window – she was sitting in the dark -, and she watched a patch of light shift through the night, on the linoleum, and disappear.”

¹⁴⁵ “People’s lives in Jubilee as elsewhere, were dull, simple, amazing, unfathomable – deep caves paved with kitchen linoleum.”

evoca sentimentos de tristeza – videiras silvestres simbolizando a vida e o que lhe dá o seu valor.

Além disso, há uma névoa espessa e as videiras assemelham-se a macacos com braços peludos pendurados nas árvores, evocando uma imagem grotesca. A descrição da ambientação nesse ponto torna-se cada vez mais estranha, deixa à mostra o desconhecido que afeta a mente de Enid. Assim, a passagem pela porteira marca a transição entre seu estado de ser – vida/morte, consciente/inconsciente juntamente com as forças aniquilantes da natureza – o grande cronotopo dessa passagem, somado ao silêncio e à solidão que a envolvem, trazendo à tona seu verdadeiro eu. Essa mulher não realizada, cheia de frustrações cede à presença de Rupert após tomar ciência do fato do assassinato. Através da névoa, Enid vê um bote a remo balançando nas águas calmas do rio e quase esperando uma resposta suave e definitiva que pudesse vir dele, diz “Você sabe. Você sabe”¹⁴⁶ (MUNRO, 2013, p.64, tradução de Jorio Dauster).

O dia seguinte será especial para Enid e para as crianças, que aprenderam “a fazer bolhas de sabão, soprando bolas brilhantes e tão grandes quanto possível”¹⁴⁷ (MUNRO, 2013, p.65, tradução de Jorio Dauster), a fim de que se sentissem vivas e cheias de alegria. Esse dia especial seria o dia da morte da mãe delas. “O cheiro que emanava de seu corpo parecia estar mudando, perdendo o odor penetrante de amônia. Mudando para o cheiro comum da morte”¹⁴⁸ (MUNRO, 2013, p.65, tradução de Jorio Dauster). E, em meio a essa atmosfera de medo da morte, Enid, ainda brincando com as crianças decide perguntar-lhes: “o que vocês acham se alguém fizer uma coisa bem ruim, essa pessoa dever ser punida?”¹⁴⁹ (MUNRO, 2013, p.66, tradução de Jorio Dauster). A ênfase no sentimento de culpa associado à mentira agrega-se à atmosfera do estranho-familiar, pois a culpa complica a habilidade da personagem em confrontar seus medos de modo racional. E logo após essa conversa sobre fazer coisas erradas, punição e culpa, Enid vai ao quarto da enferma, “sem lhe falar e apenas tocar sua mão com o pano. Nunca ficara tão distante de alguém que estivesse morrendo”¹⁵⁰ (MUNRO, 2013, p.66, tradução de Jorio Dauster) e constata sua morte.

Ao abrir a porta por volta das cinco e meia, teve a certeza de que não havia ninguém no quarto vivo. O lençol havia sido puxado e a cabeça da sra. Quinn

¹⁴⁶ “You know. You know.”

¹⁴⁷ “how to make bubbles, blowing steadily and carefully until as large a shining bladder as possible.”

¹⁴⁸ “The smell rising from the body seemed to be changing, losing its ammoniac sharpness. Changing into the common odor of death.”

¹⁴⁹ “What do you think if a person does something very bad, do they have to be punished?”

¹⁵⁰ “she never spoke to her and never touched her hand, except with the cloth. She had never absented herself like this before with anybody who was dying.”

pendia para fora da cama, coisa que Enid não registrou nem mencionou a ninguém. Endireitou e limpou o corpo, rearrumando a cama antes da chegada do médico. As crianças ainda brincavam no quintal ¹⁵¹ (MUNRO, 2013, p.67, tradução de Jorio Dauster).

“A morte é um aviso de que tudo mudará, de que a ruína se aproxima” (JEHA, 2007, p.133). Em dado momento da narrativa, Enid passa a associar a doente a um ser disforme, à podridão e à morte; para ela, o fato da senhora Quinn estar viva representa o mesmo que estar morta e agora que realmente falece, será uma memória na vida do marido e dela própria, o que remeterá então à imagem de um fantasma. De acordo com Tuan (2005), os fantasmas são pessoas mortas que em algum sentido estão vivas; podem parecer enganosamente normais e íntegros como alguém sentado ao nosso lado; podem ser zumbis ou mortos-vivos. O medo do desconhecido faz com que Enid se depare com forças inexplicáveis e incompreensíveis e que a levam ao desespero e à loucura. A imagem de morto-vivo já se fazia presente nos sonhos perturbadores da enfermeira, ou seja, ela já estava ciente de que algo ruim poderia lhe acontecer.

Para Lovecraft (2008), o tema de horror deve ir além do uso de artifícios como assassinos, vultos ou ossos ensanguentados. Ele despende-lhe um tratamento sério que, constantemente, mantenha uma aura de empolgação e de pavor em relação ao inexplicável. Desse modo, é possível perceber os fantasmas e os mortos-vivos como símbolos de forças irracionais que propiciam a desordem e com características do grotesco que aterrorizam Enid, simbolizando a incapacidade humana de lidar com o estranho. O que perturba o leitor é o fato de que Enid, ao perceber que a enferma está agonizante e muito próxima da morte, resolve passar o dia distante dela, se divertindo com as crianças sem lhe dar assistência e retornando quando ela já havia falecido, destacando assim a ambiguidade recorrente nas narrativas munrovianas. Na ambiguidade encontra-se a impossibilidade de saber a real verdade dos fatos, se o casal realmente mata o optometrista ou se a senhora Quinn, em estado de delírio, inventa essa situação ou se realmente fala a verdade. Sendo assim, entende-se que a ambiguidade surge para produzir a duplicidade de sentido quanto à realidade retratada, tornando-a verdadeira ou falsificando-a.

Uma observação de Zanon (2022) é relevante no que diz respeito aos nomes escolhidos por Munro para suas personagens. “Há sempre um elo oculto na nomeação, uma parte à espera

¹⁵¹ “When she opened the door at around half past five, she knew there was nobody alive in the room. The sheet was pulled out and Mrs. Quinn’s head was hanging over the side of the bed, a fact that Enid did not record or mention to anybody. She had the body straightened out and cleaned and the bed put to rights before the doctor came. The children were still playing in the yard.”

de que o leitor a conecte às demais na cadeia de sentido” (p.32). O nome Enid, cujo significado de origem galesa é “alma” ou “vida” representa, na lenda Arturiana, uma deusa celta, esposa de Geraint, membro da Távola Redonda que, ao ouvir rumores a respeito do suposto caso amoroso da rainha com Lancelot, leva sua amada para longe, a fim de protegê-la da corrupção da corte. No decorrer da trama, Enid mostra ser fiel a Geraint e ambos partem da corte para seu próprio reino. Distantes dos rumores e da corrupção, ambos passam a partilhar uma vida em paz. Enid é conhecida por ser uma pessoa justa e do bem. Logo, o nome Enid sugere que a busca por suas demandas pessoais e sociais poderá se realizar após a morte da enferma, com algum bem-estar.

O mesmo ocorre com o nome Rupert, vocábulo de origem alemã que significa “notório na fama” e seja talvez, uma alusão munroviana à Rupert Land, um território vasto e selvagem pertencente ao norte do Canadá e o primeiro local de comércio de peles, nomeado em homenagem ao governador do local, chamado de Príncipe Rupert. O nome Rupert pode sugerir então características de empreendedorismo ao então viúvo e também seu lado “selvagem”, no sentido de ser totalmente avesso a conversas e contatos com as pessoas mais próximas.

A despeito da senhora Quinn, nota-se que seu primeiro nome é mencionado uma única vez quando Enid anota o horário da morte da paciente Jeanette Quinn em seu diário. Cabe observar que esse apagamento do nome da personagem pode estar relacionado à sua origem visto que foi criada em um orfanato em Montreal e trabalhou como camareira em um hotel quando conheceu Rupert. “Ela não teve sorte na vida”¹⁵² (MUNRO, 2013, p.76, tradução de Jorio Dauster) são as palavras usadas pelo marido após sua morte. Portanto, percebe-se a personagem da senhora Quinn como uma vítima e entende-se a maneira hostil pela qual foi tratada pela enfermeira já que ela a fazia lembrar de certas garotas do ginásio vestidas com roupas baratas, com aparência doentia e futuros sombrios; “sentia pena delas, mesmo quando recordava com que determinação haviam se disposto a conquistar o que tinham agora”¹⁵³ (MUNRO, 2013, p.38, tradução de Jorio Dauster).

Sem total consciência do porquê, desgostava tanto da enferma e, ao mesmo tempo, sem saber quais eram seus verdadeiros sentimentos pelas pessoas, Enid, além da caixa vermelha, representa outro mistério na história. Nesse sentido imagina-se que Enid não seja essa pessoa amargurada que parece, mas pronta para tirar proveito das situações e, nesse caso, envolver-se com o então viúvo, ter uma família e uma vida confortável. A personagem está imersa nos jogos da mente, em sonhos, ações e pensamentos que não consegue controlar. Os eventos não são

¹⁵² “She wasn’t lucky in her life.”

¹⁵³ “She was sorry for them, even when she remembered how determined they had been to get what they had got.”

claramente descritos, como é típico das narrativas munrovianas e tornam-se camadas complexas de fatos e detalhes para que o leitor desvende e, dessa forma, observa-se o que Piglia (2004) constata sobre haver duas histórias no conto, uma visível e uma secreta, e a história secreta é a chave da forma do conto. A ambiguidade também está presente entre essas duas histórias, e no caso das personagens, da enfermeira e da enferma, o mistério prevalece.

Antes de retornar à casa de Rupert, alguns dias depois da morte da esposa, arruma o cabelo em uma trança, passa pó no rosto e se veste primorosamente. “Esses cuidados, sua vaidade, pareciam sem sentido, porém eram necessários para ela”¹⁵⁴ (MUNRO, 2013, p.70, tradução de Jorio Dauster). Ficara três noites perturbada e sem dormir, pensando em tudo o que ouvira da senhora Quinn; imagina Rupert descartando o corpo do optometrista e, após ouvir a verdadeira história relatada pela doente, pensa no que Rupert seja capaz de fazer com qualquer pessoa que cruze seu caminho e o ameace. O viúvo terá a chance de descartar a última pessoa que sabe do assassinato, caso Enid lhe diga algo? O narrador onisciente sabe dosar a informação para criar mistério e o efeito psicológico do medo. Logo, não é de surpreender que Enid se arrume com a intenção de seduzir Rupert e assim conseguir o que realmente deseja.

Enquanto calçam os sapatos para ir até o rio, Enid sente o cheiro de suor de Rupert, e “algo de novo e invasivo no cheiro de um corpo tão claramente fora de seu controle ou de seus cuidados”¹⁵⁵ (MUNRO, 2013, p.77, tradução de Jorio Dauster). Sedutora e decidida a conquistar Rupert, a enfermeira decide, no último minuto, optar pelo silêncio e desistir de confrontar o viúvo em relação ao assassinato e até mesmo de entregá-lo à polícia.

Em posse de sua máquina fotográfica e sentada de frente para Rupert e para a porta do quarto da falecida, Enid diz: “Sei que você tem um bote. Por isso queria te pedir para me levar até o meio do rio. Queria tirar uma foto da margem do rio, com os salgueiros ao longo da margem”¹⁵⁶ (MUNRO, 2013, p.71, tradução de Jorio Dauster).

De acordo com Jeha (2007), os monstros corporificam tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana; eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio; em obras clássicas e até estudos psicológicos mais recentes, o poder da criatura má é mostrado como uma metáfora e um artifício literário. Monstros são os próprios seres humanos;

¹⁵⁴ “Her care, her vanity seemed foolish but were necessary to her.”

¹⁵⁵ “something new and invasive about the smell of a body so distinctly not in her power or under her care.”

¹⁵⁶ “I know you’ve got a rowboat. So I wanted to ask you to row me out to the middle of the river. And I could get a picture. I’d like to get a picture of the riverbank. It’s beautiful out there, the willow trees along the bank.”

monstros dão um rosto ou não ao nosso medo do desconhecido, que tendemos a associar ao mal a ser praticado contra nós; monstros são os espaços em que as personagens vivem. No trecho munroviano destacado acima e em várias partes do conto, há um *locus horribilis* profundo e muito bem estruturado, com uma espacialidade definida, uma ambientação carregada de elementos do gótico e uma atmosfera que atravessa não apenas o horror, mas a loucura da mente humana. A bem dizer, “a atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2008, p.17).

O desejo da protagonista é ganhar esse jogo cheio de mistério e loucura, quer se tornar a nova esposa/vítima de Rupert e, no meio do rio “iria falar baixinho o tempo todo, sabendo como as vozes se propagam sobre a água num fim de tarde de verão”¹⁵⁷ (MUNRO, 2013, p.72, tradução de Jorio Dauster) e controlar a vida do viúvo, pois “sentia que essas imagens de devoção, de um vínculo que se parece com amor, mas vai além do amor, estavam se tornando indecentes”¹⁵⁸ (MUNRO, 2013, p.73, tradução de Jorio Dauster). Uma personagem com atração pelo auto-sacrifício e pelo fatal se apaixona por um suposto assassino. As mulheres ocupam um papel importante no universo das monstruosidades, “aquelas que ultrapassam fronteiras correm o risco de se transformar, pois o monstro é justamente o que se rebela, é o transgressor” (COHEN, 2000, p.36). Há um movimento no interior da narrativa que unirá a senhora Quinn e Enid naquilo que realmente são: ambos possuem seus monstros interiores. De acordo com Jeha (2007), quando descobrimos ou inventamos, nossa visão de mundo tem que acomodar outros seres ou novos fenômenos, o que pode causar incerteza epistemológica e, quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas (nossas fronteiras) são transgredidas. Transgressões geram monstros. De um lado, a primeira personagem sofre a transformação pela doença e passa a agir de modo grotesco e odioso, enquanto a segunda demonstra repulsa e desprezo pela doente e o desejo de compartilhar a vida do viúvo e de suas filhas; essa é a metáfora da transformação. As metáforas podem parecer perigosas, até monstruosas, porque:

Elas podem desmembrar a tessitura da realidade e entrelaçá-la de novo de maneiras as mais caprichosas, emparelhando homem e mulher ou ser humano com fera, nas formas mais antinaturais. Daí a adequação de monstros e metáforas para representar o mal (JEHA, 2007, p.19).

¹⁵⁷ “she would speak very quietly all the time, remembering how voices carry out on the water on a summer evening.”

¹⁵⁸ “she felt that these pictures of devotion, of a bond that is like love but beyond love, were becoming indecent.”

Com a morte da senhora Quinn, Enid se sente fortalecida para defender seu território das ameaças patriarcais que sempre lhe foram impostas; o passeio de bote no lago representa uma “encruzilhada” que definirá, de algum modo, sua vida. Sua morte por afogamento, ou não, será tão cruel quanto o destino do optometrista que, por ter cometido ou não abusos sexuais contra Enid e outras pacientes, se depara com o final mais cruel possível. Com a cama de Enid removida para que o caixão fosse colocado, os móveis encostados na parede e as janelas agora abertas e deixando entrar muita luz do sol, “mentiras” é a palavra que Enid escuta agora entre todas que a Sra. Quinn pronunciou naquele cômodo. “Mentiras. Aposto que é tudo mentira”¹⁵⁹ (MUNRO, 2013, p.74, tradução de Jorio Dauster). Será possível a mente de um enfermo criar tantas histórias e depois organizá-las de modo tão convincente? Enid não tem dúvida alguma sobre isso,

basta ver como os sonhos são complexos, contendo camadas e mais camadas, de tal modo que aquilo de que a gente se recorda e pode exprimir em palavras constitui apenas o pouquinho que se consegue raspar do topo ¹⁶⁰ (MUNRO, 2013, p.74, tradução de Jorio Dauster).

A própria mente de Enid, enquanto dormia naquele quarto, se encheu das mais nojentas invenções e assim, mentiras dessa natureza podem estar à espreita nos cantos da mente de qualquer um. Para Freud (1996), “o sonho é a expressão, ou a realização, de um desejo reprimido” e esse desejo se apresenta como fantasias, que podem ou não ser realizadas para satisfazer o sujeito. Os sonhos desagradáveis também são realizações de desejos. Freud (1996) chama a atenção para os sonhos de punição. Segundo ele, a punição também é uma realização de desejo: o desejo do sonhador de punir-se a si mesmo por ter um pensamento proibido. Nessa mesma passagem Enid relata a lembrança de quando viu a secretária de seu pai sentada em seu colo no escritório da casa, com a blusa desabotoada e um seio à mostra, com o bico desaparecendo na boca dele. Logo que conta sobre o ocorrido para a mãe, ela diz “Então foi um sonho. Os sonhos às vezes são muito bobos. Não conte nada para seu pai. É tolo demais”¹⁶¹ (MUNRO, 2010, p.75, tradução de Alexandre Souza). Mais velha, Enid ainda se lembra do chapéu e do lenço da secretária. Naquele momento, tudo era confuso para a criança e acredita que tudo não passou de sua imaginação. Se Enid e Rupert se casam, então é grande a

¹⁵⁹ “lies is the word that Enid can hear now, out of all the words that Mrs. Quinn said in that room. Lies. I bet it’s all lies.”

¹⁶⁰ “look how elaborate dreams are, layer over layer in them, so that the part you can remember and put into words are is just the bit you can scratch off the top.”

¹⁶¹ “Then that was a dream. Dreams are sometimes downright silly. Don’t tell Daddy about it. It’s too silly.”

probabilidade de a caixa vermelha ter sido levada por eles ao museu da cidade, pois “faria daquela casa um lugar sem segredos para ela e em que tudo estivesse organizado segundo seus ditames”¹⁶² (MUNRO, 2013, p.77, tradução de Jorio Dauster).

A complicação e ao mesmo tempo o encantamento do conto munroviano é que ele não oferece um final, uma conclusão, pois sabemos que a autora prefere finais em aberto e dúbios. Rupert realmente matou o optometrista? Ou a senhora Quinn criou essa história para perturbar a mente já conturbada de Enid, pois sentia que não gostava dela ou que talvez estivesse envolvida com seu marido? Durante o passeio de bote, a enfermeira é jogada no rio e se afoga visto que não sabe nadar e tinha medo de água ou nada disso acontece, retorna à margem com segurança? Rupert usa o machadinho para matar Enid ou para apanhar flores e fazer um pacto sobre o ocorrido?

Junto de Rupert, que segura um machado para abrir caminho, sentindo o cheiro de seu corpo suado e de bebida em sua respiração, passando pela porteira e por uma miríade de pequenos insetos, penetrando as botas na lama e observando o bote com seu movimento leve e furtivo na água sombreada por salgueiros, Enid “tinha a sensação de que por toda a vastidão em volta, tudo ficara em silêncio”¹⁶³ (MUNRO, 2013, p.78, tradução de Jorio Dauster). O caminho até o rio é marcado por uma elaboração atmosférica carregada, condizente com os excessos da literatura gótica: assim como a personagem é atormentada por seus monstros interiores sem saber se acredita em sua intuição sobre um futuro e próspero relacionamento com Rupert ou se reconhece que ele e a esposa tramaram todo o plano para se livrarem do optometrista.

A figura do machado é utilizada para promover um desvio no curso da narrativa, visto que representa o melhor e o pior do ser humano, como a criação/construção e destruição/degeneração e, sendo assim, o leitor fica à mercê de sua imaginação para decidir o lado escolhido por Rupert. O machado, a caixa vermelha e a mancha marrom no piso da sala compõem toda uma ambientação que selará o destino de Enid.

Cohen (2000) discorre sobre a existência do monstro afirmando que “devem existir, pois se eles não existissem, como nós existiríamos?” (p.54). Relata também que os monstros trazem um conhecimento mais pleno de nosso lugar e “carregam um autoconhecimento, um conhecimento humano – e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de fora” (p.55). Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos indagam como

¹⁶² “She would make this house into a place that had no secrets from her and where all order was as she had decreed.”

¹⁶³ “she could feel as if everything for a long way around had gone quiet.”

representamos aquilo que tentamos situar. Cabe ao leitor também seguir os vários fios, através do labirinto textual, para tentar discernir, se possível, o que acontece exatamente e/ou porque as personagens agem de determinada maneira. “Lutamos com fatos, esquemas, tiradas, tangentes, monólogos, diálogos, segredos e encontros clandestinos como se estivéssemos também aprisionados na cela escura e monstruosa de um espaço enorme, ameaçador, corporativo e anônimo” (JEHA, 2007, p.118 e 119). Em suma, lutamos com nosso próprio *locus horribilis*.

A história se encerra com um mistério frustrante, o que a torna particularmente interessante porque se recusa a nos dar uma resposta satisfatória e simplificada. De que tipo de amor Alice Munro se refere e quem será “a boa mulher”? Será Enid a boa mulher com sua falsa bondade e visão que a levará a uma decisão perigosa? Ou será a senhora Quinn a “boa mulher”, a vítima que, incapacitada pela doença e ao longo de sua deterioração física e mental, se dá conta da perversidade e malevolência da cuidadora e do marido? Observa-se o interesse de Munro pelas incansáveis e patéticas demandas que a sociedade rural de classe média canadense faz sobre suas mulheres.

Em cada história, as personagens femininas munrovianas têm que cuidar de corpos e vidas despedaçadas aos seus arredores, o que gera escolhas difíceis; elas têm que decidir entre a comunidade nas quais se sacrificam a fim de desempenhar o papel de cuidadoras e provedoras e a região selvagem (*wilderness*), onde devem perseguir seus desejos de autonomia e autoconhecimento, geralmente às custas da família. É uma escolha difícil de negociar, pois os termos da decisão são raramente explícitos, mencionados ou até mesmo conhecidos. São silenciados.

Para Enid e todas as protagonistas desse conto, o que importa não é o resultado final, mas o momento da decisão, da ação, da rebeldia, da transgressão, da epifania que traz a promessa da possibilidade mesmo se raramente atingida e vista. Munro está interessada no comportamento humano a nível existencial e não a nível superficial. Para May (1994, p.87), “o conto é a forma mais adequada para nos confrontarmos com nossa realidade à medida que a percebemos em nossos momentos mais profundos”¹⁶⁴. “Um assassinato, um mistério, um romance” pode ser compreendido como o assassinato do optometrista, o mistério da morte solucionado ou não e o romance entre a cuidadora e Rupert. No fim o leitor se encontra na mesma posição de Enid: paralisado, cercado pelo silêncio e incapaz de ter certeza do desfecho.

¹⁶⁴ “The short story is the most adequate form to confront us with reality as we perceive it in our most profound moments.”

5.3 “Child’s Play”

5.3.1 O lado monstruoso da criança

“Não fui, na infância, como os outros
e nunca vi como os outros viam.
Minhas paixões eu não podia
tirar das fontes igual à deles;
e era outro o canto, que acordava
o coração de alegria
Tudo o que amei, amei sozinho.”

Edgar Allan Poe (trecho do poema "Só")

Uma das histórias mais assombrosas da obra *Too Much Happiness* (2009), o conto “Child’s Play” ou “Brincadeira de Criança” é narrado por Marlene, uma personagem-narradora em primeira pessoa que revisita um terrível incidente de sua infância e hoje, uma mulher de meia-idade, parece refletir sobre o ato suprimido há muito tempo e revelado nas últimas linhas da narrativa, trazendo à tona seu envolvimento com Charlene, amiga que conhece no acampamento de férias de verão no Canadá e Verna, a personagem antagonista, uma criança “especial” portadora de alguma deficiência mental ou física não especificada na narrativa. Propomos uma análise da relação espacial para que se encontre o *locus horribilis* da narrativa, partindo do princípio de que o espaço projetado no texto corrobora seus atos, pensamentos, emoções entre outros elementos da narrativa.

Como em todos os contos dessa coletânea, as histórias são divididas em partes distintas como se Munro organizasse seus contos em capítulos, alguns curtos e outros bastante extensos; nesse conto, a presença de *flashback* por meio de avanços e recuos narrativos propicia um clima de mistério e cria uma densidade psicológica intensa nas personagens. Não se trata de uma história que rememora brincadeiras de crianças, mas de afetos incontroláveis e passados assombrados que retornam e que podem ser observados através do conceito freudiano do “estranho-familiar”, ou seja, tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona e trouxe a incerteza, o medo, o pavor junto de si (SCHELLING, 1979).

Nos primeiros três parágrafos os temas de horror e medo se manifestam quando o leitor é informado sobre uma morte trágica no acampamento de verão. A mãe de Marlene relata:

“Lembra? Lembra como você tinha medo dela? Coitadinha”¹⁶⁵ (MUNRO, 2010, p.87, tradução de Alexandre Souza), referindo-se a alguém que amedronta e cujas lembranças a mãe faz questão de relembrar. Seu pai menciona a falta de supervisão no acampamento, questionando a falta de atenção de monitores. O desenrolar desse medo encaminha para um dos temas do conto, a rejeição da diferença do outro; o outro é definido e visto como mau e tem o poder de perturbar o que é familiar e conhecido.

Logo nas primeiras cenas Marlene, hoje uma antropóloga bem-sucedida, relembra o início dos anos letivos no outono canadense e como os alunos mudam quando passam para as séries mais adiantadas; e pontua que cenas do passado se tornam irrelevantes por um longo tempo, mas que quando retornam, são comparadas a um refluxo e voltam a florescer feito novo. Partindo desse eixo de leitura, observa-se uma alusão a um sentimento de arrependimento da narradora, buscando algo a ser feito, mesmo sabendo que nada poderá ser mudado. Junto a esse sentimento de angústia, Munro sobrepõe o cenário histórico da Segunda Guerra Mundial com menção a bombardeios, batalhas e naufrágios assim como as canções entoadas ao redor das fogueiras. “Sempre haverá uma Inglaterra” é uma canção escrita e divulgada no verão de 1939 que se tornou popular no Canadá e em outras partes do império britânico após a eclosão da segunda guerra, retratando uma Inglaterra livre. A menção à guerra propõe dupla referência, já que, além de implicar o rompimento de um estado de paz e dar origem a um confronto armado provocando mortes, ressalta um misto de sentimentos às personagens que estão prestes a criar suas próprias guerras.

“Heart of Oak”, também mencionada pela personagem, é a marcha oficial da marinha escrita em 1759 em referência às vitórias das forças britânicas em diferentes combates. O carvalho no título refere-se à madeira usada para fazer os navios de guerra e faz alusão ao “cerne” do carvalho como a parte essencial da árvore. Símbolo de força moral e física, como o atesta a sua expressão em latim, *robur*, o mesmo termo utilizado para robustez e força, o carvalho representa a árvore por excelência, a árvore das árvores e, através dela, o centro ou o eixo do Mundo. O carvalho se embebe de todas as consequências dos temporais e, assim, adquire um aspecto desproporcional, exatamente como um ser que tivesse realizado um grande esforço ao longo de sua constituição. A menção ao carvalho simboliza um paradoxo de sentimentos: por um lado a força de Verna para lutar contra o preconceito dos outros alunos e especialmente contra o ódio de Marlene e Charlene e, por outro lado, representa o sentimento

¹⁶⁵ “Remember? Remember you used to be so scared of her? The poor thing.”

de tristeza e arrependimento de Marlene no momento atual de sua vida, um ato de lembrar e lamentar o ocorrido no passado.

A partir daí ocorre um avanço na narrativa e a relação de amizade e cumplicidade entre Marlene e Charlene é descrita: seus nomes quase rimados, algumas semelhanças físicas e sempre juntas no acampamento faz com que sejam confundidas por irmãs gêmeas. A intimidade entre as amigas revela-se quando Charlene conta, com repugnância genuína, que viu o irmão fazendo sexo com a namorada e Marlene fala sobre uma história tão doentia quanto à do irmão, mencionando Verna, uma vizinha que vive com a avó próximo à sua casa. As personagens, hoje adultas, observam no presente os momentos vividos quando eram crianças, a perda da inocência, os tempos de descoberta e crescimento, seus arrependimentos, o certo e o errado, fato observado nas seguintes palavras de Marlene: “a cada ano, quando se é criança, você se torna outra pessoa. Em geral é no outono, quando voltam as aulas [...] deixa para trás as confusões e letargias das férias de verão”¹⁶⁶ (MUNRO, 2010, p.87, tradução de Alexandre Souza).

Pode-se argumentar que Munro faz uso do narrador em primeira pessoa com a ideia de induzir o leitor a se identificar com a narradora-protagonista. O leitor pode interpretar as palavras supracitadas de Marlene de que a morte de Verna não foi sua decisão ou até mesmo sua culpa, pois suas palavras abarcam a ideia do processo de amadurecimento que uma criança vivencia até se tornar um adulto.

No capítulo “Representação do Espaço”, Brandão (2013, p.59) postula que “o espaço psicológico envolve as atmosferas, isto é, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores”. Para Lins (1976), a atmosfera consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil nas personagens, mas não decorre necessariamente do espaço. Desse modo, observa-se que a atmosfera opressiva do conto analisado se manifesta por intermédio da personagem principal e sua relação com a antagonista Verna.

As personagens, ainda crianças, vivem numa pequena cidade canadense, frequentam a mesma escola, mas em horários diferentes, pois algumas são especiais. Estas ficam em um canto cercado onde passam o recreio e, como observam o que ocorre na escola normal, “era comum haver tumultos, gritos e brandir de paus, para assustá-las”¹⁶⁷ (MUNRO, 2010, p.90, tradução

¹⁶⁶ “Every year, when you’re a child, you become a different person. Generally it’s in the fall, when you reenter school [...] leave behind the muddle and lethargy of the summer vacation.”

¹⁶⁷ “there would be occasions when there was a rush, a whooping and brandishing of sticks, to scare them.”

de Alexandre Souza). Nos primeiros relatos é possível observar a visão de Marlene sobre crianças especiais, separadas das outras por um “cercado”, construindo uma imagem de seres isolados do convívio das outras crianças, de algo quase “não humano”. A visão da protagonista está intimamente ligada à visão do outro nesse conto onde pessoas que agem e se comunicam de modo diferente e cuja origem é desconhecida tendem a ser isoladas e consideradas do mal, já que têm o poder de perturbar o familiar e o convencional. Fato curioso é que nenhuma das anormalidades de Marlene – um dente canino que cresceu no meio de seus dentes permanentes e de Charlene – a unha do seu polegar tinha uma meia-lua imperfeita devido a uma pancada na janela, leva ao fato de as duas amigas sofrerem qualquer represália ou gozação dos outros alunos.

Como moram em uma casa geminada, Marlene e Verna costumam se ver com frequência, o que a deixa cada vez mais certa de que Verna a persegue e sente-se bastante aterrorizada com sua presença já que Verna “era capaz de ficar parada num mesmo lugar por mais tempo do que qualquer pessoa que já conheci, olhando para uma única coisa. Geralmente, para mim”¹⁶⁸ (MUNRO, 2010, p.90, tradução de Alexandre Souza). Sua origem também é desconhecida, “ela apareceu no verão antes de começarem minhas aulas”¹⁶⁹ (MUNRO, 2010, p.89, tradução de Alexandre Souza). Não há informação sobre seus pais e se é realmente neta da senhora Homes. A narradora tem consciência de que o ódio que sente pela vizinha é infundado e repetidamente justifica seu ato dizendo que “as crianças são monstruosamente convencionais, rejeitando de cara qualquer coisa fora do comum, desengonçada, intratável”¹⁷⁰ (MUNRO, 2010, p.89, tradução de Alexandre Souza).

Nota-se na narrativa uma atmosfera que contrasta com as sensações de medo criadas pelo ambiente que envolve a menina “especial”; essas sensações estimulam o desenvolvimento de um espaço psicológico que resulta nessa atmosfera de estranhamento. Enquanto Marlene brinca em seu balanço no quintal, Verna chega por trás e a empurra. “O pior era que seus dedos pressionavam minhas costas. Através do meu casaco, através das minhas outras roupas, seus dedos pareciam trombas frias”¹⁷¹ (MUNRO, 2010, p.90, tradução de Alexandre Souza).

Os olhos estrábicos da menina são descritos com “uma perplexidade superior”; a comunicação de Marlene com a vizinha é feita por meio de gritos; brigas são recorrentes visto

¹⁶⁸ “She could stay in one place longer than anybody I ever knew, staring at just one thing. Usually me.”

¹⁶⁹ “She appeared in the summer before I was to start school.”

¹⁷⁰ “Children of course are monstrously conventional, repelled at once by whatever is off-center, out of whack, unmanageable.”

¹⁷¹ “The worst was that her fingers pressed my back. Through my coat, through my other clothing, her fingers looked like so many cold snouts.”

que Verna tem prazer em desmanchar as casinhas de folhas que Marlene faz para brincar sozinha, pois é filha única. Em uma dessas ocasiões, “baixei a cabeça e fui correndo para cima dela até enfiar com força a cabeça em seu estômago [...] e senti como se tivesse encostado meus cabelos espetados na pele grossa e dura da barriga dela”¹⁷² (MUNRO, 2010, p.91, tradução de Alexandre Souza). O toque das mãos de Verna desperta sensações de nojo e repulsa; o modo pela qual a mãe refere-se a ela de “coitadinha”, traduzida como “*the poor thing*” no texto original de Munro. Nos primeiros três parágrafos, remete à ideia da criança vista como “uma coisa”; a descrição de sua pele como grossa e dura remete à imagem de um animal assustador e indomável que não sabe se portar adequadamente.

Uma coisa que gruda, como o amor, mas que eu sentia na verdade como ódio. Acho que eu a odiava como algumas pessoas odeiam cobras ou taturanas ou ratos ou lesmas. Sem nenhum motivo razoável. Nem por qualquer dano que ela pudesse me causar, mas pelo modo como era capaz de mexer com as minhas vísceras e me deixar enjoada com a vida ¹⁷³ (MUNRO, 2010, p.91, tradução de Alexandre Souza).

A coisa, o animal, o monstro. Convém sublinhar que, nesse estudo, o termo monstro está associado a seres humanos que, por seus próprios comportamentos, abdicaram, de algum modo, de sua humanidade. Cohen (2000) assinala que o monstro mora no nosso meio e que é considerado:

uma incorporação do Fora, do Além, de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser construído através do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual (p.32).

Verna é dois ou três anos mais velha do que Marlene, mais alta e muito magra, com uma cabeça que lembra uma cobra; a pele de seu rosto não tem vida e sua voz é rouca e desentoadada, separando palavras como se houvesse blocos de palavras presas em sua garganta. A protagonista, lembrando todos esses fatos na idade adulta, utiliza-se de características animais para desumanizá-la e assim observá-la como uma figura monstruosa que se torna

¹⁷² “I lowered my head and ran at her and butted her in the stomach [...] and it seemed to me that I had actually touched my bristling hairs on the skin of a gross hard belly.”

¹⁷³ “Something that clings, in the way of love, though on my side it felt absolutely like hate. I suppose I hated her as some people hate snakes or caterpillars or mice or slugs. For no decent reason. Not for any certain harm she could do but for the way she could disturb your innards and make you sick of your life.”

uma grande ameaça. A visão, para uma criança, de um “outro especial” está além de seu entendimento e cria pontes intransponíveis entre elas. Para que possamos interpretar o *locus horribilis*, objetivo principal dessa pesquisa, analisaremos a presença de animais, como símbolos e metáforas, utilizados por Alice Munro especificamente nesse conto, pois constitui-se um elemento gótico importante na narrativa.

Na introdução de *Gothic Animals* (2020), Heholt & Edmundson apontam que é grande a alienação do ser humano em relação ao animal e que, se não forem vistos como sencientes, são usados como sujeitos para experimentos, são objetificados e vistos como estranhos, esquecendo que “o animal pode, inicialmente, expressar os medos mais profundos e as grandes aspirações de uma sociedade”¹⁷⁴ (2020, p.4, tradução nossa) e que o ser humano tornou-se menos humano do que os próprios animais avançando em direção ao desumano. Sendo assim, nota-se o grande potencial gótico na representação do animal visto como estranho e ainda, de acordo com Punter e Bronfen (2001), o animal expressa o lado selvagem, desumano e monstruoso do ser humano.

Tuan (2005) descreve os anfíbios como detestáveis devido ao seu corpo frio, cor pálida, esqueleto cartilaginoso, pele imunda, aspecto feroz, olhos calculadores, cheiro ofensivo, voz gutural e veneno terrível. Comparando Verna a cobras, taturanas, ratos e lesmas, Marlene rejeita e tenta excluir de perto de si essa presença monstruosamente estranha, a perfeita representação do mal. Como defende Kristeva (1982), aquilo que é rejeitado nunca é banido por completo. Ele prevalece na periferia da existência, desafiando constantemente as próprias fronteiras tênues da individualidade, não desaparecendo por completo da consciência do sujeito. O abjeto é rejeitado, excretado, cuspidado para fora, mas permanece como uma ameaça inconsciente para o próprio “eu”; o abjeto é o que não respeita os limites, pelo contrário, os ameaça e os contesta.

Como um inescapável bumerangue, um vórtice de atração e de repulsa coloca aquele que está habitado pela abjeção literalmente ao lado de si mesmo. Esse eu, ao lado do qual tão repentinamente e tão nervosamente nos colocamos, é o monstro (KRISTEVA, 1982, p.1).

Verna é o fragmento abjeto que não respeita os limites territoriais da vizinha, que não consegue brincar e se socializar do mesmo modo que crianças “normais”; ela não tem consciência da força do toque de suas mãos, do tom de sua voz e de suas risadas; ela é “aquilo

¹⁷⁴ “the animal can at once express the deepest fears and the greatest aspirations of a society.”

que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem, é aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (KRISTEVA, 1982, p.4). O animal dentro do humano é o estranho e, ao mesmo tempo, é o fundamento do eu em nosso íntimo; é o estranho-familiar representando a natureza irreconhecível da subjetividade humana. A natureza, o selvagem e o indomável estão tão dentro quanto fora de nós.

Uma observação de Zanon (2022) é relevante sobre a ficção da contista, pois “a capacidade de adentrar os caminhos do mundo interior atinge um ponto que, quando alcançado, não permite mais retorno” (p.43). Logo, depreende-se a capacidade munroviana de retratar o interno a partir do externo através da representação da natureza já que a alusão aos animais deixa perceber o que há de verdadeiramente selvagem no ser humano.

É pertinente destacar que a onomástica é particularmente reveladora na ficção de Munro (VENTURA, 2016). No nome da criança “especial” Verna mesclam-se vários sentidos que serão brevemente destacados. Verna é um nome feminino de origem latina que significa “verde primavera”. O verde é conhecido como “cor recuada, sugere frieza” (TUAN, 2012, p.45). A partir da relação do nome à cor verde, Munro enriquece e torna caricatos os traços da personagem. Verna sempre oferece balas de menta ou tiras verdes de doce à Marlene ou tenta colocá-las à força em sua boca, o que a torna ainda mais estranha e repulsiva, fazendo com que a protagonista desgoste de menta e associe Verna a um muco asqueroso e verde que gruda, mexe com suas vísceras e a deixa enjoada com a vida, sem nenhum motivo racional.

5.3.2 Os olhos de Verna e o coração delator de Poe

É possível observar a clara sensação de repugnância despertada pelo corpo feio e esquisito de Verna em Marlene quando criança à medida que o leitor avança na narrativa do conto. Provavelmente não está acostumada a interagir com crianças especiais, o que a deixa assustada, já que Verna é diferente de todas as outras crianças que conhece.

O conto “The Tell Tale Heart”, em português intitulado “O Coração Delator”, escrito por Edgar Allan Poe em 1843, se tornou um clássico da literatura por ter sido um dos primeiros contos a explorar o terror psicológico. O conto relata a história de uma personagem, sem identidade revelada, que convive com um senhor idoso cujo olho a incomoda de tal forma, que ela o esquarteja e o enterra embaixo do assoalho da casa. Horas depois, entretanto, chamados por um vizinho que diz ter ouvido gritos, três policiais chegam para verificar o que havia ocorrido. Quando tudo já está praticamente resolvido, o algoz oferece um café aos policiais e coloca sua cadeira em cima do lugar onde sua vítima está. O assassino começa a ouvir o coração

do ancião batendo, barulho que se torna ensurdecador para ele que, no ápice da loucura, confessa o crime hediondo.

No esteio de Poe, o texto munroviano é igualmente tão intenso que em poucas páginas o leitor vai sentindo a agonia da protagonista Marlene, e não se sabe por qual motivo o olho a incomoda tanto. Essa abominação e nojo pelo olho de Verna pode ser uma metáfora para a representação do olho como a janela que mostra toda a verdade que a personagem, ainda criança, quer esconder, ou seja, sua própria existência. Para o assassino poeano assim como para Marlene, essa anomalia transmite um segredo sem revelação, algo que os cegava e os repelia.

Observe-se a seguinte fala do narrador de Poe, “Eu sentira toda a extensão de minhas capacidades – de minha sagacidade. Eu mal podia conter meu sentimento de triunfo”¹⁷⁵ (POE, 2012, p.106, tradução nossa) e a fala de Marlene sobre o dia da morte da garota “especial”:

Não creio que tenhamos nos sentido más, com o triunfo de uma maldade nossa. Era mais como se estivéssemos fazendo simplesmente – incrivelmente – o que se esperava de nós, como se aquilo fosse um ponto alto, o apogeu das nossas vidas, o ápice de sermos quem éramos ¹⁷⁶ (MUNRO, 2010, p.100, tradução de Alexandre Souza).

As palavras acima, e por coincidência, o vocábulo “triunfo” nos dois contos, são o que melhor exemplificam a perversidade e a premeditação do crime e a sensação de êxito. Agiram para satisfazer um impulso, para deliberar uma ideia que não se sabe como adentrou em seus pensamentos: “É impossível dizer em que momento a ideia penetrou em meu cérebro; porém, uma vez concebida, perseguiu-me dia e noite”¹⁷⁷ (POE, 2012, p.107, tradução nossa). Verificase o mesmo pensamento em Marlene, que diz não terem decidido nada sobre exterminar a “especial” no começo, mas que depois fizeram “deliberadamente, conscientemente, pois nossos olhos se cruzaram quando a cabeça de Verna tentou emergir da água”¹⁷⁸ (MUNRO, 2010, p.100, tradução de Alexandre Souza).

Ambos os contos exemplificam o duelo entre a agonia e a morte. O som da morte, o perigo iminente, a perversidade dos assassinos, demonstrando as ambiguidades de suas

¹⁷⁵ “I had felt the extent of my own powers – of my sagacity. I could scarcely contain my feeling of triumph.”

¹⁷⁶ “I don’t think we felt wicked, triumphing in our wickedness. More as if we were doing just what was – amazingly – demanded of us, as if this was the absolute high point, the culmination, in our lives, of our being ourselves.”

¹⁷⁷ “It is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night.”

¹⁷⁸ “Deliberately. Consciously because our eyes did meet as the head of Verna tried to rise up to the surface of the water.”

personalidades. No assombro da morte, o compasso do texto aumenta, os gradientes sensoriais da audição e visão são novamente percebidos: o som do coração batendo de medo, o barulho da água e o olhar do desespero e da agonia. O urro do velho, os olhos arregalados e exultantes da criança. O narrador poeano pousa a mão sobre o coração e percebe que ele já não bate mais enquanto entre o afogamento e a morte de Verna não se passam mais de três minutos. A sombra de dois assassinatos repousa sobre os assassinos triunfantes. Porém o sentimento de vitória foi suplantado em Poe pela loucura: “Minha cabeça doía e era como se um sino repicasse em meus ouvidos [...] descobri que o ruído não estava dentro de meus ouvidos”¹⁷⁹ (POE, 2012, p.110, tradução nossa), ou seja, apenas ele ouvia e se angustiava, eco de sua aflição e culpa que o atormentava; em Munro por um sentimento de culpa que vai perseguir as amigas por toda a vida.

De acordo com Cunliffe (1954) “é este o desespero do mundo dos contos de Poe: a vida se esvai rapidamente e sem remorsos, mas a morte não traz paz” (p.50). E foi exatamente o que aconteceu com o narrador, pois mesmo depois de ter assassinado e retalhado o velho, o assassino não conseguiria ter paz, ao contrário, a inquietude só aumentava. Também na narrativa munroviana a vida de Verna se esvai em minutos e naquele momento e “naquela idade as coisas acabavam. Esperava-se que as coisas terminassem”¹⁸⁰ (MUNRO, 2010, p.100, tradução de Alexandre Souza).

O tom da morte, a investigação das sensações, a presença de algo invisível, impalpável, e horrivelmente humano, ou seja, o medo associado ao espaço cria a ambientação e daí surge uma atmosfera de suspense, paranoia e angústia propiciando todo um *locus horribilis*. Assim, os contos de Poe e Munro envolvem a relação do homem com seus medos, suas fraquezas, suas frustrações e suas angústias, ou seja, o homem com seus sentimentos mais íntimos e aterrorizantes.

5.3.3 Anjos e demônios: a dupla personalidade infantil

Conforme a narrativa vai chegando ao seu desfecho, a ambientação vai se modificando na medida em que o espaço é ampliado, pois até a chegada ao acampamento, o espaço retratando as especiais era apenas o da escola. Desse modo, as personagens focalizadas pelo narrador, além de revelarem suas percepções acerca do espaço, estabelecem a conexão entre espaço

¹⁷⁹ “My head ached and I fancied a ringing in my ears [...] I found that the noise was not within my ears.”

¹⁸⁰ “At that age, things ended. You expected things to end.”

exterior e estado de espírito. A chegada das crianças especiais ao acampamento propicia essa mudança assim como o interior do dormitório mais soturno e a praia, agora com a areia mais cinza do que de costume e mais pedras; o clima entre as monitoras é de inquietação e desatenção; as nuvens estão mais escuras e o ar cheira chuva; a quietude e a vulnerabilidade são grandes. Até mesmo Verna e a maioria das crianças especiais parecem deprimidas, tristes como se não entendessem o que faziam ali. Perdem-se no bosque de pinheiros, cedros e álamos da ribanceira atrás da praia e na trilha de areia que passa perto da rodovia. Isto causa comoção em todos no acampamento, gerando uma atmosfera assustadora e contribuindo ainda mais para a deformação da imagem dessas crianças. Para Marlene e Charlene que tais fatos modificam seus sentimentos sobre Verna, suas impressões associadas à espacialidade e ambientação, fazem emergir o *locus horribilis*.

Importante destacar que em “Child’s Play”, o tema do duplo aparece nas personagens Marlene e Charlene, vistas por muitos como irmãs gêmeas. A primeira mantém uma relação íntima com Charlene, que é seu desdobramento. A dependência entre duplo e duplicado é essencial posto que algo só é percebido como sendo o duplo de outra coisa que não ela própria. Charlene é o duplo de Marlene, pois quando há semelhanças e afinidades relevantes, “dão risada de qualquer detalhe ou bobagem que estão contando ou com a revelação de um egoísmo assombroso, uma frustração, crueldades, puras maldades”¹⁸¹ (MUNRO, 2010, p.88, tradução de Alexandre Souza). E acima de tudo, há de haver muita confiança nessa relação que foi estabelecida no acampamento.

Freud, em sua obra *O Infamiliar* (2019), apresenta o tema do duplo como um dos elementos que causam a sensação de estranheza e sustenta que o duplo tem o poder de crítica do próprio ser humano, ou seja, funciona como uma censura em sua mente. Sendo assim, pode-se dizer que o duplo, muitas vezes, representa o papel do lado sinistro do homem; é a busca do Eu que se converte no encontro com o Outro Eu; o duplo está ligado à dualidade entre mundo interno e externo dos personagens.

Em síntese, a ideia do duplo está aqui relacionada a algo mau. No momento em que Marlene percebe que a amiga pode ser manipulada, embora essa se mostre mais segura e determinada, suscitando o “horror”, pois ambas possuem uma estranha familiaridade. Os dois últimos dias do acampamento de verão transformam-se em tormenta para as duas amigas já que

¹⁸¹ “they laugh at the very triviality and silliness of what they’re telling, or at the revelation of some appalling selfishness, deception, meanness, sheer badness.”

a repulsa sentida por Marlene é facilmente assumida pela amiga “gêmea”. É na última parte do conto que a narradora desvenda o mistério aterrorizante suspenso durante toda a narrativa: o último banho de mar, ondas grandes criadas por duas lanchas que disputam corridas, as crianças que perdem os pés do fundo das águas e a visão de Verna, leve como uma água-viva se revirando, como que se divertindo, sem apoiar os pés no fundo do mar. “Feito uma almôndega num cozido”, Verna tenta levantar sua cabeça enquanto “o resto de seu corpo fazia movimento débeis e desconexos embaixo d’água”¹⁸² (MUNRO, 2010, p.100, tradução de Alexandre Souza). Como tivessem se agarrado no objeto mais próximo para manterem o equilíbrio na água revolta, as amigas apoiam as mãos na cabeça de Verna, a “coisa” mais próxima que encontram e a afogam.

A cabeça de Verna é descrita como uma almôndega, sua touca com desenhos de um peixe, uma sereia ou uma flor, mas em nenhum momento referem-se ou pensam na cabeça como sendo de um ser humano, o que revela a falta de empatia e o desdém que sentem pela menina. Conectam-se pelo olhar enquanto a afogam, suas mãos parecem desconectadas de um sentimento de responsabilidade pessoal e social para com o outro. O que apavora a protagonista, contemplando seu próprio duplo, é o reflexo de si mesma em Charlene, simbolizando aqui o próprio paradoxo do ser humano, ou seja, o terror de sermos quem somos. “Lembro-me perfeitamente da cor, um azul pálido e insípido, mas jamais decifrei o desenho – um peixe, uma sereia, uma flor – cujas ranhuras empurravam minhas mãos”¹⁸³ (MUNRO, 2010, p.100, tradução de Alexandre Souza).

Mais uma vez o gradiente sensorial é notável, relacionando-se ao tato, como se as ranhuras da touca representassem algo superior, similar ao corpo de um monstro sendo abatido pelas amigas. O azul é a mais fria das cores, símbolo do céu e do mar, o azul também simboliza o infinito, a imaterialidade, o divino, conforme explica Lins (1976). Veja-se como a narradora associa a touca ao mar e ao céu, que normalmente são azuis, à ideia de profundidade e frieza. O profundo que representa a morte de Verna pelas mãos monstruosas que a afundam na água; o frio que retrata muito mais a atitude de Marlene do que de Charlene, já que se deixou levar pelas emoções da amiga de acampamento. A cor azul da touca e da água do mar se mesclam e desaparecem no caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário, onde aquele momento trevoso encerra um ciclo de perseguições para Marlene, embora carregue para sempre

¹⁸² “Like a dumpling in a stew. The rest of her was making misguided feeble movements down in the water, but the head knew what it should do.”

¹⁸³ “I can recall the color perfectly, the pale insipid blue, but I never deciphered the pattern—a fish, a mermaid, a flower—whose ridges pushed into my palms.”

o pavor de viver. A profundidade do azul tem uma gravidade solene que evoca a ideia de morte: as paredes das necrópoles egípcias sobre as quais se destacavam as cenas dos julgamentos das almas eram geralmente revestidas de um reboco azul-claro; os egípcios consideravam o azul a cor da verdade.

No conto munroviano, a ideia da morte e da cor azul também podem ser relacionadas com a cor das paredes da catedral que Marlene visita, com “a abóbada alta do teto do azul mais celestial, as curvas mais baixas do teto decoradas com imagens sacras em medalhões pintados de ouro”¹⁸⁴ (MUNRO, 2010, p.98, tradução de Alexandre Souza) trazendo a concepção de passagem da alma para outra vida; o azul sacralizado representando o limiar que separa os homens daqueles que governam, do Além, seu destino.

Marlene se desprende de seu duplo após o acampamento de verão e, depois de muitos anos, quase perto de sua aposentadoria, Charlene reaparece por meio de uma carta e seu terror retorna. Segundo seu marido,

ela não falava sempre de mim, mas quando falava, ao longo dos anos, era sempre com prazer por minhas notáveis realizações. Ele sabia o quanto ela admirava e agora no fim da vida ela parecia muito determinada a me ver [...] Talvez as lembranças da infância significassem muito agora. Afeto de criança. Mais forte do que tudo ¹⁸⁵ (MUNRO, 2010, p.96, tradução de Alexandre Souza).

O primeiro pensamento foi de que a amiga de acampamento já deveria estar morta. É o medo e o pavor de encarar novamente a “amiga” que descartou de sua vida tão friamente e que, agora, é obrigada a contemplar em momentos definitivos como se sua aparição a fizesse lembrar que ela representava o ato de seus pensamentos. Nessa ocasião, Charlene ressurgue em sua apreensão, em seu temor, em sua angústia para perturbar sua consciência sobre o assassinato de Verna. Entende-se que Charlene, além de Verna, também represente seu *locus horribilis* na figura de um fantasma adormecido que retorna para perturbá-la. “O medo de fantasmas tem suas raízes no receio do desconhecido e do bizarro” (TUAN, 2005, p.179) e, por esse motivo, os fantasmas, assim como todos os seres malvados, são vistos como cidadãos das trevas fazendo com que o medo da maldade humana adquira uma dimensão sobrenatural.

¹⁸⁴ “the high curved ceiling most celestially blue, the lower curves of the ceiling decorated with holy images on gold-painted medallions.”

¹⁸⁵ “she had not spoken of me very often, but when she did, over the years, it was always with delight in my remarkable accomplishments. He knew how much she valued me and now at the end of her life she seemed very keen to see me. [...] It may be that childhood memories mean the most, he said. Childhood affections. Strength like no other.”

“Mais uma vez, parabéns. Devo dizer que fiquei surpresa, mas não muito, porque sempre suspeitei que você pudesse vir a fazer algo especial”¹⁸⁶ (MUNRO, 2010, p.95, tradução de Alexandre Souza). Marlene sabe que há uma conexão entre a palavra “especial” mencionada na carta que recebe da amiga, com o que ocorreu no passado, fica em certo ponto incomodada com essa palavra e, quando diz que os fatos ocorridos em sua infância estavam distantes e eram irrelevantes, “devido à jornada que empreendi desde então, a conquista da maturidade”¹⁸⁷ (MUNRO, 2010, p.95, tradução de Alexandre Souza), o leitor compreende que isso não é real, pois a palavra “especial” faz com que ela sinta um sobressalto em seu corpo.

Quando relata suas relações amorosas, a protagonista menciona que quis se abrir completamente, se entregar muito mais em relacionamentos, porém evita fazer isso, pois não está inteiramente convencida dessa segurança. Pelo contrário, as lembranças do ocorrido na infância são mais importantes para ela agora; os pensamentos reprimidos naquela época começam a vir para a superfície e por isso abomina o fato de qualquer pessoa descobrir a maldade que fez e prefere viver sozinha. “Minha mãe disse que eu era uma decepção para ela e que nunca pensou que eu pudesse ser tão má”¹⁸⁸ (MUNRO, 2010, p.90, tradução de Alexandre Souza). Sua culpa é tão profunda que não vê em si própria nenhum traço de bondade ou amabilidade especialmente quando se lembra do sentimento de triunfo enquanto afogava Verna. A protagonista não quer que ninguém saiba que Verna foi a responsável pela decepção da mãe por si própria e que não suporta viver com esse pensamento atormentando.

De acordo com Tuan (2005), necessitamos dos sentimentos de outros seres humanos, mas há momentos em que nos ameaçam do mesmo modo que o fazem as feras, monstros e bruxas e, por isso, também desejamos a sua ausência. Marlene é incapaz de esquecer o fato ocorrido no acampamento e a aparição de Charlene é capaz de invocar o próprio Eu de Marlene e fazer com que ela se identifique com ele e, mesmo querendo se livrar do seu duplo opressor, isso não será possível. Nesse sentido, a coexistência entre Marlene e seu duplo não é vista como pacífica, o que acaba gerando um conflito deflagrado por diferenças irreconciliáveis, como por exemplo, o fato de Charlene se arrepender e buscar o perdão. Após deixar o hospital onde Charlene vive seus últimos dias, a protagonista lê o bilhete entregue a ela pela enfermeira:

Marlene. Estou escrevendo isto caso eu fique muito impossibilitada de falar. Por favor, faça o que eu peço. Por favor, vá até Guelph e vá à catedral e peça

¹⁸⁶ “Congratulations again. I must say I was surprised but not entirely because I always suspected you might do something special.”

¹⁸⁷ “because of the journey I had made since, the achievement of adulthood.”

¹⁸⁸ “My mother said I was a disappointment to her and that she would never have thought I had so mean a nature.”

para ver o padre Hofstrader. [...] O padre H. sabe e eu pedi ajuda e ele disse que é possível me ajudar. Marlene, por favor, faça isso, Deus te abençoe. Não tem nada a ver com você ¹⁸⁹ (MUNRO, 2010, p.97, tradução de Alexandre Souza).

O desejo de Marlene é não atender a vontade da amiga que está condenada pelo câncer terminal, mas vai até a paróquia e providencia o que lhe foi solicitado. Marlene também parece assumir a culpa em relação à amiga; afinal, foi ela que contou a história de Verna no acampamento logo que se conheceram. Se não tivesse mencionado nada, Charlene provavelmente não teria uma atitude de aversão por Verna naquele fim de semana e a morte poderia ter sido evitada. Charlene mostra-se arrependida e apela para a confissão a fim de receber o perdão, ao passo que a amiga continua a esconder seus sentimentos e não busca qualquer possibilidade de redenção, ao contrário, faz seu próprio julgamento negando qualquer sentimento de culpa, rejeitando a possibilidade de remissão e tentando encontrar um culpado pelo ocorrido exceto ela mesma. “Mas não. Comigo não. O que foi feito, está feito. Revoadas de anjos, lágrimas de sangue, não obstante”¹⁹⁰ (MUNRO, 2010, p.99, tradução de Alexandre Souza). A “revoada de anjos” está ligada à pessoas compreendidas como vultos ou como vibração, energia ou força espiritual; pressupõe a experimentação de um fenômeno místico que pode representar a presença ou a passagem de Deus ou outros seres celestiais na vida da personagem como uma via condutora de esperança. As lágrimas de sangue estão ligadas ao sofrimento de Verna ao morrer afogada pelas águas revoltas do mar, à dor e angústia que sofreu até a morte em sua tenra idade; representam também as lágrimas de arrependimento de Marlene que, mesmo mostrando-se não estar arrependida do que fez, está carregada de cicatrizes que marcam e marcarão sua vida para sempre.

Sendo filha única, bastante mimada, castigada e, acima de tudo, uma criança de 10 anos, Marlene tem a percepção de ter cometido um pecado imperdoável e, portanto, carrega consigo um profundo sentimento de culpa. É a culpa que nunca será sanada, que será inextinguível, sem a chance de reverter o que foi feito, e que traz consigo seu próprio *locus horribilis* psicológico por toda a vida.

¹⁸⁹ “Marlene. I am writing this in case I get too far gone to speak. Please do what I ask you. Please go to Guelph and go to the cathedral and ask for Father Hofstrader. [...] Father H. knows and I have asked him and he says it is possible to help me. Marlene please do this, God bless you. Nothing about you.”

¹⁹⁰ “But no. It’s not for me. What’s done is done. Flocks of angels, tears of blood, not withstanding.”

5.3.4 O último mergulho

Os dias no acampamento permanecerão para sempre na memória de todos os envolvidos. Brincadeiras, caminhadas e banhos de mar. Dois dias antes de partirem, Charlene entra no refeitório correndo, com o rosto vermelho de horror e de um estranho prazer dizendo: “Ela está aqui. Ela está aqui. Aquela menina. Aquela menina asquerosa. Verna. Ela está aqui”¹⁹¹ (MUNRO, 2010, p.91, tradução de Alexandre Souza). Uma grande quietude simultaneamente acompanhada de nuvens escuras que envolvem o local faz com que todos olhem temerosos para o céu a espera de uma tempestade. Enquanto se trocam para o último banho de mar, o interior do dormitório vai se ambientando para o horror que transformará para sempre a vida de todos. O estranhamento também está na praia com a visão da areia mais cinza do que de costume. A cor cinza refere-se à nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade, o que podemos relacionar à vida de Verna que logo se extinguirá de modo banal. Em um último momento de excitação e confusão, com as crianças especiais gritando e rindo alto, alguns pais chegando para buscá-las, Verna aproxima-se de Marlene, como se de repente seus direitos sobre ela tivessem sido restaurados.

Batendo suas mãos na água, o que pode ter feito Marlene se lembrar das palavras da amiga algum tempo antes: “Ela tem os dedos mais compridos que eu já vi. Ela consegue dar a volta no seu pescoço e estrangular você com aqueles dedos. Ela conseguiria”¹⁹² (MUNRO, 2010, p.90, tradução de Alexandre Souza). Possuída por forças do mal, não somente internas, mas também pela atmosfera opressiva daquele domingo, a protagonista executa seu plano auxiliada por Charlene. Após o último banho de mar os pais das amigas vieram buscá-las, cada uma partiu com sua família e tomou o rumo de suas vidas.

O que mais poderíamos ter feito? – das nossas velhas vidas de antes. [...] Todo mundo, nós inclusive, não via a hora de ir embora logo dali, deixando para trás um certo tumulto sobre objetos perdidos ou quem tinha e quem ainda não tinha sido encontrada pelos pais ou embarcara no ônibus ¹⁹³ (MUNRO, 2010, p.94, tradução de Alexandre Souza).

¹⁹¹ “She’s here. She’s here. That girl. That awful girl. Verna. She’s here.”

¹⁹² “She’s got the longest fingers I have ever seen. She could just twist them round your neck and strangle you.” “She could.”

¹⁹³ “What else could we do?—to our old lives? [...] Everybody, and we ourselves, would have been in a hurry to get off, to leave behind the pockets of uproar about lost property or who had or had not met their relatives or boarded the bus.”

5.3.5 A imagem da catedral

A ida da protagonista até o alto da colina para conversar com um padre, conhecido de Charlene, representa seu martírio através do silêncio perturbador dos pensamentos que a envolvem. É ladeada por muita neve e vento frio que representa seu *locus horribilis*. Sob esse prisma, o gótico propõe um rompimento com os padrões baseados na moral e na razão ao valorizar as forças demoníacas, o sobrenatural, o medo excessivo.

A arte Gótica é sublime. Ao entrar em uma catedral, torno-me pleno de devoção e espanto. Perco-me quanto à concretude que me envolve, e todo o meu ser expande para o infinito; a terra e o ar, a natureza e a arte, tudo crescendo para a eternidade, e a única impressão sensata que me resta é que eu não sou nada ¹⁹⁴ (COLERIDGE, 1936, p.69, tradução nossa).

Tendo em mente a sensação provocada pela arquitetura gótica na descrição de Coleridge (1936), pode-se concluir que as narrativas do gênero pretendem provocar no homem sensações de insignificância e medo e assim, Munro utiliza com competência a imagem da catedral para recriar uma atmosfera gótica no conto. Mesmo não se tratando de uma verdadeira catedral, como foi enfatizado por Marlene, “as imagens sacras em medalhões pintados de ouro e os vitrais atravessados pelo sol que viravam colunas de joias”¹⁹⁵ (MUNRO, 2010, p.98, tradução de Alexandre Souza) trazem a magnificência e sentimentos de horror melancólico. Sempre majestosa no alto de uma colina, dominando uma cidade pequena, com um conjunto de delicadas agulhas erguendo-se do topo de quatro belas torres. As torres são símbolos de vigilância e ascensão – um sentido de escada que se vai da Terra ao Céu. Escadas, portas grandiosas, e uma fonte traduzem uma imagem da alma, a origem da vida interior; seu material, mármore, sinaliza que o lugar estaria protegido de maus espíritos e infortúnios, segundo os antigos romanos.

Conscientemente ou não, Marlene adentra à catedral da mesma maneira que adentra ao seu interior lembrando mais uma vez a morte que ela e Charlene causaram. A psicologia do medo é um dos elementos característicos da literatura gótica e será mencionada aqui para que mostremos como ela é responsável pela criação de mais um *locus horribilis* na narrativa. O

¹⁹⁴ “The Gothic art is sublime. On entering a cathedral, I am filled with devotion and with awe; I am lost to the actualities that surround me, and my whole being expands into the infinite; earth and air, nature and art, all swell into eternity, and the only sensible impression left is that I am nothing.”

¹⁹⁵ “holy images on gold-painted medallions and stained-glass windows hit by the sun at this time of day were turned into columns of jewels.”

estranho, o terror e o horror são basicamente os três pilares da psicologia do medo e, muitas vezes sobrepostos uns aos outros, é praticamente impossível separá-los. Desse modo, Rossi (2008), explica o mecanismo de funcionamento da psicologia do medo do gênero gótico da seguinte forma:

o estranho, definido por Sigmund Freud como aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, e velho, e há muito familiar, ou seja, como algo reconhecido pelo inconsciente, mas desconhecido pelo consciente, colocaria um ponto de desequilíbrio na ordem de funcionamento do mundo real (p.66).

Um exemplo seria a personagem Verna como um ser estranho na visão de Marlene e Charlene, incapaz de controlar seus impulsos; é o estranho rompendo a noção de realidade de Marlene, levando-a a esse mundo do desconhecido, de incerteza e fazendo surgir assim o medo, um sentimento de difícil explicação, um lapso do consciente causado pelo inconsciente. Ainda para Rossi (2008, p.67), “o terror, diferentemente do horror, resulta do impasse causado pela manifestação do estranho no mundo real. Portanto, trata-se de uma suspensão momentânea do nosso senso de realidade”, a característica principal da literatura gótica, observado nos momentos em que Marlene se deparava com o olhar e a presença de Verna. E como o terror foi resolvido no conto munroviano? Ou o terror verte no próprio real, revelando-se apenas uma alucinação, uma deturpação causada pela mente da protagonista ou na mente do leitor ou o terror explica-se no horror, isto é, ele acaba na descrição de uma cena pavorosa que congela e aniquila a resposta ou reação do leitor, ao mesmo tempo em que lhe causa a catarse.

Novamente observa-se a visão paradoxal da experiência humana, que tem por base o trabalho equilibrado entre ocultar e revelar, para expor o lado grotesco da vida e as facetas de celebração do que é familiar e do que é gótico. Nota-se o estranho no mesmo campo de celebração do familiar com as lembranças; o estranho dentro do familiar que não conseguimos abarcar, mas que é realmente familiar. O estranho é reflexo do imprevisível que alerta para o fato de que algo pode acontecer a qualquer momento; é o espelho de nossas fraquezas e de nossas excentricidades.

É no interior da catedral que todas essas lembranças reaparecem e a protagonista é, mais uma vez, lembrada do seu espaço de horror, de seu *locus horribilis* e do próprio monstro, representado na figura de Verna, que a persegue.

Reconheci-os. Como pequenas cabines ou grandes casas de boneca em estilo gótico, com um bocado de entalhes na madeira escura e cortinas marrons.

Tudo ao redor era brilhante, estonteante. A abóboda alta do teto azul mais celestial, as curvas mais baixas do teto ¹⁹⁶ (MUNRO, 2010, p.98, tradução de Alexandre Souza).

O confessionário como um espaço fechado é semelhante a um tribunal da penitência, onde as mais obscuras verdades são relatadas pelos pecadores que pedem absolvição que sancione o mal praticado. Observa-se mais um *locus horribilis*, já que o penitente é obrigado a relembrar o que praticou e voltar ao cenário *horribilis* para expor a sua dor. A ambientação é composta por meio dos entalhes escuros na madeira que, mesmo durante o dia, trazem escuridão e confinamento; um cubículo de treliça, um lugar bastante persuasivo, nas palavras da narradora. Além do espaço claustrofóbico e de clausura, as condições climáticas anunciam algo ruim que está prestes a acontecer. Essas condições da natureza se relacionam com o percurso do enredo e da conduta da personagem.

A partir de tais descrições, a espacialidade é observada através dos elementos clássicos do gótico como a catedral, a clausura do confessionário, a escuridão, o corredor arqueado nos fundos da catedral/ igreja, a abóboda, o arredor estonteante, o padre em sua batina preta e juntamente com os ventos fortes, a temperatura congelante e o ambiente escuro e sombrio constrói-se o *locus horribilis*. Ao notar tudo isso, Marlene sente-se relutante em ficar no local, entra e se senta em seu carro por um certo tempo, perturbada pelas sensações que o ambiente lhe causa, sabe o que é necessário fazer, mas tudo estava além de suas forças e novamente o passado permanece congelado em seu presente. Nesse momento sua história é revisitada e, através da catedral, seu *locus horribilis* se faz presente com as lembranças cruéis de ser criança no acampamento. Desse modo, expressa a dificuldade que sente em exorcizar sua culpa e lidar com a sombra do assassinato que a persegue.

5.3.6 O corpo e seu *locus horribilis*

O estado do corpo de Charlene está em consonância com a precariedade de sentimentos de Marlene.

Olhei para aquele corpo inchado e o rosto devastado, um pescoço de galinha para o qual a camisola do hospital era quilômetros mais larga. Fiapos de cabelo

¹⁹⁶ “I recognized the confessionals. Like separate small cottages or large playhouses in a Gothic style, with a lot of dark wooden carving, dark brown curtains. Elsewhere all was glowing, dazzling. The high curved ceiling most celestially blue, the lower curves of the ceiling.”

frisado – ainda castanhos – a um centímetro do couro cabeludo. Nenhum sinal de Charlene ¹⁹⁷ (MUNRO, 2010, p.96, tradução de Alexandre Souza).

Do nascimento à morte, vários medos são experimentados pelo homem, sendo a morte o maior deles. A forma como a narradora-protagonista descreve o poder devastador da doença sobre Charlene transmite um sentimento de horror ao leitor. E, nessa descrição, o elemento predominante é o modo como a doença – câncer terminal – consome o corpo da amiga, algo grotesco que se encontra à sua frente, manipulado por uma enfermeira mulata e rechonchuda e de voz sedutora, em um quarto pequeno de hospital. De modo geral, a morte é considerada impressionante para a humanidade, já que representa um grande mistério e é um tópico bastante explorado pelo Gótico contemporâneo. O medo é a maior inquietação que o ser humano pode sentir.

Em relação ao silêncio, à solidão e à escuridão, podemos apenas dizer que realmente são elementos na produção da infantil ansiedade mórbida da qual a maioria dos seres humanos nunca se tornaram realmente livres (FREUD, 1996, p.20).

O silêncio no quarto do hospital é essencial para a criação do suspense. Este é maior quando acompanhado pela figura da protagonista em um espaço com pouca iluminação. A combinação desses elementos é utilizada a fim de que relembremos medos da infância – ficar em um quarto escuro, dormir sozinho no quarto, o silêncio da casa etc. Frente ao corpo moribundo de Charlene, o trauma oriundo do passado se intensifica e desperta sentimentos de horror na protagonista. A descrição do corpo da amiga é semelhante ao modo como costumava desumanizar Verna referindo-se ao seu “pescoço de galinha” e mostrando-se não estar surpresa ao vê-la naquela cama agonizando, pois já tinha visto seus pais morrendo antes. A desumanização implica em negar a humanidade do outro, retirando os sentidos dos traços humanos. Ao longo da história, doentes mentais foram acusados de bruxaria ou de serem possuídos por demônios ou até mesmo de serem servos do diabo. Na necessidade de derrotar Verna – a criatura maligna aos olhos de Marlene e, perante a amiga consumida pela doença, as lembranças horrendas do que houve no passado continuam em sua mente para assombrá-la e lembrá-la mais uma vez sobre a presença cruel da morte, trazendo mais uma vez seu *locus horribilis* psicológico. Sob esse viés,

¹⁹⁷ “I looked down at a bloated body and a sharp ruined face, a chicken’s neck for which the hospital gown was a mile too wide. A frizz of hair—still brown—about a quarter of an inch long on her scalp. No sign of Charlene.”

fantasmas e monstros se tornaram efeitos de processos e distúrbios mentais, efeitos de alucinação, desilusão e delírio, ao invés de “verdadeiras” entidades sobrenaturais. O irreal sai de um local extrínseco à mente para assombrá-la de dentro ¹⁹⁸ (BOTTING, 2008, p.106, tradução nossa).

Para Botting (2008), a forma como os elementos góticos eram vistos passou por uma grande mudança após os estudos de Freud. As ansiedades e medos comuns na infância gerados por fatos triviais, como mencionados no parágrafo acima e, no caso de Marlene, a morte cruel da “especial” são feridas que permanecem abertas. Utilizando os conceitos do estranho-familiar de Freud (2019), a literatura Gótica explora essas ansiedades através do resgate dos ciclos não resolvidos abertos desde a infância até a idade adulta e que contribuem para a criação de uma atmosfera obscura que permeia os espaços e reveste as personagens.

5.3.7 Idiotas e Ídolos

É o nome dado ao livro publicado por Marlene, retratando pessoas portadoras de necessidades especiais, mentais e físicas, logo esgotado nas livrarias. É causa de desconforto e tensão entre seus colegas de universidade e seus editores. A referência ao livro mostra que, anos mais tarde, Verna ainda é a causa de lembrança e desconforto em sua vida e talvez, através dessa publicação, ela possa encontrar alguma justificativa para seu comportamento quando criança; talvez a necessidade de algum tipo de confissão que, mesmo não isentando sua culpa, possa lhe trazer algum tipo de alívio. Mesmo afirmando “o que foi feito, está feito”¹⁹⁹ (MUNRO, 2010, p.99, tradução de Alexandre Souza) – referindo-se à fala em Macbeth, o mais tenebroso dos dramas shakespearianos – pode-se associar essa fala aos aspectos sombrios e atemporais do comportamento humano como culpa e traição.

Sua carreira acadêmica como antropóloga é dedicada à justificativa de seu ódio por Verna e assim escreve o livro *Idiotas e Ídolos*, abordando a atitude de povos de diversas culturas para com pessoas mentais ou fisicamente únicas e tentando vasculhar “toda uma gama de dons, vistos como sagrados, mágicos, perigosos ou valiosos”²⁰⁰ (MUNRO, 2010, p.95, tradução de

¹⁹⁸ “Ghosts and monsters become effects of mental processes and disturbances, effects of hallucination, delusion or delirium, rather than ‘actual’ supernatural entities. The unreal moves from a location outside the mind to haunt it from within”.

¹⁹⁹ “what’s done is done.”

²⁰⁰ “quite a range of abilities, seen as sacred, magical, dangerous or valuable.”

Alexandre Souza) para encontrar as razões que expliquem o comportamento de levar uma criança a cometer um crime tão horrendo. Marlene parece sugerir no livro que as pessoas especiais não são tão inocentes como parecem, já que possuem tais dons especiais, a fim de provar a si própria que a morte não foi culpa sua, mas sim de Verna que a perseguia e possuía tais dons sagrados e perigosos. “Mas só os adultos seriam idiotas a ponto de achar que ela não tinha força. Uma força, além do mais, direcionada a mim²⁰¹ (MUNRO, 2010, p.91, tradução de Alexandre Souza).

Acreditava-se, no Antigo Egito, que as doenças graves e as deficiências físicas ou os problemas mentais eram provocados por maus espíritos, por demônios ou por pecados de vidas anteriores que deviam ser pagos. Desse modo, os deficientes não podiam ser debelados a não ser pela intervenção dos deuses ou pelo poder divino passado aos médicos-sacerdotes especializados nos Livros Sagrados sobre doenças e suas curas (PEREIRA, J.; SARAIVA, J., 2017). Os antigos hebreus, segundo Silva (1987), acreditavam que a doença, qualquer deformação e a deficiência física ou mental indicavam certo grau de pecado ou de impureza. Moisés em seu livro Levítico indicou que o coxo, o cego, o corcunda etc. não poderiam se aproximar de seu Ministério. Essa passagem evidencia que a aparência física era o principal agente para a exclusão das pessoas com deficiências.

Com a chegada do Cristianismo, a pessoa com deficiência passa a ser vista como um ente de Deus, possuidora de alma e não merecedora de castigo, mas sim de cuidados, assegurados pela família e pela igreja, mesmo que tais cuidados não garantam que o deficiente seja integrado na sociedade de modo integral. Para Sheeremberger (1983), líderes religiosos como Jesus, Buda, Mohamed e Confúcio requerem um tratamento mais humano para os deficientes mentais e pessoas com má-formação, despertando um movimento de caridade ao cuidar dos incapacitados e menos afortunados. Da mesma forma que buscamos uma explicação para compreendermos como o portador de necessidades especiais é compreendido nas diferentes sociedades, Munro utiliza-se de circunlocução para tentar expressar, por meio de suas personagens, como um ser especial e único em sua essência é observado no mundo infantil. Marlene diz no início da narrativa: “A cada ano, quando se é criança, você se torna uma outra pessoa”²⁰² (MUNRO, 2010, p.87, tradução de Alexandre Souza).

²⁰¹ “But only adults would be so stupid as to believe she had no power. A power, moreover, that was specifically directed at me.”

²⁰² “Every year, when you’re a child, you become a different person.”

Além de dotar suas personagens de uma assombrosa honestidade, capaz de manifestar extrema crueldade que, muitas vezes, imperam no comportamento infantil, Alice Munro desperta no leitor sua expectativa sobre o que realmente aconteceu às suas personagens. Marlene, prestes a se aposentar, reconhece que houve certa hipocrisia no caráter da mãe e de adultos em geral no modo como riam ou falavam sobre pessoas que eram “simples ou com algum parafuso a menos e achava que minha mãe, na verdade, também era assim, no fundo”²⁰³ (MUNRO, 2010, p.90, tradução de Alexandre Souza). É a imagem do preconceito existente em sociedades que olham o “especial” como diferente, esquisito, ameaçador; são a causa mais comum de nosso medo, cuja natureza vai se modificando à medida que evoluímos.

As narrativas góticas revelam as mazelas internas e externas que impedem a organização da narrativa do *self*, revelando as contrariedades de uma sociedade em exercício às custas do apagamento da subjetividade dos indivíduos e da repressão, revelando a alienação a que o ser humano está submetido. O apagamento ocorre através do assassinato da garota “especial”. Desse modo, Shaw (2008) sustenta que “pode-se dizer que o assassinato representa certa fantasia de isolamento e solidão, um desejo em repudiar e encerrar o pedido do outro em sua luta pela identidade em meio à precariedade da vida”²⁰⁴ (p.129).

Ao assassinares Verna, ambas as personagens mostraram não compreender o outro, não desejavam incluí-la no mesmo patamar em que estavam; desejavam excluí-la, eliminá-la; a morte como manifestação de um esforço e realização de uma luta inexorável pela onipotência; a morte como renúncia a toda a compreensão da diferença de Verna. A mãe da protagonista menciona que Verna não poderia ser discriminada por não conseguir aprender do mesmo modo que as outras crianças e por se portar de modo diferente, reforça também a ideia de Tuan (2005) quando discorre sobre o tratamento dado a crianças por determinadas sociedades onde

muitos grupos limitam o termo “gente” a seus membros e sugerem que os outros seres humanos são “rudes”, semelhantes aos animais, não inteiramente humanos. Ser “humano” é uma questão de saber como se comportar corretamente, de se portar adequadamente e de dizer as coisas certas. Ora, por esses critérios os jovens de qualquer sociedade não são completamente humanos; falta-lhes cultura (TUAN, 2005, p.45).

Verna é vista como um corpo estranho e abjeto, capaz de provocar tumulto e manifestações violentas que destroem a paz, a racionalidade da mente e tem grande propensão

²⁰³ “simple or a few bricks short of a load. And I believed my mother must be really like this, underneath.”

²⁰⁴ “murder might be said to represent a certain fantasy of isolation and insulation, a desire to repudiate and foreclose the call that others make upon the self in its own struggle for identity amid the precariousness of life.”

de criar o caos. *Idiotas* não são as crianças especiais e *ídolos* tão menos os seres humanos. Sendo Verna o *locus horribilis* de Marlene, essa representa a própria busca pela identidade como ser humano no mundo e a personificação da maldade infantil. Para se encontrar no mundo, Marlene teve que aniquilar o outro.

Antes de finalizar esse capítulo e com o objetivo de concluir o trajeto até aqui delineado, convém ressaltar mais uma vez a relevância da tradição contística canadense e o modo pelo qual Alice Munro a desconstrói a fim de criar sua própria escritura. A história existencial do Canadá tem, desde os seus primórdios, se apropriado de uma herança gótica universal para lidar com questões próprias de representação. Narrando a história de “Speakers for the Dead”, documentário dirigido por Jennifer Holness e David Sutherland, Edwards (2005) relata o fato de os residentes da pequena cidade de Priceville, Ontário, serem forçados a enfrentar o espectro de um passado questionável quando alguns túmulos originais do vilarejo são desenterrados, fazendo aflorar a verdadeira história do cemitério Durham Road, situado naquela cidade e removido na década de 1930, para ceder lugar às terras de um fazendeiro. Ali encontram-se as sepulturas de antigos escravos africanos e negros da guerra de 1812, os primeiros que desbravaram a terra e construíram moradias, escolas e cemitérios na área.

As tumbas abalaram a compreensão dos residentes acerca de sua história local; confrontada com a possibilidade de os fundadores da comunidade terem sido descendentes de africanos e não de Europeus, a população da cidade é então forçada a reconhecer que os colonizadores irlandeses e escoceses, a quem muitos tinham como os reais fundadores da cidade eram, na verdade, os responsáveis pelo deslocamento dos habitantes negros originais na época da Confederação, em 1867. Diante de tal surpresa, “aos habitantes de Priceville restava senão redefinir suas noções de identidade, impondo-se, obrigatoriamente, perguntas de natureza difícil – sobre a história de racismo da cidade e sobre a nacionalidade e raça de seus ancestrais” (KLEE, 2008, p.38).

É através dessa história que Edwards (2005) inicia sua obra *Gothic Canada* pressupondo que o referido documentário explicita as formas segundo as quais o goticismo está amarrado a uma história local para romper com um senso de identidade previamente estabelecido: a revelação do misterioso cemitério de Priceville obrigou os habitantes daquela cidade a encarar um passado doloroso e a reescrever sua história numa modalidade gótica; o cemitério serviu como um lembrete de que a comunidade deveria recuperar um passado reprimido; as sepulturas motivaram as pessoas a desenterrar os mortos; as descobertas locais revelaram vozes há muito silenciadas e que, uma vez expostas, forçaram todos a ouvir uma violenta história de conflito racial. Essa é a concepção de Edwards (2005) ao questionar de que modo as categorias da nação

e da retórica da diferença estão vinculadas à linguagem do Goticismo: o que esses laços discursivos podem nos informar sobre uma série de outras fronteiras pessoais e sociais na produção literária canadense? O que a construção e a desestabilização dessas fronteiras nos dizem sobre o desenvolvimento de uma tradição gótica no Canadá?

Explorar esse “entre-lugar” ao longo da produção literária canadense faz com que se abra espaço para um país que sempre será importunado pela falta de unidade e, como consequência, permanece impossibilitado de construir uma identidade nacional unificada amparada no espaço e nas noções de pertencimento (EDWARDS, 2005). Esse espaço que oscila, ameaça “desestabilizar o sujeito com um deslocamento, por meio da ameaça da não-identidade, e do medo do abismo que estão sempre presentes” (KLEE, 2008, p.40). Desse modo, a subjetividade se constrói através dos movimentos de alteridade, exclusão ou abjeção assim como também irrompe do dilema da perda de si próprio, de se perder e desintegrar em um aterrorizante espaço vazio e, assim, acentuando o fato de que “a cultura não é um todo coeso e orgânico, mas sim algo precariamente construído a partir de inúmeras oposições e tensões contidas na hibridez e na diversidade” (KLEE, 2008, p.41). Edwards opta então por seguir uma definição ampla do gótico de modo a manter-se em equilíbrio nesse terreno arenoso e movediço em que se situa:

O discurso gótico no Canadá surge da linguagem do terror, do pânico e da ansiedade. Consiste na retórica da repugnância e da aversão. É um discurso de ordem, que estabelece modos culturais de conduta através da construção de tabus e da regulação dos desejos. [...] É uma linguagem que articula, ou simplesmente gesticula em direção à ansiedades profundamente encobertas, o que produz um medo de contaminação assim que essas ansiedades sejam reveladas. Finalmente, contém a retórica do apocalipse, ameaçando a destruição e a subversão daquilo que é considerado simples, puro e natural (EDWARDS, 2005, p.62).

O Canadá se fez um lugar de passagem e descoberta, o que envolve desordem, choque de línguas e de culturas. Por passagem, pensa-se também em paisagem e fronteira, conceitos que nos permitem compreender o continente norte-americano como um “espaço que se coloca sempre à espera de novos olhares e de apropriações renovadas” (PORTO, 2000, p.51). Ao imigrante recém-chegado não é possível efetuar o rompimento com o país de origem e, mesmo com as raízes rompidas, estas continuam a se inquietar. Em um lugar de difíceis recomeços, o imigrante se depara com a dificuldade de se encontrar e de encontrar seu espaço.

Esse deslocamento pode também comprometer a manutenção dos vínculos familiares mais estreitos, como demonstram as narrativas de Munro: personagens que chegam a novos lugares e têm dificuldade de adaptação às novas paisagens e seu modo de vida; a personagem vinda de outro lugar é considerada diferente, dificultando assim a formação do elo de respeito e amizade entre elas. Em outros contos também é possível observar personagens recém-chegadas do continente europeu travando uma luta entre o dentro e fora, ou seja, exilados de suas paisagens afetivas onde suas primeiras memórias foram construídas, elas conhecem a vivência do “entre-dois” mundos. O espaço torna-se o ir e vir entre a origem e o tornar-se outro e, desse modo, o estrangeiro é bombardeado ou pela impossibilidade de permanecer tal como era ou pela dificuldade de se tornar outro. É o caso de personagens munrovianas que não aceitam o novo lugar, enlouquecem, fogem, sucumbem à morte ou são assassinadas. Para o imigrante, é preciso “dessituar-se” para que consiga se encontrar. Assim, a personagem “vai a outro lugar para reaprender o lugar, aprender a localizar as coisas, a colocá-las no seu pensamento, aprender o que é a disposição das coisas no mundo” (PORTO, 2000, p.56).

Munro trabalha notoriamente com a simbologia do devir vegetal trazendo a ideia de renovações identitárias, reunindo em suas narrativas flores e árvores pertencentes a vários cantos do mundo, trazidas por estrangeiros que ali passaram um dia. E, presente nas florestas munrovianas, a vegetação gera, ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e libertação, como todas as poderosas manifestações da vida. Menos aberta do que a montanha, menos fluída 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, no grande caos rochoso é céltica e druídica; a de pinheiros, nas encostas arenosas, evoca um oceano próximo ou origens marítimas. Por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza a interioridade das personagens; 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. Munro situa sua personagem Almeda Roth, em Meneseung, diante da grandeza da floresta e de sua extensa vegetação para que nela encontre inspiração para seus versos, para refletir sobre seu passado e sua vida em geral. 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.

As personagens da contista são retratadas como seres solitários e isolados em meio à natureza, distantes de cidades, esforçando-se para que encontrem significado tanto internamente, dentro de si próprias, como externamente, por toda a natureza. Muitas de suas personagens apresentam traços grotescos, com mentes confusas, atormentadas e índoles más. Em decorrência disso, suas personagens, ansiosas em acessar algo além do eu, acabam por identificar-se com o medo de que o seu eu seja dominado por algo externo a elas. Tanto para Edwards (2005) quanto para Munro, a misteriosa complexidade e obscuridade e a incerteza da narrativa gótica canadense revelam que os sentimentos de instabilidade nunca são superados, e que a realidade da abjeção suplantará até mesmo os melhores esforços em estabilizá-la. Essa instabilidade está vinculada ao *locus horribilis* que, em Alice Munro, apresenta-se como o verdadeiro conflito interno de suas personagens.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O medo é mudo; os aterrorizados falam pouco, parece que o horror diz: silêncio!”

Victor Hugo

Os temas do medo e do horror nos arrebatam. Isso sempre aconteceu e pode-se dizer que sempre acontecerá. É a capacidade inata que desde os primórdios habita o ser humano na tentativa de conhecer os espaços misteriosos que existem ao seu redor e, sem dúvida, dentro de si. A literatura de medo e horror sempre existiu, em melhores ou piores graus, e vem cada vez mais atraindo leitores de todas as idades, tornando assim essa área da literatura cada vez mais fascinante para análises e pesquisas.

Ao término desse estudo sobre a construção do *locus horribilis*, ou espaço do medo nos contos da escritora canadense Alice Munro, espera-se ter respondido à questão implícita que determinou essa busca: como o *locus horribilis* opera na geração do sentimento de horror dentro da narrativa. Para que essa questão fosse respondida, empreendeu-se uma leitura cuidadosa e detalhada de três contos da autora, embora a maioria de seus contos retrate com maestria o espaço infernal.

Cada espaço narrado nos contos analisados apresenta-se em relação com o humano e seu *locus horribilis*, determinando as ações das personagens, padronizando comportamentos. Em todas as suas narrativas há sempre um acontecimento fora do comum, um inesperado, uma ruptura, uma fatalidade nos mais simples 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. Os eventos que constituem o espaço do medo são tecidos de modo impecável, fazendo com que o leitor contemple tudo de perto e se sinta parte da narrativa. A ambientação e a atmosfera são muito bem construídas; Munro cria personagens confusas e por vezes incompreensíveis, tomadas por dúvida e mistério, que buscam a solução e a cura para suas dores mais profundas.

Pensando em auxiliar futuros alunos dos cursos de Letras e leitores de Alice Munro, iniciou-se o estudo com informações relevantes sobre a vida e estilo de sua escrita, sobre as características do conto, breve informação sobre a história do conto canadense, teorias do gótico, passando pelo medo, terror, horror e grotesco e também para as teorias do espaço narrativo, diferenciando a espacialidade, a ambientação e a atmosfera. Durante a análise, a passagem por teorias distintas auxiliou, de uma forma ampla, a compreender como o *locus*

horribilis se constitui e como ele ocorre na narrativa. Nos três contos analisados, as personagens que morreram voltam para assombrar a vida dos outros indivíduos como monstros irrealis, trazendo o “medo gótico” que apavora e traz ansiedade e perturbação.

O gótico condensa as muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, excessos imaginativos e delírios, mal religioso e humano, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. Se não um termo puramente negativo, a escrita gótica permanece fascinada por objetos e práticas que são construídos como negativos, irracionais, imorais e fantásticos²⁰⁵ (BOTTING, 1996, p.1, tradução nossa).

Enfim, eis o Gótico que traz à mente diferentes assuntos em nossa contemporaneidade, mais focados na realidade que a racionalidade propunha, mas sem perder a habilidade de causar medo no leitor. Alice Munro trabalha de forma notável as características de intensidade, tensão, condução das histórias duplas com traços arrebatadores do medo e do grotesco até que algo visto como superficial nos arrebatava com profundidade e nos arrasta para o que Cortázar (1993) denomina “a passagem do pequeno para o grande”, ou seja, nossa própria experiência humana reconhecida e vivenciada nas páginas de um livro.

²⁰⁵ “Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic.”

REFERÊNCIAS

- ALEGRETTE, Alessandro. *Frankenstein: uma releitura do mito da criação*. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.
- AMORIM, Marília. “Cronotopo e exotopia”. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, p.95-114, 2012.
- ATWOOD, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1993.
- AVINASHI, Pulak. *Interpreting Space in Alice Munro’s short stories*. Jaipur, 2018. Disponível em: <<http://idr.mnit.ac.in/bitstream/handle/123456789/674/2014RHS9509-%20Pulak%20Avinashi.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 set. 2020.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAZZOLI, Oíse O.M. O espaço na configuração das personagens em contos de Alice Munro. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.
- BERNDT, Katrin. “The Ordinary Terrors of Survival: Alice Munro and the Canadian Gothic”. In: *Journal of the Short Story in English* [Online]. Autumn 2010. Disponível em: <<http://jsse.revues.org/1079>>. Acesso em: 23 out. 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES FILHO, O. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Ribeirão Preto: Gráfica e Ed., 2007.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. London; New York: Routledge, 2014.
- BOTTING, Fred. *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

BOYCE, Pleuke; SMITH, Ron. "A National Treasure: Interview with Alice Munro," *Meanjin*, 54:2, p.222-232, 1995.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

CABRAL, João Francisco Pereira. "Rousseau: desigualdade e contrato"; *Brasil Escola*. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/filosofia/rousseau-desigualdade-contrato.htm>>. Acesso em: 8 Mar. 2023.

CARTER, Angela. *Fireworks : Nine Profane Pieces*. London: Quarter Books, 1974.

CARVALHO, Carlos Frederico Vaz. *O animal culpado: a liberdade pelo não*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

CLARK, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Notes and Lectures Upon Shakespeare and Some of the Old Poets and Dramatists*. London: William Pickering, 1936.

COLUCCI, Luciana. "A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico". In: *Abralic - Associação Brasileira de Literatura Comparada*. (Online). São Paulo: Abralic, 2008.

COLUCCI, Luciana. "Presença da tradição da espacialidade gótica nos contos *The Tapestryed Chambre* e *The Dreams in the Witch House*". In: *Anais do SILEL*, v.3, n.1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p.147-163, 1993.

COX, Ailsa. *Alice Munro. Horndon*, Trivstock, Devon: Northcote House, 2004.

CUNLIFFE, Marcus. *A Literatura dos Estados Unidos*. London: Penguin Books, 1954.

DAVIES, Douglas. The Evocation Symbolism of Trees. In: Cosgrove, Denis, Daniels, Stephen. (Ed.) *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: University Press, p.32-42, 2002.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1978.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

- DOPP, Jamie. "Who says that Canadian culture is ironic?" In: HUTCHEON, Linda. *Double Talking: Essays on verbal and visual ironies in Canadian contemporary art and literature*. Toronto: ECW, p.39-53, 1992.
- DUNCAN, Isla. *Alice's Munro Narrative Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota, 1983.
- EDWARDS, Justin. *Gothic Canada: reading the spectre of a national literature*. Edmonton: The University of Alberta Press, 2005.
- FELIPE, Cleber Vinicius. "A ilha como locus horrendus em Edgar Allan Poe". In: *O Terror entre a Retórica e a Literatura*. v.5, n.16, Jan./Abr. 2020.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.
- FOY, Nathalie. "Darkness Collecting: Reading 'Vandals' as a Coda to Open Secrets". *Essays on Canadian Writing*, v.66, p.147-168, 1998.
- FRANÇA, Júlio. (org.) *Poéticas do Mal: A literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (org.). *As nuances do Gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (org.). *Matizes do Gótico: três séculos de Horace Walpole*. Rio de Janeiro: Dialogarts-Clepsidra, 2020.
- FRANÇA, Júlio. "O sequestro do gótico no Brasil". In: *As nuances do gótico - do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2015.
- FRANCESCONI, Sabrina. "Alice Munro and Poetics of the Linoleum." In: *The inside of a shell: Alice Munro's 'Dance of the Happy Shades'*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p.86-97, 2015.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- FRYE, Northrop. "Conclusion". In: *Literary History of Canada*. Toronto: University of Toronto, 1965.
- FRYE, Northrop. *Division on a Ground: essays on Canadian culture*. Toronto: Anansi, 1982.
- FRYE, Northrop. "Sharing the continent". In: *Divisions on a Ground: Essays on Canadian Culture*. Toronto: Anansi, p.206-216.1980.

- FRYE, Northrop. *The Bush Garden: essays on the Canadian imagination*. Toronto: Anansi, 1995.
- GADPAILLE, Michelle. *The Canadian Short Story*. Toronto: Oxford University Press, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GIBSON, Graeme. *Alice Munro. Eleven Canadian Novelists*. Toronto: Anansi, p.237-264, 1973.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GILNEK, Amanda C. Transcrições Poéticas do Feminino, de Alice Munro a Pedro Almodovar. 2020. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel PR.
- GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOTLIB, Nádia. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- HAMMILL, Faye. *Canadian Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- HANCOCK, Geoff. *Alice Munro. Canadian Writers at Work: Interviews*. Toronto: Oxford, 1987.
- HANCOCK, Geoff. "An Interview with Alice Munro". *The Canadian Fiction Magazine*, vol.43, p.75-114, 1982.
- HEBLE, Ajay. *The tumble of reason: Alice Munro's discourse of absence*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- HEHOLT, Ruth; EDMUNDSON, Melissa. *Gothic Animals: Uncanny Otherness and the Animal With-Out*. London: Palgrave Macmillan, 2020.
- 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 Jul. 2021.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- HOOPER, Brad. *The Fiction of Alice Munro: An appreciation*. Westport: Praeger, 2008.
- HOWELLS, Coral Ann. *Alice Munro*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- HOWELLS, Coral Ann. "The telling of secrets". In: *Open Letter*, 11 (9), p.39-54, 2004.

HOWELLS, Coral Ann. "Writing by Women". In: KRÖLLER, Eva-Marie, Ed. *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HOY, Helen. "'Dull, Simple, Amazing and Unfathomable': Paradox and Double Vision in Alice Munro's Fiction." In: *Studies in Canadian Literature* 5 (1): p.100-115, 1980.

HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary Canadian Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

JEHA, Júlio. "Monstros como metáforas do mal". In: *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

KLEE, Márcia M. *Fantasmas da paisagem gótica feminina: a tradição dialoga em Changing Heaven*, de Jane Urquhart. 2008. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

KRÖLLER, Eva-Marie. *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

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

LONGMAN Dictionary of Contemporary English. Disponível em: <<http://www.ldoceonline.com>>.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

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

MAY, Charles. "The Nature of Knowledge in Short Fiction." *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994.

MCGEE, Thomas. "A National Literature for Canada" In: *New Era*, vol. 1, no. 11, June, p.2, 1987.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa-moldura como procedimento literário*. Palimpsesto. Revista de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, n.14, p.2-17, 2012.

MEDEIROS, Rosângela Fachel. *David Cronenberg e a Escola de Toronto*. In: Revista Tecnologia e Cultura. CEFET – Rio de Janeiro, n.15, p.31-38, 2009.

MELLOR, Anne. Making a monster: an introduction to Frankenstein. In: SCHOR, E. (Ed.) *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. New York: Cambridge University Press, p.9-25 2003.

MENON, Maurício. Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, PR.

MESTRE, Tiago. A janela e a moldura – O espaço e o enquadramento nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez. 2016. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday Company, 1976.

MONTAIGNE, Michel. Ensaio XVIII – Do medo. In: *Ensaaios*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, p.39-40, 1991.

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

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUNRO, Alice. *Dance of the Happy Shades*. New York: Vintage International, 1968.

MUNRO, Alice. “Everything here is touchable and mysterious”, Weekend Magazine: Toronto Star, 1974.

MUNRO, Alice. *Falsos Segredos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

MUNRO, Alice. *Felicidade Demais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MUNRO, Alice *Friend of my Youth*. New York: Vintage International, 1991.

MUNRO, Alice. *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. New York: Vintage International, 2007.

MUNRO, Alice. *O Amor de uma Boa Mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MUNRO, Alice. *Open Secrets*. New York: Vintage International, 1994.

MUNRO, Alice. *Selected Stories*. Toronto: McClelland & Stewart, 1996.

MUNRO, Alice. *Something I've been meaning to tell you*. London: Penguin Books, 2004.

MUNRO, Alice. *The Love of a Good Woman*. London: Vintage Books, 1998.

MUNRO, Alice. *Too Much Happiness*. New York: Vintage Books, 2009.

- OLIVEIRA, Maria Aparecida. “Virginia Woolf e o Gótico”. In: *Itinerários Revista de Literatura*, n.47, p.25–38, 2018.
- PEREIRA, Jaqueline; SARAIVA, Joseana. “Trajetória histórico social da população deficiente: da exclusão a inclusão social”. In: *Ser Social*, v.19, n.40, p.168–185, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- PORTO, Maria Bernadette. *Fronteiras, Paisagens na Literatura Canadense*. Niterói: EDUFF, 2000.
- PUNTER, David. *A Companion to the Gothic*. Malden: Blackwell Publishing, 2000.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- RANK, Otto. *O duplo: Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- ROSS, Catherine. *Alice Munro: A Double Life*. Toronto: ECWP, 1992.
- ROSS, Catherine. “Too Many Things: Reading Alice Munro’s *The Love of a Good Woman*.” *University of Toronto Quarterly* 71.3 p.785–811, 2002.
- ROSSI, Aparecido Donizete. “Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama”. *Ícone- Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v.2, p.55-76, jul. 2008.
- ROSSI, Aparecido Donizete.; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (org.). *O Gótico e suas interseções teórico-críticas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.
- SCRIVENER, Leslie. Where Alice Munro found her stories. *Toronto Star*. Toronto. 2013. Disponível em: https://www.thestar.com/entertainment/2013/10/20/where_alice_munro_found_her_stories.html. Acesso em: 18 Nov. 2021.
- SHAW, Joshua James. *Emmanuel Levinas on the Priority of Ethics*. Amherst, NY: Cambria Press, 2008.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm von. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo. In: SHELLING, Friedrich Von. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, p.1-37, 1979.
- SHEEREMBERGER, R. C. *A history of mental retardation*. Baltimore: Brookes Publishing Co., 1983.
- SILVA, Alexander Meireles da. “Entre vampiros e demônios: o sobrenatural do mundo de Horace Walpole”. In: *Matizes do Gótico: três séculos de Horace Walpole*. Rio de Janeiro: Dialogarts-Clepsidra, p.17–34, 2020a.

SILVA, Maria das Graças Gomes. *Momentos de Ser em Virginia Woolf, Clarice Lispector e Alice Munro*. Curitiba: Appris Editora, 2020b.

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

SILVA, Otto Marques. *A epopéia ignorada: a pessoa deficiente na história do mundo de ontem e de hoje*. São Paulo: Cedas, 1987.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Aline. “A moldura literária em ‘Não entres tão depressa nessa noite escura’, de António Lobo Antunes”. *Simbiótica Revista Eletrônica*, [S. l.], v.4, n.2, p.22–35, 2018.

SOUZA, Diogo; CAVALCANTE, Luíza. “Figurações do gótico em ‘O fantasma da ópera’: intersecções entre a literatura e o cinema”. In: ROSSI, Aparecido Donizete; SÁ, Luis Fernando Ferreira (Org.). *O Gótico e suas intersecções teóricas-críticas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p.8-27, 2014.

SUGARS, Cythia. *Canadian Gothic: Literature, History, and the Spectre of Self-Invention*. Cardiff: University of Wales, 2014.

SZABÓ, Andrea. “Alice Munro’s Canadian gothic: an ill-fitting spatial gothic paradigm?”. *Americana: E-journal of American Studies in Hungary*; vol.7, Issue 2, p.5, 2011.

THACKER, Robert. *Reading Alice Munro*. Calgary: University of Calgary Press, 2016.

THOMPSON, Gary Richard. *The gothic imagination: essays in dark romanticism*. Pullman: Washington State University Press, 1974.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do Medo*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Londrina: Editora EdUEL, 2012.

TWITCHELL, James. *Dreadful Pleasures: An anatomy of horror*. Oxford University Press. London. 1985.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. “Romance gótico: persistência do romanesco”. In: *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, p.118-133, 2002.

VENTURA, Heloisa. “The female bard: retrieving Greek myths, Celtic ballads, Norse sagas, and popular songs”. In: *The Cambridge Companion to Alice Munro*. David Staines (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2016. E-book.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria. 1996.

WATERSTON, Elizabeth. "Town and Country in John Gait: A Literary Perspective". In: *Urban History Review*. Volume 14, Number 1, June 1, 1985.

WEAVER, Robert. "Robert Weaver to Alice Munro", MsC37.2.8.4, *Alice Munro fonds, Archives and Special Collections*, University of Calgary. 1961.

YORK, Lorraine. "The Other Side of Dailiness, Photography in the Works of Alice Munro, Timothy Findley, Michael Ondaatje, and Margaret Laurence". Toronto: ECW Press, p.21–50, 1988.

ZANON, Rachel. A falta que nos move: um estudo do desejo em *Dear Life*, de Alice Munro. 2022, 194 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo (USP), SP.