

ALINE BRUSTELLO PEREIRA

**OS LABIRINTOS FANTÁSTICOS DE CLARICE LISPECTOR E ALICE
MUNRO**

ALINE BRUSTELLO PEREIRA

**OS LABIRINTOS FANTÁSTICOS DE CLARICE LISPECTOR E ALICE
MUNRO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras –
Curso de Mestrado em Teoria Literária, do
Instituto de Letras e Linguística da
Universidade Federal de Uberlândia para a
obtenção do título de Mestre em Teoria
Literária. (Área de concentração: Teoria da
Literatura)

Orientadora: Prof. Dr.^a Marisa Martins
Gama-Khalil

UBERLÂNDIA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436L
2012

Pereira, Aline Brustello, 1986-

Os labirintos fantásticos de Clarice Lispector e Alice Munro. / Aline Brustello Pereira. - Uberlândia, 2012.

150 f. : il.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Munro, Alice, 1931- - Crítica e interpretação - Teses. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU: 82

ALINE BRUSTELLO PEREIRA

OS LABIRINTOS FANTÁSTICOS DE CLARICE LISPECTOR E ALICE MUNRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 28 de fevereiro de 2012.


Banca Examinadora:



Prof.ª Dr.ª Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)



Prof. Dr. Miguel Nenevé (UNIR)



Prof.ª Dr.ª Maria Cristina Martins (UFU)

Com carinho, ao Prof. Dr. Ricardo da
Silveira Lobo Sternberg, por ter sido
um pai, um mestre e um amigo na
minha estada em Toronto, no Canadá;
à Prof. Dr.^a Marisa Martins Gama-
Khalil, por ter sido mestra, amiga,
mãe, instruindo-me nos meus erros e
me guiando nos meus acertos,

AGRADECIMENTOS

A Deus, por nunca ter me abandonado em todos os desertos que atravessei. Mesmo quando não somos fiéis, Ele permanece fiel. Aleluia!

Aos meus pais. Por batalharem todos os dias para poder me oferecer a educação que eles não tiveram. Espelhos de garra e determinação; dignidade, acima de tudo.

Ao meu irmão Renato e minha cunhada Vanessa. Por me ouvirem, por vibrarem comigo, por me darem a certeza de que não estou sozinha na vida. E, à filha deles, Paola, minha sobrinha-afilhada, meus cachinhos dourados, meu zelo.

À minha irmã Thaís, que, no seu jeito, esteve comigo nesse caminho.

À minha amiga Kátia Gílio, pelos doze anos de amizade.

À minha amiga Danielle Ramos, por ter sido um grande e precioso presente no curso de Mestrado. A toda sua família, que também foi minha família nesse período.

À minha amiga Patrícia Lana, por estar lá.

À minha amiga Caroline Lessing, por ter sido minha irmã “canadense”. Por ter me ensinado, como Drummond, a ser *gauche* e “gauchê” na vida.

À minha amiga, baiana, Oh Janaína, “Seu colar é de concha, Seu vestido se arrasta na areia, Ela tem cheiro de mar”. Por me ensinar a ser uma mulher forte!

À Marli Cardoso, por sempre rezar por mim, esteja onde estiver.

Às amigas Samira D’Aura e Dalila Andrade, pela companhia durante as aulas no curso de Mestrado.

A um anjinho que está ao meu lado, que me ensinou a Amar e que sabe que esse agradecimento é para ele.

À Chrissy, esposa do Professor Sternberg, pelas panquecas ma-ra-vi-lho-sas! Pela deliciosa festa de Natal em Toronto, que nunca mais esquecerei.

A todos os meus ex-alunos. Por me ensinarem a ser Professora.

À professora Maria Cristina Martins, pela generosidade. Pelo exemplo de ser Mestre.

Ao professor Paulo Andrade, por ter me clareado as ideias na minha qualificação, ajuda decisiva para o desenvolvimento desta dissertação.

Ao professor Cleudemar Alves Fernandes, por ser meu Mestre desde o primeiro ano de graduação em Letras. Pelas palavras de força no momento em que mais precisava.

À professora Juliana Santini. Pela amizade. Por ter me ensinado Teoria da Narrativa, como nunca.

Ao professor Leonardo Francisco Soares, pela amizade e sabedoria.

Ao professor Miguel Nenevé, por aceitar compor a banca desta defesa de dissertação.

Ao GPEA – Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas, pelos encontros frutíferos, mesmo que, pela falta de tempo e por ter ficado longe, eu tenha participado tão pouco.

À CAPES, pelo amparo a esta pesquisa.

Ao Governo do Canadá. Muito obrigada por ter me proporcionado a oportunidade de ser aluna convidada em seu país, onde tive uma experiência única: profissional, moral, humana e emocional; que não seria possível se não fosse a concessão de sua bolsa de estudos.

Ao ex-secretário do curso de Mestrado em Letras da UFU, atual auxiliar no Instituto de Letras e Linguística - ILEEL, Renato Bernardo, pela enorme paciência.

À Carlinha, à Ana Cláudia, à Franciele, à Gláucia e tantas outras pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para a confecção desta dissertação.

A todos, que me deram força para atravessar o meu deserto, e, ainda continuar cantando:

É sobre-humano amar
'cê sabe muito bem.
É sobre-humano amar, sentir, doer,
Gozar...
Ser feliz!
[...]
É sobre-humano viver,
E como não seria?
[...]
A vida leva e traz,
A vida faz e refaz...
Será que quer achar,
Sua expressão mais simples.
(*Mais Simples* – José Miguel Wisnik)

Para além da orelha existe um som, à extremidade do olhar um aspecto, às pontas dos
dedos um objeto – é para lá que eu vou.
À ponta do lápis o traço.
Onde expira um pensamento está uma ideia, ao derradeiro hálito de alegria uma outra
alegria, à ponta da espada a magia – é para lá que eu vou.
Na ponta dos pés o salto.
Parece história de alguém que foi e não voltou – é para lá que eu vou.
Ou não vou? Vou, sim. E volto para ver como estão as coisas. Se continuam mágicas.
Realidade? Eu vos espero. É para lá que eu vou.
Na ponta da palavra está a palavra. Quero usar a palavra “tertúlia” e não sei aonde e
quando. À beira da tertúlia está a família. À beira da família estou eu. À beira de eu
estou mim. É para mim que eu vou. E de mim saio pra ver. Ver o quê? Ver o que
existe. Depois de morta é para a realidade que eu vou. Por enquanto é sonho. Sonho
fatídico. Mas depois – depois tudo é real. E a alma livre procura um canto para se
acomodar. Mim é um eu que anuncio. Não sei sobre o que estou falando. Estou
falando de nada. Eu sou nada. Depois de morta engrandecerei e me espalharei, e
alguém dirá com amor meu nome.
É para o meu pobre nome que vou.
E de lá volto para chamar o nome do ser amado e dos filhos. Eles me responderão.
Enfim terei uma resposta. Que resposta? A do amor. Amor: eu vos amo tanto. Eu
amo o amor. O amor é vermelho. O ciúme é verde. Meus olhos são verdes. Mas são
verdes tão escuros que na fotografia saem negros. Meu segredo é ter os olhos verdes
e ninguém saber.
À extremidade de mim estou eu. Eu, implorante, eu a que necessita, a que pede, a
que chora, a que se lamenta. Mas a que canta. A que diz palavras. Palavras ao vento?
Que importa, os ventos as trazem de novo e eu as possuo.
Eu à beira do vento. O morro dos ventos uivantes me chama. Vou, bruxa que sou. E
me transmuta.
Oh, cachorro, cadê tua alma? Está à beira de teu corpo? Eu estou à beira de meu
corpo. E feneço lentamente.
Que estou a dizer? Estou dizendo amor. E à beira do amor estamos nós.
(LISPECTOR, 1998)

Tudo é tão palpavelmente misterioso.
(MUNRO, 1974)

RESUMO

Clarice Lispector e Alice Munro são duas importantes escritoras em seus países. No Brasil Clarice Lispector começou a publicar na década de 1940, participando da frente de transformação da escrita brasileira após a primeira onda do Modernismo. Sua escrita intimista cria mistérios existenciais que desafiam categorizações fáceis. Por sua vez, no Canadá, Alice Munro foi parte de uma geração de escritores que começaram a publicar na década de 1960, transformando a literatura canadense. Famosa por seus contos, Munro funde técnicas realistas a uma composição fragmentária. Empregando a memória de uma maneira singular, sua literatura compõe mistérios nunca desvendados. Apesar de culturas diferentes, ambas as escritoras, a partir de seus métodos revolucionários de escrita, constituem em suas literaturas verdadeiros labirintos literários, ao fazê-los provocam profunda ambiguidade e incerteza, nesse sentido, podemos dizer que a literatura dessas escritoras compreendem uma forma moderna do Fantástico. A literatura fantástica, tendo sido estruturada no século XIX, foi fruto da sociedade histórico-social daquele momento, que, contemporâneo ao movimento romântico, é resultado do questionamento ao racionalismo científico, e da incredulidade da sociedade burguesa que se formava. A literatura Neofantástica, produzida na modernidade (século XX em diante), entretanto, sofrerá os efeitos da Segunda Guerra Mundial, dos movimentos de vanguarda, da psicanálise, do surrealismo e existencialismo. Esse novo fantástico mostrará o irreal presente no real, causando inquietação por apresentar o insólito dentro de situações cotidianas, por meios metafóricos figurativos oblíquos. Tanto a obra de Clarice Lispector quanto a de Alice Munro produzem cenas insólitas a partir de situações cotidianas, todavia, a escrita revolucionária dessas autoras revolucionam inclusive a nova forma fantástica, mantendo a ambiguidade e o mistério. Para nossas análises, utilizamos autores como Furtado (1980), Bessière (2009), Carpentier (1985), Chiampi (1980), Jackson (2009), dentre outros.

Palavras-chave: Lispector, Munro, labirinto, ambiguidade, fantástico.

ABSTRACT

Clarice Lispector and Alice Munro are important writers in their respective countries. In Brazil, Clarice Lispector, beginning to publish in the 1940s, is at the forefront of the transformation of Brazilian writing after the first wave of Modernism. Her work creates intimacy and existential mysteries that defy easy categorization. In turn, in Canada, Alice Munro was part of a generation of writers that began publishing in the 1960s, transforming Canadian literature. Famous for her short-stories, Munro works in a realistic mode using, however, fragmentary compositions. Employing memory in a unique way, she creates enduring mysteries. Although from different cultures, both writers through innovative techniques create texts that are veritable labyrinths, and in doing so transform the 19th century version of the Fantastic. Traditional fantastic literature produced in the nineteenth century, was concurrent with the Romantic movement. It challenged scientific rationalism and bourgeois society. The new Fantastic, on the other hand, written from the 20th century on, especially after World War 2, was transformed by the avant-garde movements, psychoanalysis, surrealism and existentialism. Based on quotidian experiences this fantastic demonstrates the eruption of the “unreal” (or of the fantastic) but does so obliquely, metaphorically and figuratively. Both Alice Munro’s and Clarice Lispector’s texts, in fact, go beyond the new fantastic by collapsing the distinction between the real and the fantastic, maintaining a sense of mystery throughout. For our analysis, we use authors as Furtado (1980), Bessière (2009), Carpentier (1985), Chiamp (1980), Jackson (2009), and others.

Keywords: Lispector, Munro, labyrinth, ambiguity, fantastic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: A NARRATIVA, AS MULHERES E O FANTÁSTICO	
1.1. O florescer da narrativa moderna	7
1.2. Lispector e Munro: A escrita moderna da “desordem”	15
1.2.1. Uma mulher linda e estranhíssima	15
1.2.2. “Violeta diz leveza que não se podem dizer”	24
1.3. Alice Munro: verdade, real, mistério	36
1.4. Os caminhos labirínticos	46
1.5. Os meandros do fantástico e seus desdobramentos	49
1.6. Uma pausa para o real	64
1.7. Neofantástico: o fantástico na realidade ou a realidade fantástica.....	67
1.8. Uma pausa para o estranho.....	76
CAPÍTULO 2: OS LABIRINTOS FANTÁSTICOS EM CLARICE LISPECTOR	
2.1. “A mensagem”	81
2.2. “Ele me bebeu”	91
2.3. “Miss Algrave”	98
CAPÍTULO 3: OS LABIRINTOS FANTÁSTICOS EM ALICE MUNRO	
3.1. “ <i>Fiction</i> ”	108
3.2. “ <i>Images</i> ”	114
3.3. “ <i>Days of the butterfly</i> ”	122
ATANDO OS NÓS	125
REFERÊNCIAS	132
ANEXOS.....	139

INTRODUÇÃO

É existencial a temática que lhe serve de arcabouço. Mas o sentido global que essa totalidade significativa nos oferece já diverge – e largamente – quer da filosofia da existência centrada em torno da ideia de existência como realidade fática quer do existencialismo propriamente dito, vinculado ao pensamento de *L'être et le Néant*. A divergência está na perspectiva mítica que prevalece afinal e redimensiona os nexos temáticos formadores da concepção de mundo de Clarice Lispector [...] (NUNES, 1995)

[...] escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas apenas palavras que vivem do som. [...] Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres, decadentes e marginais”. [...] Tremeluz e é elástico. Como o andar de uma pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso. Mas enjaulada não – porque não quero. (LISPECTOR, 1998c)

A princípio, propusemo-nos a estudar neste trabalho as relações das narrativas curtas de Clarice Lispector com a literatura fantástica. Essa primeira leitura foi possível por intermédio de um texto crítico intitulado “A fantástica verdade de Clarice”, da Professora Doutora Leyla Perrone-Moisés da Universidade de São Paulo – USP. Nesse artigo, Perrone-Moisés faz uma análise do conto “A mensagem”.

Presente nos livros *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, o conto “A mensagem” traz a história de um casal de adolescentes que “tendo ainda a procura no rosto” (LISPECTOR, 1999d, p. 25) partem em busca de algo, encontram no meio do caminho uma casa, ou um casarão, feito às casas do Rio antigo, abandonado. Perrone-Moisés inicia sua análise comparando o *topos* literário das narrativas fantásticas, a casa mal assombrada, com a casa do conto clariceano. A primeira comparação é com a casa do conto “A estranha casa alta da bruma” de Lovecraft. A

autora inicia afirmando que o conto de Lovecraft é uma verdadeira história de terror; para ela, todos os operadores habituais do fantástico estão presentes no conto do escritor inglês, a começar pela repentinidade com a qual a casa misteriosa aparece para a personagem de “A estranha casa alta da bruma”. A crítica aponta que, como no conto de Lovecraft, a casa de Clarice também aparece abruptamente, e após seu aparecimento a narrativa perde o fio temporal, porque a partir dela o passado, o presente e o futuro das personagens são fundidos. Para Perrone-Moisés, a hesitação presente no conto de Clarice se dá pelo uso do discurso figurado.

Posteriormente, em sua análise, Perrone-Moisés realiza outra comparação do espaço do conto clariceano com outra casa fantástica, o casarão de “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe. A casa de Poe se assemelha em muitos aspectos à casa de Clarice, pois ambas são descritas praticamente de maneira idêntica. Leyla Perrone-Moisés lembra que Clarice Lispector foi tradutora dos contos de Edgar Allan Poe para as Edições de Ouro de 1975, apontando que as semelhanças da casa podem advir desse fato. A partir disso, a crítica literária pontua duas possibilidades de leitura do conto “A mensagem”: uma de cunho estritamente sociológico, em que a casa é vista como a representação do mundo adulto burguês, ou uma segunda interpretação de fundo social e psicológico, cujo foco seria a hostilidade entre a personagem feminina e a personagem masculina. Porém, Perrone-Moisés continua sua leitura fantástica do conto de Clarice, e pontua:

O conto de Clarice é mais perverso do que qualquer conto fantástico. [...] no fim dos contos fantásticos o pesadelo termina: quer a personagem morra, quer escape, a história acaba. [...] O conto de Clarice, porém, não libera o leitor no seu final. Sua história é extraordinária, mas aterradoramente comum. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p 87-88)

Diante da leitura e análise de Perrone-Moisés, como também depois de percorrermos as situações insólitas de outros contos clariceanos, percebemos a possibilidade de análise de um fantástico construído de forma diferente do fantástico tradicional. Nesse sentido, não acreditamos na conclusão de Perrone-Moisés de que o fantástico clariceano é um “falso fantástico”. Entendemos que Clarice Lispector reinventa a ficção fantástica. Essa autora não realiza o fantástico nos moldes do século XIX, mas um fantástico intimista, poetizado, assim como toda sua obra. Destacamos, portanto, que nosso objetivo não é o de encaixar as narrativas desse

estudo em um modelo de literatura fantástica, mas verificar quais os procedimentos que fazem com que os contos constituam-se como literatura fantástica.

No meio do caminho do Mestrado, contudo, fomos contemplados com a bolsa de estudo “Futuros Líderes nas Américas”, com isso, tivemos a oportunidade de participar, como aluno convidado, do curso de Mestrado da Universidade de Toronto. Nessa Universidade tivemos a oportunidade de conhecer a obra da escritora canadense Alice Munro.

Da cidade de Wingham, interior canadense e filha de fazendeiros, aos 78 anos Alice Munro possui uma famosa carreira por suas produções de narrativas curtas, principalmente no Canadá, nos EUA e na Europa, ainda que não seja muito conhecida no Brasil. Sua construção estética prioriza principalmente a voz narrativa em primeira pessoa, a composição de finais abertos e a escrita fragmentada. Suas obras mais conhecidas são *Dance of the happy shades*, lançado em 1968 e *Who do you think you are?* de 1978, os quais lhe garantem o prêmio *Governor General's Award*. Outras composições, contudo, também merecem destaque, são: *Lives of girls and women*, de 1971, *The moons of Jupiter*, de 1982, *The progress of love*, de 1986, *Runaway*, de 2004, e o mais novo de sua coleção *Too much happiness* 2009, vencedor do *Man Booker international prize*.

Frente à leitura da obra da brasileira Clarice Lispector e da canadense Alice Munro, notamos que mesmo sendo de culturas diferentes, ambas tratam da “verdade” das coisas de maneira misteriosa, confundindo e fundindo a todo o momento, vida e ficção. A fusão desses elementos moldura a literatura dessas autoras como um labirinto.

Inserido na narrativa moderna, Jorge Luís Borges afirma que a “irrealidade é condição da arte” (BORGES, 2000, p. 104), com isso, sua literatura baseia-se na incessante troca entre ficção e realidade, ao ponto de fundi-las e confundi-las, criando a imagem de um labirinto. Aos moldes de Borges, as produções de Alice Munro e Clarice Lispector, ainda que de maneira diferente daquele, também produzem a sensação labiríntica, causando, principalmente a ambiguidade que resulta na instalação de um mistério, de uma hesitação, ou mais comumente numa atmosfera onírica.

Chamou-nos a atenção o fato de a maioria dos críticos apontarem o mistério presente nas obras das escritoras, como fez Benedito Nunes (1995, p. 100), em sua obra consagrada *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, ao dizer que na literatura clariceana “[a] divergência está na perspectiva mítica que prevalece afinal e redimensiona os nexos temáticos”. Não obstante, o mistério também é apontado na literatura da canadense Alice Munro; cita-se, por exemplo, a dissertação de mestrado de Andy Belyea (1998) *Redefining the real: Gothic realism in Alice Munro’s Friend of my Youth*, em que há a demonstração do uso dos aparatos góticos na literatura de Munro e do mistério evocado pelo emprego desses elementos.

Para compreendermos o que chamamos de fantástico na obra dessas escritoras, partimos da definição primordial para gerar o fantástico: a hesitação, para Todorov. Posteriormente, Furtado coloca na mesma função da hesitação a ambiguidade.

O fantástico se caracteriza pela hesitação. A incerteza, a hesitação chegam no auge. Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. (TODOROV, 1979 p. 36-37).

É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos, até porque, noutros planos, as divergências entre eles são quase sempre bem menos aprofundadas. (FURTADO, 1980, p. 40).

O apontamento de Todorov acerca da hesitação inerente ao gênero fantástico, com certeza foi de extrema importância para o desenvolvimento da teoria sobre literatura fantástica; entretanto, pela visão circumspecta estrutural que o teórico búlgaro possui, ele acaba enclausurando o fantástico, demarcando-o como gênero iniciado e terminado no século XIX, pois para ele o fantástico depende de uma clara demarcação entre fantasia e realidade. Dessa forma, para Todorov não há fantástico no século XX, uma vez que nesse século a literatura é mesclada de tal maneira às manifestações do inconsciente, não havendo mais demarcação entre o real e o irreal, ou uma clara irrupção sobrenatural. Nesse sentido, essa nova forma de narrar pode desprender um tipo de fantástico moderno.

Opomo-nos ao pensamento todoroviniano acerca da não existência do gênero fantástico na era moderna. Primeiro porque estamos de acordo com a tese de que um

gênero não tem seu dia e ano de nascimento definidos, como também não tem seu dia de “morte”, de fim, porque “os gêneros, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança” (LIMA, 1983, p. 251). Portanto, um gênero não inicia/termina, mas está em constante processo de ampliação, adaptando-se a cada momento histórico-social. Nessa feita, ainda que mudado e adaptado, existe sim o gênero fantástico nos séculos posteriores ao XIX, como nos anteriores a ele.

Segundo Gama-Khalil (2011), Adolfo Bioy Casares (2009), no prólogo da antologia que organiza com Borges e Ocampo, considera a literatura fantástica como um gênero e defende a amplitude abarcada por ela, já que acredita que tal gênero seria composto por uma diversidade de textos antigos de variadas partes do mundo – *Zendavesta*, *Bíblia*, a épica de Homero, *As mil e uma noites*. Para Bioy Casares provavelmente os primeiros especialistas do gênero tenham sido os chineses.

Assim, na coletânea organizada por esses autores, eles ampliam o fantástico para antes do século XIX, como também para os séculos seguintes. No século XX eles ressaltam, porém, que o fantástico se dá de maneira diferente. Nesse período, a literatura fantástica possui como fim “mostrar a irrealidade da realidade de vez que o leitor de nossos dias aborrece tudo que não traga a marca do real, do verossímil” (BRADBURY, *apud* PAES, 1958, p. 4). Nasce, na modernidade, uma literatura centrada em um tipo de fantástico metafísico, marcado pelo racionalismo, como também um fantástico psicológico, como apontam teóricos como Rosemary Jackson (2009), David Clayton (1982) e Eric S. Rabkin (1965). Para esses últimos, para se compreender o fantástico na modernidade é necessário ir além do estudo da hesitação, é preciso adentrar no mundo da psicanálise, das simbologias, dos sonhos. Pois, o fantástico na modernidade “dispensa de uma vez por todas com os adereços sobrenaturais que os autores anteriores tinham usado para apoiar suas criações” (CLAYTON, 1982, p. 74).

Na literatura fantástica do século XIX, as representações do “outro”, do não conhecido, do sobrenatural, apareciam discursivamente relacionadas ao mundo clérigo daquele momento histórico, como bem aponta Todorov em suas análises de *La morte amoureuse* de Gautier. Todavia, na modernidade, a representação do “outro” aparecerá de maneira mais apagada, utilizando menos do discurso e mais dos

jogos poéticos, uma vez que “no mundo natural, secular ou econômico, o outro é localizado em qualquer outro lugar: é a projeção dos desejos e medos humanos transformados em um mundo de percepção subjetiva” (JACKSON, 2009, p. 24).

Dessa forma, através de um discurso poético, preenchido com fluxo de consciência, recordações, memórias e sonhos, as narrativas de Alice Munro e Clarice Lispector, à imagem de Jorge Luís Borges, transbordam labirintos fantásticos. A linguagem poética, subjetiva, cria espaço, tempo, personagem e mitos, absorvendo os significados mais ocultos. Esse trabalho com a linguagem impulsiona a ambiguidade, o duplo sentido.

O nosso objetivo, assim, é clarear esses caminhos ocultos presentes na poética de Lispector e de Munro, outrora esquecido pelos críticos, relacionando-os às variações tipológicas do fantástico. Porém, não temos o intuito de enclausurar a obra dessas escritoras dentro desse gênero, como disse Clarice Lispector: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998c, p. 6). A mesma observação pode ser feita acerca da obra de Alice Munro.

Para investigar como a poética presente na literatura dessas escritoras cria labirintos e caminhos que se relacionam com o fantástico, no primeiro capítulo, situaremos Clarice Lispector e Alice Munro e o momento de suas produções, bem como as vozes representantes da crítica. Nesse mesmo capítulo percorreremos os conceitos de labirinto, os caminhos do fantástico, o real, o neofantástico, e o estranho. No segundo capítulo, à luz da teoria estudada, faremos a análise dos contos de Clarice Lispector: “A mensagem”, “Ele me bebeu” e “Miss Algrave”. No terceiro capítulo faremos a análise dos seguintes contos de Alice Munro: “*Fiction*”, “*Images*” e “*Days of the butterfly*”.

CAPÍTULO 1

A NARRATIVA, AS MULHERES E O FANTÁSTICO

1.1. O Florescer da narrativa moderna

Não pode deixar de meditar quem foi
arrancado do arado, da paisagem cinzenta e
familiar, e atirado nessa voragem, repleta de
luzes monstruosas[...] (TCHEKHOV, 2005)

O desenvolvimento técnico-científico, o surgimento da imprensa e dos ideais positivistas culminaram com o surgimento da sociedade imediatista moderna. A disseminação desses princípios sócio-filosóficos transformou a natureza da narrativa, que, acompanhando essas ideias, opõe-se ao subjetivismo romântico para um forte objetivismo, cujo intuito era uma tentativa de representação na qual o objetivo maior era a captação do senso do real, constituindo o que ficou conhecido posteriormente como Escola Realista. Contudo, os princípios que sustentaram boa parte da produção dos romances nos séculos XVIII e XIX entram em crise no século XX, assim como o próprio gênero romanesco.

Anatol Rosenfeld (1996) em ensaio intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”, sintetiza o pensamento de algumas correntes da teoria literária, como a de Auerbach (1971), de Benjamin (1983), e Adorno (1962) etc; com isso ele faz uma comparação entre literatura e pintura. Esta, como a literatura, no século XX, modifica sua *mimese*, recusando-se a copiar a realidade, negando o realismo. A utilização da perspectiva é dissolvida em favor de uma ampliação da relação do eu com o mundo. Rosenfeld cita dois pintores como exemplo: Kandinsky, em que o

mundo é representado pelo psiquismo, e Mondrian, em que a representação se reduz às formas geométricas que “tomam conta” do homem. Por comparação com a literatura encontramos aí boa parte do novo romance do século XX.

Desse modo, o romance do novo século é alterado “abala-se a cronologia, fundem-se passado, presente e futuro, estremecem os planos da consciência e o onírico invade a realidade” (LEITE, 1985, p. 16); assume-se a relação da “percepção” do espaço e do tempo, desmascara-se o “mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 75), denunciando-o como simples aparência. O tempo se distorce a favor do simultâneo, o que altera a estrutura da narrativa, perdendo os nexos lógicos.

“A vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional” (WOOLF, *apud* LEITE, 1985, p. 73). O universo no qual estamos presentes desde o século XX, ao atual XXI, é fragmentado, dividido, caótico, por isso não cabem mais as visões totalizadoras e explicativas, comuns aos séculos XVIII e XIX.

Outrossim, o romance psicológico também tem suas facetas, como dispôs Rosenfeld em ensaio intitulado “À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico” (1994). Ao demonstrar a crise do romance, Rosenfeld dispõe igualmente sobre o surgimento de um novo tipo de narrativa, que, de acordo com ele, se liga às revoluções modernistas. Para ele, a forma narrativa do século XIX é destruída para o nascimento de uma forma de narrar que exprime uma realidade ligada ao existir. Para Rosenfeld (1994, p. 28) no novo romance “o “eu” funde-se com o objeto e a análise de personagens perde a importância, uma vez que eles se dão por processos psíquicos exemplares, mecanismos espirituais que se entregam como lugar ontológico”, deixando transparecer figuras arquetípicas, o que reconduz a narrativa a uma figuração do insólito, do mítico.

O teórico cita como exemplo desse tipo de literatura as obras de Proust, Thomas Mann e Joyce. Não é à toa que esses autores fazem parte da lista de Rosenfeld. A obra *Em busca do tempo perdido* do francês Marcel Proust, por exemplo, organizada em sete volumes, conta com 3500 páginas de um grande labirinto memorial conduzido pelo personagem Jean Santeuil, em que apesar das descrições muitas vezes fotográficas da sociedade do início do século XX, reconduz

a perspectiva não pela colagem do real, antes para uma análise profunda dos atos humanos e da simbologia do repensar, ou relembrar. Como Proust, mas na Alemanha, Thomas Mann também pretende retratar a realidade da sociedade em que vivia, porém, acaba delineando, como na obra *Buddenbrooks* que lhe rendeu o Nobel de Literatura em 1929, a tensão interior humana sob os arquétipos comuns, como os religiosos e econômicos. James Joyce na Irlanda, por sua vez, em sua famosa obra *Ulisses*, contribui grandemente para o desenvolvimento da literatura moderna, ao fazer uma obra extremamente formal e esquemática. Como prova disso, o espaço da obra reconstitui literalmente a cidade de Dublin em seus mínimos detalhes, tendo o autor inclusive afirmado que se a cidade irlandesa fosse atingida por uma catástrofe poderia ser reconstituída sumariamente pela leitura de seu livro. O romance de Joyce revolucionaria a literatura com o fluxo de consciência, em que muitas das ações relevantes acontecem dentro da mente das personagens, fazendo, ainda uma leitura moderna de *A odisseia*, nessa miscelânea, desenvolve uma literatura caleidoscópica que demonstra as profundezas humanas em seu eterno devir.

A essa lista de Rosenfeld adicionamos outras três escritoras. Virginia Woolf também é uma grande representante desse tipo de literatura, ainda mais inovadora do que os escritores supracitados. A composição poética da escritora inglesa amadurece o fluxo de consciência de Joyce deixando-o ainda mais denso, tornando a separação entre sonho e realidade muitas vezes quase impossível, como faz fantasiando a era elisabetana em *Orlando*. A brasileira Clarice Lispector e a canadense Alice Munro também, no nosso ponto de vista, podem entrar na lista desses autores revolucionários, uma vez que a ficção de ambas tem em sua base deslocamentos operados pelo sujeito sobre o mundo que o rodeia.

Similar a Joyce e Virginia Woolf, Clarice Lispector, a partir de um elemento aparentemente comum, mergulha no derradeiro desespero existencial de suas personagens, nesse mundo do inconsciente nasce a hesitação sobre a existência ou não quanto ao aparecimento de seres e coisas. Menos densa, porém não menos misteriosa, a canadense Alice Munro produz mistério ao reconduzir suas narrativas pelos labirintos memoriais, nessa via relacionando-se mais aos modelos de Proust e Mann.

Desse modo, a nova forma moderna de narrar se constitui entre o narrar e o poetizar, dispondo-se da expressão humana do sonhar, o homem torna-se tema e enredo; como nas narrativas primitivas, retomando mitos, elementos insólitos que perambulam a imaginação, pois assim como “o homem primitivo pensa em símbolos, alegorias e metáforas. E as combinações destas dão origem à fábula e ao mito. O homem moderno, enquanto poeta, é primitivo” (WINSATT; BROOKS, 1971, p. 450).

No Brasil, foi especialmente na tentativa de oposição ao simbolismo, provocada principalmente pela Semana de Arte Moderna de 1922, propulsora do modernismo, que nasceram obras híbridas, cuja construção mescla o narrar e o poetizar. Antonio Candido e Aderaldo Castello (1968, p.7) observam a situação que a Semana de 22 deixou para a trajetória da literatura brasileira:

A famosa Semana de Arte Moderna de 22 teve por finalidade superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo [...] formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor. [...] Os modernistas de 1922 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmaram terem postulados rigorosos em comum. O que os unificava era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academicismo, a emoção pessoal e a realidade do país.

A partir de 1922 a formulação de um “novo conceito de literatura e de escritor”, transparecerá nas obras, que demonstram tanto a “emoção pessoal” do ficcionista como a “realidade do país”. O ato de escrever ficção muda, a história narrada recebe do plano da expressão grande influência, assim o material verbal de que a narrativa é feita tem um tratamento modificado.

A ficção de Clarice Lispector compreende sem dúvida uma revisão do modernismo de 1922, mantendo compromisso com a “emoção pessoal” que fundamentou, no Brasil, um “novo conceito de literatura” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p.9), firmado durante a Semana de Arte Moderna.

Depois da Semana de 22, do incisivo e duro modernismo da Primeira Geração Moderna, especialmente representado pelo Grupo dos cinco: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Tarsila do Amaral e Anita Malfati; entram em cena ao raiar de 1930, notando o esquecimento do sertão frente aos avanços tecnológicos do início do século, autores como Graciliano Ramos, Rachel de

Queirós, José Lins do Rego etc; constituindo o que ficou conhecido como romance regionalista. Com o final da Segunda Guerra Mundial, ainda em constante ameaça de nova guerra, desta vez nuclear, entre os lados capitalistas e socialistas do que ficou conhecido como Guerra Fria, frente ao horror desses acontecimentos históricos e a impossibilidade de representação por meio da palavra, a literatura volta a atenção para o elemento que a produz: a linguagem. Surge, então, nesse momento, a ênfase no plano da expressão, da metalinguagem, como acontece com os escritores Clarice Lispector e Guimarães Rosa, e poetas como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto etc.

Apesar de “lado a lado”, a literatura de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa divergem grandemente. Rosa procura a palavra certa para representar o homem mítico e o mundo arquetípico do sertão, haja vista sua pesquisa linguística e a criação de variados neologismos; Lispector, por sua vez, ainda que lide com os elementos linguísticos de maneira improvável, com imagens inovadoras e construções sintáticas inesperadas, não se preocupa em criar novas palavras.

Há muita coisa a dizer que não sei dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. (LISPECTOR, 1998c, p. 34)

Nessa impossibilidade que é a palavra para representar na literatura de Clarice, a autora brasileira rearranja sua escrita de maneira poética, juntamente às suas incursões ao universo do “é-se”, ou seja, do existencial e do psicológico, tais estratégias são responsáveis pelas incursões insólitas na narrativa da autora.

Na modernidade não foi apenas Clarice que escreveu narrativas desse teor, cita-se, por exemplo, Mário de Andrade. Esse autor, em *Contos novos*, escrito entre 1939 e 1946, mas lançado postumamente, mostra um apuro formal muito grande, mantendo no temerário das narrativas uma preocupação com o subconsciente individual e coletivo (como em *Amar Verbo Intransitivo*, 1927), ao lado de incursões pelo insólito, como no conto “Vestida de Preto” e no próprio romance *Macunaíma*, com as lendárias aventuras do anti-herói de mesmo nome. Mesmo antes da etapa moderna é possível notar a presença desse tipo de literatura nas Letras brasileiras, como é caso do romântico Álvares de Azedo. Em *Noite na taverna*, ou mesmo em

Macário, observa-se um apuro poético na formação do fantástico das narrativas, que contém, além disso, elementos do gótico, precursor da literatura fantástica.

Nesse sentido, instalada dentro do modernismo, a literatura de Clarice Lispector traz um grande apuro formal, voltando-se para a palavra. A união desse elemento ao constante tema do existir e do inconsciente, provoca o fantástico, ou a dúvida frente à realidade cotidiana.

No Canadá, porém, a construção da narrativa moderna se dá de maneira diferente do Brasil. Vejamos o percurso que torna Alice Munro famosa em seu país.

Thomas McCulloch (1776-1843) e Thomas Chandler Haliburton (1796-1865) foram os primeiros a escrever, no Canadá, aquilo que posteriormente ficaria conhecido como conto. Suas narrativas, entretanto, eram baseadas no modelo britânico de *sketches*, que eram histórias curtas populares que satirizavam e criticavam os costumes da época. Contudo, essas primeiras histórias não possuíam preocupação estética, afinal, essas narrativas eram baseadas em fatos verídicos que continham personagens e diálogos que na maior parte das vezes apresentavam as convicções defendidas por seus autores. Os escritores dessa época satirizavam os incidentes considerados por eles como ameaça aos valores morais da época, por isso, para Gadpaille (1988) essas primeiras histórias são mais importantes por representar o humor e a ironia canadense do que, propriamente, exemplos de narrativas curtas.

No final do século XIX os modelos britânicos de *sketches* são esquecidos e os escritores canadenses voltam a atenção para os modelos das narrativas desenvolvidas nos Estados Unidos, representados por Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne. No entanto, apesar da produção narrativa ter aumentado no Canadá, a literatura produzida nesse momento era baseada no momento histórico social que os canadenses viviam. O avanço científico e tecnológico proporcionavam a exploração e matança indígena e da fauna local. O grito de defesa aos animais e aos índios fez surgir dois tipos de narrativas: as histórias de animais (*naturalistic animal color*) e as históricas de cor local (*local-color history*).

As histórias de animais caracterizavam a vida animal, enfatizavam o espírito de luta e sobrevivência das criaturas selvagens. Algumas vezes, essas histórias se baseavam em descrições de estudos biológicos, refletindo um tom naturalista. Porém, um dos maiores praticantes desse tipo de conto, Sir Charles G. D. Robert (1860-

1943), ficou famoso por interpretar e dramatizar o comportamento animal por meio de termos humanos. As histórias de Robert eram baseadas em suas andanças pela área rural, cujas características principais eram as narrações, descrições, suspense e cenas de conflitos travados entre as criaturas selvagens; suas composições ressaltavam o instinto de sobrevivência dessas criaturas em um universo governado não apenas por forças naturais, mas, principalmente, por forças humanas. Robert deixou um legado de várias narrativas, poemas, romances e livros de não-ficção. Sua primeira narrativa, “*Do seek their meat from God*”, logo lhe rendeu grande sucesso, sendo incluída em revistas importantes, como, por exemplo, a Revista *Harper's* e depois em sua obra *Earth's enigmas: a book of animal and nature life* (1876). A popularidade desse conto impulsionou o autor a escrever outras três obras: *The kindred of the wild* (1902), *The watchers of the trails* (1904) e *The hauntings of the silences* (1907).

As histórias de cor local ficaram menos conhecidas e apreciadas do que as histórias de animais. Embora apresentassem ideais de realismo, regionalismo, estratégias narrativas presentes em grande parte da literatura do século XX e, ainda, de retratar o solo canadense, essas narrativas possuíam sentimentalismo exacerbado, linguagem artificial e estrutura inconsistente. Um dos poucos nomes que sobressaíram a essa falta de originalidade e habilidade artística foi o de Duncan Campbell Scott (1862-1947).

Em contrapartida ao sentimentalismo exacerbado das histórias tradicionais de cor local, as narrativas de Scott apresentam as mudanças temporais e comportamentais daquele período. Os contos desse autor apresentam “frequentemente personagens em situações decisivas, nas quais eles precisam escolher entre o novo e o velho” (GADPAILLE, 1988, p. 14)¹. Ao enfatizar o banal e o trivial, Scott desenvolveu uma voz narrativa que realçava a vida cotidiana nas pequenas localidades rurais, dando à sua literatura um ar de “realidade”, que revelava a fragilidade e a resistência das comunidades tradicionais frente aos novos valores e mudanças da modernização e do avanço tecnológico.

¹ Todas as traduções contidas nesta dissertação foram efetuadas por nós, exceto CAPÍTULO II, 3.1. “Fiction”.

Apesar de Scott ter contribuído para o desenvolvimento da narrativa no Canadá, a consolidação do conto acontece de forma efetiva no século XX com o surgimento de novos autores mais preocupados com a confecção artística de suas narrativas. É o caso, por exemplo, de Raymond Knister (1899-1932). Ao invés de lidar com enredos, as histórias de Knister apresentavam a atmosfera de suspense, suas narrativas não eram planas e não apresentavam técnicas “óbvias”. Outro nome muito importante na literatura do século XX canadense é Morley Callaghan (1903-1990).

A literatura de Callaghan rompe com os moldes da literatura tradicional canadense por apresentar pela primeira vez como cenário a vida na cidade grande. Aos moldes do russo Tchékhov, Callaghan inova a literatura canadense dando espaço à interioridade de suas personagens, propondo o problema, mas sem solucioná-lo, caracterizando suas obras por desfechos inconclusos e reticentes.

Outra figura de destaque na literatura canadense do século XX é Ethel Wilson (1888-1980). A autora, de origem africana naturalizada canadense, inova ao apresentar traços modernistas, cujas obras apresentam um sofisticado controle da voz narrativa, com narradores homodiegéticos, propiciando múltiplas perspectivas aos eventos narrados.

Nesse sentido, notamos que a primeira metade do século XX apresenta um importante momento para a produção literária do Canadá (representado pelas obras de Knister, Callaghan e Wilson), apesar disso, é a década de 1960 que marca o momento mais importante da literatura canadense. Nesse período, cresce o sentimento de nacionalismo e o governo disponibiliza incentivo aos editores e escritores. Há nessa época um momento de intensa produção literária, cuja influência é o pós-modernismo estadunidense, como também outras vertentes internacionais. Até a primeira metade do século XX a produção literária canadense estava marcada pela adoção do realismo e por conservar as técnicas tradicionais; a partir de 1961, os escritores abraçam definitivamente as técnicas modernas.

Em vista disso, podemos dizer que a literatura de Alice Munro está no entremeio ao modo tradicional realista da primeira metade do século XX, inaugurado por Knister e Callaghan, e a literatura moderna. Autora de dez coletâneas de conto, as narrativas de Munro, embora apresentem a tendência realista, ao mesmo tempo

deixam transparecer novas técnicas literárias, muitas vezes subvertendo o modelo tradicional de narrativa. Com essa mescla e, principalmente pelo uso de um labirinto memorial de suas personagens, Munro põe em cheque a realidade, produzindo em sua literatura uma atmosfera de hesitação e mistério.

Comumente, a literatura de Alice Munro e a de Clarice Lispector, demonstram uma forma de narrar contraditória, híbrida, jogando com as palavras, com a realidade e com o sobrenatural. Vejamos, a seguir, as aspirações críticas a respeito dessas duas escritoras.

1.2. Lispector e Munro: A escrita moderna da “desordem”

“Caótica, intensa, inteiramente fora da realidade da vida...”
(Clarice Lispector, 1977)²

“O que é o real afinal? [...] Como podemos saber se isso muda o tempo inteiro, e nós nos diferenciamos uns dos outros e realmente não tentamos explicar isso porque é muito difícil?”
(Alice Munro, 1979)

1.2.1. Uma mulher linda e estranhíssima

Uma das melhores e mais belas descrições sobre a escritora Clarice Lispector foi feita pelo também escritor Caio Fernando Abreu. Caio relata em carta para sua amiga íntima, a poeta Hilda Hilst, seu encontro com Clarice em uma emissora numa noite em que ela, Lispector, autografava livros. A seguir, a impressão de Caio sobre Clarice:

Hildinha, a carta para você já estava escrita, mas aconteceu agora de noite um negócio tão genial que vou escrever mais um pouco. Depois que escrevi para você fui ler o jornal de hoje: havia uma notícia dizendo que Clarice Lispector estaria autografando seus livros numa televisão, à noite. Jantei e saí ventando. Cheguei lá timidíssimo, lógico. **Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível.** Era ela.

² Resposta de Clarice Lispector ao jornalista Júlio Lerner quando questionada a respeito da produção literária da adolescente Clarice, em 1977. Entrevista disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok> (acessado em 13/01/2012)

Me aproximei, dei os livros para ela autografar e entreguei o meu *Inventário*. Ia saindo quando um dos escritores vagamente bichona que paparicava em torno dela inventou de me conhecer e apresentar. Ela sorriu novamente e eu fiquei por ali olhando. De repente fiquei supernervoso e saí para o corredor. Ia indo embora quando (veja que GLÓRIA) ela saiu na porta e me chamou: - "Fica comigo." Fiquei. Conversamos um pouco. De repente ela me olhou e disse que me achava muito bonito, parecido com Cristo. Tive 33 orgasmos consecutivos. Depois falamos sobre Nélide (que está nos *states*) e você. Falei que havia recebido teu livro hoje, e ela disse que tinha muita vontade de ler, porque a Nélide havia falado entusiasticamente sobre o *Lázaro*. Aí, como eu tinha aquele outro exemplar que você me mandou na bolsa, resolvi dar a ela. Disse que vai ler com carinho. Por fim me deu o endereço e telefone dela no Rio, pedindo que eu a procurasse agora quando for. Saí de lá meio bobo com tudo, ainda estou numa espécie de transe, acho que nem vou conseguir dormir. **Ela é demais estranha. Sua mão direita está toda queimada, ficaram apenas dois pedaços do médio e do indicador, os outros não têm unhas. Uma coisa dolorosa. Tem manchas de queimadura por todo o corpo, menos no rosto, onde fez plástica. Perdeu todo o cabelo no incêndio: usa uma peruca de um loiro escuro. Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e uma amargura impressionante. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos, quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está absolutamente sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la. Muita gente deve achá-la antipaticíssima, mas eu achei linda, profunda, estranha, perigosa. É impossível sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável, mas porque a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao seu redor. Talvez eu esteja fantasiando, sei lá. Mas a impressão foi fortíssima, nunca ninguém tinha me perturbado tanto. Acho que mesmo que ela não fosse Clarice Lispector eu sentiria a mesma coisa. Por incrível que pareça, voltei de lá com febre e taquicardia. Vê que estranho.** Sinto que as coisas vão mudar radicalmente para mim – teu livro e Clarice Lispector num mesmo dia são, fora de dúvida, um presságio. Fico por aqui, já é muito tarde. Um grande beijo do teu Caio. (grifo nosso). (ABREU, 2002, p. 414-415)

Sempre marcante, a beleza de Clarice é a primeira impressão de Caio. Contudo, como todos os que se impressionam com a beleza de Clarice, o escritor ressalta o estranhamento que a beleza da escritora causa: “Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto. [...] Era ela”. Esse “estranhamento” ao qual se refere Caio é marca não somente da aparência de Clarice, mas também do seu discurso, literário ou pessoal, marcado sempre pelo contraditório, pelo fragmentado. Ziraldo, em entrevista a Clarice Lispector para o *Pasquim* em 1974, desabafa frente às respostas contundentes e contraditórias da escritora: “Você é complicada pra danar, Clarice”. Nádia Battella Gotlib (2009, p. 553) relata em *Clarice: uma vida que se conta* que “a oscilação de comportamentos [de Clarice Lispector] envolvida por um ar misterioso, desorienta o observador e pode funcionar como novo elemento mistificador”. Não é à

toa que Caio Fernando Abreu relaciona a beleza de Clarice com os seus livros: “Ela é exatamente como seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e de uma amargura impressionante”.

Como Manuel Bandeira, Caio também fica deslumbrado com os olhos de Clarice. Eram os anos 40 e Bandeira após sair de um bar no Flamengo, em uma tristeza danada por uma decepção amorosa, encontra Clarice e seu marido, Maury Gurgel Valente na calçada; ele fica impressionado com “os olhos da moça”. O poeta resolve contar o caso ao seu amigo escritor e jornalista Rubem Braga (também amigo de Clarice), não perdeu tempo e escreveu uma crônica intitulada “O poeta e os olhos da moça”, em que ele diz assim:

Conversa vai, conversa vem, eu disse um nome de uma mulher. O poeta me confessou que há muitos, muitos anos, tem vontade de fazer um poema sobre uma história que ele teve com essa mulher a que chamaremos Maria. Espanto-me: não sabia que o poeta tinha tido alguma história com a Maria. Ele ri: “- Não pensa que eu tive um caso com ela. Foi apenas uma impressão minha, foi uma coisa tão subjetiva – mas inesquecível. [...] Quando vou pisando na calçada me encontro com Maria, que vem de braço dado com o noivo. Meus olhos entraram diretamente nos seus. Meus olhos, com toda a minha tristeza, toda a minha alma desgraçada, entraram de repente nos seus, mergulharam completamente neles. Ela se deteve um instante – eu só via aqueles olhos verdes – e me recebeu como se fosse uma piscina” [...] ³

Só anos mais tarde ficamos sabendo quem era o poeta e quem era Maria, quando Rubem Braga reescreve a crônica colocando ao final: “O poeta era Manuel Bandeira, a moça, era Clarice Lispector”. Para Rubem Braga os olhos de Clarice eram “olhos de piscina”, que pode significar profundidade, acolhimento, uma vez que o mar não dá, por suas ondas, para ser aberto e selvagem; além disso, a cor da piscina, meio verde, meio azul, não se define, como a cor dos olhos de Clarice. Caio Fernando Abreu foi além e definiu os olhos de Clarice como “hipnóticos, quase diabólicos”, dando a impressão de um ar de profundo mistério, de sobrenatural.

A própria escritora lança mão da descrição de seus olhos em um de seus poemas, “É para lá que eu vou” publicado no livro *Onde estivestes de noite*, no trecho: “O amor é vermelho. O ciúme é verde. Meus olhos são verdes. Mas são verdes tão escuros que na fotografia saem negros. Meu segredo é ter os olhos verdes e ninguém saber”. Clarice faz a oposição de seus olhos com o amor, verde é o

³ <http://www.ciberescritas.com/2009/04/16/clarice-e-seus-olhos-de-piscina/> (acessado em 01/11/2011)

contrário de vermelho, que simboliza amor, e os olhos dela são verdes, que simboliza o ciúme, mas isso é um segredo, ninguém sabe disso, apenas ela, Clarice.

Tanto Manuel Bandeira, quanto Rubem Braga, como Caio Fernando Abreu e a própria Clarice Lispector, chamam a atenção para o ar de mistério que circunda o olhar de Clarice. Seria ela a bruxa que foi a Bogotá, na Colômbia, participar de um Congresso de Magia? Como relata em “Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas ” (LISPECTORR, 1998b, p. 350): “Mistério”.

Outro fato importante na composição de Caio sobre Clarice é a descrição das mãos acidentadas da escritora. Se a carta de Caio Fernando Abreu é datada de 29 de dezembro de 1970, quando o escritor conheceu Clarice Lispector, ela já estava com 50 anos, uma vez que seu nascimento seria o ano de 1920 na pequena Tchetchélnik. Abreu conheceu Clarice, então, setes anos antes da sua morte e nesse momento Clarice já havia passado por um acidente muito marcante em sua vida. Na madrugada do dia 14 de setembro de 1966, Clarice dorme com um cigarro na mão, que incendeia a sua casa. A escritora acorda com a fumaça e tenta apagar o fogo com as mãos, como também tenta salvar alguns documentos, por isso, Clarice sofre queimaduras seriíssimas nas mãos, no rosto e no corpo, chegando inclusive a ficar entre a vida e a morte. Esse acidente marcou a vida da mulher vaidosa que era Clarice Lispector, que nunca mais teve cabelo, usando uma peruca loira, como descreve Caio Fernando Abreu, e ficando com marcas do acidente pelo corpo pelo resto da vida.

A mistificação ou mitificação da mulher Clarice Lispector inicia em sua vida e ronda também sua produção literária. A publicação de seu primeiro livro *Perto do coração selvagem*, quando Clarice tinha apenas 17 anos de idade, em 1944, em que as tendências romanescas privilegiavam, principalmente, o cenário social ou os comportamentos sociais como matéria prima para seus enredos, provocou imensa surpresa crítica, que ainda não estava preparada para receber a literatura clariceana.

A narrativa inédita de Clarice, já denunciava o estilo literário seguido por ela em todas as suas obras. Provocando reflexão em torno da linguagem literária, dos mecanismos de representação da realidade, sobretudo pela polissemia existente em seu discurso poético, a publicação de *Perto do coração selvagem* inovou as Letras

brasileiras ao apresentar uma narrativa fragmentada, desinteressada do enredo factual, alicerçada no fluxo de consciência.

A crítica brasileira logo chamou a atenção para a impactante publicação de Clarice Lispector no cenário literário brasileiro. Antonio Candido (1970, p.231) foi um dos primeiros a ressaltar a “performance de maior qualidade” da escritora, reconhecendo que a inovada reflexão de Clarice trazia sobre o cotidiano um “caminho para novos mundos”:

[...] colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo, desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns [...] A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, **e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos.** (CANDIDO, 1970, p. 128 – grifo nosso)

Outro crítico importante da época, Álvaro Lins, ao se pronunciar referindo-se à literatura lispectoriana comete grandes equívocos. O primeiro equívoco de Álvaro Lins foi dizer que a literatura de Clarice era fruto da literatura que estava sendo praticada por Joyce e Woolf na Inglaterra. A própria autora, Clarice Lispector, em uma de suas cartas a Lúcio Cardoso, afirma o absurdo dessa constatação, ressaltando ao amigo que só fora ler os autores supracitados depois da publicação de seu livro, ou seja, não tinha lido Woolf ou Joyce antes de escrever *Perto do coração selvagem*, mesmo porque, apesar da literatura de Clarice ter muita coisa em comum com a literatura desses escritores, ela também se destaca em vários aspectos se comparada a eles. E mesmo o nome de seu primeiro livro, que se refere a uma obra de Joyce, inclusive contendo a epígrafe desse autor no início da obra, só aconteceu por sugestão de Lúcio Cardoso, reafirmando não ter lido os autores britânicos. Outro grande erro de Álvaro Lins foi inserir a literatura de Clarice Lispector na categoria de “literatura feminina”. Essa afirmação do crítico seria facilmente destruída pelos estudos de gênero que logo questionariam: “o que é uma escrita feminina?” e a qualquer resposta que seguisse abriria um leque de autores do sexo masculino com a escrita similar de Clarice, sem contar a constatação primária de que gênero é uma criação social, não biológica.

Embora Álvaro Lins tenha cometido esses “deslizes” em sua crítica, ele também teve uma importante contribuição sobre o estilo clariceano. Para o crítico, a

literatura de Clarice tem uma grande potência lírica, porém, ele ressalta que o teor lírico da obra de Clarice não exclui o realismo; em sua opinião, a escrita clariceana constitui uma forma de “realismo mágico” porque a ficção de Clarice Lispector se caracteriza pela união entre o sentimento poético e a capacidade de observação da realidade; nesse sentido, a apresentação da realidade se dá por um caráter de sonho, de super-realidade, fundindo imaginação e memória.

Os livros que seguiram *Perto do coração selvagem* seguem o mesmo estilo do livro que inaugurou Clarice Lispector no cenário literário brasileiro.

Em viagem com o marido diplomata, Clarice escreve e publica em 1949 o romance *A cidade citiada*. Termina de escrever em 1956 o romance *A maçã no escuro*, único livro em que o herói é um personagem masculino, contudo, como as heroínas clariceanas vivem na malha interior, a personagem principal do livro passa a maior parte do tempo refletindo sobre ter sido o assassino ou não de sua amada. Apagada da literatura no Brasil por estar viajando, Lispector só consegue publicar o livro em 1959, não obstante, para tanto teve que abrir mão dos direitos autorais, ou seja, Clarice não lucrava com a venda do livro. De 1956 em diante, já mãe, Clarice passa a focalizar sua escrita em contos, reunindo-os em *Laços de família*, cuja publicação aconteceu em 1960. Quatro anos depois, em 1964, em um longo período se dedicando a escrever contos, Clarice publica mais um livro de contos, *A legião estrangeira*. Os livros de contos trazem prestígio à autora, apesar de a maioria das narrativas curtas, sem dúvida, seguirem o estilo clariceano, ou seja, por meio de um incidente cotidiano provocar a reflexão interior de seus personagens, os contos trazem mais fatos do que os romances, por isso caem mais facilmente no gosto do público. Alguns contos desses livros se tornam famosos, como é o caso dos contos “Amor”, “A imitação da rosa”, e o próprio “Laços de família”, que intitula o livro; em *A legião estrangeira* destaca-se principalmente o conto que nomeia o livro “A legião estrangeira”, “O ovo e a galinha”, que será um mistério mesmo para a escritora Clarice Lispector e que ela escolherá para fazer a leitura no Congresso da Magia em que foi convidada a proferir uma palestra; e “Os desastres de Sofia”. Adicionamos a essa lista o conto “A mensagem”, que será objeto de nossa análise posteriormente. Na sequência de *A legião estrangeira*, Clarice publica também em 1964 o romance *A paixão segundo G.H.*

Como *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo GH* foi outro romance de Clarice muito aclamado pela crítica. Nele há um enredo banal, em que G.H:

“após despedir a empregada, resolve fazer limpeza no quartinho em que ela dormia. Mal começa a organização, se depara com uma barata, e, tomada pelo nojo, esmaga a barata contra a porta de um armário. Barbaramente, G.H. decide degustar o interior branco da barata esmagada, nesse instante, opera-se um momento de revelação, que leva a personagem a uma longa viagem interior, refletindo sobre seu cotidiano com os filhos, os afazeres domésticos, as contas a pagar, o que sustenta o ser humano no mundo, o que o faz vivo, etc.” (LISPECTOR, 1998e, prólogo).

Devido ao conturbado momento político-social que vivia o Brasil em 1964, ano do golpe militar e da ditadura militar, as tendências literárias brasileiras nesse momento eram diferenciadas do momento de estreia de Clarice em *Perto do coração selvagem*. O realismo ficcional desse momento destaca o social, bem como as manifestações de vanguarda da arte concreta. A efervescência política, social e cultural da época favoreceu a receptividade de *A paixão segundo GH*, pois, nesse momento, a problematização da linguagem e os motivos existenciais presentes no texto clariceano não eram mais motivos de críticas, mas eram eles mesmos que chamavam a atenção do leitor; ademais Clarice nesse momento já contava com vinte anos de atividade literária, tendo publicado seis volumes, sem contar que a autora ganhou destaque no cenário literário com a publicação de seus contos.

Nesse sentido, a crítica considera *A paixão segundo GH* como a obra que sintetiza os procedimentos artísticos de Clarice Lispector, marcando-a como ápice de sua produção literária. Para Benedito Nunes (1988, p. XXIV) o livro *A paixão segundo GH* “condensa a linha interiorizada de criação ficcional que Clarice Lispector adotou desde o seu primeiro romance”. Para Nádia Battella Gotlib (2009, p. 173) o sucesso de *A paixão segundo GH* se deu pela fusão da técnica de seus romances em que o foco era a relação entre os seres, e das técnicas das narrativas curtas clariceanas, em que a escrita é desenvolvida por etapas definidas, essas “dualidades em cotejo, embatendo-se, uma, o contrário da outra, até um ponto de encontro e de contato, a partir do qual continuam seu percurso, especularmente, no avesso, no contrário, excluindo-se e identificando-se”. Clarice era uma leitura apreciada pelos universitários, que estavam ativos na política brasileira, talvez, esse também seja um dos motivos pelo sucesso do referido livro.

Quatro anos mais tarde, 1969 a escritora publica *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, que foi agraciado com o prêmio *Golfinho de Ouro* do *Museu da Imagem e do Som*. Em 1971 Clarice faz novamente uma reunião de contos e crônicas, como também republica algumas narrativas já publicadas anteriormente no livro de contos *Felicidade clandestina*. O livro *Visão do esplendor* (1975) também segue a linha de republicação de *Felicidade clandestina*; nesse mesmo ano, Clarice ainda publica um livro com as entrevistas que fizera durante a carreira jornalística intitulado *De corpo inteiro*.

Em 1973 Clarice publica *Água viva*, outro romance muito bem visto pela crítica. Nomeado primeiramente pela escritora como *Objeto gritante*, o livro traz a carta de uma pintora de quadros ao amante com o qual acabara de finalizar a relação. Em uma viagem interior, há principalmente no livro a discussão sobre a palavra literária, sobre arte e sobre os mistérios da vida.

Passando por uma crise econômica e precisando ganhar dinheiro, Clarice aceita a encomenda de um livro, *A via crucis do corpo*. Por nunca se considerar uma profissional, Clarice diz só ter aceitado escrever o livro porque teve inspiração e o escreveu “de uma vez”.

Quando recebe do seu editor, Álvaro Pacheco, pelo telefone, a proposta de escrever três histórias que “realmente aconteceram”, sobre “assunto perigoso”, afirma a autora na referida “explicação”: “Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda”. E confessa que, nesse momento mesmo, já “sentia nascer em mim a inspiração”, que a levou, nos dias seguintes, a escrever as histórias, fazendo questão de afirmar – “não escrevo por dinheiro e sim por impulso”. (GOTLIB, 2009, p. 521)

O livro foi muito criticado tanto pela crítica quanto pelos leitores, que se baseavam na última publicação de Clarice, *Água Viva*. Eles julgaram a nova obra um tanto quanto diferente da produção clariceana, como uma literatura menor, comparada com suas outras produções. O fato é que *A via crucis do corpo* se diferencia sim da produção lispectoriana, a obra inova por trazer pela primeira vez o tema sexual, porém, Clarice o faz soberbamente:

Afinal, pela primeira vez na história da sua literatura o sexo aparece de maneira tão direta e brutal.

Tão brutal quanto uma referência que a escritora faz, mais tarde, a esse seu trabalho de escrever esses tais contos de encomenda, quando afirma que, foi como se fosse “um furúnculo” e que, após escrever as histórias, sentiu “como se uma agulha tivesse furado o furúnculo”. Literatura como purgação de um lixo existencial inexorável, agora através da força selvagem do sexo, eis o papel que tais contos representam no conjunto da obra de Clarice Lispector. (GOTLIB, 2009, p. 526)

No princípio do livro já percebemos o caráter enigmático da obra. O primeiro conto, intitulado “Miss Algrave”, uma das narrativas que fará parte de nossas análises, conta o caso de Ruth Algrave, uma secretária pudica que redigia bem, sempre enviando aos jornais cartas moralistas de protesto, seu chefe acreditava que ela poderia ser uma escritora brilhante. Ruth se redescobre ao fazer sexo com um ser vindo de outro planeta, decidindo por conta própria se tornar a prostituta Miss Algrave. Seguindo o caráter enigmático e também contido nesse livro, analisaremos também posteriormente o conto “Ele me bebeu”.

Na mesma linha de *A via crucis do corpo*, Clarice publica no mesmo ano, 1974, a reunião de contos intitulada *Onde estivestes de noite*. Tão inovador quanto *A via crucis do corpo*, *Onde estivestes de noite* foi publicado duas vezes. O motivo foi a publicação errada da primeira cópia, em que apareceu no final do título da obra um ponto de interrogação (*Onde estivestes de noite?*). Irritada, Clarice mandou recolher todos os exemplares, exigindo o título correto, sem o ponto de interrogação no final (*Onde estivestes de noite*). Tão enigmático quanto o livro *A via crucis do corpo*, *Onde estivestes de noite* também escancara o que há de mais perverso no interior humano. O conto que mais chama a atenção no livro é o que dá título à obra “Onde estivestes de noite”. Nesta narrativa há a demonstração dos significados ocultos da noite em contraposição ao dia:

“o noturno se assemelha ao onírico, ao esvaziamento total da moral, do correto. A personagem não é masculino ou feminino, são ambos, é um ser andrógino, é o ele-ela, em busca do prazer da orgia noturna. Esse conto mostra a máscara noturna de cada um, o incesto e a loucura como delírio coletivo”⁴.

Os últimos livros de contos de Clarice Lispector são tão importantes quanto os primeiros. A diferença é que os dois últimos, tanto *A via crucis do corpo* como *Onde estivestes de noite* trazem como tema o mais profundo e perverso do mistério que constitui o homem, e, se a crítica daquela época não conseguiu enxergar isso, atualmente os livros mais investigados são justamente *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, reconstituindo a importância dessas obras frente à produção literária clariceana.

⁴ http://www.laderzi.com/claricelispector/ondeestivestesdenoite_conto.htm (acessado em 10/11/2011)

Fechando sua carreira literária, também sua vida, com chave de ouro Clarice publica em 1977 *A hora da estrela*. A novela será um grande marco na sua carreira de escritora por trazer a história da nordestina Macabéa, que tão vazia quanto o valor que tinha perante a sociedade da cidade grande, tem seu fim trágico quando morre, atropelada por um Mercedes amarelo, quando enfim se enche de esperança com a vida após a consulta com uma cartomante.

Postumamente ainda são publicados três livros: *Um Sopro de Vida – Pulsações* (1978), livro editado pela amiga Olga Boreli, *Para Não Esquecer* (1978) e *A Bela e a Fera* (1979), reunião de contos publicados em jornais por Clarice no início de sua carreira. Não podemos nos esquecer de que Clarice Lispector produz ainda durante sua vida quatro livros infantis. O primeiro livro infantil que a autora publicou foi em 1967, *O mistério do coelho pensante: uma história policial para crianças*. Clarice escreveu essa obra a pedido do filho Paulo, em que, coincidentemente, Paulinho é uma das personagens com que a narradora do livro dialoga. Por esse livro Clarice é contemplada com o troféu da criança. Posteriormente, para crianças, Clarice lançou *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Como nasceram as estrelas* (1987), cujas histórias, na verdade, foram lançadas mensalmente por um brinquedo da marca *Estrela*; somente após a sua morte as histórias foram reunidas em conjunto formando um livro.

1.2.2. “Violeta diz levezas que não se pode dizer”⁵

A violeta é introvertida e sua introspecção é profunda. Dizem que se esconde por modéstia. Não é. Esconde-se para poder captar o próprio segredo. Seu quase não perfume é glória abafada mas exige da gente que o busque. Não grita nunca o seu perfume. Violeta diz levezas que não se pode dizer. (LISPECTOR, 1998c)

⁵ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c, p. 53.

Em vista da produção literária de Clarice Lispector percebemos que desde o primeiro momento a linguagem inovadora da autora provocou um grande impacto na literatura do Brasil. Para Benedito Nunes (1995, p. 14), o livro de estreia da escritora, *Perto do coração selvagem*, abriu um novo caminho para nossa literatura porque “incorporou a mimese centrada na consciência individual como apreensão artística da realidade”. Essa peculiaridade da narrativa clariceana é o que produz a sondagem extrema da existência humana em algumas de suas manifestações, em que o foco é a problemática vital, os seres e as coisas. Todavia, mais a frente em seu livro, Benedito Nunes evidencia:

É existencial a temática que lhe serve de arcabouço. Mas o sentido global que essa totalidade significativa nos oferece já diverge – e largamente – quer da filosofia da existência centrada em torno da ideia de existência como realidade fáctica, quer do existencialismo propriamente dito, vinculado ao pensamento de *L'être et le Néant*. **A divergência está na perspectiva mítica que prevalece afinal e redimensiona os nexos temáticos formadores da concepção de mundo de Clarice Lispector [...]** (NUNES, 1989, p. 100 – grifo nosso)

A conclusão de Benedito é a de que, apesar da literatura de Clarice ter foco no existencialismo, no existir como “realidade fáctica”, ela vai além, sua literatura produz uma perspectiva mítica que prevalece em suas obras. Esse fio mítico ao qual Nunes se refere, porém, que ele deixa de lado, pode ser visto como um elemento insólito constante na obra da escritora.

Para Nunes, o drama da linguagem em Clarice reside na transição das personagens entre o ser e o dizer. “Entre o ser e o dizer abre-se um hiato, uma distância permanente, que a própria linguagem assinala e na qual ela se move” (NUNES, 1995, p. 74). Essa tensão é provocada pela força de se romper com o sentido comum, esse esvaziamento de sentido é o que provoca na escrita de Clarice Lispector a visão mítica. Antonio Candido (1970, p. 26) chama a atenção para o ar de mistério que essa composição inovadora da linguagem provoca:

Uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, **forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério**, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, **capaz de nos fazer penetrar nos labirintos**. (grifo-nosso)

O mito presente nas narrativas proporcionará à linguagem um caminho labiríntico, poético, misterioso, apontando para um leque de possibilidades, de

interpretações. Ao invés do veio cíclico das narrativas míticas, a escritura de Clarice segue em direção oposta, demonstrando os diferentes caminhos frente a cada início e final de ciclo. Assim, a linguagem é a responsável por mostrar os mistérios da vida, e são nesses labirintos de mistérios que pretendemos penetrar nas obras de Clarice.

A perspectiva mítica da obra clariceana é resultado da demonstração do inconsciente, que, se unindo à memória e à fantasia, faz escoar a imaginação. Para se chegar a isso, é a poética da linguagem que terá o papel principal, a linguagem é o meio para encobrir a realidade e mostrá-la transfigurada: “Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula me cria” (LISPECTOR, 1998c, p. 66).

A linguagem é que mascara a realidade, camufla-a, porque a olho nu, ela é por demais chocante. Assim, há uma constante luta com a linguagem, um defrontar-se de narrador, para personagem e para leitor. Nas palavras de Jeanne-Marie Gagnebin (1994, p. 223) a literatura de Lispector “visa um efeito de estranhamento, de choque [...] (e sacode o leitor) o leitor em seu torpor, abalando a velha imagem da cultura integrada e digerida sem perigo”. Surge então o avesso da linguagem, dá-se voz ao silêncio:

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio. (LISPECTOR, 1998c, p. 7)

Na impotência de demonstrar o que “é” por meio das palavras surge o valor do silêncio. “A atividade poética nasce do desespero ante a impotência da palavra e culmina com o reconhecimento da onipotência do silêncio” (PAZ, *apud* NUNES, 1995, p. 142). A luta reside na incansável busca da expressão, nunca alcançada. O poético instaura-se no que ficou por dizer.

Essa insurgência poética na obra de Clarice se faz mais evidente quando nos deparamos com seu método de escritura. Lispector carregava uma caderneta na bolsa, e, onde estivesse e lhe viesse a inspiração, ela anotava no papel, e só depois concatenava suas ideias no que se tornaria um bloco unitário, tornando-se mais tarde um romance, ou conto, ou crônica, ou textos de sua autoria que são inclassificáveis.

É importante ressaltar também que, em entrevista concedia aos seus amigos Affonso Romano de Sat’Anna e Marina Colasanti para o Museu da Imagem e do

Som, em 1976, Clarice afirma nunca rever um texto após encaminhá-lo à editora. Esse fato reafirma que os textos publicados não eram copiados de livros, mas de anotações, as quais Clarice revisava, cortando ou acrescentando detalhes. Além disso, o trabalho de carpintaria da linguagem clariceana era tamanho que a escritora chegou a reescrever onze vezes as quinhentas páginas do seu livro *A maçã no escuro* e cerca de vinte vezes o livro *A cidade sitiada*.

Um exemplo desse trabalho artesanal sobre a linguagem são as crônicas que se tornam romances e vice-versa. A crônica “Águas do mar” é um exemplo dessa tessitura elaborada por Clarice Lispector; posteriormente, o banho de mar descrito por Clarice na crônica torna-se uma cena do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Comparamos uma parte da crônica com a cena do romance:

As águas do mar

Aí está ele, o mar, o mais ininteligível das existências não humanas. **E aqui está a mulher**, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, **tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos**. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Ela olha o mar, é o que se pode fazer. Ele só lhe é delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra. (LISPECTOR, 1998b, p. 531)

Banho de mar de Lóri em Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. **E ali estava a mulher**, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, **tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue**. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos in-cognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Lóri olhava o mar, era o que podia fazer. Ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra. (LISPECTOR, 1998k, p. 63)⁶

Logo na primeira frase percebemos a mudança das composições. Na crônica a frase “**Aí está ele, o mar**” a repetição do mar, primeiro com o adjetivo masculino “ele” e depois com o próprio substantivo personifica o mar, enquanto no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* a frase que aparece é “**Aí estava o mar**”,

⁶ A passagem do banho de mar da personagem Lóri de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* acontece no fim de uma madrugada, início de uma manhã, no meio da aprendizagem amorosa entre essa personagem feminina e Ulisses, personagem masculino, amante de Lóri. Para mais informações ver páginas 62, 63 e 64 de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

sem repetição; neste, o mar é como se fosse parte da personagem Lóri, na crônica, a segunda frase **“E aqui está a mulher”**, promove dois sentidos semânticos, um de oposição entre o mar e a personagem da crônica, o outro de aproximação do leitor ao que está sendo dito, pelo uso do advérbio temporal “aqui”. A frase da crônica **“tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos”** em comparação com a frase do romance **“tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue”**, mostra que a frase da crônica coloca a personagem mulher de maneira indefinida, podendo significar qualquer mulher, enquanto no romance, a mulher personagem refere-se apenas à Lóri; além disso, na crônica a comparação da personagem com todos os seres vivos deixa a passagem mais leve, mais aberta ao âmbito da significação, enquanto a frase do romance, ao comparar a mulher com os seres onde circulava sangue, há uma restrição aos animais, em que só se inserem os animais de sangue quente, bem como traz à tona a simbologia do sangue, a cor vermelha e com ela um ar mais erótico na cena de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (ANDRADE, 2007).

Percebemos, então, que a linguagem de Clarice alcança o mais longe do consciente, por vezes dribla inclusive o inconsciente transformando o abstrato em imagens quase que tocáveis, instigando o mais profundo da imaginação, isso porque é na inserção textual que fica mais evidente a profundidade de suas reflexões metafísicas. Com isso, a polissemia da linguagem ganha força e uma única mensagem pode provocar diversas receptividades no leitor, tal é a profundidade poética da sua literatura.

Depois de Antonio Candido notar na literatura clariceana o inconsciente transformando o abstrato em imagens quase que tocáveis em 1943, reiterando, antes mesmo do lançamento de *Perto do coração selvagem*, a importância da poética contida na literatura de Clarice (tão censurada por Álvaro Lins no ano seguinte) e o quão inovadora era a tessitura de sua linguagem, Lúcio Cardoso, amigo íntimo de Clarice Lispector, soube definir perfeitamente o estranhamento da narrativa poética de Lispector: “Nessa estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalcada de sensações, a poesia brota como uma fonte nova e pura” (Diário Carioca, 12 de março de 1944).

Dessa forma, a palavra poetizada nas narrativas clariceanas diz não somente o que diz, mas enuncia o que oculta. A escrita da artista expõe espaços vazios, sugerindo ao leitor que o que ele acredita ser real é fragmentado e desordenado. Alceu Amoroso Lima faz menção à obra da autora quando recebe a notícia de seu falecimento:

Toda a obra de Clarice Lispector é fruto desse **conúbio constante do pré-lógico com o metalógico. O que está por baixo e antes da consciência, com o que está depois e acima dela.** Seu estilo foi e continuará a ser a expressão pura de sua pessoa. Sem ter a mínima intenção de fazer surrealismo, de criar uma nova forma, ou mesmo escola literária como fez André Breton. **Clarice foi surrealista e supra-realista sem querer.** No sentido total de uma expressão literária, que liga o que está antes da voz e da palavra expressa, isto é, no fluxo do monólogo interior pré-verbal, com a presença superior do deus invisível, sempre presente na vida como na obra dessa alma trágica da mulher [...]. Fusão absolutamente espontânea, **que não pode ser logicamente expressa, por viver em nossa sombra interior,** antes mesmo de ser eliminada pelo mistério da graça divina.⁷

Para Haroldo de Campos (CAMPOS, *apud* SÁ, 1979, p. 7-16), a escritura de Clarice constituiria uma “literatura do significado”, “levada a sua fronteira extrema”, em que a metáfora aproxima-se do símbolo. De forma semelhante, Alfredo Bosi (1979, p. 387) aponta Lispector como a escritora das metáforas insólitas, da busca pelas “significações raras” e também das “construções sintáticas anômalas que obrigam o leitor a repensar as relações convencionais praticadas pela sua própria linguagem”. A ordem da frase perde seu nexos lógico para aproximar, na forma da representação, o mundo psíquico do mundo real, ela se direciona:

Para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade (ROSENFELD, 1996, p. 85).

Podemos equiparar a descrição da linguagem da escritora Clarice Lispector à descrição das violetas da narradora solitária de Água Viva: a linguagem clariceana é introvertida e de introspecção profunda, humildemente se esconde, para buscar seu próprio segredo, para compreendê-la precisamos correr atrás de suas nuances. Como as violetas, a linguagem de Clarice diz levezas que não se pode dizer.

⁷ Alceu Amoroso Lima. Réquiem para Clarice. In: **Jornal do Brasil**. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa. www.claricelispector.com.br (acessado em 26/03/2011) - grifo nosso.

A exemplo de Jorge Luís Borges, a literatura de Clarice é caleidoscópica, labiríntica, nela “proliferam explorações do tema do duplo, do destino e do acaso, bem como o jogo do espelho e de simulações causadas pelo desconhecimento do sujeito e de suas ações, da caída no abismo e do brinqueado com o labirinto” (SOUZA, 1991, p. 23-24). Exemplo disso é o conto publicado em *A descoberta do mundo*, cujo título é “Encarnação involuntária”. Nesse conto o tema do duplo aparece na personagem que se vê sentada dentro do avião ao lado de uma missionária, compenetra-se de tal modo na vida ao lado que se torna a missionária. Apenas depois de dias corando-se ao redor de rapazes e, como missionariazinha, julgando as saias curtas das mulheres, é que o fantasma dela mesma retorna ao seu corpo:

Já sei que só daí a dias conseguirei recomençar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, senão no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações. Mas não: eu sou uma pessoa. E quando o fantasma de mim mesma me toma - então é um tal encontro de alegria, uma tal festa, que a modo de dizer choramos uma no ombro da outra. Depois enxugamos as lágrimas felizes, meu fantasma se incorpora plenamente em mim, e saímos com alguma altivez por esse mundo afora. (LISPECTOR, 1998b, p. 322)

Em “A geleia viva como placenta” podemos notar o tema do espelhamento. Em atmosfera de sonho, no silêncio da noite, a personagem via na geleia o espelho de sua vida. Quando olhou a geleia, ela viu espelhado no

“próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial. Deformada sem me derramar. Também eu apenas viva. Lançada no horror, quis fugir da minha semelhante – da geleia primária – e fui ao terraço, pronta para me lançar daquele último andar.” (LISPECTOR, 1998b, p. 444).

O espelho também está presente no conto “Ele me bebeu”, que analisaremos posteriormente; não obstante, a nosso ver, outros dois contos, que também farão parte de nossa análise, seguem a linha de similaridade com a literatura fantástica de Jorge Luis Borges: “A mensagem” e “Miss Algrave”.

Dessa forma, percebemos que a maneira misteriosa, labiríntica da escritura de Clarice Lispector é reiterada pela maioria dos críticos de sua obra, porém, nenhum deteve-se nessa questão, objetivo que pretendemos atingir nesta dissertação. Nesse sentido, falar de fantástico na literatura de Clarice Lispector não seria algo fora do comum, pois o que fizeram até hoje foram apenas apontamentos, sem que houvesse a

incursão pelo estudo do tema. O que notamos frente aos estudos críticos de Clarice Lispector é que a maioria deles tentam desnudar a questão da realidade presente na obra clariceana. Não negamos neste trabalho a realidade literária de Clarice Lispector, porque apesar de haver labirintos e mistérios advindos de situações cotidianas, dimensionadas via inconsciente, acreditamos que foi justamente essa maneira inovadora de criticar a realidade que nos cerca que fez Clarice tão famosa nas Letras brasileiras, até hoje tendo estudiosos tentando “desvendar” sua escrita.

É certo que Clarice Lispector fez parte de uma geração inovadora de escritores que possuíam uma maneira peculiar de representar a realidade, juntamente com Jorge Luís Borges, Autran Dourado, João Guimarães Rosa, por exemplo. Como todos os textos, o de Clarice faz parte do movimento dialógico em que os indivíduos em sociedade possuem uma memória coletiva, retendo textos verbais e não verbais, ou seja, texto e contexto estão sempre em profundo processo de relação. Isso porque, a estrutura semântica textual é resultado da expressão do inconsciente, em que nele o contexto é inserido naturalmente, de acordo com Bakthin (*apud* TODOROV, 1984, p. 41):

Em nenhuma instância a expressão verbal é apenas expressão da causa interior; não funciona também como uma força mecânica exterior. Pelo contrário, a situação social entra no interior constituindo-o como meio semântico estrutural

Logo, a literatura de Clarice Lispector, sim, representa a realidade e a critica sutilmente, tendo como resultado a reflexão sobre todos os âmbitos da vida: amor, política, relação *feminino versus masculino*, relação com o Outro etc; inclusive em muitas obras da escritora é possível notar a referência ao período conturbado em que ela escrevia, o da ditadura militar e do golpe de 1964. Citamos alguns trabalhos importantes que já referenciaram a obra de Lispector nesse sentido, como as teses de Medeiros (2003) intitulada *Luzes difusas sobre o verde-amarelo: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector*, e a tese de Simon (2009) *Nos labirintos da realidade, um diálogo de Clarice Lispector com Machado de Assis*.

Dito isso, não negamos a realidade presente na obra de Clarice Lispector, mas, pretendemos “desnudar” a parte que os críticos brasileiros apenas apontaram, ou seja, pretendemos percorrer o mistério presente na linguagem poética de

Lispector, os labirintos, a hesitação entre o real e o irreal e a relação desse hesitar com a literatura fantástica.

Falar do fantástico em Clarice fica mais evidente quando sabemos da relação da autora com esse tipo de literatura. Clarice fez a tradução do contista fantástico por excelência⁸: Edgar Allan Poe. É importante ressaltar que a tradução que fez Clarice desse autor foi também uma adaptação. Lispector adicionou alguns aspectos de sua literatura nos contos fantásticos de Poe, como o fluxo de consciência. Não obstante, Clarice afirma ser leitora de Georges Simenon, grande escritor francês, autor de dezenas de livros e famoso pelo mistério de suas histórias. Além disso, no conto “Onde estivestes de noite” a autora faz referência direta ao livro *O exorcista*, que foi lançado quando ela escrevia o conto e foi um dos *best-sellers* da época.

Haja vista, muitas vezes Clarice faz menção ao mistério em sua obra; é o caso principalmente das suas crônicas. Em uma delas, intitulada “Mistério”, a escritora assim descreve o que ela pensa que gostaria de escrever:

Quando comecei a escrever, que desejava eu atingir? Queria escrever alguma coisa que fosse tranquila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança. Mas queria, de passagem, ter realmente tocado no monumento. **Sinceramente não sei o que simbolizava para mim a palavra monumento. E terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes.** (LISPECTOR, 1998b, p. 133 – grifo nosso)

Aqui, a escritora esclarece sobre a tão questionável representação da realidade, a partir da qual muitos críticos abordam a ficção clariceana. Ela afirma querer ter escrito sobre lembranças, isto é, momentos passados, e feito da sua literatura um monumento, mas não teve sucesso. Como relata na crônica “Ainda impossível”, quando criança, Clarice escrevia histórias para concursos literários juvenis, nunca obtendo sucesso; mais tarde a escritora descobre o motivo: suas histórias não eram como a das outras crianças, nunca começava com “Era uma vez”, só tinha sensações. Assim, ela tenta escrever uma história com “era uma vez”, entretanto, a escritora começa com “era uma vez” e de repente um pássaro atravessa sua narrativa e novamente a sensação aparece: “Era uma vez um pássaro, **meu Deus**” (LISPECTOR, 2008, p. 449). Dessa maneira:

⁸ BRUSTELLO PEREIRA, Aline. *O espaço e o fantástico em Edgar Allan Poe*. In: Revista Horizonte científico, 2009. Meio digital.

“mesmo utilizando a expressão com que se iniciam as narrativas infantis tradicionais, essa história não é o relato de um enredo e nem fornece detalhes [...] termina narrando [...] o próprio espanto [...] o pasmo de que ela, a narradora-escritora é acometida” (ANDRADE, 2007, p. 17).

Notamos, portanto, que Clarice escreveu coisas totalmente diferentes de monumentos, porque se aventurava no labirinto do inconsciente, cuja forma estética foi revolucionária e o apuro linguístico impressionante, esse é o mistério presente em sua obra.

Muito disso advém do fato de a escritora não acreditar em realismo na literatura. Para ela, dizer que a arte é realista é uma contradição, pois a arte não é expressão humana consciente, controlada. Além disso, para Clarice, falar de real é falar da vida, não sendo possível questionar o que é a vida, porque é uma pergunta muito grande, pois nenhum homem pode alcançá-la. Para a autora brasileira, a arte pula a vida, molda a vida cruamente, como ela mesma diz em sua crônica sob título “A irrerealidade do realismo” por meio da tradução de uma citação de Struthers Burt, ela afirma:

Existe essa coisa como realismo no escrever, ou em outra espécie de arte, e o realismo em arte é possível? Não será a palavra ‘realismo’ em si mesma uma contradição quando aplicada a qualquer forma de arte, quer forma de expressão humana consciente e controlada? Pode-se também dizer que essa palavra está em contradição quando aplicada mesmo na suposta descrição de fatos numa coluna de jornal ou numa reportagem. O que é arte? Será a expressão humana consciente, controlada e dirigida em todas as suas miríades de manifestações, em nível alto ou baixo, movimentado ou parado, com ou sem valor, permanente ou efêmero? E o que é realismo?

Esta é uma pergunta grande, porque o que nós estamos perguntando é o que é a vida? E tendo decidido - o que não conseguimos - estamos fazendo a nós mesmos uma pergunta igualmente grande. Qual é a relação entre a arte e a vida? Qual a conexão? O cordão umbilical? E por que a arte pula da vida? E quase no mesmo tempo? E inevitavelmente? Porque nada é mais claro, ou mais provado pela História e pela Antropologia, que o homem, mal começa a sê-lo, exhibe a urgência de se exprimir artisticamente. Não estava satisfeito com a forma das coisas como são, e começava a moldá-las cruamente. Depois de um tempo - em comparativamente o pequeno espaço de algumas centenas de milhares ou milhões de anos - tornou-se bastante bom, começou a pintar em paredes, a escavar intrincados desenhos em ossos.” (LISPECTOR, 1998b, p. 56)

A exaltação de Clarice sobre a irrerealidade do realismo não para por aí. Para o Congresso de Bruxaria em Bogotá, na Colômbia, Clarice escreve dois textos. No primeiro que contém duas páginas ela afirma que “o que quer que exista, existe por um tipo de magia [...] os fenômenos naturais são mais mágicos do que os

sobrenaturais” (LISPECTOR, 2005, p. 122); por meio de exemplos concernentes a sua vida ela tenta explicar porque ela pensa dessa maneira.

Dentre todos os exemplos citados pela escritora, um deles nos salta aos olhos: ela afirma jamais ter lidado com magia, “pelo menos conscientemente”, e relaciona esse fato com um quadro que foi pintado por ela, intitulado “Terror”. Para pintá-lo, ela arrancou de seu íntimo todo o horror que um ser sente no mundo. O quadro realmente transmite uma atmosfera de profundo horror, em uma tela negra surge uma mancha meio amarela, meio laranja com tons de vermelho, assemelhando-se a um pequeno fantasma, mas não é, é um ser imaginário que por intermédio de apenas três bolas, que representam seus olhos e sua boca, transmite a sensação de um profundo desespero⁹.

Finalizando seu texto, a autora ainda ressalta que a inspiração é o que existe de mais inexplicável, que a escrita é “matemática, mágica pura”, em que as palavras parecem ser pensadas por seres desconhecidos, e que esse enigma em sua literatura fez teóricos chamarem sua produção de “realismo mágico”, referindo-se à crítica de Álvaro Lins, bem como outro crítico chegou chamá-la de bruxa.

E para terminar direi uma coisa que pode parecer absurda, porque o que eu vou dizer é alta matemática, magia pura. A mágica em relação ao que se escreve chama a atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração? Às vezes no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem tem sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma. Os críticos consideram o que escrevo chamam de “realismo mágico”. E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim ela não é uma escritora, é uma bruxa. (LISPECTOR, 2005, p. 124)

Mas, a surpresa não foi apenas o fato de a escritora reconhecer que os críticos a consideram uma bruxa, curioso também Clarice ter preparado o texto para a palestra no Congresso de Magia em Bogotá e no último momento decidir não fazer a leitura dele, ao invés disso produz um segundo texto de um único parágrafo que realmente lê em sua apresentação, conforme transcrevemos a seguir:

Tenho pouco a escrever sobre magia. E acho que o contato com o sobrenatural é feito em silêncio e [numa profunda] meditação solitária. A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a

⁹ Anexo número 1

criação é absolutamente inexplicável. Não creio que a inspiração venha do sobrenatural. Suponho que emerge do mais profundo “eu” de cada pessoas, das profundezas do inconsciente individual, coletivo cósmico. O que não deixa de certa forma de ser um pouco sobrenatural. Mas acontece que tudo o que vive e que chamamos de “natural”, é em última instância, sobrenatural. (LISPECTOR, 2005, p. 121 – grifo nosso)

Após pronunciar esse parágrafo, a escritora leva seu conto “O ovo e a galinha”, que é misterioso até para ela mesma, contendo uma simbologia secreta, e pede para um dos convidados fazerem a leitura para ela. O que chama a atenção, porém, é que nesse último parágrafo a autora esclarece que não pensa que a inspiração seja mágica, mas que vem do mais profundo do inconsciente individual, contudo, ela lembra que esse inconsciente individual representa a memória coletiva “cósmica”, ou seja, de todas as pessoas que vivem em sociedade, negando a ideia, nesse sentido, de sua literatura ser individualista, uma vez que, como já dito, há um movimento dialógico entre a cultura e os seres em sociedade constituindo uma memória coletiva. A escritora finaliza, então, com seu principal pensamento acerca da realidade e do sobrenatural: “tudo o que vive e que chamamos de “natural”, é em última instância sobrenatural” (LISPECTOR, 2005, p. 121).

Não queremos investigar a possibilidade de Clarice ser bruxa, mas o fato de sua literatura evocar e provocar mistérios.

O que podemos afirmar, com toda certeza, é que a literatura de Clarice está baseada em sua concepção de confluência entre realidade e irreabilidade, da aproximação da vida com o a arte, e esta, por sua vez, com o sobrenatural, de tal maneira difundido que a separação é praticamente impossível. Pretendemos, nesse sentido, fazer o apontamento nesta dissertação dos elementos sobrenaturais presentes na forma poética de Clarice Lispector, em comparação com a literatura da canadense Alice Munro, suas similaridades e diferenças. Portanto, em seguida, adentraremos na vida, obra e crítica da escritora canadense.

1.3. Alice Munro: verdade, real e mistério

*Mystery is what remains
constant; mystery of magic
and of failure:
my nightmare of metal
forever dull,
replaced by this page
that remains blank
though I write upon it¹⁰
(STERNBERG, 1990)*

Com uma vida menos misteriosa do que Clarice Lispector, porém, com uma literatura tão fantástica quanto à daquela, Alice Ann Munro, hoje com 78 anos, disse ter escrito seu último livro, *Too much happiness*, em 2009, depois de quatro décadas trabalhando como escritora. Contudo, os leitores canadenses ainda têm esperanças dessa escritora, que cresceu em Wingham, interior da província de Ontário, lançar mais livros com as suas extraordinárias narrativas curtas.

Vivendo toda sua infância e boa parte da adolescência no interior, Munro ingressou na *University of Western Ontario*, onde cursou créditos especialmente na área de literatura e de escrita artística, foi também onde conheceu seu primeiro marido, mudando-se com ele para Vancouver. Em 1963, a escritora muda-se novamente, dessa vez para Victoria; onde abre uma livraria: *Munro's Books*; é nessa cidade também que Munro escreve e publica seu primeiro volume de *short stories*, *Dance of the happy shades*.

A imagem da escritora canadense reflete-se em três perspectivas. A primeira delas é uma mulher que começa escrever quando ainda era moça, de cabelos negros, bonita e atraente. Assim Rasporich (1993, p. 01) sintetiza seu primeiro encontro, junto ao marido, com a escritora canadense: “...encontrei-a acidentalmente em, janeiro de 1980, em um trem lotado entre Thunder Bay e Calgary [...] meu marido foi o primeiro a encontrá-la, ele viu uma mulher morena atrativa e reconheceu Alice

¹⁰ Mistério é o que persiste;
mistério de mágica
e de fracasso:
meu pesadelo de metal
eternamente opaco,
substituído por essa página
que mesmo escrita
permanece branca.

Munro”. A segunda perspectiva é da mulher mãe, ainda segundo a visão do marido de Rasporich (1993, p. 01), “ele viu nela [Alice Munro] o carinho ao olhar para uma criança que estava passando por ele”, essa mulher mãe, também era uma esposa. Apesar dessa visão, a escritora canadense faz parte de uma geração em que brotava o feminismo, sem o tom pejorativo que esse termo acarretou com o uso, pode-se notar na escritora uma mulher com uma perspectiva dupla tanto marcada pelo patriarcalismo, quanto o repele, como é possível notar em muitos dos temas de suas narrativas curtas:

Uma das primeiras coisas que ela dividiu comigo foi a compra recente de uma camisa, na qual havia um laço, e foi barata, porque foi comprada numa loja de segunda-mão, caminhamos juntas pelas ruas entrando e saindo de lojas, quando ela se assustou porque estávamos sendo seguidas por um homem, mas ele lhe pareceu tão coitado em uma segunda visão que ela virou para ele e disse: “tadinho, como um cachorro” (RASPORICH, 1993, p. 01)

A terceira imagem da autora canadense, e a atual, é a visão de uma mulher madura, escritora residente da *University of Western Ontario*, tendo já publicado 17 livros de contos e ganhado o prêmio mais importante da literatura no Canadá: *Governor General's Award*; já com os cabelos totalmente grisalhos e famosa por sua gentilidade e carisma, realçada por todos os críticos que tiveram a oportunidade de entrevistá-la.

O Primeiro livro de contos da autora, *Dance of the happy shades*, ou na tradução para o português, *Dança das sombras felizes*, é composto por quinze narrativas que foram escritas entre o período de 1953 a 1969, publicado anteriormente em jornais e revistas e reunidos posteriormente nesse livro, publicado em 1968. Logo na sua estreia, o livro já rendeu à autora o prêmio *Governor General's Award*.

O título dessa obra refere-se a sua última narrativa, em que uma velha professora de música, Miss Marsalles, seguindo a tradição, oferece um recital de piano em sua casa. Uma aluna de Miss Marsalles toca de maneira desajeitada, —*Dance of the Happy Shades*, tema musical presente na ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck. A menina chama a atenção de todos presentes no recital, tornando um evento banal num fato surpreendente.

O mito de Orfeu, inserido na narrativa pela escolha musical da personagem que toca o piano, tem-se a história de Orfeu, que adquire a oportunidade de descer ao mundo dos mortos e buscar sua amada, Eurídice. Contudo, uma condição lhe é imposta: não olhar para ela enquanto não saísse dos infernos. Acometido pela dúvida Orfeu desobedece à condição, perdendo eternamente sua amada. É importante destacar ainda que o personagem mítico Orfeu era conhecido por encantar, hipnotizar, dominar a mente e possuir a atenção completa dos ouvintes quando tocava sua lira. Ele fazia seus ouvintes desligarem-se dos cuidados e preocupações cotidianas, conduzindo-os a um contato transcendental, com outros níveis de realidade. O mesmo ocorreu com os ouvintes do recital da estudante de piano desajeitada.

O estado de dúvida de Orfeu equipara-se ao momento emocional vivenciado pelas personagens munrobianas. A personagem da professora mantém uma esperança amorosa não correspondida em relação a um antigo professor, como no mito do Orfeu, a personagem não é resgatada do inferno da solidão, seu desejo amoroso não é concretizado, e a única forma de ficar perto do amado é promovendo o recital.

De maneira geral, as narrativas presentes nessa coletânea de contos expõem pontos de vista distintos sob as diferentes fases da vida, infância, adolescência e vida adulta, demonstrando a dificuldade de comunicação entre as diferentes gerações. Por meio de objetos de recordação, há um constante acesso ao passado das protagonistas, fazendo com que os eventos narrados adquiram múltiplas perspectivas. Além disso, chama atenção nessa obra o espaço narrativo, geralmente circunscrito às pequenas cidades interioranas canadenses, sugerindo mistérios e estranhezas. É o que ocorre, por exemplo, no conto, “*Walker Brothers Cowboy*”, em que há o mistério da região dos lagos associado ao comportamento estranho do pai. Apesar de Munro dizer que as histórias dessa coletânea foram apenas “exercícios de histórias [...] o trabalho de uma escritora iniciante” (METCALF, *apud* TAUSKI, 1986, p. 2), essas primeiras histórias já demonstram o apuro estético da escritora, com uma “complexidade e multiplicidade de trama, clareza poética intensa e imagens, honestidade psicológica excepcional, desejo de penetrar fundo (UPDIKE, 1997, p. 6).

Dois dos contos que escolhemos para a nossa análise estão contidos nesse livro: “*Images*” e “*Days of the butterfly*”. Isso ocorreu por acreditarmos que essas

narrativas apresentam em seu jogo estético formas labirínticas que criam imagens que podem ser relacionadas com o fantástico.

Foi desde esse primeiro livro, também, que a crítica abriu espaço para uma leitura biográfica da obra de Munro, quando ela afirmou em uma das suas entrevistas, que a escrita do conto “*The Peace of Ulrecht*” veio da morte de sua mãe:

“Até a morte de minha mãe, porém, nossa relação era muito dolorosa e interior, e eu não era capaz de olhar e pensar sobre isso...É como se eu visse de uma maneira mais como artista do que como uma pessoa. Eu era essencialmente emocional” (*apud* TAUSKI 1986, p. 3).

Dado esse dispositivo, a crítica passa a relacionar todos os elementos constitutivos das narrativas com as experiências pessoais de Munro: infância aos redores do lago Huron, adolescência e descoberta do sexo, vida universitária, casamento, maternidade, divórcio, velhice etc; essa linha crítica referencia principalmente os contos “*The office*”, “*Boys and girls*” e “*Red dress – 1946*”. De acordo com os críticos dessa linha, todas essas narrativas possuem como pano de fundo o universo feminino já vivenciado por Alice Munro; nessa lista eles ainda adicionam o conto “*Walker Brothers Cowboy*”, em que, de acordo com o crítico Tauski (1986), há a ficcionalização da decadência social da família Laidlaw, que era o apelido de Alice Munro, e por isso, a crítica liga essa família a um retrato da família da escritora canadense.

A confusão de autobiografia com o aparecimento de certas experiências autorais na literatura de Munro é com certeza um equívoco. Ainda que apareçam certos elementos que fazem parte da experiência da escritora, não se deve confundir personagem, narrador com o autor, uma vez que, apesar de se utilizar de elementos ligados a uma possível biografia da autora, a transposição para arte torna esses elementos ficcionais, haja vista que

“a ficção de Alice Munro não pode ser facilmente categorizada, dizer que ela escreve de um modo cômico, ou que ela se move constantemente ao lado do realismo, revela pobremente a complexidade da arte e da visão da artista” (DAHLIE, 1978, p.70)

O segundo livro publicado pela escritora canadense concedeu-lhe ainda mais sucesso. O lançamento de *Lives of girls and women*, em 1971, chamou a atenção da crítica, como também do público leitor, por se tratar de uma coletânea de contos de uma maneira diferenciada. As narrativas presentes nesse livro são conduzidas por

uma personagem central, Del Jordan, com isso instaura-se uma ambiguidade, uma vez que as narrativas podem ser lidas como um todo, ou seja, formando na sua totalidade um romance, ou cada conto visto isoladamente. A própria autora salienta a ambiguidade na leitura das narrativas dessa obra quando as compara aos cômodos de uma casa, que são separados, mas compõem uma casa: “todo mundo sabe o que uma casa faz, como ela organiza o espaço fazendo a conexão entre um espaço e outro” (MUNRO, *apud* Howels, 1998, p. 87).

Juntamente ao *Lives of girls and women*, *Who do you think you are*, terceiro livro da canadense, publicado em 1974, garante a Munro o prêmio *Governor General's Award*. Como aquele, este também possui vários contos que se interligam por intermédio de duas personagens Flo e Rose. Fora do Canadá, o livro foi publicado com o nome de *The beggar maid* e com esse título, ele foi indicado para o *Booker Prize* em 1980.

Em seguida, em 1978, Munro publica *Something I've been meaning to tell you*. Mesmo que não tenha ganhado ou sido indicada para prêmios como boa parte da bibliografia de Munro, esse livro é importante por consolidar os aspectos estéticos utilizados pela canadense. O tema do livro é sobre quem fez o que, quando e onde, trata-se de demonstrar o ordinário e as coisas que desapontam o ser humano, sem variação emocional alguma das personagens, mas, do leitor, que fica perplexo com a história contada. Por exemplo, no conto “*How I met my husband*”, uma menina que esperava cartas de um piloto por quem ela era apaixonada e nunca as recebia, casa-se com o carteiro, que todos os dias passava sem a carta que ela esperava. Nessa obra, quer-se atingir o desconforto frente a situações cotidianas que não se completam como o esperado.

As cinco publicações que seguem *Something I've been meaning to tell you*, todas, ou foram indicadas, ou receberam prêmios importantes, como o citado anteriormente, *Governor General's Award*, são elas: *Who do you think you are* de 1978, *The moons of Jupiter* de 1982, *The progress of love* de 1986, *Friend of my youth* de 1990 e *Open secrets* de 1994. Em todas essas publicações é possível perceber a mulher vista frente à sociedade, os afazeres considerados femininos são temas que circundam as narrativas da canadense, fazendo-a conhecida também pelos temas femininos.

Munro tem os conflitos e tensões entre o papel convencional, passivo de uma mulher, e como autora do sexo feminino, um estilo de vida que até muito recentemente, foi isolado e dificultado por causa do comando masculino. (RASPORICH, 1993, p. 2-3)

Com a maioria das personagens do sexo feminino, Munro mostra a vida e o sentimento da mulher que vive em um processo de transição entre um mundo marcadamente masculino, e o início de uma revolução feminina. É o caso do primeiro conto de seu último livro publicado, *Too much happiness*. Intitulado “*Dimensions*” (“Dimensões” na tradução para o português), a narrativa conta a história de Doree Fleur, que se casara com um homem bem mais velho do que ela, Lloyd, sendo obrigada a abrir mão da sua vida para viver em favor do seu marido, que não gostava inclusive de ela manter amizade com mulheres, principalmente se essas mulheres tivessem conhecimento sobre o mundo. Quando Doree faz amizade com Maggie, mulher culta, de bom relacionamento com o marido, Lloyd se enche de ciúmes da mulher por ela ter aprendido dicas de cuidados médicos com sua nova amiga: “Que engraçado. Duas mulheres dentro de um carro. É a primeira vez que ouço falar nisso. Duas mulheres conversando sobre nada. Ela quer é separar a gente” (MUNRO, 2010, p. 21). A esposa abandona o marido depois de ele agredi-la verbalmente, Lloyd então mata os três filhos do casal. Vai preso em um hospital psiquiátrico, tentando conquistar a mulher novamente, dizendo que via a alma de seus filhos em outra dimensão, contudo, quando Doree decide voltar para o marido, um imprevisto acontece, no meio do caminho um acidente deixa um menino ferido, ela, então, abre mão do seu caminho ao manicômio para salvar a criança. Notamos, nesse sentido, uma mulher que se divide entre a liberdade feminina e a subordinação ao masculino.

Esses fatores fizeram com que a autora canadense ficasse conhecida por retratar principalmente a vida. Ela chega a afirmar em uma de suas entrevistas, que: “Eu quero escrever uma história que venha do zero e dê intensidade, mas não conexão aos momentos de experiência. Acho que essa é a maneira que vejo a vida” (In: *Publisher’s Weekly*, 1989). Assim, com uma estética inovadora e com o propósito de representar a vida, muitos críticos passaram a relacionar as obras de Munro às obras do revolucionário escritor russo Anton Tchekhov. Vemos isso claramente nos variados comentários das publicações de quase todas as obras pela

editora *Modern Classics Penguin*: “Nenhum escritor, incluindo Tchekhov, explorou tão ricamente os sentimentos e a vida da mulher no seu tempo” (PROULX, 1968, contracapa In: MUNRO, 2005). No entanto, apesar da literatura de Munro ter por intuito representar a realidade cotidiana, como Tchekhov, a literatura daquela se diferencia da deste. A canadense vai além da literatura do russo, em um momento histórico-social diferente de Tchekhov, usando novas técnicas, como, por exemplo, o uso do fluxo de consciência e do trabalho labiríntico a partir da memória, a escritora recorre a incidentes familiares e banais a fim de transformá-los conferindo-lhe novas significações.

Nesse sentido, encontramos nas narrativas de Munro mais do que a visão feminina, deparamos com uma escritora que amadureceu e consolidou seus elementos estéticos. Assim Martin (1987 p. 2) define a literatura da canadense:

[...] tipicamente transmite paradoxos e paralelos que são informados na sua visão textual, que aparece também na forma da sua prosa (a obra como um todo – grifo nosso) assim como na estrutura das suas histórias (nas diferentes narrativas curtas em específico – grifo nosso). Sua arte é estereoscópica também um complexo pontual de oposição de verdades em modelos memoráveis da vida e da realidade. Uma forma dessa duplicidade, ou reciprocidade, seria pontuada assim: em cenas vividas e dramáticas, ela apresenta, convence e faz real, conceitos que usualmente são termos abstratos, clichês ou descrições prolixas. Da mesma maneira, ela demonstra incidentes comuns e familiares com surpresa de significados e dimensões.

Essas características são encontradas também nas obras publicadas pela escritora após *Open secrets* e são vistas também em: *Selected stories* (1996), *The love of a good woman* (1998), *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage* (2001), *No love lost* (2003), *Vintage Munro* (2004), *Runaway* (2004), *Carried away: a selection of stories* (2006), *The view from the castle rock* (2006) e no seu último livro publicado até o momento, *Too much happiness* (2009).

Seu último livro, *Too much happiness* (Felicidade demais para a tradução no português) vencedor do prêmio *Man Booker international prize*, de onde extraímos um dos contos para nossas análises intitulado “*Fiction*”, foi muito bem visto pela crítica. O *Book Review* do jornal *The New York Times* diz que a leitura desse livro traz a sensação de nascimento a cada palavra lida, “habilmente, leva o leitor a outro mundo, fazendo-o respirar no ritmo das personagens, compactuando da mesma visão

que a deles”¹¹, tudo isso, segundo o jornal, com uma arte tão pirotécnica que a empatia fica praticamente indetectável.

Para Cohen, o autor do *Review*, *Too much happiness* representa a forma habitual empregada por Munro, mas, também, um aprofundamento da sensibilidade exploratória da autora. Dessa forma, para ele, os dez contos presentes nessa obra, apresentam temas sensacionais e muito parecidos como as de um *pulp fiction*, são eles: violência, adultério, crueldade extrema, duplicidade, roubo, suicídio, assassinato. Entretanto, ele ressalta que a técnica empregada pela escritora não percorre um caminho direto como na *pulp fiction*, antes constituem-se como verdadeiros jogos circulares, provocando ecos distantes. Não é à toa que a capa do livro na tradução para o português da *Companhia das letras* demonstra um labirinto marrom que focaliza o título da obra, Felicidade Demais¹².

A partir disso, podemos enumerar as características presentes nas obras de Alice Munro: constante oposição entre estranho e familiar, perda de nexos temporais em formas memoriais, jogos com a verdade, revelando em todos estes aspectos, uma profunda carga de ambiguidade.

Como o poeta inglês Coleridge¹³, Munro se apropria de situações familiares para transformá-las em estranhas. É o caso, por exemplo, do conto “*Child’s play*” do seu último livro *Too much happiness*. Nesse conto, há a história de duas crianças, Charlene e Marlene, “que são monstruosamente convencionais” (MUNRO, 2009, p. 188), e por meio da ignorância infantil possuem preconceito por uma menina que possui atraso mental chamada Verna. Sentindo cada vez mais “desgosto” frente à menina deficiente mental durante um acampamento de férias, quando Verna se aproxima das garotas durante um banho em um lago, Marlene e Charlene matam-na afogada pressionando-a até que ela perdesse todo seu fôlego. Entretanto, o fato estranho, ou mesmo de horror, é tornado simples quando contado pelas personagens principais já adultas, sem que ninguém nunca tivesse descoberto o crime, por isso,

¹¹ <http://www.nytimes.com/2009/11/29/books/review/Cohen-t.html?pagewanted=all> (acessado em 01/12/2011)

¹² Anexo número 2

¹³ Samuel Taylor Coleridge é um poeta inglês e considerado um dos fundadores do Romantismo na Inglaterra. O poeta ficou conhecido por transformar coisas e cenas normais em estranhas, como em seu famoso poema “*Frost at midnight*”, em que o eu-lírico transforma uma noite em sua casa no campo, lugar que evoca o bucólico, transforma-se em uma atmosfera obscura a partir de suas lembranças e mágoas de amor. Coleridge é considerado por influenciar toda uma geração de escritores, como Quincey, Byron e Shelley.

elas não foram presas. Charlene tem uma carreira promissora como antropóloga, e Marlene, muito bem casada, todavia, já no final da sua vida, pedindo desculpa a Deus por ter cometido tal ato horripilante.

Esse jogo entre o estranho e o familiar cria nas composições de Munro a insurgência da ambiguidade, em que a “realidade” é vista de maneira duvidosa, multifacetada, em uma impossibilidade de saber a real verdade dos fatos. Essa ambiguidade é reiterada nas histórias da autora canadense porque, além disso, as personagens manifestam opiniões diferentes daquelas defendidas pelo narrador da história, estabelecendo um diálogo entre as diferentes vozes. Essas opiniões, por sua vez, são demonstradas, na maioria das vezes, por intermédio do mergulho na memória das personagens, estética que tornou Alice Munro famosa. Questionada sobre o uso da memória em sua obra, Alice Munro comenta:

A memória é a nossa forma de manter a dizer-nos as nossas histórias e contando a outras pessoas uma versão um pouco diferente das nossas histórias. **Difícilmente podemos gerir as nossas vidas, sem uma narrativa poderosa em curso. E debaixo de todas estas editadas, inspirado, ao serviço de entretenimento, há histórias, supomos, de uma entidade terrível, de um abaulamento misterioso, chamado A VERDADE, em que as nossas histórias de ficção vai cutucando e agarrando.** O que poderia ser mais interessante como a ocupação de uma vida? Uma das maneiras de fazer isso, eu acho, é tentar olhar para o que faz memória (truques diferentes em fases diferentes de nossas vidas) e com a maneira como as pessoas lidam com diferentes memórias e com a experiência dessas memórias (compartilhadas). Essas diferentes visões da memória compartilhada são desconcertante, mas me causa uma alegria ímpar.¹⁴ (grifo nosso)

Dessa forma, percebemos que, para a canadense, apesar de ela acreditar que as histórias constituem a busca pela verdade das coisas, essa verdade é um mistério. Ou seja, para Munro, similarmente a Clarice Lispector, a vida se confunde com a ficção.

De acordo com Lamont-Stewart (1984, p.114) na ficção de Munro a realidade é um objetivo a ser alcançado, porém, incompreensível, porque ela não é prevista “é, antes do mais, incontrolável”. Ainda segundo o autor, qualquer tentativa de se chegar a uma visão objetiva dos fatos ou da realidade é falha, ele conclui que na literatura da autora canadense “nosso modelo de vida é muito mais produto de nossa imaginação do que da realidade objetiva” (LAMONT-STEWART, 1984, p. 120).

¹⁴<http://reading-group-center.knopfdoubleday.com/2010/01/08/alice-munro-interview/> (acessado em 20/11/2011)

Nesse sentido, ainda que haja uma vontade de retratar a realidade, prova-se a impossibilidade, pois, com uma literatura análoga à praticada na modernidade, a palavra da literatura munroviana é incapaz de representar a realidade.

Outra característica da literatura da canadense é a fragmentação. O uso da memória, do fluxo de consciência e da realidade não objetiva geram o processo de fragmentação, que proporciona uma atmosfera de sonho, de suprarrealidade. Com isso, apresentam-se “mudanças no tempo, disparidades no enredo, intensidade de sonho, imagens e detalhes sensoriais” (ELLIOT, 1996, p. 79).

A própria autora Alice Munro lança dois artigos em que ela questiona o que é real. Munro coloca em questão o que é real e o que é ficção. Ela ressalta, com o ar de cansaço, que em todas as entrevistas que ela concede o entrevistador a questiona: “Você escreve sobre pessoas reais?”, “Essas coisas realmente aconteceram?”, “Quando você escreve sobre uma cidade pequena, você está escrevendo sobre a cidade onde você nasceu, Wingham?”. Para ela, esse tipo de pergunta é fruto de um pensamento tolo e ingênuo, de pessoas que não conseguem reconhecer a voz de um narrador e, muito menos, da diferença entre ficção e autobiografia. Sua resposta a esse tipo de pergunta varia de acordo com seu humor, mas o que ela gostaria era de questionar: “O que é real?”. Ela afirma ainda que o que as pessoas não sabem é o que é ficção, e saber o que é isso é impossível, porque muda o tempo inteiro, como o que nos diferencia a todo o momento. No outro artigo, logo a partir do título entendemos o que é o real para Alice Munro: “Tudo aqui é tão palpavelmente misterioso” (*apud* Howells, 1998, p. 87).

Portanto, a literatura de Alice Munro, análoga à literatura de Jorge Luís Borges, como de Clarice Lispector, e de tantos outros autores modernos, produz labirintos, resultantes da estética e da poética por ela elaborada, confundindo a todo o momento o que é real e o que é criação imaginária, ou, muitas vezes, mostrando o sobrenatural da realidade, em que o contrário também se aplica. Nesse sentido, pretendemos ir à busca desses labirintos fantásticos presentes nas obras de Clarice Lispector e Alice Munro, desenrolando-os com o intuito de compreender melhor a estética inovadora dessas duas escritoras. Para tanto, elucidaremos posteriormente a noção de labirinto.

1.4. Os caminhos labirínticos

Não precisei erguer um labirinto, quando o universo já o é.
(BORGES, 1999)

O labirinto é um elemento mitológico. Minos pede ao deus Poseidon para fazê-lo rei, o deus aceita, mas em troca pede a Minos que ele sacrifique um touro branco que sairia do mar, porém, impressionado com a beleza do animal, Minos sacrifica outro touro em seu lugar, esperando que Poseidon não percebesse. Quando percebe a artimanha do rei, Poseidon se sente insultado e fica furioso, resolvendo castigar o mortal. Ele faz com que a esposa do rei, Pasífae, apaixone-se pelo touro. A mulher acaba traindo seu marido com o animal, engravidando e dando a luz a uma fera, com a cabeça de touro e corpo de animal, o touro de Minos, que ficou conhecido como Minotauro. Desesperado, o rei Minos recorre a Dédalo, solicitando a este que construísse um labirinto gigante para aprisionar a criatura, o labirinto foi construído no subsolo do palácio de Minos, na cidade de Cnossos, em Creta. Assim, labirinto foi um nome dado a uma construção complexa, com corredores tortuosos, construída por Dédalo para aprisionar o Minotauro que viveu confinado dentro dele.

O único que conseguiu atravessar essa construção foi Teseu. Com o intuito de acabar com a fera, o rei de Atenas decide adentrar o labirinto. Para tanto, ele coloca uma corda amarrada à sua cintura para saber percorrer o caminho de volta, então ele recebe uma espada da filha do rei Minos, Ariadne, e mata a criatura.

Concomitante a essa história mitológica, outra também acontece dentro do labirinto. O engenheiro Dédalo e o seu filho Ícaro são também aprisionados no labirinto pelo rei Minos para que não contem a saída do local. Para sair do labirinto, Dédalo constrói asas de cerâmica, contudo direciona seu filho Ícaro a não subir muito alto no céu com as asas porque o calor do sol poderia derreter as asas de cerâmica. O filho desobedece ao pai e cai diretamente no mar, que posteriormente recebeu seu nome, mar de Ícaro.

É interessante ressaltar que, acerca da mitologia do labirinto, também Jorge Luis Borges a ilustra, em sua narrativa intitulada “O fio da fábula”, que diz assim:

O fio que a mão de Ariadne deixou na mão de Teseu (na outra estava a espada) para que este adentrasse o labirinto e descobrisse o centro, o

homem com cabeça de touro ou, como quer Dante, o touro com cabeça de homem, e o matasse e pudesse, já executada a proeza, destecer as redes de pedra e voltar para ela, para seu amor.

As coisas aconteceram assim. Teseu não podia saber que do outro lado do labirinto estava o outro labirinto, o do tempo, e que em algum lugar prefixado estava Medéia.

O fio se perdeu; o labirinto perdeu-se, também. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto cosmos, ou um caos fortuito. Nosso belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos para perdê-lo em um ato de fé, em uma cadência, no sonho, nas palavras que se chamam filosofia ou na pura e simples felicidade. (BORGES, 1999, p. 540)

O autor argentino, ao deliberar sobre o fio que interliga a fábula, desconstrói esse fio e o equipara com a ideia de labirinto. Para ele, o fio e o labirinto são frutos de nossa imaginação, que é “um secreto cosmos, ou um caos fortuito”. Quando acreditamos tê-lo encontrado, é cadência, é sonho, são palavras que se chamam filosofia. Jorge Luis Borges, nesse sentido, demonstra a eterna procura pelo fio que nunca se encontra, principalmente na fábula, o fio é labirinto, como o mitológico.

A origem da palavra labirinto é lídia ou acária, não se sabe ao certo, a raiz do termo é *lábrys* que significa “machado de corte duplo”. Desse modo, tanto a história mitológica, como a raiz da palavra, remontam uma entonação de sentidos plurais e infinitos, como bem demonstra Jorge Luis Borges ao discorrer sobre “o fio da fábula”.

Em seu livro *The Idea of the labyrinth*, Penelope Reed Doob (1992) delineia a ideia sobre o labirinto desde a antiguidade clássica à Idade Média. A escritora mostra que o uso do labirinto na literatura não é apenas uma artimanha moderna, mas está presente nas Letras desde a antiguidade. Sobre o uso do labirinto no período medieval ela aponta que ele estava relacionado com a desordem no mundo, em oposição à ordem de Deus. A imagem do labirinto aparece nas igrejas como uma forma de demonstrar o inferno, de chamar o homem à ordenação divina. Evidenciamos, nesse sentido, que a ideia de labirinto está diretamente relacionada com a ideia de prisão, de pluralidade, de desordem.

Harold Bloom define: “Toda verdadeira literatura é labiríntica” (2009, p.15). Esse fato fica notável quando nos compenetrarmos nos labirintos presentes na obra de Jorge Luís Borges. A obra de Borges compreende uma troca incessante entre ficção e realidade, ao ponto da fusão entre uma e outra e a consequente constante confusão entre as duas. Desse modo, o processo criativo literário passa a ser um *continuum*

processo de transfiguração “em sugestões e associações na alternância entre o fantástico e o real” (JOZEF, 1974, p. 46).

O tempo é físico, entretanto, o estado mental das experiências temporais, as quais reproduzimos no nosso cérebro, não. “Mente, linguagem e arte narrativa são domínios não lineares; registros da vida que conseguimos subtrair à vida e depositar em outro plano em que nos é possível interferir e manipular” (TAVARES, 2005, p. 252). As narrativas sendo resultado do funcionamento da memória são retalhos costurados.

O momento presente (a realidade do instante que vivemos) é uma construção coletiva dos sentidos, da memória e da imaginação. No momento em que uma dessas pilastras é retirada, o edifício inteiro colapsa, vem abaixo e o tempo é cancelado (TAVARES, 2005, p. 255).

É dessa forma que o tempo é apresentado na literatura borgeana e é justamente esse um dos fatores principais na composição de sua literatura labiríntica. O resultado da fusão dessas duas técnicas é a visão de um mundo como um sonho. Percebemos claramente esse acontecimento, por exemplo, na leitura de seu conto “As ruínas circulares”.

A história é contada por um narrador em terceira pessoa que conta a história de um velho que deseja sonhar um homem que para ele é perfeito e quer, por isso, que ele se torne real.

A história aqui apontada é construída a partir do relato de uma realidade edificada a partir do sonho de uma das personagens da história. Trata-se de um mago – protagonista dos fatos – que tem como missão criar um homem e trazê-lo à realidade a partir do próprio sonho: “*El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.*” (Borges, 2005: 57). Este projeto “mágico” só foi logrado depois de fracassadas tentativas e no decorrer de dias e noites de sono profundo e sonhos induzidos, afinal, o mago “sabía que su inmediata obligación era el sueño” (OLIVEIRA; PINA, 2009, p. 62).

O embaralhar temporal apresentado pela mente sonhadora da personagem principal, juntamente à forma narrativa que despende diferentes pontos de vista, de uma linguagem e temas profundamente ambíguos, surge a atmosfera labiríntica.

Não obstante, a artimanha estética labiríntica encontrada em Borges é tamanha que o labirinto se dá não apenas pelo desenvolvimento cíclico do tempo, a própria composição espacial é um labirinto: são as ruínas circulares em que a personagem central estava dormindo e sonhando. Ou era realidade?

Borges emprega uma metáfora interessante para descrever a narrativa fantástica: “Se um homem atravessa o paraíso em um sonho e lhe dão uma flor como prova de que ele havia estado ali, e se ao despertar ele encontra essa flor ao seu lado, então, o que é?” (*apud* RODRIGUES, 1989, p. 100). É dessa “exata” maneira que o fantástico moderno encontra-se estruturado, delinea labirintos estéticos, linguísticos, memoriais, subconscientes, que constituem verdadeiras atmosferas oníricas.

O filósofo Bachelard ao refletir sobre a constituição labiríntica compara-o a um viajante perdido entre as veredas de um campo e relaciona o sentimento de se perder à angústia criada pelo andar no caminho labiríntico.

Mas o pesadelo do labirinto engloba essas duas angústias e o sonhador vive uma estranha hesitação: ele hesita no meio de um caminho único. Ele se torna matéria hesitante, uma matéria que subsiste hesitando. A síntese que é o sonho labiríntico acumula ao que parece, a angústia de um passado de sofrimento e a ansiedade de um porvir de infortúnios. O indivíduo fica preso entre um passado bloqueado um futuro obstruído. Fica aprisionado num caminho. Enfim, estranho fatalismo do sonho de labirinto volta-se às vezes ao mesmo ponto, mas jamais se volta para trás. (BACHELAR, 2001, p. 163-164)

Portanto, os labirintos fantásticos modernos compreendem um simulacro dentro de um simulacro dentro de um simulacro. Numa atmosfera de sonho e angústia visualizamos a composição do mundo em que vivemos.

1.5. Os meandros do fantástico e seus desdobramentos

Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio,
do que pode sonhar tua vã filosofia.
(SHAKESPEARE, 1997)

Como já visto, na era moderna não cabe mais a visão totalizadora do mundo como encontrada na escola Real no século XVIII. O mundo se cala frente aos horrores das duas grandes guerras mundiais e da tensão de uma nova guerra, à sombra de uma Guerra Fria nas redondezas. Diante dessa impossibilidade do narrar (BENJAMIN, 1994) e, também, do surgimento da psicanálise, a literatura se adéqua a um método que prestigia a memória e o inconsciente da personagem, por meio do que ficou conhecido como fluxo de consciência. Assim, a visão objetiva do mundo

não é mais possível, dando ênfase a uma visão subjetiva, mergulhando no inconsciente.

Essa nova literatura, ainda contemporânea, faz enxergar o mundo por diferentes perspectivas. Ela quer provar que existem mais coisas do que apenas a visão racional, e que a realidade é multifacetada. Para tanto, essa nova forma de narrar coloca em cheque a realidade, questionando-a incessantemente. Surge, então, uma literatura labiríntica, de atmosfera onírica.

Jorge Luís Borges foi um dos primeiros escritores que ficou conhecido por escrever dessa maneira. Ao lado de Borges, adicionamos a literatura de Clarice Lispector e a da canadense Alice Munro.

Mesmo muitas vezes não havendo irrupção do sobrenatural, na literatura moderna hesita-se de frente ao fato narrado, se ele é real ou fruto de uma irreabilidade. A pergunta que não cessa é: porque a maioria dos críticos aponta essa hesitação, porém não procura aprofundar nessa questão? Ou, porque essa ambiguidade não é relacionada com o fantástico? Ou, ainda, porque Borges, apresentando uma literatura tão labiríntica quanto à de Lispector e Munro, ficou conhecido por uma escrita fantástica, enquanto essas escritoras não?

Essas questões nos intrigaram e fizeram com que nos aprofundássemos ao estudo dos labirintos contidos na literatura de Lispector e de Munro, para verificar qual é a relação da literatura dessas autoras com uma literatura fantástica.

Partimos do pressuposto de que um gênero não possui começo, meio e fim, isso porque não existe uma obra artística que é puramente inédita, uma vez que todo o discurso contido em um texto é criado direta e indiretamente com base em fontes anteriores a ele, que o influenciaram. Além disso, o discurso textual é um espelhamento da realidade cultural, histórica e social de que faz parte, esta por sua vez é mutável, logo, os textos se modificam de acordo com as diferentes fases sócio-históricas. Como confirma Luiz Costa Lima (1983, p. 255):

Os gêneros não são nem realidade em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas [...] quando simplesmente rejeitam certa espécie sua, obrigando aos restantes a terem um rendimento diverso.

Nesse sentido, um gênero não morre, mas é ampliado, alargando suas fronteiras, cabendo ao crítico literário re-fletir e re-pensar acerca dos elementos que o constituem.

A literatura fantástica existe desde o primórdio da humanidade, como atestam, por exemplo, as ilusões ao sobrenatural e ao pavor nas inscrições das cavernas pré-históricas, ou mesmo as histórias orais de antes da escrita. Bioy, Borges e Ocampo, ao efetuarem uma antologia da literatura fantástica, pontuam que o gênero fantástico está presente na literatura antiga, em livros como o *Zendavesta*, na *Bíblia*, em Homero e nas *Mil e uma noites*. Inclusive, para esses autores, os chineses no oriente, podem ter sido os precursores do fantástico com as histórias de “O admirável sonho do aposento roxo”, as novelas eróticas de King P’ing Mei e Suy Hu Chuan, ou mesmo outras histórias e filosofias, cheias de sonhos e fantasmas. Para eles, a hipótese de que o fantástico surgiu no oriente só não é conclusiva por falta de estudos na área.

Assim, a demarcação da literatura fantástica como sendo o século XIX, e presente apenas nesse século é falha. Há precursores do fantástico no século XIX, como é o caso de escritores como Don Juan Manuel no século XIV, Rabelais no século XVI, Quevedo no século XVII, De Foe e Horace Walpole no século XVIII e, finalmente no século XIX, a concretização genérica com nomes como Hoffman e Poe, seguindo à frente ainda no século XX com as obras do próprio Jorge Luís Borges, do escritor macedônio Fernández, dentro outros.

Em vista disso, notamos que a vida do gênero fantástico é longa, e que, na verdade, o que se deu durante o século XIX foi o estudo desse gênero e sua estruturação teórica. Tendo isso em mente e em nenhuma hipótese descartando essas questões, partimos para o estudo do que está até hoje pontuado acerca do gênero fantástico.

Estruturada no século XVIII, a literatura fantástica possui seu desenvolvimento atrelado ao estilo gótico e ao romantismo. O gótico foi um estilo do ocidente que se desenvolveu simultaneamente ao surgimento do romance.

Com as mudanças econômicas, surgiu na Inglaterra em meados de 1740 os centros urbanos, com ele a produção gráfica em larga escala para a classe média que se formava. Para agradar a essa classe de leitores que se contrapunha à cultura oficial

do racionalismo iluminista, a literatura gótica passa a lidar com elementos irrealis, porém identificados em um mundo reconhecível, cujos fatores que mais a influenciaram são o sentimentalismo, a retomada ao passado, a influência da *graveyard poetry* (poesia de cemitério), elementos até hoje resgatados pela literatura fantástica.

Especialmente no século XVIII, o desenvolvimento do fantástico é reforçado por sua natureza antinômica, uma vez que, nesse momento, com o nascer da ciência, coloca-se em cheque a noção de sagrado, tornando a visão da realidade espetacularizada e ilusória, por sua vez, o que ajuda no desenvolvimento da fantasia.

Desde o Romantismo, várias formas literárias elegeram essa maneira dupla de representar a realidade, cada uma a sua maneira, entretanto, possibilitando a atividade de descoberta frente a um mundo que estava sendo demolido com os estudos da ciência. Nesse embate de oposição e, ao mesmo tempo, transposição entre o verdadeiro divino e o verdadeiro científico, tem-se a estruturação da literatura fantástica, revelando-se como uma das formas possíveis para a constituição imaginária. Esse mundo antinômico que proporciona o nascimento do fantástico, é um “caminho para a liberdade dentro de um mundo opressor” (TABAK, 2010, p. 98):

Nessa tensão, presencia-se uma escolha pela descontinuidade, pela elipse, pelo próprio vazio, já que esses elementos podem assegurar à obra um estatuto suspenso, frágil, mas livre formalmente.” (TABAK, 2010, p. 98)

Portanto, a estruturação da narrativa fantástica ocorre entre o embate dos planos da realidade e da irrealidade, do racional e do irracional; e é exatamente em função do choque entre esses planos que a hesitação é desencadeada. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que propõe o sobrenatural, o fantástico delibera elementos reais. Derivado do estilo gótico, essa forma de narrar compreende uma maneira de se comprometer com o racional, ao mesmo tempo em que representa o insólito.

O Romantismo, assim como seu subgênero, o gótico, doam ao fantástico duas características preliminares: a não mecanização da natureza, a presença do “eu”, de suas paixões, agonias e patologias.

Desse pressuposto histórico-sócio-filosófico, concomitantemente ao estudo das obras fantásticas produzidas até o momento, é que Tzvetan Todorov (1992) efetua um estudo sistemático da literatura fantástica. O teórico búlgaro de formação

francesa defende que o fantástico ocorre na incerteza entre o racional ilógico e o irracional lógico. Assim, o gênero fantástico é definido por Todorov (1992, p. 31) como sendo marcado essencialmente pela “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”, esse “ser” está presente nas narrações nas funções estruturais do narrador, do personagem, do leitor implícito.

Todorov sugere ainda outros elementos constituintes do gênero fantástico. Para ele, a personagem na literatura fantástica não passa de um determinante da ação: “Que é uma personagem senão um determinante da ação?” (1979, p. 118). Desse modo, para o teórico, a personagem na literatura fantástica não deve possuir nenhum traço psicológico, apenas direcionar a narrativa:

A personagem, destituída de qualquer traço de psicologismo, caminhará pelo discurso como parte integrante e relevante deste e terá a função de movimentá-lo e determiná-lo enquanto seu constituinte. Aquele ser envolvido na trama é apenas uma parte intrínseca do discurso. Neste sentido, a narrativa não é um caminho para abrir acesso à personalidade do personagem *x* ou *y* nem tampouco do autor; mas para demonstrar que as ações enumeradas no discurso importam por elas mesmas, e não como indício de traço ou caráter de personagens. (GAMA, 2010, p. 4)¹⁵

Esse elemento fantástico mostrado por Todorov gera questionamento. Como uma personagem, que representa seres humanos, não vai apresentar de maneira alguma traços psicológicos? Por exemplo, em “O gato preto” de Edgar Allan Poe, conto fantástico por excelência, encontramos uma personagem que se mostra a todo o momento com problemas de caráter, ébrio e como consequência da embriaguez, violento.

O teórico búlgaro defende essa tese de personagem a-psicológico por considerar que “quando os marxistas e os psicanalistas tratam de uma obra literária, não estão interessados no conhecimento dessa obra ela mesma, mas no conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou psíquica, que se manifesta através dessa obra” (TODOROV, 1979, p. 80) e, uma página a frente, ele conclui o seu pensamento dizendo que “a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma”. (TODOROV, 1979, p. 81). Concordamos com a ideia do teórico de que a literatura

¹⁵ Disponível em <http://sobreomedo.wordpress.com/?s=fant%C3%A1stico> (acessado 25/11/2011)

precisa primeiramente partir dela mesma para ser analisada, todavia, discordamos da ideia de que o marxismo e a psicanálise pretendem apenas colocar a literatura no divã, com o intuito de verificar uma estrutura abstrata, ao contrário, adicionar à análise literária os elementos que estão “fora” dela ajuda a compreender melhor seus significados mais profundos, até mesmo sua própria estrutura literária. Não obstante, o próprio teórico já repensou melhor na colocação desse elemento, e em, *A literatura em perigo* (TODOROV, 2009), ele relata o quão é importante não circunscrever a literatura apenas em si mesma, relacionando-a com o mundo a sua volta.

Outro elemento importante para a estruturação da narrativa fantástica é o encaixe. O encaixe é um elemento presente nas narrativas de maneira geral, porém ele é muito bem explorado no fantástico, isso porque, o encaixe de várias histórias que se cruzam, hora se ajuntando, hora se repelindo, proporciona a dúvida entre uma verdade ou não verdade, por sua vez, esse fato gera um sentimento de ambiguidade (hesitação, para Todorov). O teórico ressalta, porém, que a técnica do encaixe é comumente empregada em várias formas narrativas, mas, que no fantástico ela é mais percebida, haja vista corroborar para a hesitação.

Ao lado da noção de encaixe, encontra-se a noção de equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio. Também não sendo elemento único da narrativa fantástica, porém, também muito bem explorado por ela, principalmente quando há a irrupção sobrenatural e a clara separação entre sólido e insólito, em que se percebe claramente o desequilíbrio, e que a volta ao equilíbrio primário solucionaria o caso.

Segundo Todorov, o uso do narrador diegético, isto é, aquele que conta sua própria experiência, é um dos principais ocasionadores de hesitação, haja vista, que um leitor que se depara com um narrador que conta sua própria história pode duvidar se o que ele, o narrador, está contando é verdade ou mentira, ou se é a versão dele dos fatos, podendo haver outras versões. O narrador homodiegético, aquele que narra uma história, sem ser a personagem central, não é descartado como também gerador de hesitação, mesmo que seja menos do que aquele. Juntamente a esses dispositivos, o teórico búlgaro adiciona outros: a utilização dos modalizadores e o uso do imperfeito.

Entretanto, o que mais chama a atenção na teoria todoroviana, e que a todo momento ele enfatiza, é a presença de um leitor implícito que se identifica com os

elementos supracitados, com o herói e com o fato narrado, tendo como consequência a hesitação. Nesse sentido, o leitor é uma das peças fundamentais para o desenvolvimento do fantástico:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra. (TODOROV, 1979, p. 151-152)

Um acontecimento, dessa maneira, pode admitir duas explicações, uma com base no plano real ou outra com base no plano do imaginário. Quando há a opção por uma das duas respostas, adentram-se outros gêneros: o estranho e o maravilhoso. Quando há explicação pelas leis da realidade temos o estranho. Contudo, caso se permita a invenção de novas leis, imaginadas, há a constituição do maravilhoso.

No fantástico maravilhoso o que se percebe é que desde seu início o mundo real é abandonado em favor da adoção de crenças e do plano imaginoso. Nesse gênero do fantástico, os desejos realizados, o poder secreto, a animação de objetos, comuns ao conto maravilhoso não exercem estranhamento em vista de que não podem efetivamente acontecer; a descrença é eliminada, como acontece quando da colocação do mundo dos contos de fada. A narrativa do fantástico-maravilhoso apresenta situações que diferem do mundo real por admitir seres espirituais, como fantasmas demônios etc., contudo essas situações podem, dentro do cenário fictício, permanecer sem qualquer tipo de estranhamento. O que acontece no caso do fantástico maravilhoso é a adaptação do julgamento pessoal à realidade ficcionalizada pelo autor, passando-se assim a se considerar as almas, os espíritos, os fantasmas, como se estes tivessem existência de qualquer pessoa no que pode se chamar de realidade material. No fantástico maravilhoso os acontecimentos que fogem à realidade são aceitos sem aproximação com o real, ou seja, não são explicados.

Filipe Furtado é outro teórico do fantástico. Logo no início ele ressalta a importância do estudo de Todorov para a literatura fantástica. Reconhece que foi o teórico búlgaro quem melhor direcionou os estudos do gênero para uma definitiva categorização deste: “o trabalho de Todorov delineia ainda vários dos aspectos mais

importantes para o estabelecimento de uma tipologia temática do gênero, a mais completa e sistemática das até agora esboçadas” (FURTADO, 1980, p. 14). Contudo, para Furtado, ainda que a análise todoroviana seja de grande valia, ela não consegue abarcar uma visão que consiga analisar as peculiaridades de diferentes textos literários.

Uma das primeiras ressalvas que o teórico português faz à teoria todoroviana é quanto à psicanálise. Para ele a psicanálise ao invés de extrair o fantástico do seu gênero, ao contrário veio engrandecer os estudos da teoria da fantástica, ajudando para uma análise mais completa, entretanto, ele ressalta a necessidade de uma abordagem mais centrada nos elementos fantásticos do que nas ocorrências psicopatológicas, pois uma visão estritamente psicanalítica “corresponde a desatenção no que toca a problemática estritamente textual” (FURTADO, 1980, p. 13).

Outra característica muito importante que diferencia o crítico búlgaro do crítico português é o quesito hesitação. Isso porque, para Furtado, no fantástico existe a presença de dois tipos de sobrenatural, o positivo e o negativo. O positivo são seres naturais e bons, o negativo são seres extranaturais e maus, o embate entre essas duas polaridades é que ocasiona a ambiguidade (não a hesitação do leitor). Nessa via, entendemos que a ambiguidade surge para provocar a duplicidade de sentido quanto à noção de real representada, falsificando-a ou tornando-a clara. Dessa forma, para este teórico, a verossimilhança possui um importante papel na constituição do fantástico, pois é a partir dela que irá se constituir a ambiguidade.

[...] fingindo clarificar todos os dados apenas com o objetivo de melhor os confundir, a narrativa fantástica serve-se de aparências de conformidade ao real e de pequenas verdades descontínuas para mais facilmente produzir e tornar admissível a grande mentira: o caráter alegadamente sobrenatural das figuras ou ocorrências que encena. (FURTADO, 1980, p. 53)

Essa valorização da representação do real vai contra Todorov, cujo pensamento é que “Para se manter, o fantástico implica pois [...] um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético e nem alegórico” (TODOROV, 1979, p. 151). Ao contrário disso, Furtado expõe que o fantástico recorre a todo o momento às referências factuais, fazendo alusão aos fatos ou fenômenos do mundo empírico, uma vez que o fantástico “procura estabelecer e

consolidar duma forma fraudulenta a aliança da razão com o que ela recusa habitualmente” (FURTADO, 1980, p. 64). Assim, o teórico tira do foco a concentração da hesitação apenas no narratário. Ainda que ele faça parte dela, o principal gerador do fantástico é a ambiguidade entre os fenômenos empíricos e a presença desses fenômenos dentro da construção narrativa e como eles são trabalhados pelo discurso.

Nesse caso, é a ambiguidade também que irá distinguir o fantástico de seus gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso:

[...] a criação e sobretudo a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos (o Estranho e o Maravilhoso – grifo nosso), até porque, noutros planos, as divergências entre eles são quase sempre bem menos profundas. (FURTADO, 1980, p. 40)

Para Furtado, o gênero maravilhoso se constitui quando o sobrenatural positivo é superior ao sobrenatural negativo, em que os acontecimentos são aceitos como naturais por todas as personagens da história. Por sua vez, no estranho os elementos extranaturais são explicados racionalmente, durante a narrativa, ou ao seu final.

A forma do narrador também se constitui uma discrepância entre Todorov e Furtado. Para este o narrador autodiegético é o menos utilizado nas narrativas fantásticas, pois esse tipo de narrador, por contar sua própria história, possui um discurso verdadeiro. Lembramos que Todorov acredita no contrário disso, que este tipo de narrador, o autodiegético, é o melhor para gerar o fantástico. Ao contrário, Furtado pensa que o narrador homodiegético, aquele que participa da história mas não é personagem central dela, é o mais comum nas narrativas fantásticas, gerando mais ambiguidade do que aquele. Nesse ponto, discordamos de Furtado, haja vista que o narrador autodiegético, por contar sua própria história “verdadeira” faz com que o leitor hesite em acreditar ou não em sua versão.

Apesar disso, Furtado vai além em sua teoria quando pontua a importância do espaço na literatura fantástica. Para esse teórico o espaço narrativo serve como deflagrador da contradição entre real/irreal. É o fantástico que equilibra o grau de ambiguidade.

Esse emprego alternado de cenários permite reequilibrar a construção fantástica sempre que se torne necessário corrigir o caráter demasiado

insólito ou demasiado cotidiano que acontecimentos ou personagens podem assumir, conferindo credibilidade a ação e mantendo sempre o grau conveniente de indecisão nas eventuais leituras a que o texto seja submetido. (FURTADO, 1980, p. 125-126)

Em diálogo com o estudo de um “gênero fantástico”, Irene Bessièrre (2009) pontua a razão como movimento que comanda o fantástico.

Para a crítica francesa todo o estudo sobre o fantástico possui uma perspectiva sintética, porque sua perspectiva é polivalente. Isso porque o fantástico provoca uma incerteza intelectual, uma vez que ele apresenta dados contraditórios sobre uma coerência própria. Ela defende ainda que o fantástico não se trata de uma categoria ou de um gênero, mas que ele possui forma e temas recorrentes que refletem as mudanças culturais racionais, bem como o imaginário coletivo.

Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, **nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal como temática** e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, **reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.** (BESSIÈRE, 2009, p. 02 – grifo nosso)

Outra perspectiva interessante de Bessièrre é que ela aponta que o fantástico é resultado da imaginação, possuindo, portanto uma semântica fenomenológica que se relaciona com o mito, com a religião, com a psicologia e com a psicopatologia, nesse sentido, possui relação íntima com o imaginário representado nas tradições populares.

O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular. (BESSIÈRE, 2009, p. 02)

A descrição fantástica pode estar ligada a certas atitudes mentais, e isso, para a crítica, seria o que diferenciaria o conto de fadas do fantástico. No primeiro, há a representação de almas superiores benéficas, no segundo, ao contrário, há a representação das potências inferiores contra as potências superiores. Vejamos que essa diferenciação entre conto de fadas e fantástico de Bessièrre se relaciona a descrição de Furtado, quanto à demarcação da positividade e da negatividade, em que para Furtado o primeiro representa o positivo e o segundo, o negativo, como já explanado acima. Contudo, a crítica francesa se diferencia do crítico português

quando coloca essa questão não do âmbito do divino, como fez este, mas do psicológico.

Porém, Bessière ressalta que apesar do fantástico se utilizar de elementos sociais, como a mitologia, religião e crenças coletivas, fatos extra-naturais e discurso do subconsciente, ele não se reduz a esses elementos, porque, no seu interior, ele é comandado por “uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor.” (BESSIÈRE, 2009, p. 02).

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com uma certeza metafísica, mas **para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época.** Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. **A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo.** Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos. Nem mostrado, nem provado, mas somente designado, **o fantástico retira de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária, mas, longe de perseguir alguma verdade – mesmo que fosse aquela da psique escondida e secreta –, ele tem consistência na sua própria falsidade.** “O fantástico – escreve ainda J. Bellemin-Noël –, e é justamente nesse caso que ele usa da maneira mais artificiosa a própria literatura, finge jogar o jogo da verossimilhança para que se adira à sua fantasticidade, enquanto manipula o falso verossímil para nos fazer aceitar o que é o mais verídico, o inaudito e o inaudível”. (BESSIÈRE, 2009, p. 03 – grifo nosso).

Brilhantemente, a crítica francesa conclui que o fantástico demonstra os elementos reais e extranaturais, presentes no imaginário de cada época histórico-social, embora, sob esses elementos, ele crie um novo mundo. O fantástico, portanto, joga com a verossimilhança, manipula-a, torna-a fantástica, todavia, esconde a verdade presente no real e que, na sua estrutura profunda, ele pretende mostrá-la. Essa ideia de Bessière se contrapõe à de Todorov, que nega a alegoria como elemento fantástico, mas está de acordo com Furtado, em que a alegoria faz parte do fantástico. Esse jogo com a verossimilhança como parte da concepção do fantástico descrito pela escritora francesa é similar ao jogo entre o fictício e o imaginário presente em toda concepção literária, como afirma Iser (1996, p. 67):

O fictício e o imaginário [...] Ambos existem como experiência cotidianas (*evidential experiences*), seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações [...] Tal proliferação resulta numa interação que se expande continuamente, e o jogo (*play*) [...] torna-se estrutura reguladora dessa interação entre o fictício e o imaginário.

O fantástico toma ao pé da letra o entrelaçamento entre o fictício e o imaginário. “Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática” (BESSIÈRE, 2009, p. 04).

Outro ponto importante que a crítica francesa traz em sua conceituação do fantástico é a importância da linguagem. O fantástico “é o lugar onde se exerce perfeitamente o trabalho da linguagem. Toda descrição é uma confirmação, uma reconstrução do real, e, como evocação, é o chamado de uma realidade outra” (BESSIÈRE, 2009, p. 04). Dessa forma, a linguagem no fantástico possui uma duplicidade, ao mesmo tempo em que evoca o real, demonstrando elementos objetivos, o descontrói, não de uma maneira conceitual, mas porque o sistema de signo dentro do relato fantástico é inapto de dizer e de transformar, ordenando e regulando, o acontecimento fantástico. É importante notar que a linguagem, entendida dessa maneira, também gera ambiguidade.

Acerca da linguagem ela destaca ainda que “não há uma linguagem fantástica em si mesma” (BESSIÈRE, 2009, p. 05), como também atesta Todorov, ou seja, a linguagem do relato fantástico se adéqua ao momento histórico, social e cultural, porque ela toma o discurso político, espiritualista e patológico da época para desfazê-lo no seu interior.

O relato fantástico recolhe e cultiva as imagens e as linguagens que, sob um aspecto sócio-cultural, aparecem normais e necessárias, para fabricar o absolutamente original, o arbitrário. O estranho não existe senão por causa do chamado e da confirmação do que é comumente admitido; o fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal. (BESSIÈRE, 2009, p. 5)

Dito isso, novamente a crítica volta a conceituar o maravilhoso. Assim, o maravilhoso não só representa a positividade, mas é menos estranho e insólito do que o fantástico. Ele é o “universo real rebelde” (BESSIÈRE, 2009, p. 06) da maneira com que o sujeito espera. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da

representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (BESSIÈRE, 2009, p. 06).

Em contrapartida, o objeto do fantástico é tratar do verossímil por meio da falsidade, conduzindo à ambiguidade em que não se tem nunca uma explicação exclusiva. Não obstante, Bessière pontua a solução do caso fantástico como fora da narrativa, cada momento histórico-social irá possuir uma explicação para a forma fantástica. Por isso, ela equipara o fantástico ao título da obra do autor estadunidense Henry James *The turn of the screw* (*A volta do parafuso*, para a tradução no português), o relato fantástico é a primeira volta de um parafuso infinito. Embora a crítica faça essa metáfora labiríntica da concepção fantástica, ela comete, ao nosso ver, um grande equívoco ao pontuar para fora do fantástico a obra *Ficções* de Borges, porque, segundo ela, a impossibilidade de solução no fantástico é resultado da presença de todas as soluções possíveis, enquanto a obra de Borges apontaria para uma ausência de soluções possíveis. A escrita labiríntica de Borges é ambígua e, por isso mesmo, apresenta várias soluções, sem se circunscrever em nenhuma delas, e, dessa maneira, a obra de Borges estaria dentro do fantástico.

Apesar disso, Bessière volta a ponderar a linguagem fantástica como sendo essencialmente poética e deliberando, dessa maneira, um paradoxo infinito. Veremos o quanto essa afirmativa se encaixa perfeitamente na obra das escritoras Alice Munro e Clarice Lispector.

Segundo a crítica, a duplicidade do fantástico reflete sua literariedade, por transmitir muito mais que um jogo de signos e do leitor, do que por apresentar um jogo do imaginário. Portanto, Bessière termina o seu ensaio por concordar com a noção de hesitação, em vista de que ela compara o caso fantástico como uma adivinha e afirma: “A forma mista do caso e da adivinha evoca o dever inevitável de decidir e a consciência necessária de uma obscura prescrição que cabe a cada um decifrar” (BESSIÈRE, 2009, p. 18). Todavia, nesse caso, não depende da credulidade do leitor, mas do momento histórico-social, assim como da psicologia e psicopatologia vigente no momento em que o leitor se depara com a adivinha fantástica.

No século XX alguns teóricos percebem a manifestação do fantástico mais adaptada às ocorrências do mundo moderno, denominando-o de neofantástico, ou realismo maravilhoso, e/ou realismo mágico. Geralmente atrelado aos romancistas latino-americanos, esse subgênero se inicia por uma associação direta com a pintura. Por muitos momentos sua definição foi usada de maneira equivocada, no entanto, torna-se importante para destacar algumas formas da literatura atual.

Muitos teóricos do neofantástico reafirmam a importância da antinomia, defendendo a ideia de que quem defende esse tipo de literatura avista o mistério que existe nos objetos, na vida e nos atos humanos. A tensão que existe desemboca numa relação misteriosa que pulsa entre o homem e sua circunstância. O sobrenatural, aquele representado pelo fantástico no século XIX, torna-se uma transmutação da mente e do próprio eu, como uma possível tradução do inconsciente. Assim, o que era a princípio rejeitado, o sobrenatural torna-se uma afirmação de que nos acontecimentos cotidianos pode existir uma irre realidade, demarcada por uma ilusão.

Ligados às vanguardas modernas, especificamente ao surrealismo, os teóricos e escritores neofantásticos, iniciados por Carpentier (realismo maravilhoso), ainda que apresentem uma “contraproposta” à escola surreal, estão ligados a ela em muito de seus pressupostos.

Tendo herança romântica, sobretudo, dadaísta, o Surrealismo propõe uma estética de excesso em que demonstra “o infinito do possível, rejeitando a simplicidade, a mediocridade, o *amour tiède*, os limites, visando a elevar, aprofundar, intensificar o potencial psíquico do homem” (GOMES, 1995, p.21). Assumindo atitude revolucionária, refletindo o momento de tensão do entreguerras, no crescimento abundante do capitalismo, do consumismo doentio, do sucateamento da cultura, o surrealismo prega o que os estudiosos dessa escola chamaram de “escrita automática” (pensamento automático, de acordo com Breton), em que a linguagem artística deveria surgir livremente. Eles possuíam uma estética da língua, acreditavam que “a atividade surrealista deveria ser orientada pela convicção de que o jogo dialético é permanentemente aberto” (GOMES, 1995, p. 23).

Além disso, a proposta surrealista é, antes de tudo, implodir o sistema sociocultural burguês, que, de acordo com eles, castravam o ser humano, intervindo na representação da realidade, pretendendo a plenitude plena do prazer e da

liberdade. Para eles o “eu” autêntico e os valores essenciais se encontravam no inconsciente e nos sonhos, influenciados que estavam pelas descobertas de Freud. Para essa escola a arte era o “sonho dirigido” e a fusão entre realidade interior e realidade exterior era “a resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, espécie de realidade absoluta, de suprarrealidade” (BRETON, p. 47).

O surrealismo foi um movimento sociopolítico-cultural amplo que extravasa do campo literário. Paradoxalmente, o surreal mostrou-se mais eficiente, ao contrário do que desejavam os surrealistas, precisamente no campo da literatura e das artes plásticas. E a contribuição do movimento para a poesia contemporânea revelou-se como extraordinária, seja pelo fato de os surrealistas explorarem níveis do inconsciente até então inexplorados, seja por expandirem o conceito de imagem, de metáfora e seja por renovarem a linguagem poética, ao levar adiante as propostas simbolistas de subversão da sintaxe. [...] em nome da espontaneidade, do automatismo, os surrealistas recusam conceber o trabalho criativo como algo preciso, claro. Resulta disso que a obra surrealista produz tudo menos uma satisfação estética no sentido clássico do termo; pelo contrário, a obra surrealista procura criar uma irritação intelectual, o sentimento de falta, um desafio ou uma provocação. Daí a surpresa, o choque, o espanto causados no leitor e/ou espectador da obra de arte surrealista. Em vez de procurar seduzi-lo pela harmonia de formas, o objeto artístico do Surrealismo cria nele uma sensação de desamparo, na medida em que não só alteram os códigos convencionais, como também os pontos de referência que balizam a relação leitor e/ou espectador com a obra de arte, a relação entre os objetos ou seres que integram a imagem, ou mudam de posição ou simplesmente desaparecem na cena. O resultado é uma arte sempre contraditória em si mesma (a partir de sua negação enquanto arte), provocadora, inquietadora e criadora de abismos, pelo fato de visar conscientemente à desorientação, com o fito de tirar o homem do marasmo a que a sociedade burguesa o condenou. (GOMES, 1995, p. 31-32)

Há que ressaltar que os estudos do neofantástico foram marcados por um fenômeno político-social, desenvolvido na maior parte do tempo na América Latina. Houve nesse continente, ao longo do século XX, a propagação dos sistemas ditatoriais. Nessa perspectiva, o neofantástico pode ser entendido também como um gênero que marca uma literatura engajada, para compreendê-la há a necessidade do resgate de um período.

1.6. Uma pausa para o real

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (ROSA, 1988)

Em sua *Teoria da Ficção* (1999), Wolfgang Iser traça os caminhos da concepção e relação do fictício e do imaginário dentro da literatura. Logo no primeiro parágrafo ele já define que a relação entre esses dois elementos que constituem a literatura é a interação.

A construção da literatura está diretamente ligada às disposições humanas e como tal o fictício e o imaginário estão dentro desse esquema. Nesse sentido, o fictício e o imaginário estão presentes na experiência humana mesmo quando aparecem expressos na mentira e na ilusão; além disso, eles nos levam para além de onde nos encontramos, assim como para além do que somos “seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações” (ISER, 1999, p. 66). Assim, o fictício e o imaginário fazem parte da nossa vida cotidiana, interagindo com o mundo real, que constitui sua base. São três passos que fazem esses elementos tornarem-se elementos de ficção: a seleção, a combinação e o desnudamento.

A seleção é o jogo entre o material referencial e as distorções integrantes do texto. O processo de combinação é outro jogo, aplicando os elementos referenciais ao que acontece dentro do espaço intratextual. O desnudamento é o responsável pelo ato de duplicação, isto é, duplica-se um fato que está no jogo ficcional para que ele se torne “como se”, ou seja, indicando que “o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja” (ISER, 1999, p. 69).

A seleção cancela a organização das realidades referenciais, ou seja, a sua semântica e a sua estrutura. A combinação torna latentes a denotação e a representação. A auto-evidenciação ou autodesnudamento explicita o caráter irreal do mundo do texto. Em cada um desses casos, algo determinado é ou cancelado, ou tornado latente, ou destituído de realidade, de modo que as possibilidades inerentes ao que é dado sejam liberadas. (ISER, 1999, p. 74)

Nesse sentido, o fictício depende do imaginário para realizar o seu objetivo, uma vez que o que o fictício aponta não é configurado por isso, mas a partir do momento que se imagina. Portanto, o fictício faz com que o imaginário assuma forma, servindo também para a sua manifestação. “O fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer os atos de imaginação. A imaginação, como se sabe, não é um potencial auto-ativável” (ISER, 1999, p. 70).

Nessa via, o imaginário, ou a fantasia é a radicalização da modificação, isto quer dizer que os atos de fingir forçam a fantasia a adquirir uma forma, para que todas as possibilidades apontadas pelo fingir fiquem em aberto. “A fantasia é carregada pela arbitrariedade, distinguindo-se idealmente por uma absoluta obstinação” (HUSSERL *apud* ISER, 1999, p. 71).

Freud, citado por Iser, ao refletir sobre a impossibilidade de o imaginário acontecer sem a ajuda do fictício, afirma: “a imaginação criadora de fato é incapaz de inventar o que quer que seja, só podendo combinar componentes estranhos um ao outro”. Entendemos, com isso, que a ficcionalização aponta os elementos estranhos que estão presentes no real, esses elementos só podem ser verificados a partir do fictício, o mundo referencial não consegue apontar esses elementos por si só, e é nessa intersecção que acontece a criação de novos mundos, ou de possibilidades.

Parecemos precisar de tais encenações para salientar o fato de que a realidade não deve ser concebida como limitação do possível, ainda que só por essa razão: as possibilidades não podem ser deduzidas exclusivamente do que é. Podem, sem dúvida, tornar-se horizonte para dadas realidades, e quando isso acontece, a realidade em questão não permanece a mesma. [...] É o que o fictício, por seu turno, promove, ao mobilizar o imaginário como contraposição que resulta em cada um dos exemplos manifestos de uma outra forma sua. Portanto, a encenação pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de inatingível, propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer. Talvez por essa razão exista a literatura. (ISER, 1999, p. 76-77)

Roland Barthes (1971) parece ter compreendido exatamente a interação entre o fictício e o imaginário exposta por Iser. Ao delinear o efeito do real presente no discurso literário, Barthes chama a atenção para os numerosos detalhes contidos no discurso narrativo oriental, isso porque, segundo ele, a verossimilhança se dá por um processo descritivo que é comandado pela ordem do discurso.

O teórico francês relaciona a literatura realista como escrava da descrição do real, ou seja, nela não insurge nenhum elemento sobrenatural, como precaução à objetividade pretendida, uma vez que o aparecimento do elemento sobrenatural, ou como ele nomeia, “hipotipose”, representa o discurso do auditor, isto é, é subjetivo e não neutro.

Assim, a representação pura do real é a resistência do sentido, fixa a oposição “mítica” do vivido e do inteligível. O real resiste no discurso do fictício apenas pela

regra do inteligível ainda que possua o real como referência, seria, o que defendeu Iser, a interação entre o fictício e o imaginário.

As técnicas da literatura realista partem da necessidade incessante de autenticar o real. Porém, Barthes relata que o real, desde a antiguidade, esteve ao lado da História, como forma de oposição ao verossímil, cujo significado é a ordem do discurso narrativo. Nesse sentido, na cultura clássica, o real não podia contaminar o verossímil, porque, nesse período, ele nada mais é do que o opinável, assim como o relato histórico, o verossímil pretende dizer “isto seja, admitamos”. O realismo moderno rompe com essa forma clássica do verossímil, porque nesse momento, ele pretende ser o real ou, possuir enunciações creditadas somente pelo referente.

Para explicar como se dá esse efeito do real Barthes recorre à semiótica, em que o detalhe concreto é aquele constituído pela colisão direta do significado e do significante, em que o significado é expulso do signo, excluindo a possibilidade de forma do significado. Na verdade, o que o teórico pretende explicar é que o discurso narrativo do realismo confina-se aos detalhes para fingir-se verdadeiramente real, contudo, o interior do discurso realista se constitui, como ficção, dentro dos caminhos irrealis.

Isto é o que poderia chamar de ilusão referencial. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado da denotação do real, o real volta para ela, a título e significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo [...] é a categoria do real (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito do real. (BARTHES, 1971, p. 43)

Ao final de sua reflexão, o teórico debate ainda sobre a composição da literatura moderna. Para ele, o discurso da narrativa moderna procura esvaziar tão completamente o signo e recuar seu objeto tão radicalmente que promove a discussão sobre a própria constituição da representação.

Assim compreendendo a interação entre o fictício e o imaginário, bem como o efeito de real, partimos para as pontuações acerca de como os teóricos compreendem o fantástico na modernidade.

1.7. Neofantástico: o fantástico na realidade ou a realidade fantástica?

Eu não sou uma sonhadora. Só devaneio para alcançar a realidade.
(LISPECTOR, 1998b)

No livro *Teorías de lo fantástico* organizado por David Roas (2001), Jaime Alazraki (2001) discorre sobre o que é o neofantástico. Para tanto, Alazraki retoma o fantástico tradicional para compará-lo ao fantástico do século XX. Para ele, o neofantástico se diferencia do fantástico tradicional pela sua visão, intenção e seu *modus operandi*.

A visão do fantástico tradicional é diferente da do neofantástico porque neste a realidade não é vista de maneira sólida, ao contrário, é vista como uma “máscara que esconde uma segunda realidade, destinatário da narração fantástica” (CAILLOIS, *apud* ALAZRAKI, In: ROAS, 2001, p. 276). A partir de Borges, Alazraki explica que a realidade apresentada pelo fantástico tradicional, como resistente e sólida, na verdade é uma realidade sonhada, pois, na arquitetura real, sabemos que nessa realidade há interstícios de irrealidade, que demonstra o que vemos como real, sólido e resistente como falso:

Temos sonhado o mundo. Temos o sonhado resistente, misterioso, visível, onipresente no seu espaço e firme em seu tempo; mas consentimos na sua arquitetura tênues e eternos interstícios de irracionalidade para saber que é falso. (BORGES, *apud* ALAZRAKI, In: ROAS, 2001, p. 277)¹⁶

A intenção do fantástico tradicional era provocar medo no leitor, fazendo-o hesitar em sua lógica, no neofantástico, entretanto, não se produz medo e temor, mas uma inquietação sim, pela presença do insólito nas situações narradas. Desse modo, o *modus operandi* da literatura neofantástica se diferencia grandemente do fantástico tradicional. Enquanto este se operava principalmente pela hesitação representada no interior do texto, em que o elemento sobrenatural era apresentado de maneira gradual dentro de uma realidade vista como normal, o neofantástico, porém, apresenta o elemento insólito de maneira direta, quebrando, nesse sentido, com a atmosfera, com a utilidade, com o *pathos*; assim, o neofantástico opera-se por elementos oblíquos,

¹⁶ *Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme in el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.*

metafóricos e figurativos. Isso acontece porque, enquanto o fantástico tradicional está dentro da “onda” romântica, questionando o racionalismo científico e os valores da sociedade burguesa, o neofantástico, por sua vez, está influenciado pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo, pelo existencialismo, etc.

[...] "A Metamorfose" [narrativa que representa o neofantástico] parte de um evento sobrenatural para dar, no decorrer do texto, um discurso mais natural ...o discurso kafikaniano abandona o que definimos como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto. Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico, introduz-nos, sem rodeios, o elemento fantástico: sem progressão gradual, sem adereços, sem *pathos*. [...] o relato neofantástico dá sentidos oblíquos ao metafórico e ao figurativo.

Finalmente, o conto fantástico é, como assinalado por Callois, contemporâneo ao movimento romântico e, como este, um questionamento e um desafio ao racionalismo científico e dos valores da sociedade burguesa, o relato neofantástico está apunhalado pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e existencialismo, entre outros fatores (ALAZRAKI, In: ROAS, 2001, p. 279-280)¹⁷

O neofantástico compreende o realismo maravilhoso, o realismo mágico e insurgência do insólito na literatura.

Alejo Carpentier, no prefácio de *O reino deste mundo* (1985), aponta, a partir das análises da literatura haitiana, um novo tipo de fantasia na literatura moderna, que ele intitula “realismo maravilhoso”. Esse tipo de texto não exclui o real, o maravilhoso instaura-se como uma suprarrealidade, mas sem criar soluções ou tensões que invalidem o real. Essa particularidade, pontuada por Carpentier como constituinte da narrativa moderna, distinguiu-se do fantástico porque cria “elementos mágicos” dentro de uma aparente normalidade. De acordo com Carpentier, para entender o realismo maravilhoso é necessário “antes de tudo ter fé, aqueles que não

¹⁷ [...] "La metamorfosis" parte de un acontecimiento sobrenatural para darle, en el curso del texto, un aire más y más natural...El discurso kafikaniano abandona lo que hemos definido como la segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada en el interior del texto [...]

Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico, nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*. [...] el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafórico o figurativos [...]

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.

acreditam em santos não se podem curar com milagres de santos” (CARPENTIER, 1985, p. XVIII).

Relacionando o realismo maravilhoso às lendas e às crenças haitianas, o escritor cubano mostra o “maravilhoso do real” a partir das crenças dos “países novos”, da magia, da mestiçagem diante do branco europeu (cartesiano) que descobriu as novas terras, juntamente ao seu folclore e suas crenças (observaremos posteriormente a similaridade entre a conceituação do realismo maravilhoso e a posterior tipologia realismo mágico antropológico proposta por William Spindler, 1993).

Nesse sentido, ainda que Carpentier encerre suas observações na oposição ao surrealismo e aos estudos dos “países novos”, e, ainda que a nomenclatura sugerida por ele, “realismo maravilhoso”, seja diretamente relacionada aos literatos latino-americanos, sua conceituação do maravilhoso da realidade constitui uma expressão universal dentro da literatura.

Seguindo as ideias de Carpentier, Irlemar Chiami, a partir da presença do insólito nas narrativas modernas, assim diferencia o fantástico do realismo maravilhoso:

O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu possível é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico faz falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel. (CHIAMPI, 1980, p. 56)

[...] o termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma “nova atitude” do narrador diante do real. Sem penetrar nos mecanismos de construção de um outro verossímil, pela análise dos núcleos de significação da nova narrativa ou pela avaliação objetiva de seus resultados poéticos [...] E esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido, foi identificado genericamente com a magia. (CHIAMPI, 1980, p. 21)

Para explicar sua forma de ver o neofantástico, Chiami (1980) se ampara em duas definições: a naturalização do irreal e a sobrenaturalização do real. A naturalização do irreal está, na visão da autora, ligada ao aparecimento das novas culturas dos países sul-americanos: onde a crença e a fé dos novos povos são fortes ao ponto de se tornarem naturais. Por outro lado, há a sobrenaturalização do real que,

segundo a autora, está ligado ao surreal, apropriando-se de elementos reais para mostrar o extranatural. A essas duas formas a autora continua, pelo mesmo viés de Carpentier, a nomear de realismo maravilhoso, defendendo essa nomeação pela filiação do novo gênero ao gênero maravilhoso (dos contos de fadas).

No final do século XVII ocorreu na França a *Querela dos antigos e dos modernos* (*La Querelle des Anciens et des Modernes*); nessa querela os revolucionários queriam o apagamento do passado para uma total revolução moderna. Assim, o maravilhoso era relacionado com o antigo, com o paganismo, aos deuses do Olimpo. Os modernos, nesse momento com o início do romantismo, possuíam como princípio a volta ao passado nacional; o “maravilhoso” é então adequado aos moldes da força cristã, modificando sua composição para uma maneira mais realista. Nesse sentido, o termo “maravilhoso” se torna ultrapassado, por isso surge nesse período o termo realismo mágico ao invés de realismo maravilhoso. Um dos teóricos que explicitou os tipos de realismo mágico foi William Spindler.

Ao tratar das formas do realismo mágico, Spindler (1993) distingue três categorias: realismo mágico metafísico, realismo mágico antropológico e realismo mágico ontológico.

O autor guatemalteco relaciona a ocorrência do realismo mágico metafísico com a pintura em que se constata perspectivas deslocadas, ângulos incomuns ou inocentes retratos de objetos reais como se fossem de brinquedo, produzindo um efeito mágico (ilusão de ótica, nas palavras do autor). Observado a partir das obras de Giorgio Chirico, o realismo mágico metafísico é encontrado em textos que induzem a “um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung*”¹⁸, por meio do qual uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo ou desconhecido” (SPINDLER, 1993, p. 5). De acordo com ele, se enquadram nessa técnica obras de autores como: Franz Kafka em *O processo* (1925) e *O castelo*

¹⁸ O termo alemão traduzido como “desalienação”, foi uma técnica empregada pelo escritor alemão de teatro Bertold Brecht (1898-1956). Foi um método literário de “manter distância” entre ver a realidade e a realidade apontada pela literatura. De acordo com Brecht, *Verfremdung* é pegar o que é conhecido, natural e claro sobre um evento ou personagem e criar espanto e curiosidade. Isso vai desde mudanças no cenário ou jogos com o tempo linear à mudança de pontuação. Um exemplo:

O homem pensa; Deus controla. ≠ Homem pensa, controlar Deus.

Em mudar o ponto e vírgula para uma vírgula, o significado vai de uma declaração de subordinação do homem a Deus a uma pergunta da existência de Deus

(<http://everything2.com/title/Verfremdung> acessado em 04/05/2011)

(1926), Dino Buzzati em *Tema do traidor e do herói*, *A seita do Fênix* (ambos de 1940), dentre outros.

O resultado é frequentemente uma atmosfera estranha e a criação, dentro do texto, de uma perturbadora presença impessoal, que permanece implícita [...] apresenta um mundo reconhecível dentro dos limites do real. A despeito de suas semelhanças superficiais com o mundo do leitor, contudo, esse último não pode evitar considerá-lo estranho e desconcertante. O tempo e a geografia dos acontecimentos são incertos. Uma atmosfera serena e melancólica semelhante àquela das pinturas de Chirico contribui para construir um efeito de mistério que é conseguido sem lançar mão da irrupção do sobrenatural na narrativa. [...] Abre na mente do leitor a impressão de ser confrontado com uma alegoria ou uma metáfora de algo que permanece quase ao alcance e ainda, desconhecido. (SPINDLER, 1993, p. 5)

O realismo mágico antropológico é caracterizado pela presença de duas vozes, isto é, retratando os acontecimentos ora por um ponto de vista racional (componente realista), ora pela visão mágica (elemento mágico). Essa dupla autonomia pode ser resolvida a partir da perspectiva aplicada pelo autor, que se refere aos mitos e à história cultural de um determinado grupo social ou étnico. A diferença entre o realismo mágico antropológico e o realismo mágico ontológico é que no último não recorre nenhuma perspectiva cultural em particular.

No realismo mágico ontológico, o sobrenatural é apresentado de um modo real sem contradizer a razão, sem oferecer explicações para os acontecimentos.

O narrador do realismo mágico ontológico não está intrigado, perturbado ou cético ao sobrenatural, como na literatura fantástica, ele descreve como se fosse uma parte normal do dia-a-dia comum. Formalmente, o estilo empregado no realismo mágico ontológico, no qual situações impossíveis são descritas de uma forma muito realista, representa o oposto da técnica de *Verfremdung* usado no realismo mágico metafísico. (SPINDLER, 1993, p. 7)

Esse tipo de realismo mágico representa o oposto da técnica anterior. O narrador não estranha ao se deparar com um elemento sobrenatural e trata-o como se fosse natural, comum. Mostra-se, portanto, uma realidade multifacetada.

A exemplo desse tipo de realismo mágico Spindler cita obras como *A metamorfose* de Kafka (1916); *Viagem à semente* de Carpentier, *Axolotl* e *Carta a uma senhora em Paris* de Cortázar; e *Diário de um louco* de Gogól. Além disso, o realismo mágico ontológico pode ser interpretado no nível psicológico, em que os acontecimentos descritos são vistos como um produto da mente de um indivíduo

perturbado, sendo que “não há antinomia aparente entre natural ou sobrenatural” (SPINDLER, 1993, p. 8).

Outra teórica que delibera sobre os tipos de realismo mágico é Jeanne Delbaere-Garant. Em “Realismo psicológico, realismo mítico, realismo grotesco: variações do realismo mágico na literatura contemporânea inglesa” (1999), a crítica, ao estudar as obras da inglesa Angela Carter, do canadense Jack Hodgins e da neozelandesa Janet Frame, postula três tipos de realismo mágico: o realismo mágico psicológico, o realismo mágico grotesco e o realismo mágico mítico.

O realismo mágico psicológico é aquele que gera o mágico a partir do inconsciente, “é uma manifestação física que acontece dentro do inconsciente” (DALBAERE-GARANT, 1999, p. 7). Esse tipo de realismo mágico transparece a construção das noções de identidade, sexualidade e gênero, isto é, esse tipo de realismo mágico mostra o desejo humano, a subjetividade.

O segundo tipo de realismo mágico tratado pela escritora, toma lugares geográficos ainda desconhecidos, “onde o espaço físico empresta a imagem mágica, por sua vez projetada no inconsciente das personagens” (DALBAERE-GARANT, 1999, p. 9). É importante notarmos a semelhança entre o realismo mágico antropológico, proposto por Spindler e o realismo mágico grotesco, proposto por Dalbaere-Garant, uma vez que ambos relacionam o mágico vindo do desconhecido, das regiões “novas”, não obstante, a autora de Bruxelas marca mais a relevância espacial ao resgate do mágico. Além disso, nesse tipo de realismo mágico há fusão dos elementos advindos das histórias de contadores norte-americanos ao barroco da América Latina, em um processo de carnavalização “convencionando a excentricidade anárquica dos contadores populares que amplificam a realidade para torná-la mais credível” (DALBAERE-GARANT, 1999, p. 9).

O terceiro tipo de realismo mágico, o realismo mágico mítico, de acordo com a autora, é principalmente dado a partir de uma linguagem poética, representada por meio de símbolos e elementos que retomam uma memória coletiva.

Dalbaere-Garant sintetiza seus pensamentos relacionando aos autores supracitados a cada forma do realismo mágico pontuado por ela, em que:

Os recursos empregados por Angela Carter entoam para um "realismo psíquico" para desestabilizar a noção culturalmente construída de identidade e de gênero, mostrando que, como todas as construções humanas, eles são, de fato, as projeções das fantasias individuais. Jack

Hodgins experimenta uma variedade de realismo mágico para sublinhar a distinção entre truques e realidade, invenção e criação, e para reinscrever os questionamentos de seus protagonistas a uma paisagem física e cultural específica. Janet Frame, por um lado, carrega o "realismo mítico" ao extremo para sugerir os poetas uma visão mais abrangente da vida e da morte. Por outro lado, ela carrega realismo mágico para a fronteira da fantasia e ficção científica, onde a linguagem perde seu caminho e se desfaz em um mero conjunto de partículas desconectadas. Significativamente, o apocalipse lingüístico não pode ser totalmente colocado em qualquer das categorias discutidas neste ensaio. Ambos, o "psicológico" e "mítico", demonstram as projeções de dentro e as invasões de fora, uma ligação entre os seres humanos e o mundo, um movimento cíclico entra a *psique* individual e a *psique* natural. (DELBAERE-GARANTE, 1999, p. 12)

As narrativas fantásticas modernas se distinguem fortemente das histórias sobrenaturais tradicionais. Nessas narrativas nota-se que o acontecimento sobrenatural acontece e, ao desenrolar da história, ele adquire uma aparência natural. No entanto, não se trata do gênero maravilhoso, uma vez que o elemento sobrenatural nesse caso é totalmente chocante, o que acontece é que esse elemento, de impossível, passa a tornar paradoxalmente possível, podendo dizer então que as narrativas fantásticas do século XX se constituirão, ao mesmo tempo, do gênero maravilhoso e do estranho, aparentemente incompatíveis, em que “o sobrenatural se dá e não deixa nunca de nos parecer inadmissível” (TODOROV, 1992, p. 180).

No mundo moderno “a literatura fantástica mostra a validade relativa do conhecimento racional para iluminar a área onde a razão humana está condenada ao fracasso” (ROAS, 2001, p. 09). Por isso, o fantástico na modernidade não apresenta seres sobrenaturais, mas o próprio homem se torna um objeto fantástico, “o homem normal é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção” (TODOROV, 1992, p. 181).

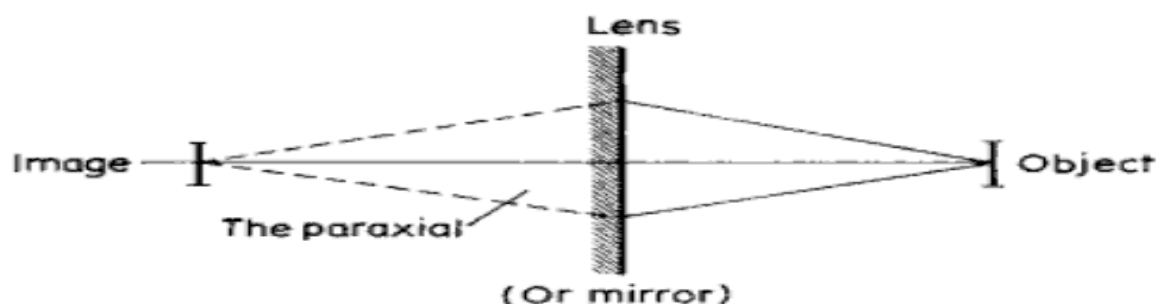
Tendo notado os questionamentos quanto a constituição fantástica moderna, a constante composição entre o real e o irreal e tendo como ponto de partida central o homem, Rosemary Jackson (2009) aponta que a literatura fantástica atual é subversiva. Para ela, a literatura atual desordena a composição de todos os elementos fantásticos tradicionais, uma vez que ela está interessada em apresentar como se dá a interação entre o ficcional e o real e discutir sobre ele, haja vista a constante produção de obras metaficcionais. Em uma literatura que não narra mais seus fatos, mas que os fatos se passam no inconsciente das personagens, o fantástico também

adquire nova consistência, sendo subvertido e centrado no subconsciente, daí a impossibilidade de analisar o fantástico atual sem recorrer à psicanálise.

A obra da escritora norte-americana *Fantasy: the literature of subversion* está dividida em duas partes, uma parte teórica, e outra analítica. Na primeira parte encontramos uma discussão teórica baseada principalmente na obra de Bessière e de Todorov. Ela lança mão dos elementos presentes na teoria desses dois autores para chegar a sua tese de que o fantástico na modernidade é subversivo, tem conotações sociológicas e liga-se ao psicanalítico. Outra explicação importante de Jackson (2009) é a noção de “paraxis”, útil para compreendermos a ideia de fantástico apresentado por ela.

Ela defende a ideia de que, em um mundo dominado pela cultura secular, o desejo pela alteridade não é descolado para o espaço do céu e do inferno, como era no mundo clerical. Com isso, o desejo do alter-ego é direcionado para áreas ausentes desse mundo, ao mesmo tempo em que transforma e deforma esse mundo em algo diferente do familiar, do confortável.

Paraxis é um termo técnico empregado pela física óptica. Nessa área se define como região paraxial os raios de luz que parecem se unir em um ponto após a refração. “Nesta área, objeto e imagem parece colidir, mas na verdade nem o objeto nem a imagem são reconstituídos genuinamente ali: não há nada”. (JACKSON, 2009, p. 11), como podemos notar na imagem abaixo:



Fonte: JACKSON, 2009, p. 11

Para a autora, a área paraxial pode ser entendida como a representação da região espectral do fantástico, em que o mundo imaginário não é nem inteiramente real, ou objetivo, nem inteiramente irreal, mas é localizado em algum lugar

indeterminado entre os dois. Essa posição paraxial determina a noção estrutural e semântica da narrativa fantástica, uma vez que primeiramente o discurso narrativo se estabelece como o real inicialmente de maneira mimética, apresentando um mundo objetivo. Entretanto, ao mesmo tempo, há uma movência para um outro modo que parece maravilhoso, irreal, isso não ocorre apenas na forma, mas também na temática, que joga com a dificuldade de interpretação de objetos e imagens como forma de desorientar o leitor na caracterização da realidade.

Condizente com Rosemary Jackson (2009), Michel Foucault (2001), também partindo da imagem do espelho, denomina três espaços: o utópico, o heterotópico e o atópico. Segundo Foucault (2001), as utopias são os lugares sem ocupação real, ou seja, são na sua essência irreais. Para esse teórico, esse espaço mantém relação analógica direta ou inversa com a sociedade, para ele a utopia caracteriza a sociedade aperfeiçoada ou inversamente colocada. Em contrapartida, há espaços reais, projetados na instituição social, de forma oposta aos posicionamentos, pois agora estão representados, são heterotópicos. Entre as utopias e heterotopias situa-se o espaço atópico:

A atopia, para Foucault, é um espaço que pode ser representado pelo espelho, uma vez que, situado entre a utopia e a heterotopia, ele traz a um só tempo o real e o irreal. O espelho seria uma utopia, pois, por intermédio dele, a pessoa é capaz de ver-se num espaço onde não está, entretanto e ao mesmo tempo é uma heterotopia, porque o espelho existe realmente e tem um efeito retroativo, porque a partir dele a pessoa se descobre ausente no lugar onde está, porque eu já me vejo lá longe. (GAMA-KHALIL, 2009, p. 70.)

Para Jackson (JACKSON, 2009, p. 24) um texto fantástico “conta a história de um desejo indomável, um anseio por aquilo que ainda não existe ou que não foi permitido existir; o inaudito, o invisível, o imaginário em oposição ao que existe e é permitido como realmente visível”. Desse modo, essa teórica sustenta que, ao contrário do simbólico, o imaginário é habitado por um número infinito de egos anteriores à socialização, isto é, antes que ele seja estruturado pelo social. Ela conclui, portanto, que as funções fantásticas aparecem diferentemente dentro de cada texto, todos eles, contudo, abordam a história, as ideologias, os determinantes políticos e econômicos de cada momento, porém, a verdadeira história fantástica subversiva é aquela que transforma as relações entre o imaginário e o simbólico.

Essas verdadeiras histórias fantásticas subversivas criam possibilidades para transformar e radicalizar a cultura, tornando-a fluida, pelo meio da dissolução do simbólico e da rejeição da formação do sujeito.

Outro ponto importante na composição teórica de Jackson é que ela resgata o termo fantástico. Segundo ela, etimologicamente o termo fantástico já apresenta essencialmente uma ambiguidade, porque ressalva o caráter irreal, ela define o “fantástico como uma presença spectral, suspenso entre o ser e o não ser, o ser e o nada ser, o nada”, “*nothingness*”. É interessante notar que para explicar esse pensamento a autora resgata o poeta Coleridge e diz que ele se tornou famoso justamente pela diferenciação que faz em sua obra acerca da imaginação e da fantasia, assim ela cita o poeta:

“O fantástico brinca com todas as tentativas de defini-lo e fixá-lo [...] É um modo memorial emancipado da ordem do tempo e do lugar, expressando e modificando o fenômeno empírico da vontade, a qual é expressada por meio da escolha de palavras” (COLERIDGE *apud* JACKSON, 2009, p. 12).

Frente a essa explicação feita por Jackson de Coleridge e a constante assimilação entre a obra de Munro e a deste poeta, constatamos que a forma de tornar o familiar em estranho, como ambos fazem em suas produções Alice Munro e Clarice Lispector, é como a definição de fantástico ora dada na citação do poeta: “um modo memorial, que decepta a ordem temporal e espacial, expressando o real e a vontade por meio de palavras” (COLERIDGE *apud* JACKSON, 2009, p. 12).

1.8. Uma pausa para o estranho

Se o fantástico está diretamente ligado com a psicanálise e se ele também é visto pelo estranho, precisamos compreender melhor o que ele significa.

Muito se discorre a respeito desse tema. A princípio, o estranho é coloquialmente relacionado ao que é assustador. Entretanto, o assustador, que ora na popularidade relaciona-se ao novo, a partir de alguns estudos da psicanálise, de seu fundador, Sigmund Freud, observou-se justamente o contrário: “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996, p.238).

Para comprovar sua tese, Freud busca a compreensão linguística de algumas palavras em diversas línguas, colocando-as em contraposição. O mestre da psicanálise chega à conclusão de que ao longo da história uma palavra considerada linguisticamente antônima da outra pode se tornar seu sinônimo com o passar do tempo, como aconteceu com as palavras alemãs “*heimlich*” e “*unheimlich*”. Não obstante, Freud estuda também o acontecimento do estranho na literatura, mais precisamente no conto “O Homem de Areia” de Hoffman, em que constata que o medo e a ansiedade são sentimentos que fazem parte do estranhamento. Além disso, o psicanalista analisa alguns casos clínicos, verificando que neles o estranho se caracteriza pelo que ele chama de “onipotência de pensamento”:

A nossa análise de exemplos do estranho reconduziu-se à antiga concepção animista do universo. Caracterizava-se esta pela ideia de que o mundo era povoado por espíritos dos seres humanos; pela supervalorização narcisista, do sujeito, de seus próprios processos mentais, pela crença na onipotência dos pensamentos e técnicas de magia baseada nessa crença; atribuição, a várias pessoas e coisas externas, de poderes mágicos cuidadosamente graduados, ou ‘mana’; bem como por todas as outras criações, com a ajuda das quais o homem, no irrestrito narcisismo desse estágio de desenvolvimento, empenhou-se em desviar as proibições manifestas da realidade. É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar. (FREUD, 1996, p. 257-258).

Dessa maneira, o elemento estranho tangencia a questão do pressupostamente assustador, ou seja, como algo que deveria ter permanecido no desconhecido, porém foi descoberto. Assim, para Freud, há a distinção entre o estranho que as pessoas realmente experimentam e que elas visualizam ou leem. Para ele, o que é experimentado como estranho é algo familiar que foi reprimido (“processo de castração”). Portanto, o estranho ligado à onipotência de pensamento, à realização de desejos, poderes maléficos e ao retorno dos mortos é resultante daquilo que os antepassados do homem acreditaram que existia na realidade, sendo convictos disso. Atualmente a maioria das pessoas não têm mais crença nisso, no entanto, não se é seguro das novas crenças, o que faz com que os antigos pensamentos ainda existam dentro das pessoas, prontos para serem exteriorizados a qualquer momento, e quando isso acontece há a sensação do estranho, podendo causar inclusive o medo.

Na arte literária o escritor toma conta das condições que produzem sentimentos estranhos na vida real e, o que teria efeito, na realidade, tem na sua história.

Nesse caso, porém, ele pode até aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo, trai num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; ele nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade. (FREUD, 1996, p. 267).

Ao demonstrar o procedimento poético, Chklovski (1989) aproxima-se, e muito, do estranho teorizado por Freud. No seu texto, intitulado “A arte como procedimento”, ele diz que muitos definem a linguagem poética como difícil e tortuosa. Isso acontece porque estamos em um processo de automatização da linguagem, que faz com que inconscientemente entendemos e usemos as palavras sem refletir sobre elas, perdendo sua força perceptiva. A arte existe justamente para quebrar com esse processo alienante:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; arte é um meio de experimentar o devir do objeto. (CHKLOVSKI, 1989, p. 45)

Nessa via, a linguagem artística não é difícil mas elaborada, com o intuito de nos tirar da rotina diária do uso de nossa linguagem prosaica, fazendo-nos pensar e conhecer. Como meio para chegar a esse objetivo, a linguagem empregada pela arte se vale do processo imagético. Utilizando-se de imagens não se pretende tornar mais próxima a compreensão e a significação, antes o uso da imagem na arte serve para criar uma visão, não seu reconhecimento, isto é, a técnica da imagem na linguagem artística serve para criar uma visão particular do objeto. Assim, “a imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima” (CHKLOVSKI, 1989, p. 42).

É justamente desse processo que surge o sentimento estético, uma vez que o pensar por imagens resulta em uma sensação de leveza porque provoca “economia de energias mentais” (CHKLOVSKI, 1989, p.39).

De acordo com Chklovski (1989, p. 50), sempre quando há imagem há “singularização”. Ou seja, é o procedimento de singularização que dá à linguagem artística a possibilidade de ser expressa através de imagens. Isso faz com que a linguagem poética tenha de definir um objeto descrevendo-o com palavras que não

lhes são habitualmente atribuídas. O teórico russo aproxima o procedimento de singularização ao de paralelismo psicológico, pois ambos possuem a função de dar a sensação de não coincidência de uma semelhança:

O objetivo do paralelismo, como em geral o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção; há portanto uma mudança semântica específica. (CHKLOVSKI, 1989, p. 54)

“Segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente.” (CHKLOVSKI, 1989, p. 54) e isso, tanto Clarice Lispector como Alice Munro apresentam em sua literatura.

Frente ao processo criativo de Clarice Lispector, Olga de Sá (1989) define o que é a técnica da epifania. Primeiramente, ela resgata o uso do termo epifania, que é oriundo da esfera religiosa cuja significação é aparição divina, irrupção repentina de Deus no mundo em formas sensíveis sobre os olhos dos homens. “A epifania constitui, portanto, uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos, ouvidos, e até ao tato. Não existem epifanias mudas. A palavra está sempre ao centro da manifestação” (SÁ, 1989, p. 266). A crítica define ainda que não existe apenas epifanias de beleza, pois existe uma forma de epifania crítica, e que muitas vezes esta resulta em náusea, enjoo ou sensação de mal-estar e que Clarice utiliza-se dessas duas formas em sua literatura.

Olga de Sá chama a atenção para o fato de que, apesar de ser uma visão, a epifania está muito mais relacionada com o processo de imaginação do que ao de racionalização. O mais importante em seus apontamentos quanto à epifania é o fato de não conceitualizá-la como uma simples técnica, motivo ou tema da ficção de Clarice, a epifania é uma visão do mundo e muito mais do que isso, um procedimento de estranhamento. Esse estranhamento a que a crítica se refere é justamente aquele conceituado por Chklovski, ou seja, “é um procedimento que consiste em obscurecer a forma aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI *apud* SÁ, 1989, p. 269).

A epifania é expressão de um momento excepcional, em que se rasga com a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo vazio. Mas é também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser. Por isso a epifania é sempre um momento de perigo, a borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas. [...] Enfim, a epifania é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas (SÁ, 1989, p. 269).

Assim, a presença da epifania na obra clariceana corrobora para a quebra da normalidade em função do estranho. Embora não se utilize da epifania, a escrita da canadense Alice Munro, em comum com a da Clarice, apresenta o estranhamento na sua poética. Na literatura de Munro observa-se o surgimento de cenas que aparentemente são comuns, mas que por meio de sua retórica elaborada se tornam estranhas.

Walter Rintoul Martin (1987) em sua extensa obra *Alice Munro: paradox and parallel* analisa cinco obras de Munro, desde sua primeira publicação *Dance of the happy shades* até a última publicação vigente no momento do estudo *Late uncollected stories*, perseguindo nas obras os paradoxos e paralelos criados pela técnica empregada pela autora de transformar cenas comuns em estranhas. Ele conclui que as obras de Munro são “o trabalho da imaginação humana, celebra o estranho e o mistério e tudo o que há de oposto na terra” (MARTIN, 1987, p. 204).

Como visto, as estéticas de Lispector e Munro apresentam a técnica do estranhamento com o intuito de conduzir à quebra do comum, do rotineiro, fato que se relaciona intrinsecamente com a narrativa fantástica.

CAPÍTULO 2

OS LABIRINTOS FANTÁSTICO EM CLARICE LISPECTOR

Nesse capítulo faremos a análise dos contos de Clarice Lispector, respectivamente “A mensagem”, “Ele me bebeu” e “Miss Algrave”. A escolha dessas narrativas deu-se, primeiramente, por elas apresentarem no fio de sua fabulação uma imagem labiríntica, além disso, entremeado ao labirinto, há a insurgência insólita em meio a situações cotidianas, constituindo ambiguidade, causando mistério. A análise das narrativas consistirá em verificar em que medida encontra-se o fantástico nas narrativas labirínticas dessa escritora. Buscaremos quais são os elementos que geram ambiguidade e hesitação na literatura dessa autora.

2.1. “A mensagem”

Enfim ambos haviam inesperadamente alcançado a meta e estavam diante da esfinge. (LISPECTOR, 1999d)

O conto “A mensagem” de Clarice Lispector, foi publicado pela primeira vez em 1964 no livro *A legião estrangeira*, republicado posteriormente em 1971 no livro *Felicidade clandestina*.

No primeiro parágrafo da história encontramos o tema de que ela irá tratar: “[...] quando a moça disse que sentia *angústia* o rapaz se surpreendeu” (LISPECTOR, 1999d, p. 30). Diante desse parágrafo inicial, notamos que o principal assunto da história é a angústia.

A narrativa é contada por um narrador em terceira pessoa, heterodiegético. Ele conta a história do casal de adolescentes, entre dezesseis e dezessete anos, que se

encontram de repente e compactuam o mesmo sentimento de angústia. Pela afinidade de sentimento, eles se identificam e começam a conversar e manter relação. Contudo, essa relação, como uma metáfora da relação amorosa entre homem e mulher, se desgasta com o passar do tempo. No último dia de aula, sentindo o peso do desgaste, em um dia ruim para ambas as personagens, “tendo ainda a procura no rosto” (LISPECTOR, 1999d, 25) caminhando no retorno para casa, eles deparam com uma casa. Como uma esfinge, a casa surpreende o casal, faz com que ambos se sintam maravilhados e amedrontados, era o que eles procuravam. O encontro faz as personagens crescerem, a menina se torna mulher, o menino, um homem.

O início da narrativa é marcado por um advérbio temporal “A princípio”. Esse elemento dá o mesmo tom da frase “Era uma vez” encontrada nos contos de fadas, entretanto, se pela presença desse elemento pensarmos que o que virá é uma história maravilhosa contada no passado estamos completamente enganados, e esse equívoco é desfeito logo no segundo parágrafo. Este, se inicia com outro advérbio temporal “Mas há muito tempo” (LISPECTOR, 1999d, 25), existe uma história dentro de uma história, o tempo se embaralha.

Deparamos, em seguida, com o primeiro assunto a ser tratado: o machismo. A personagem masculina fica surpresa por ter conversado com uma moça “logo ele que de coração de mulher só recebera o beijo da mãe” (LISPECTOR, 1999d, p. 30). Esse assunto se espalha por toda a narrativa e é intrínseco à história contada.

O machismo da personagem masculina é tamanho, que, embora tenha conversado a primeira vez com a menina de forma natural, nas outras vezes em que eles se encontraram, para ficar à vontade, ele sente a necessidade de conferir à moça “um caráter masculino”, e começa a tratá-la como “camarada” (termo com um caráter histórico importante sobre o qual trataremos posteriormente). A crítica ao modo machista não para por aí. A personagem feminina, ao invés de sentir raiva ou repugnar o termo que o menino lhe conferiu, aceita “com modéstia” o “novo sexo”: “Ela mesma passou a ostentar com modéstia aureolada a própria angústia, como um novo sexo” (LISPECTOR, 1999d, p. 31).

Essa fácil aceitação por parte da menina escancara um tema social muito pertinente ao momento da publicação do livro, 1964, época da ditadura militar, como também época em que as mulheres iniciam a luta contra a soberania masculina. O

emprego desse tema adverte que, assim como a personagem feminina aceitou ser subestimada, a mulher se tornou subordinada frente ao homem porque aceitou esse papel. Todavia, Clarice sugere à mulher que não se deve aceitar ser menor do que o homem, porque, como ele, ela também um ser humano: “Sobretudo a moça começara a não sentir prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa” (LISPECTOR, 1999d, p. 31).

O encontro com a casa, que faz as personagens amadurecerem, o menino se torna homem e a menina, uma mulher, não encerra com a questão do machismo:

[...] já quase mãe dos filhos que um dia teria, o corpo pressentindo a submissão, corpo sagrado e impuro a carregar. O rapaz olhou-a, espantado de ter sido ludibriado pela moça tanto tempo, e quase sorriu, quase sacudia as asas que acabavam de crescer. Sou homem, disse-lhe o sexo em obscura vitória. De cada luta ou repouso, ele saía mais homem, ser homem se alimentava mesmo daquele vento que agora arrastava a poeira pelas ruas do Cemitério São João Batista. (LISPECTOR, 1999d, p. 32)

Ironicamente, Clarice aponta a mulher como geradora do mundo, de todos os seres, masculinos e femininos, a mulher “mãe”, e que apesar disso é vista como um ser impuro e submisso, mas ela lembra: sagrado. O menino, por sua vez, sente-se sempre mais homem, o ego masculino mesmo após o passar do tempo não diminui, mas a cada situação que passa se infla mais. No final do conto, Clarice desvela mais pontos de vista sobre o machismo, lembra que a mulher deve ser respeitada não apenas por ser um ser humano, mas, porque ela é que é a geradora da vida, de seres masculinos e femininos. A última frase do conto apresenta a personagem masculina amedrontada chamando por sua mãe: “Mamãe, disse ele” (LISPECTOR, 1999d, 42).

Outro assunto tratado no conto, tanto quanto o assunto do machismo, também espelha na narrativa o momento histórico social em que o conto foi publicado, 1964 e 1971. O termo “camarada”, como é tratada a menina do conto pelo menino, retoma uma data importante da história brasileira, já que esse termo está relacionado principalmente às intencionalidades comunistas de 1935. Estas foram consecutivas à explosão comunista mundial iniciada por Trotsky durante a Revolução Russa de 1917, a qual propunha uma revolução nacional popular, contra as oligarquias, o imperialismo e o autoritarismo, sendo pioneira por trazer mulheres às lutas, como Olga Benário, por exemplo, mulher do líder da intencionalidade, Luís Carlos Prestes.

O aparecimento do signo “camarada” no conto de Clarice pode ser compreendido melhor quando relacionado à primeira data de publicação do conto “A mensagem”, 1964. Data do golpe e auge da ditadura militar, marcando o vencimento completo da direita contra a esquerda comunista. Nesse sentido, a narrativa se impregna dos sentidos históricos-sociais em que foi produzida, havendo ainda mais referências ao contexto.

E isso porque – se na boca dos *outros* chamá-los de “jovens” lhes era uma injúria – entre ambos “ser jovem” era o mútuo segredo [...] eles acreditavam na sinceridade que cada um tinha *versus* a grande mentira alheia [...] aqueles *outros* que nada faziam senão viver. Vagamente conscientes de que havia algo de falso em suas relações [...] Eles apenas concordavam no único ponto que os unia: o erro que havia no mundo e a tácita certeza de que se eles não o salvassem seriam traidores. (LISPECTOR, 1999d, p. 32)

Os jovens foram importante força na luta contra a ditadura militar, eram eles que se colocavam contra a hipocrisia que circulava com a censura e o abuso de poder, prova disso são as variadas músicas de protestos escritas e cantadas pelos cantores jovens da época, como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, dentre outros. Eram eles intelectuais que tentavam fazer com que as “outras” pessoas enxergassem a censura e o abuso do governo ditador. Nesse sentido, os “outros” em itálico no texto, é usado para se referir àqueles que, cientes do erro que estava acontecendo, da barbaridade ditatorial “nada faziam senão viver”.

A metaficção está presente de uma maneira surpreendente na composição do conto, tanto faz parte do assunto entre as personagens, como faz parte da estrutura textual. Ambas as personagens queriam ser escritores, porque para eles, “a linguagem falada mentia”, atesta-se com isso, a ambiguidade da linguagem literária. Entretanto, o jovem casal também acreditava que a poesia era uma forma de salvação. Eles questionam então qual o verdadeiro significado da palavra poesia:

Na verdade, o que seria poesia, essa palavra constrangedora? Seria encontrarem-se quando, por coincidência, caísse uma chuva repentina sobre a cidade? Ou talvez, enquanto tomavam um refresco, olharem ao mesmo tempo a cara de uma mulher passando na rua? ou mesmo encontrarem-se por coincidência na velha noite de lua e vento? Mas ambos haviam nascido com a palavra poesia já publicada com o maior despudor nos suplementos de domingo dos jornais. Poesia era a palavra dos mais velhos. (LISPECTOR, 1999d, p. 34)

Para entender essa definição dada acerca do termo poesia é preciso refletir sobre duas coisas: a literatura no momento em que Clarice escreve ainda privilegia a

literatura de cunho realista, a poesia no contexto do assunto do conto. A definição de poesia como palavra dos mais velhos pode referir à literatura realista, ainda que a prosa brasileira tenha passado por várias revoluções estéticas que questionaram o realismo, na época em que Clarice Lispector começa a escrever, sua escrita provoca várias críticas, isso ligado à metáfora utilizada, demonstra que a “nova” literatura de Clarice não era “poesia”, poesia era apenas o que os escritores “mais velhos” (ligados ao Realismo) produziam. O termo poesia dentro do contexto do encontro do casal e da discussão da relação amorosa entre homem e mulher, pode ser equiparado ao encontro amoroso, encontrar o amor é um destino, uma coincidência. E não só essa significação se extrai da “poesia” no conto, mas também a associação desta com a linguagem revolucionária da literatura.

A metalinguagem está presente na estrutura textual por palavras que a autora coloca durante todo o texto em *itálico*, são elas: *angústia* (que aparece três vezes), *evoluindo*, *missão*, *autênticos*, *verdade*, *os outros* (que aparece quatro vezes), *poesia*, *normalidade*, *mensagem* (duas vezes), *ruim*, *angustiada*. Como um jogo de montar palavras, ao colocar essas palavras uma ao lado da outra percebemos duas coisas importantes. A primeira é que todas as palavras destacadas, exceto por uma delas, são palavras que sustentam um texto literário, a fusão entre ficção e realidade, principalmente no que diz respeito à literatura clariceana, que funde sensações, haja vista as palavras *angústia* e *ruim* fazerem parte desse quebra-cabeça. O segundo ponto é que, cada uma das palavras destacadas corresponde a assuntos a serem tratados no texto.

Esse jogo ambíguo de temas, de referências reais e da presença marcante da metaficção é possível porque o fantástico presente na narrativa contribui imensamente para isso. Ao perder-se temporalmente, a narrativa entra em um labirinto ajudando a criar a ambiguidade e a hesitação.

Logo no segundo parágrafo a hesitação e a ambiguidade se fazem presentes. Nele, o pensamento do menino a respeito da “coincidência” acerca do seu encontro com a garota, que também sentia *angústia*, é explicitado. O encontro é visto não como uma coincidência, que evoca a noção de destino, isso porque o menino pensava que coincidência era uma palavra simples e infantil, era um truque de palavras “e um renovado ludíbrio”. Quer-se excluir, com isso, a noção de destino, que por sua vez

relaciona-se com um acaso mágico, porém, a colocação do termo coincidência e a própria reflexão acerca do seu significado já suscita a ambiguidade: seria uma coincidência?

Essa ambiguidade é reiterada no terceiro parágrafo também na utilização de alguns termos dos elementos:

Viu-se conversando com ela, escondendo com secura o **maravilhamento** de enfim poder falar sobre coisas que **realmente** importavam; logo com uma moça! Conversavam sobre livro, mal podiam esconder a urgência que tinham de por em dia tudo em que nunca antes haviam falado. Mesmo assim, jamais certas palavras eram pronunciadas entre ambos. Dessa vez não porque a **expressão fosse mais uma armadilha** de que *os outros* dispõem para **enganar** os moços. Mas por vergonha. Porque nem tudo ele teria coragem de dizer, mesmo que ela, por sentir angústia, fosse pessoa de confiança. Nem em *missão* ele falaria jamais, embora essa expressão tão perfeita, que ele por assim dizer criara, lhe ardesse na boca, ansiosa por ser dita. (LISPECTOR, 1999d, p. 30 – grifo nosso)

O uso dos elementos grifados acima chama atenção em primeiro lugar para a noção de fantasia, em seguida para a noção de real e, por último, sobre a armadilha das expressões e como elas podem ser enganadoras. Contudo, o surgimento da palavra *missão*, em itálico, não é à toa, seria o encontro com a casa fantástica uma missão? “Mas **naturalmente**, havia a confusão, a falta de possibilidade de explicação, e isso significava tempo que ia passando. Meses mesmo” (LISPECTOR, 1999d, 31-32). A falta de explicação é um elemento intrínseco à narrativa fantástica, e aqui, ela é evocada tanto pelos acontecimentos estranhos, quanto pelo discurso.

Afinal, tudo para o casal era possível, “inclusive às vezes permutavam as qualidades: ela se tornava como um homem, ele com uma doçura quase ignóbil de mulher” (LISPECTOR, 1999d, p. 36). O fato de as personagens terem a mente fantasiosa mais uma vez coloca dúvida e enche a narrativa de hesitação: será que eles eram neuróticos?

Não, os dois não eram propriamente neuróticos e – apesar do que eles pensavam um do outro vingativamente nos momentos de mal contida hostilidade – parece que a psicanálise não os resolveria totalmente. Ou talvez resolvesse. (LISPECTOR, 1999d, p. 36)

Como nas composições fantásticas, o espaço é importante e corrobora para a hesitação. O espaço em que surge a casa fantástica é obscuro, empoeirado e abrigado: “Era uma das ruas que desembocam diante do Cemitério São João Batista, com poeira seca, pedras soltas e pretos parados à porta dos botequins”.

(LISPECTOR, 1999d, p. 36). O Cemitério é um espaço comum ao gótico e por sua vez, ao fantástico, ele causa a ambiência obscura, fantasmagórica. Percebemos, todavia, que, diferente dos cemitérios góticos esse espaço na narrativa possui um ar de abasileiramento ao colocar negros nos “botequins”, bares cariocas. Tudo fica obscuro, empoeirado, esburacado, e, com a procura no rosto, eles encontram a casa:

Não, não era por bombardeio: mas **era uma casa quebrada**, como diria uma criança. **Era grande larga e alta como as casas ensobradadas do Rio antigo**. Uma grande casa **enraizada**.

Com uma indagação muito maior do que a pergunta que tinham no rosto, eles se haviam voltado incautelosamente ao mesmo tempo, e a casa estava tão perto como se, saindo do nada, lhes fosse jogada aos olhos uma súbita parede. Atrás deles os ônibus, à frente a casa – não havia como não estar ali. Se recuassem seriam atingidos pelos ônibus, se avançassem esbarrariam na **monstruosa** casa. Tinham sido capturados. (LISPECTOR, 1999d, p. 36-37 – grifo nosso)

A casa aparece de repente. Em um primeiro momento ela é associada a casas reais, ensobradada como as casas do Rio antigo, no entanto, logo ela é vista de uma maneira fantástica, monstruosa e toda a descrição da casa está assim, ambigualmente relacionada com o real e com o irreal ao mesmo tempo: “A casa devia ter tido uma cor. E qualquer que fosse a cor primitiva das janelas, estas eram agora apenas velhas e sólidas. Apequenados, eles abriram os olhos espantados; a casa era *angustiada*” (LISPECTOR, 1999d, p 37).

A casa torna as personagens apequenadas, ao olhar a casa elas são crianças: “eles não podiam olhá-la sem ter que levantar infantilmente a cabeça, o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão” (LISPECTOR, 1999d, p. 37). Como afirma Bachelard (2001, p. 85) “A casa é uma arquétipo sintético, um arquétipo que evolui. Em seu porão está a caverna, em seu sótão está o ninho, ela tem raiz e folhagem.” Para esse teórico, a casa também é o arquétipo de nossa primeira morada (o útero materno), e representa nosso desejo de retorno à intimidade do regaço materno.

A casa é todo um universo psicológico, um refúgio, pode representar na narrativa o encontro das personagens com o seu inconsciente:

Os fantasmas de cima e os fantasmas de baixo não têm as mesmas vozes nem as mesmas sombras. A tonalidade da angústia varia de um lugar a outro. E é bastante raro encontrar uma criança que seja corajosa frente a ambos. Porão e sótão podem ser detectores de infelicidades imaginadas, dessas infelicidades que muitas vezes marcam, para o resto da vida, um inconsciente. (BACHELARD, 2001, p.83)

“Eles olharam a casa como crianças diante de uma escadaria.” (LISPECTOR, 1999d, p. 37). A escada, segundo Bachelard (2001, p.86), simboliza a mistura entre o devaneio e a lembrança:

E as escadas são lembranças imperecíveis. [...] Às vezes alguns degraus bastam para *escavar* (grifo nosso) oniricamente uma casa, para dar um ar de gravidade a um quarto para convidar o inconsciente a sonhos de profundidade.

Nessa ambiguidade, entre sonho ou realidade, a casa é humanizada, ela possui sentimento, o mesmo sentimento que uniu os jovens, a angústia, e possui um físico humano, é forte como um boxeador sem pescoço. A casa é uma esfinge e fala: “Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa” (LISPECTOR, 1999d, p. 37).

A moça olhava adormecida. Quanto ao rapaz, seu sétimo sentido enganchara-se na parte mais interior da construção e ele sentia na ponta do fio um mínimo estremecimento de resposta. Mal se movia, com medo de espantar a própria atenção. **A moça ancorara-se no espanto, com medo de sair deste para o terror de uma descoberta.** (LISPECTOR, 1999d, p. 38 – grifo nosso)

É interessante lembrar que a casa mal-assombrada é um *topos* na literatura fantástica tradicional. Conforme já pontuado no início dessa dissertação, Perrone-Moisés, no artigo em que discute “A fantástica verdade de Clarice”, compara a casa presente no conto clariceano com a casa dos autores fantásticos tradicionais Howard Philips Lovecraft e Edgar Allan Poe:

Essa aparição súbita e definitiva é a intromissão brutal do passado da casa no presente das personagens que, perdendo suas referências temporais, vacilam. O passado-presente precipita um futuro indesejável: o passado morto aponta para a morte futura, tornada iminente. A casa de Lovecraft, como a de Clarice, estava cheia de rumors of old times; um rumor que é igual ao silêncio: “aquele silêncio de enforcado tranquilo”.

Fazendo irrupção no presente o passado aniquila. A experiência da personagem de Lovecraft, na casa mal-assombrada, se passa num tempo indefinido, um tempo de sonho do qual, mais tarde, ele se lembrará. As personagens de Clarice sentem imediatamente que o passado da casa engole seu presente – “tudo acabou” – e ameaça o seu futuro.

[...]

As semelhanças entre a casa de Clarice e a casa de Usher são tantas que poderíamos falar de intertextualidade. Alguns detalhes são quase idênticos: the vacant and eye-like windows, tornam-se o no texto de Clarice, “redondos olhos vazios de estátua”. The discoloration of ages had been great, escreve Poe, e Clarice “A casa devia ter tido uma cor. E

qualquer que fosse a cor primitiva das janelas, estas eram agora apenas velhas e sólidas.

As duas casas apresentam um contraste entre uma extrema antiguidade e uma miraculosa solidez. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 83, 85, 86)

A comparação de Perrone-Moisés leva em conta principalmente as similaridades físicas das casas, a casa clariceana parece fisicamente com a casa descrita pelos dois autores em seus contos “A estranha casa alta da Bruma” de Lovecraft e “A queda da casa de Usher” de Poe. O mais importe, entretanto, é a desestabilização que a casa de Clarice, como a dos escritores fantásticos causa, uma estranha inquietação, hesitação, mas a casa de Clarice vai além, seu espaço é labiríntico e seu tempo também o é: funde-se passado, presente e futuro não se sabe mais onde ou quando se está.

A casa que falava era uma esfinge que dava medo, estremecimento, sair dela era encontrar-se com o verdadeiramente real, com o terror de uma descoberta. E assim, o tempo começa a clarear e, numa tarde de “luz lívida e sem hora” (LISPECTOR, 1999d, p. 38), como que saindo de um buraco profundo, acordando de um delírio, de um sonho, agarrando-se a primeira tábua, o rapaz “Voltou antes dela, e viu uma casa de pé com um cartaz de “Aluga-se” (LISPECTOR, 1999d, p. 39). Agora eles eram adultos, como todos os “outros”, convencionais, ele, olhando-a com “olhos pornográficos”, ela mulher, maquiada, sem jeito, desconcertada. Parece que o mistério foi desfeito.

Engana-se, a hesitação persiste: “Seria isso? [...] Mas o que havia nisso tudo que fazia com que ele erguesse as orelhas em escuta angustiada, numa surdez de quem jamais ouvirá a explicação? [...] Que é! Mas afinal que está me acontecendo?” (LISPECTOR, 1999d, p. 41-42). A pergunta ressoa, em todo o texto e no leitor, afinal o que foi que aconteceu? Teria sido sonho? Ou realidade? Mistério...

Afinal, o que a casa fantástica simbolizou na narrativa? O próprio narrador responde:

Verdes e nauseados eles não saberiam exprimir. A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura e expressão. Procurar a expressão, por uma vida inteira que fosse, seria em si um divertimento, e seria uma divergência que pouco a pouco os afastaria da perigosa verdade - e os salvaria. (LISPECTOR, 1999d, p. 38-39)

A casa é a mensagem, é a esfinge, é o que afasta a verdade e os salva. O mistério persiste, o fantástico persiste, no discurso, no tema, na história, no leitor, como um labirinto.

A análise de Perrone-Moisés sobre o conto “A mensagem” foi uma peça importante para a compreensão do fantástico nessa narrativa, uma vez que, foi a partir da leitura desse texto que notamos nesse conto, posteriormente em outras narrativas, a insurgência dos elementos insólitos. Não obstante, Perrone-Moisés mostra pontos importantes da narrativa de Clarice, como por exemplo a constatação de que “o conto de Clarice é mais perverso do que qualquer conto fantástico” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 87-88). Concordamos nesse quesito com Perrone-Moisés, a narrativa de Clarice é, sim, mais perversa do que os contos fantásticos tradicionais, pois, ela faz com que o elemento insólito surja de uma situação banalizada, e não só isso, o objeto insólito é algo extremamente comum: uma casa.

Apesar da casa do conto “A mensagem”, como afirmou Perrone-Moisés (1990) ser similar às casas dos contos fantásticos tradicionais, como “A estranha casa alta da bruma” de Lovecraft e “A queda da casa de Usher” de Poe, a casa como objeto insólito de Clarice é diferente do espaço da casa encontrado nas narrativas desses autores, em vista de que, a casa presente em “A mensagem”, como já pontuado, trata-se de uma casa que é muito mais horrorosa ou fantástica em função da forma como as personagens a veem, como também, em função da relação destas com a casa. A casa é antropomorfizada, ela faz-se angustiada e sua angústia dialoga com a angústia das duas personagens.

Outro ponto importante da análise de Perrone-Moisés é que a crítica oferece subsídios para uma análise de uma maneira sociológica do conto, em que a relação entre o casal:

[...] revela e efetua a separação (hostilidade) dos sexos, definindo os papéis sociais respectivos do homem e da mulher. É o rapaz que volta a razão, apoiando-se nos gestos correntes da masculinidade, enquanto a moça, humilhada, assume a sua feminilidade como fraqueza e desvario. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 87)

Desse modo, a crítica abriu espaço para uma interpretação da literatura clariceana também como fator crítico da história e da sociedade. Nesse contexto, ressaltamos a insurgência do elemento insólito advindo de uma situação

supostamente real. Porém, discordamos sumariamente da afirmativa de Perrone-Moisés de que o conto clariceano constitui-se como um falso conto fantástico. Essa constatação baseia-se apenas na literatura fantástica realizada no século XIX, na qual o fantástico depende muito mais de elementos externos, ambientais. No caso de Clarice – e não só, mas no caso de muitos escritores do século XX, o fantástico se dá muito mais por uma relação do externo com o interno, com o psicológico, por exemplo, das personagens, como notamos diante da análise desse conto.

Portanto, a narrativa se constitui como uma forma diferente do fantástico tradicional, a narrativa é labiríntica, o fantástico também o é.

2.2. “Ele me bebeu”

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente.
Mas ela não era mais nada.
(LISPECTOR, 1998f)

O conto “Ele me bebeu” está contido no livro *A via crucis do corpo*. Como todos os contos nessa obra, ele traz uma mulher como protagonista do seu enredo.

A história de Aurélia Nascimento é intrigante. Ela tinha um amigo maquiador, Serjoca, ambos se apaixonam pelo mesmo homem. E quem acaba afogando as lágrimas do desastre sob a vida amorosa é a mulher¹⁹. Quando Aurélia percebe que a reciprocidade de sentimento entre o homem por quem ela está apaixonada e ela não acontece e, ao invés disso, ele corresponde ao sentimento de Serjoca, ou seja, ela é trocada, em uma sociedade machista, por um homem, ela começa a se desfazer, cada dia perdendo seu brilho, sua face, até que some completamente.

Inesperadamente, de frente ao espelho, que antes servia apenas para espelhar sua beleza, ela nasce novamente. Brincando com a metamorfose, com a morte, em tom de “causo”, a autora Clarice Lispector retoma o tema do nascimento e da morte, como prevê em “Água viva”, e o tema da homossexualidade ou do ser hermafrodita:

¹⁹ “Quem viu jamais vida amorosa que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento”. Essa frase também é uma das quais antecede, em epígrafe, os contos em *A via crucis do corpo*.

Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço. Ainda não estou pronta pra falar em “ele” ou “ela”. Demonstro “aquilo”. Aquilo é lei universal. Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como a respiração do mundo. (LISPECTOR, 1998f, p. 25)

“É. Aconteceu mesmo”, essa é a primeira frase da narrativa. Similar às narrativas de “causos” (histórias cabulosas contadas oralmente; lendas, que passam de pessoa a pessoa), essa colocação frasal ao invés de por a narrativa no âmbito da verdade, propõe a dúvida desde seu momento inicial.

A ironia e o humor das histórias de causos também estão inseridos logo no princípio da história; a personagem do maquiador é diretamente descrita como homossexual “maquiador de mulheres que não queria nada com mulheres. Queria homens” (LISPECTOR, 1998f, p. 38).

A beleza de Aurélia também é descrita com ironia, primeiro ela é uma mulher bonita, deslumbrante, mas quando sabemos dos apetrechos de beleza que ela usava, peruca loura e cílios postiços, a imagem dela não nos parece tão deslumbrante assim, mas uma beleza forjada, falsificada:

Usava lentes de contato. Seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa. E os dentes grandes, brancos. (LISPECTOR, 1998f, p. 38)

A descrição da beleza de Serjoca, mais objetiva, não deixa dúvida, ele era magro e alto. Aurélia e Serjoca tornam-se amigos porque ele era seu maquiador, saíam juntos, iam jantar em boates.

O tom de causo persiste e o narrador heterodiegético conta o acontecido em um dia na vida dos amigos Serjoca e Aurélia. Neste “fato” o espaço remete a um lugar real, a fachada do hotel “Copacabana Palace” no Rio de Janeiro.

Já estava escurecendo e a mulher queria pegar um táxi, Serjoca não queria porque era “mão de vaca”. Foi então que o inesperado aconteceu. Eles se deparam com um homem rico de quarenta anos, industrial de metalurgia, que esperava seu chofer com seu *Mercedes*, era Affonso Carvalho. Não é apenas o espaço que reproduz a referência ao real, a profissão de Affonso era uma das profissões mais em voga na sociedade de 1970, década da publicação do conto; não obstante, a marca do seu carro referencia-se ao mesmo período histórico, em que o imperialismo norte

americano aparece na sociedade, lembramos que é a mesma marca do carro que matou Macabéia, a protagonista de *A hora da estrela*.

Affonso oferece carona aos dois, que por “incrível que pareça”, não tinham destino. Aurélia aceita na hora:

— Eu lhe agradeceria muito, inclusive porque estou com dor no pé. Mas não disse que tinha calos. Escondeu o defeito. Estava maquiadíssima e olhou com desejo o homem. Serjoca muito calado. (LISPECTOR, 1998f, p. 42)

A vaidade feminina é explicitada, Aurélia esconde seu defeito e faz tudo para ficar bonita e para parecer bonita para o homem que suscita o seu interesse. Entretanto, a maquiagem surge não como um método de beleza, mas, como uma máscara.

Isso também acontece no conto “Restos de carnaval”, em que a autora Clarice Lispector sintetiza o significado da máscara: “E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (LISPECTOR, 1998f, p. 14). Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1998f, p. 47) recorre-se à explicação da máscara: “Escolher a própria máscara é o primeiro gesto humano e solitário”. Nesse sentido, o rosto maquiado é uma construção identitária escolhida pela própria pessoa para ela se representar em sociedade.

Os três se direcionam a uma boate, a “*Number One*”, novamente a marca do imperialismo norte-americano e a referência à reprodução de lugares reais, notamos que o nome do lugar está na língua inglesa, idioma estadunidense.

Rapidamente Aurélia se interessa pela cara máscula de Affonso. Sem querer o homem encosta o pé no pé dela embaixo da mesa e ela imediatamente fica excitada. Ao mesmo tempo, o industrial rico convida os dois, Serjoca e Aurélia, para irem jantar na casa dele, ela demonstra sua excitação na resposta: “Estou esfaimada” (LISPECTOR, 1998f, p. 42). Enfática, o tom sexual e grotesco da resposta não passa despercebido. Entendemos o grotesco como postulado por Victor Hugo, o grotesco é a união entre o disforme/monstruoso e o cômico/bufo: “No pensamento dos Modernos [românticos], o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo.” (HUGO, 2002, p. 30-31).

É só nesse momento também que somos avisados que Serjoca, como Aurélia, se interessou pelo homem rico. O grotesco ainda persegue o jantar na casa de Affonso:

O apartamento era atapetado de branco e lá havia escultura de Bruno Giorgi. Sentaram-se, tomaram outro drinque e foram para a sala de jantar. **Mesa de jacarandá.** Garçom servindo à esquerda. Serjoca não sabia comer escargots e atrapalhou-se todo com os talheres especiais. Não gostou. Mas Aurélia gostou muito, se bem que tivesse medo de ter hálito de alho. Mas beberam **champanha francesa** durante o jantar todo. Ninguém quis sobremesa, queriam apenas café. (LISPECTOR, 1998f, p. 42)

O ambiente chique e a comida requintada não combinam com as atitudes das personagens. Serjoca sem conseguir comer o prato principal porque não sabia mexer com os talheres e Aurélia se preocupando com o mau hálito de alho dão um toque irônico-cômico na narrativa. A escultura de Bruno Giorgi aproxima novamente a narrativa da referência ao real. Giorgi foi um artista brasileiro, era escultor e professor de arte. O artista ficou conhecido principalmente pelas esculturas nas esplanadas dos ministérios em Brasília.

Após o jantar Serjoca começa a demonstrar claramente seu interesse pelo industrial, que ficou “espantado” com a sua eloquência:

E foram para a sala. Aí Serjoca se animou. E começou a falar que não acabava mais. Lançava olhos lânguidos para o industrial. Este ficou espantado com a eloquência do rapaz bonito. No dia seguinte telefonaria para Aurélia para lhe dizer: o Serjoca é um amor de pessoa. (LISPECTOR, 1998f, p. 43)

Nesse momento, o leitor já é avisado da preferência de Affonso por Serjoca e não por Aurélia; além da comicidade, esse fato vai à contramão dos princípios sociais da sociedade tradicional e machista. O industrial não se interessa pela mulher “loira”, mas por Serjoca. Até mesmo o nome dessa personagem possui uma semântica que reitera o cômico. Seu nome não é Sérgio, por exemplo; o sufixo “oca” parece se referir-se à sexualidade da personagem, denotando a imagem de um homossexual generalizado, coloquialmente denominado “gay”.

Marcaram novo encontro e desta vez Aurélia ligou para Serjoca a maquiarse antes da ocasião. A mulher se olha no espelho e a maquiagem de Serjoca a faz perceber que estava perdendo o rosto. No espelho via-se um rosto de carne, vazio:

Mas antes de se encontrarem, Aurélia telefonou para Serjoca: precisava de maquiagem urgente. Ele foi à sua casa. Então, enquanto era

maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto. A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena. (LISPECTOR, 1998f, p. 43)

É dessa forma que a narrativa começa a enveredar-se pelos meandros do fantástico. A personagem conclui o fato inesperado quando já estava no restaurante. Ela se sente mal, vai ao banheiro e se olha ao espelho, estava perdendo até seus ossos, que antes eram fortes e robustos:

Era isso mesmo que ela **imaginara**: Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos — e tinha uma ossatura espetacular — mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso. (LISPECTOR, 1998f, p. 43 – grifo nosso)

A utilização do termo “imaginara” coloca a narrativa em hesitação. Não se sabe se o fato sobrenatural era um evento real, ou era imaginação da personagem principal. O evento inesperado leva a mulher a refletir sobre como retomar sua individualidade, como voltar a existir frente à perda de um homem, como lidar com o Outro?

Chegou em casa, tomou um longo banho de imersão com espuma, ficou pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade? (LISPECTOR, 1998f, p. 44)

O acontecimento sobrenatural faz com que Aurélia reflita sobre a composição do seu “eu”. Somos conduzidos a pensar a partir da imaginação da personagem Aurélia, que está confusa pela perda de um homem para um outro homem, não para uma mulher. A narrativa nos convida a refletir junto com Aurélia: como somos construídos? Quem somos frente ao outro? O desenrolar da narrativa confirma esse dado.

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada. — Então — então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se. E realmente aconteceu. No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to.

O espelho é um espaço simbólico. Com o surgimento da psicanálise, o espelho significa instrumento da *psique*, pois ele acentua o lado misterioso da alma. Desse conceito, surge o espelho como símbolo da manifestação que reflete a

inteligência criativa, bem como do intelecto divino de refletir a manifestação como tal sua imagem. Para Foucault o espaço do espelho é um lugar sem lugar, um espaço da atopia:

No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente. (FOUCAULT, 1968, p. 41)

O elemento especular dá ainda mais ênfase à hesitação. A frase final “E realmente aconteceu”, dá simetria ao conto e retorna também a hesitação inicial: será que aconteceu, ou foi apenas mais um “causo”? Quem não nasce e renasce frente às composições da alteridade? É dela que nos alimentamos, ao mesmo tempo, é dela que nos estranhemos.

Coincidência ou não, o elemento especular desse conto é diretamente similar à composição do retrato da famosa obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*. Publicado no final do século XIX, nesse livro Dorian Gray é modelo para o pintor Basil Halward, o qual aprecia sua beleza física de forma tamanha que esconde uma paixão platônica pelo modelo. A pintura fica perfeita e Dorian Gray ao vê-la deseja que ele ficasse bonito, jovem e exuberante como a pintura quando envelhecesse. Mal sabia ele que seu desejo seria atendido. A partir de então Dorian começa a mostrar-se extremamente vaidoso e amoral, o tempo passa e ele continua tão bonito quanto no momento da sua pintura. Já quase com meia idade, ele retorna a ver o quadro em que foi modelo, ao observar o quadro ele nota que a figura dele no quadro sofre as marcas do tempo, isto é, da velhice, das suas atitudes imorais e extrapoladas, que “na realidade” ele não sofria.

Enquanto o livro de Wilde critica os valores morais e sociais da sociedade inglesa do século XIX e coloca a questão da homossexualidade “escondida”; o conto de Clarice vai à contramão, critica os hábitos modernos principalmente os referente à vaidade feminina e questiona de forma sugestiva o preconceito do homossexualismo da sociedade machista.

Todavia, Aurélia não descobre a mudança de sua personalidade em um retrato, mas em um espelho, no qual só ela enxergava o desaparecimento de seu rosto. Aurélia vê o seu rosto desaparecer em função de uma crise de identidade, de

um esfacelamento da sua subjetividade. O espaço do eu (Aurélia) deixa-se anular pelo espaço do outro (Serjoca).

Para Umberto Eco (1989), o espelho é um fenômeno-limiar, porque baliza os limites entre o imaginário e o simbólico. É pelo espelho que temos o domínio do nosso corpo, um domínio da ordem do imaginário, e o desenvolvimento dessa experiência “só acontece à medida que o sujeito se integra ao sistema simbólico, ali se exercita, ali se afirma através de uma palavra verdadeira” (ECO, 1989, p. 12). A experiência de Aurélia de ver-se no espelho, já que antes ela não se via, quando apenas deixava-se maquiar por Serjoca, ela não dava conta de se ver, porque não conseguia experimentar os dois sistemas, o imaginário e o simbólico, ela deixava Serjoca fazer isso por ela.

Quando Aurélia estava à mercê de Serjoca, quando ele fazia sua maquiagem, ela não se via, ela deixa-se ver e deixava que Serjoca construísse a sua face. Sua face era construída por outrem. Na medida em que ela se afasta, percebe-se sem rosto, percebe que o seu rosto era um espaço construído por uma outra pessoa. Por isso, a beleza de Aurélia era “postiça” – seus cabelos eram uma peruca loura. Sua face também não era sua, era feita pela mão do outro.

Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços. Ficaram amigos [Aurélia e Serjoca]. Saíam juntos, essa coisa de ir em jantar em boates. Todas as vezes que Aurélia queria ficar linda ligava para Serjoca. (LISPECTOR, 1998f, p. 41)

Quando ela se distancia de Serjoca e fica só e sem rosto é que se dá conta de como seu corpo é um falso corpo. Seu rosto some, é o caos. Do caos ao renascimento. Ela percebe que tem que voltar a ter um rosto, voltar a ser uma pessoa. Por isso esbofeteia-se e aos poucos seu rosto volta. Para fazer uma pessoa reanimar de um desmaio, ou de um delírio, no senso comum, é comum as pessoas darem bofetadas na face, esse fato é interessante, porque a partir de uma atitude comumente empregada na “realidade” quer-se destruir a situação insólita.

O espelho, portanto, é um espaço do labirinto na narrativa. É ele que faz com que Aurélia se perca e se encontre novamente. Depois das bofetadas e de olhar novamente no espelho “Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de Nascer. Nas-ci-men-to.” (LISPECTOR, 1998f, p. 44). Do caos ao renascimento. A frase “E

realmente aconteceu” (LISPECTOR, 1998f, p. 44) retoma o início do conto “Aconteceu mesmo” (LISPECTOR, 1998f, p. 41), a imagem do espelho na narrativa delibera diretamente para esse movimento cíclico, a ambiguidade continua, o mistério prevalece.

2.3. “Miss Algrave”

Se contasse não acreditariam porque não acreditavam na realidade. (LISPECTOR, 1998f, p. 13)

Miss Algrave é o primeiro conto do livro *A via crucis do corpo* (1974). O narrador heterodigético conta a história da pudica Ruth Algrave. Morando em Londres, Ruth, assim como a personagem principal de *A hora da estrela*, Macabéa, trabalha como datilógrafa. Ela é virgem santa, não gosta de “safadezas”, nem de quando vê na rua cachorros fazendo isso, “Mas se assim Deus queria, que então assim fosse” (LISPECTOR, 1998f, p. 16).

Antes de adentrarmos na análise desse conto, é importante falar de outro. Em “Dia após dia” conto que também faz parte de *A via crucis do corpo*, temos uma personagem que fala da construção do livro *A via crucis do corpo*. Nele, Clarice cria uma personagem para dizer os motivos pelos quais escreveu o livro: falta de dinheiro um (dos principais motivos) as histórias lhe vieram à cabeça, tinha pedido permissão ao filho, e, era dia de “Danúbio azul”. A personagem diz ter brigado por telefone com um amigo que lhe ligara lembrando que a escrita do livro possivelmente detonaria com o nome dela como escritora:

Pois é. Sei lá se esse livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei porque as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane tenho mais o que pensar. (LISPECTOR, 1998f, p. 50)

Ao pedir licença ao filho a personagem conta a história de “Miss Algrave” e o único comentário do filho é: “ ‘grave’ é túmulo”. E a personagem finaliza com a música presente desde o início do conto “[...] que o “Danúbio azul” é lindo, é mesmo”; “Viva a feira livre”; “Viva eu! que ainda estou viva” (LISPECTOR, 1998f, p. 53).

Coincidência ou não, a narrativa contém fantasia e, como o fantástico, referencia a realidade. Logo no primeiro parágrafo de “Miss Algrave” há uma frase solta do narrador heterodiegético onisciente, uma frase que não se sabe de onde veio, se do pensamento da personagem Ruth, se é própria do narrador: “Se contasse, não acreditariam porque não acreditavam na realidade” (LISPECTOR, 1998f, p. 13).

O espaço da história é inacreditavelmente real, Londres na Inglaterra, lembrando que esta cidade foi por muito tempo habitada por fantasmas: “[...] morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, **sabia da verdade**” (LISPECTOR, 1998f, p. 13). Nessa constatação duas coisas chamam a atenção: o fato de Londres ter sido praticamente a cidade que fundou o gênero que deu vida ao fantástico, o gótico, e o fato de se saber da verdade: quem sabia da verdade? Qual verdade? Vamos à história.

O tempo é marcado, não foi na sexta-feira, só aconteceu no sábado, e a data é bastante simbólica. Durante o período medieval acreditava-se que sexta-feira era o dia das bruxas, esse fato ressoou por meio tempo, até hoje presente na cultura, como podemos notar pelos vários filmes de terror que contam as histórias macabras que aconteceram na sexta-feira (13). Porém a história macabra dessa narrativa não acontece na sexta, que era um dia normal, mas no sábado. Ao acontecer no sábado tenta-se dar credibilidade a história como um acontecimento verídico, negando o sentido da sexta-feira macabra:

Mas na sexta fez tudo igual como sempre. Embora a atormentasse uma lembrança horrível: quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também era. (LISPECTOR, 1998f, p. 13)

Veja que o que atormenta a personagem não é nenhuma uma história macabra, mas uma história real: a história de duas crianças que descobrem a sexualidade. A sexualidade infantil é uma realidade, quando a personagem se sente culpada, ela exprime os pensamentos pudicos, os preconceitos da sociedade quanto ao tema sexualidade infantil. É uma crítica irônica, colocada de maneira cômica e grotesca na narrativa, pois as crianças não se tocavam, mas “brincavam de marido e mulher e faziam de tudo para ter filhinhos” (LISPECTOR, 1998f, p. 13).

A ironia-cômica persiste: “Solteira, é claro, virgem, é claro. [...] Nesse dia tinha feito suas compras de mercado: legumes e frutas. Porque comer carne ela considerava pecado” (LISPECTOR, 1998f, p. 13). O termo carne nesse fragmento possui duplo sentido: a carne como sangue símbolo da morte e a carne como elemento sexual, perverso. Com o caminhar da narrativa perceberemos que esse último significado é o que prevalece na estrutura de sentidos engendrada pelo texto.

Eros é evocada na história: “Quando passava pelo *Picadilly Circle* e via as mulheres esperando homens nas esquinas. Só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais pra se suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente” (LISPECTOR, 1998f, p. 13). O espaço novamente coloca a narrativa no plano do real, o *Picadilly Circle* é uma famosa praça de Londres que liga suas principais avenidas. Na narrativa, a praça é onde ficam as prostitutas das quais a personagem tem nojo, mulheres se vendendo por dinheiro lhe causam repulsa, ela sente vontade de vomitar. Porém, a simbologia principal da passagem é a estátua de Eros.

Eros é o deus grego do amor. Filho de Afrodite e de Zeus, por muito tempo ele permaneceu como criança por ser muito solitário; nessa época, ele se utilizava de sua inteligência para fazer os casais ficarem juntos, por isso ficou conhecido como cupido ou deus do amor. Quando recebe a companhia de um irmão, Anteros, ele começa a crescer e ficar robusto, tornando-se sofista e encantador. Casa-se com Psique, porém, com a condição de ela não olhar a sua face. Incentivada por suas irmãs, Psique trai a condição imposta pelo marido e este a abandona. Arrependido por amar sinceramente Psique, Eros pede a Zeus para que ele tenha compaixão de sua mulher. Notando a sinceridade de Eros, Zeus resgata Psique e Eros, que se tornam imortais e passam a viver no Olimpo, ao lado de Zeus e de outros deuses. Nesse sentido, a imagem de Eros resgata a noção de amor, como também a noção de carne, uma vez que Eros era principalmente representado por sua beleza; nas esculturas, aparece sempre nu e másculo. O aparecimento da imagem de Eros traz ao conto o tom de sedução, de perfeição, ligando-se diretamente a questão da sexualidade feminina discutida no texto.

Apesar de pudica, a descrição de Ruth não condiz com a imagem universal de uma mulher casta por sua feiura, ao contrário, apesar de casta, Ruth era uma mulher bonita:

Seu chefe nunca olhava para ela e tratava-a felizmente com respeito chamando de Miss Algrave. Seu primeiro nome era Ruth. E descendia de irlandeses. Era ruiva, usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo. Tinha muitas sardas e pele tão clara e fina que parecia uma seda branca. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita. (LISPECTOR, 1998f, p. 14)

Dessa forma, a imagem de Ruth quebra com o imaginário de mulher pudica e feia; ao contrário, a descrição da personagem mostra que ela tinha uma beleza opulenta e rara, visto que o ruivo não é comum.

O primeiro nome de Miss Algrave é simbólico. A bíblia possui um livro com o nome de Rute (modernamente Ruth). Rute habitou Moabe, parte rochosa da Jordânia, sendo conhecida como Rute, a moabita. Ela fazia parte da família de Davi por ter se casado com o cunhado de Davi, Boaz. Naquele lugar era conhecida por sua amizade e lealdade. Assim, o nome Ruth, ao mesmo tempo em que traz uma simbologia mítica ao conto, traz também a noção de confiança, devemos confiar na história de Ruth? Devemos dar crédito a história de Ruth?

Apesar de sua beleza, ninguém nunca tocou nos seios da personagem principal da história. Ela não entrava em *pubs* porque o cheiro de álcool a enjoava: “Sentia-se ofendida pela humanidade” (LISPECTOR, 1998f, p. 14).

As cores também trazem simbologia ao texto. A planta que Ruth cultivava não era qualquer uma, eram gerânios vermelhos. A cor vermelha representa a vida, o sangue, como também é a cor ligada à sexualidade; a menina se torna mulher quando recebe seu primeiro sangue. Desse modo, juntamente aos outros elementos, a escultura de Eros e o nome da personagem principal, tem-se aqui novamente uma conotação sexual.

Clarice é extremamente irônica quanto à sexualidade sufocada de Ruth: “Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (LISPECTOR, 1998f, p. 14). Essa ironia leva a uma cena insólita: uma mulher que, de tão pudica, não tira as roupas íntimas para se lavar.

Eis que chega o dia do acontecimento. Era um sábado comum, mas Ruth nesse dia estava concedendo-se várias permissões: não comeu apenas legumes, almoçou camarão, e, quando sentou-se ao *Hyde Park*, viu como o dia estava lindo e não leu a bíblia, só ficou sentada, sem olhar para os casais que se beijavam, porque

era um ato imoral, indecente. Em seguida, foi para a casa, tomou um banho e tricotou um suéter para o inverno, na cor amarela como o sol. Lembramos que essa cor simboliza o renascimento. Seria esse o dia em que Ruth renasceria?

Era o mês de maio, que é simbólico, pois esse mês é relacionado ao amor, o mês dos casamentos, das noivas; havia uma brisa singular, não era como qualquer brisa, era uma noite especial, era noite de lua cheia, lembrando a atmosfera do conto de terror do homem que vira lobisomem ao céu noturno de lua cheia. O caso cheio de expectativa cria hesitação e ambiguidade.

Ruth sentia-se sozinha, não tinha ninguém para conversar. Não tinha TV porque vira na TV de Mrs. Cabot “um homem beijando uma mulher na boca [...] A falta de vergonha estava no ar” (LISPECTOR, 1998f, p. 15). A personagem não era viciada, achou um absurdo uma vez em Londres uma fila de viciados esperando para tomarem uma aplicação. Exclui-se a possibilidade de ela estar sob efeito de drogas, assim como outrora exclui-se a possibilidade de ela estar sob o efeito do álcool, pois Ruth odiava e contestava todas essas “vergonhices”. Aconteceu:

Estava assim deitada na cama com a sua solidão. O embora.
Foi então que aconteceu.
Sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo. Teve medo. Falou bem alto:
—Quem é?
E a resposta veio em forma de vento:
—Eu sou um eu.
—Quem é você? perguntou trêmula.
—Vim se Saturno para amar você.
—Mas eu não estou vendo ninguém! Gritou.
—O que importa é que você está me sentindo.
E sentia-o mesmo. Teve um frisson eletrônico.
—Como é que você se chama? perguntou com medo.
—Pouco importa.
—Mas quero chamar seu nome!
—Chame-me de Ixtlan.

Mesmo no encontro com o ser de Saturno a ambiguidade persiste. No momento do aparecimento, Ruth estava sentada na cama, será que ela já estava dormindo e sonhando? Quando a personagem pergunta quem era e a resposta vem em forma de vento também montando uma atmosfera onírica. O lugar de onde vem o ser “extraterrestre” é simbólico e traz ainda mais significados ao texto, ele é de Saturno, na astrologia Saturno:

“Na Astrologia, Saturno encarna o princípio da concentração, da contração [...] e da inércia. É, em suma, uma força que tende a cristalizar,

a fixar a rigidez das coisas existentes, opondo-se, assim, a toda mudança. O nome **Grande Maléfico** lhe é conferido a justo título, pois ele simboliza todo tipo de obstáculo, as paradas, a carência, o azar, a impotência, a paralisia.

[...]

Saturno é o planeta *maléfico* dos astrólogos: sua luz triste e fraca, evoca [...] as tristezas e provocações da vida; sua alegoria é representada pelos traços fúnebres de um esqueleto movendo a foice. [...] Nesse sentido, ele constitui uma força de freio em favor do espírito.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.806-807)

A descrição que o narrador faz de Ixtlan, o ser de Saturno, casa-se com o sentido que lhe é atribuído pela simbologia, coincide o caráter maléfico de Saturno:

Seu contato **era frio como o de uma lagartixa**, dava-lhe calafrios. Ixtlan **tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer**. O manto que cobria o seu corpo era da mais **sofrida cor roxa, era ouro mau e púrpura coagulada**. (LISPECTOR, 1998f, p. 17 – grifo nosso)

Esse ser de Saturno, em contato com Ruth – que já era pudica e inerte-, parece agir ao contrário. Ou seja, em contato com a frieza de Ruth, esse ser de Saturno passa para ela não a inércia, mas a mobilidade, a mudança; em lugar da força do espírito, passa a força da carne. Assim, Clarice pega a simbologia de Saturno e a usa de forma avessa. Ele é quem dará a ela o fervor sexual e não espiritual.

Outro fato muito interessante no aparecimento desse ser extraterrestre é que ele não é gentil e carinhoso ao usar as palavras; quando Ruth pergunta qual era o nome dele, ele responde: “Pouco importa”, estaria aí uma metáfora dos maus-tratos entre o masculino e feminino?

O nome do extraterrestre chama atenção: Ixtlan. A estilística do nome soa, “literalmente”, como o nome de um ET, como o nome de tantos outros extraterrestres, por exemplo, “K-Pax”, “Spock”, “Yoda”, “Chewbacca”, “Ewoks”, “Klaatu” de filmes como “K-Pax”, “Star trek” “Star wars”, “The day the earth stood still”.

Todavia, o nome nos leva a uma intertextualidade com a obra literária lançada um ano antes da de Clarice: *Viagem a Ixtlan*, de Carlos Castañeda, publicado pela primeira vez em 1973. Nesse livro, o “antropólogo” Carlos Castañeda conta suas aventuras nas mais variadas civilizações indígenas. No livro, Castañeda relata sua convivência com o mundo de Dom Genaro, um velho índio mexicano. Quando ele

narra a sua viagem, as pessoas em geral não acreditam na existência de Ixtlan, e ele se encaixa na existência do lugar, que é maravilhoso, mas muito real:

—Sua viagem a Ixtlan então não é real – disse eu
 —Ela é real! – exclamou Dom Genaro. – Os viajantes é que não são reais.
 – Apontou para Dom Juan com a cabeça e disse, com ênfase: - Este é o único que é real. O mundo só é real quando estou com este.
 (CASTAÑEDA, 2009, p. 342)

Diante dessa possível intertextualidade fica a dúvida: Seria Ixtlan real ou uma produção da mente de Ruth?

O *frisson* eletrônico dado a Ruth na noite de amor entre ela e o ser de Saturno carrega ambiguidade. Ao mesmo tempo em que traz os indícios de uma ficção científica com a presença do ser de Saturno Ixtlan, traz também uma referência ao mundo externo ao texto, à era tecnológica.

—Vim de Saturno para amar você
 —Mas eu não estou vendo ninguém! Gritou.
 — O que importa é que você está me sentindo.
 E sentia-o mesmo. Teve um *frisson* eletrônico. (LISPECTOR, 1998f, p. 16)

Outro elemento simbólico da narrativa é o fato de os “amantes” se comunicarem em sânscrito, esse fato liga a simbologia do nome de Ruth à imagem de Ruth bíblica; lembramos que na época de Rute, falava-se sânscrito. Seria Ixtlan o salvador de Ruth? Só se for um salvador do mau, frio e vestido como um rei e, comicamente, branco e pequeno:

Eles se entendiam em sânscrito. Seu contato era frio como o de uma lagartixa, dava-lhe calafrios. Ixtlan tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer. O manto que cobria o seu corpo era da mais sofrida cor roxa, era ouro mau e púrpura coagulada [...] Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao lado na cama de ferro. E passou a mão pelos seus seios. Rosas negras. (LISPECTOR, 1998f, p. 17).

A ironia continua. Ruth logo se apaixona pelo ET que a fez mulher: “—Eu te amo meu amor! Meu grande amor!” (LISPECTOR, 1998f, p. 17). Logo que o ato sexual termina Ixtlan vai embora, ela pergunta quando ele voltará e ele responde: “—Na próxima lua cheia” (LISPECTOR, 1998f, p. 14); ele diz isso com a mesma voz fria quando ela perguntou seu nome.

Novamente a infantilidade é levantada e Ruth pergunta se ficará esperando bebê, como quando ela fazia com seu primo Jack, ele responde que não e em seguida

ela adiciona que vai morrer de saudade; é então que entra mais um elemento de hesitação, Ixtlan responde a Ruth: “—Use-se” (LISPECTOR, 1998f, p. 18). Teria mesmo aparecido um extraterrestre que desvirginou Ruth ou ela estaria sonhando e se masturbando?

Mas, para comprovar que o acontecera era verdade, Ruth guarda o lençol com sangue sem lavá-lo, para que, assim, quando duvidassem, ela pudesse mostrá-lo.

Depois do encontro com o ET, Ruth vira mulher realizada: não vai à igreja, come carne bem sangrenta. É interessante notar a resposta de Ixtlan quando Ruth pergunta a ele porque ele a havia escolhido: “Ele disse que era por ela ser ruiva e virgem” (LISPECTOR, 1998f, p. 18). Atesta-se mais uma vez uma crítica, como todos os homens, Ixtlan escolhe Ruth pelo físico; a virgindade no momento histórico social da produção do livro era ainda de grande valia para a mulher. A mulher que não fosse virgem era indigna. Sexo era proibido para a mulher, e até hoje é um grande tabu a sexualidade feminina.

Nesse sentido, Clarice Lispector faz uma crítica aguda ao comportamento social preconceituoso que modela a mulher como uma santa, valendo-se justamente de elementos insólitos, que remetem à construção da narrativa de ficção científica, um ramo da literatura fantástica, porque parte do sobrenatural – um ser do outro mundo.

E chega o dia em que Ruth trai Ixtlan: “Afinal de contas, a pessoa tinha que dar um jeito, não tinha?”

Foi o seguinte: não aguentando mais, encaminhou-se para o *Picadilly Circle* e achegou-se a um homem cabeludo. Levou-o ao seu quarto. Disse-lhe que não precisava pagar. Mas ele fez questão e antes de ir embora deixou na mesa de cabeceira um libra inteira. Bem que estava precisada de dinheiro. Ficou furiosa porém quando ele não quis acreditar na sua história. Mostrou-lhe, quase até o nariz. O lençol manchado de sangue. Ele riu-se dela. (LISPECTOR, 1998f, p. 19-20)

Ruth, depois de Ixtlan, ganha liberdade sexual. A hesitação surge novamente, ela mostra a única prova de que Ixtlan existia ao homem que levou para casa, contudo, o personagem não demonstra nenhuma reação quando ela esfrega o lençol no rosto dele, apenas um sorriso. Será que ele estava rindo da imaginação de Ruth? Pelo fato de ela ser louca? É apenas um sorriso ambíguo que não responde o questionamento.

Há uma reviravolta no caráter da personagem principal, uma vez que o primeiro homem que Ruth pegou no *Picadilly Circle* ela recebeu dinheiro para fazer o que ela gostava: sexo; a respeitosa Miss Algrave torna-se a prostituta Miss Algrave.

Tinha vontade de comprar um vestido bem vermelho com o dinheiro que o cabeludo lhe deixara. Soltava os cabelos bastos que eram uma beleza de ruivos. **Ela parecia um uivo.** [...]

—Chega de datilografia! Você não me venha com uma de sonso! Quer saber de uma coisa? deite-se comigo na cama seu desgraçado! (LISPECTOR, 1998f, p. 20)

A metáfora empregada por Clarice sobre a mudança de Miss Algrave é essencial para compreender alguns aspectos do texto. “Ela parecia um uivo” retoma o fato do aparecimento de Ixtlan sempre às luas cheias, como o Lobisomem; esse fato traz mais ambiguidade ao texto, faz com que ele fique mais fantástico por conter uma referência a uma história fantástica. Ruth seria o lobisomem? Ela estaria dormindo? Sonhando? Excitada masturbando-se? O mistério fica na espera, a mesma espera de Ruth para a volta de Ixtlan: “E quando chegasse a lua cheia – tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com Ixtlan” (LISPECTOR, 1998f, p. 20).

Em *Pós-escrito ao nome da rosa*, Umberto Eco (1989) teoriza três tipos de labirinto: o grego, o maneirista e o pós-moderno:

Quem percorre o labirinto grego, o de Teseu — que tem em seu centro o Minotauro —, encontra um fio, o de Ariadne, que o conduz à saída. O labirinto maneirista é figurativizado como uma árvore com muitas raízes, muitos becos sem saída; nele há apenas uma saída e para achá-la é preciso recorrer, ainda, ao fio de Ariadne. O labirinto pós-moderno, o rizoma, de acordo com Umberto Eco, “é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito” (1985, p.47). O rizoma é um caule subterrâneo e o seu “princípio de multiplicidade mostra que não existem pontos ou posições como em uma estrutura em raiz, mas linhas que formam tramas” (Primo, 2000). Sem começo nem fim, o que importa é o *intermezzo*, que não deve ser visto como o centro, mas como aquilo que está num espaço intermediário porém completamente descentrado, na medida em que o seu processo fundamental é a metamorfose dinâmica. (ECO *apud* KHALIL, 2001, p. 246-247)

Diante disso, percebemos que os labirintos em Clarice como o labirinto pós-moderno, de onde não há saída e que tem a característica de uma metamorfose contínua. Na história de Miss Algrave, a sua conexão com um ser de outro planeta é

inesperada e tal conexão parece ser infindável e sempre misteriosa. O que a liga àquele ser tão estranho? O que ele quer dela? Qual o ponto de contato entre os dois? Por que ela resolve mudar sua vida do avesso após a relação sexual com um ser do outro planeta? Enfim, o espaço Miss Algrave e Ixtlan é labiríntico.

Esses questionamentos ressoam não apenas na narrativa, mas fora dela e fazem com que o mistério prevaleça. Novamente percebemos que o insólito advém de uma situação cotidiana: uma mulher pudica e virgem trabalhadora, há a irrupção do insólito, e essa mulher encontra-se com um ET que a faz mulher. Será verdade?

CAPÍTULO 3

OS LABIRINTOS FANTÁSTICOS EM ALICE MUNRO

Nesse capítulo faremos a análise dos contos de Alice Munro, respectivamente “*Fiction*”, “*Images*” e “*Days of butterfly*”. Como nas narrativas claricenias, o elemento insólito nessas narrativas aparece em uma situação cotidiana. Não obstante, tais quais as narrativas de Clarice, esses contos compõem labirintos modernos, de metamorfose dinâmica, potencialmente infinitos, ligados à ambiguidade fantástica. A análise dessas narrativas consistirá em verificar em que medida encontra-se o fantástico nas narrativas labirínticas dessa escritora. Buscaremos quais são os elementos que geram ambiguidade e hesitação na literatura dessa autora.

3.1. “Fiction”

Um deslizar para dentro [...]
(Munro, 2009)

Por meio de um narrador heterodiegético, a narrativa conta a história de Joyce e Jon. Ambos se conheceram na escola por serem os dois alunos de QI mais elevado, entretanto, ao invés de se tornarem grandes profissionais intelectuais, apaixonados, Joyce e Jon resolvem fugir e aproveitar a vida. Depois de viajarem e conhecerem os mais lindos lugares, os dois resolvem constituir residência em *Rough River*, onde ela adquire um diploma de violino e trabalha dando aula de música; ele torna-se carpinteiro. O casal, porém, não contava com o aparecimento de Edie, que destruiria o casamento deles. Anos mais tarde, já casada com outro homem, Joyce conhece uma escritora e resolve ler seu livro, que conta a história da filha de Edie, de suas

conversas com ela quando lecionava para garota. Essa história e a da ficção que a personagem está lendo cruzam-se. Ficção ou realidade?

A narrativa está dividida em duas partes, na primeira encontramos a história do encontro de amor entre Joyce e Jon até a chegada de Edie e a posterior separação. Na segunda parte temos a história de Joyce casada novamente, descobrindo em um livro uma história que “parece” ser a sua.

Está tudo bem até que Jon precisa de uma ajuda no trabalho de carpintaria porque sozinho ele não está dando conta do serviço. Assim Edie aparece para uma entrevista. Ela era uma mulher estranha, foi viciada em álcool, tinha as costas inteiras tatuadas, e não falava muito, mas quando falava, mostrava que era uma pessoa que tinha força. Além disso, Joyce possuía uma filha de nove anos que “*born without a father, so she is my total responsibility and I mean to bring her up right. My ambition is to learn wood-working so I can provide for myself and my child*”(MUNRO, 2009, p. 35)²⁰.

Pareceu para Jon então que a mulher era certa para o trabalho, afinal ela era forte o suficiente para um trabalho de carpintaria. Foi assim que Edie entrou na vida do casal.

Enquanto trabalhavam, Jon e Edie ouviam a rádio e conversavam sobre variados assuntos, como, por exemplo, o fato de Edie não acreditar na evolução; ela também achava que os donos das empresas farmacêuticas já sabiam a cura do câncer, mas que eles tinham um acordo entre si para continuarem ganhando dinheiro com a compra de remédio. Foi por essa mulher ignorante, estranha, tatuada, que Jon, um dos QIs mais altos da escola, apaixonara-se, como um clique. Essa situação, que não é sobrenatural, mas é insólita, porque seria improvável, mas acontece na narrativa, evoca ambiguidade:

Falling. That suggests some time span, a slipping under. But you can think of it as a speeding up, a moment or a second when you fall. Now Jon is not in love with Edie. Tick. Now he is. No way this could be seen as probable or possible, unless you think of a blow between the eyes, a

²⁰ “nasceu sem pai, de modo que ela é de minha total responsabilidade e eu pretendo cria-la direito, minha ambição é aprender marcenaria para sustentar a mim e a minha filha”. [todas as traduções contida nesta parte da análise foram retiradas de: MUNRO, Alice. Felicidade demais. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010]

sudden calamity. The stroke of fate that leaves a man a cripple, the wicked joke that turns clear eyes into blind stones.(MUNRO, 2009, p. 38)²¹

Desse modo, sendo impossível de conceber como “provável ou impossível”, Jon apaixona-se por Edie. Começa o drama entre o casal Joyce e Jon.

No início Joyce achou que Jon estivesse interessado apenas em sexo com a mulher, tentou de tudo achando que um dia isso ia passar. Chegou, inclusive, a dividir seu marido com a mulher, o que não deu certo. Um dia Jon disse pra ela que “não existia mais os dois”. A mulher se descontrolou totalmente, tentou suicídio várias vezes esperando que seu ex-marido a resgatasse, ele se importou apenas uma vez: “*It's terrible but wonderful. A new beginning. Naked truth. Naked life*” (MUNRO, 2009, p. 39)²². Joyce começa a beber.

Na segunda parte, anos mais tarde, Joyce conhece Matt no Norte de Vancouver, ele era um neuropsicólogo e um violinista amador. Ela casa-se com ele e mora nessa mesma cidade, em uma casa em *Windsor Road* na colina de *Grouse Mountain*. A referência espacial é real, Vancouver existe no mapa do Canadá, assim como a estrada *Windsor Road* e a colina *Grouse Mountain*.

O feliz casal decide dar uma grande festa em sua casa para comemorar o aniversário de sessenta anos de Matt e, para isso, todos os vizinhos e amigos são convidados. Nessa festa aparece uma mulher que Joyce não conhece. Ela fica intrigada, e, no final da festa, ela resolve perguntar a um de seus amigos quem era a mulher. Eles respondem que ela é a mulher de Justin, um amigo deles, e que ela chama-se Christie O' Dell, é escritora.

Intrigada, no dia seguinte a personagem resolve comprar o livro da escritora. Entra em uma livraria e encontra um exemplar, quando olha a foto da mulher ao final reconhece o rosto dela. Ela pensa que talvez ela fosse uma de suas alunas no passado, mas hesita e se lembra que possivelmente ela reconhece a escritora da festa que tinha acontecido no dia anterior:

²¹ Sugeriria um período de tempo, um deslizar para dentro. Mas se poderia pensar numa aceleração, um momento ou o segundo exato da queda. Agora Jon não está apaixonado por Edie. Agora está. Era impossível de conceber como provável ou impossível, a não ser que se entenda como um tiro no meio da testa, uma calamidade súbita. O golpe fatal que aleija o homem, a brincadeira maldita que transforma os olhos claros em pedras cegas.

²² É terrível mas maravilhoso. Um novo começo. A verdade nua. A vida nua e crua.

Where has Joyce seen her before? At the party, of course. But even then, in the midst of her probably unwarranted dislike, she felt she had seen that face before.

A student? She had so many students in her time.

She goes into the store and buys a copy of the book. “How are we to live”. No question mark. The woman who sold it to her says, “And you know if you bring it back Friday afternoon between two and four, the author will be herer to sign it for you.” (MUNRO, 2009, p. 49 – grifo nosso)²³

A que tempo a escritora se refere em que tinha muitas alunas? Uma frase solta que nos leva para a leitura do livro pela mulher.

Deitada na cama ao lado do marido, ela pega o livro para ler, era uma reunião de contos e um deles lhe chama a atenção, cujo o título é *Kindertotenlieder*, traduzido pela autora do livro como “Canções sobre a morte de crianças”. O marido a indaga sobre o que está lendo, e ela diz ser o livro da mulher do Justin; ele pergunta o que é, e ela responde ser ficção:

“There’s that girl that was at our party”

“Yes. Her name’s Christie O’Dell. She is Justin’s wife”

“She’s written a book then? What is it?”

“Fiction.”

“Oh.” (MUNRO, 2009, p. 50)²⁴

A mulher resolve fazer a leitura do livro no andar de baixo de sua casa. Ela desce, apoia o livro na mesa e olha novamente a foto da autora, ela se questiona se a foto tem a ver com a mulher do seu ex-marido, Edie, mas ela conclui que não, nada, nem na forma nem a expressão. Ela se levanta, pega um conhaque e tenta revirar na sua memória para se lembrar do nome da filha de Edie, mas tem certeza que não tinha nada a ver com Christie. A ficção do conto, a lembrança da mulher sobre a filha de Edie e a ficção do livro em que a personagem está lendo, entrelaçam-se.

Começa a história de uma menina, aluna de Joyce que lhe chamou muito a atenção, porque ela sabia tocar violino muito bem. Quando ela descobre que a menina era filha de Edie, resolve se aproximar da menina para saber como anda a

²³ Onde a vira antes? Na festa, é claro. Mas mesmo então, em meio a um desprezo provavelmente sem motivo, achou que já tinha visto aquele rosto antes.

Uma aluna sua? Tivera tantas alunas na época.

Ela entra na loja e compra um exemplar do livro. Como havemos de viver. Sem ponto de interrogação. A mulher que lhe vendeu disse: “E, se voltar sexta-feira a tarde, entre as duas e as quatro, a autora vai estar aqui para autografar os livros”.

²⁴ “É. O nome dela é Christie O’Dell. É mulher do Justin”.

“E ela escreveu um livro? O que é?”

“Ficção”

“Oh”

vida do casal, Edie e Jon. Ela leva doces para a menina, leva a menina para tomar sorvete, apenas com o intuito de questioná-la sobre seus pais. Conversando com a menina ela tenta manipular a criança para fazê-la entrar na floresta perto da sua casa, encantando a menina dizendo a ela que ela poderia encontrar flores bonitas na floresta, como o lírio, e, não era um lírio qualquer, era um lírio de chocolate, um lírio de chocolate no meio da floresta é um elemento insólito. Nesse momento Joyce para a leitura do livro:

Joyce puts the book again. Now, now she really has caught the drift, she can feel the horror coming. The innocent child, the sick and sneaking adult, that seduction, she should have known. All so in fashion these days, practically obligatory. The woods, the spring flowers. Here was where the writer would graft her ugly invention onto the people and the situation she had got out of real life, being too lazy to invent but not to malign. (MUNRO, 2009, p. 56)²⁵

Surge nesse parágrafo a ambiguidade, será a história de Joyce com a filha de Edie que ela está lembrando ou seria o delírio embriagado de Joyce pelo conhaque durante a leitura do livro: ficção ou realidade?

No parágrafo seguinte a insistência na verdade, a insistência que aquilo era verdade, mas novamente a lembrança da embriaguez de Joyce e ambiguidade retorna:

For some of it was true, certainly. She does remember things she had forgotten. Driving Christie home, and never thinking of her as Christie but always as Edie's child.[...] But there used to be a houseboat exactly like the moored down at the dock. Even the flowers, and the sly horrible questioning of the child – that could be true. She has to continue. She would like to pour more brandy, but she has a rehearsal at nine o'clock in the morning. (MUNRO, 2009, p. 57)²⁶

Então era a história de Joyce que estava escrita ali, pois tudo era idêntico quando ela dava aulas para a filha de Edie. Seria Christie O'Dell, a autora do livro, a filha de Edie?

²⁵ Joyce baixa outra vez o livro. Ora, ora, ela realmente pegou o embalo, já pode sentir o terror aproximando. A menina inocente, os adultos doentes, enxeridos, aquela sedução. [...] Era qui que a escritora enxergava sua feiosa invenção para cima das pessoas e a situação que ela tirara da vida real, sendo preguiçosa demais para inventar, mas não para maldizer.

²⁶ Pois algo ali era verdade, sem dúvida. Ela se lembra de coisas que havia esquecido. Das caronas levando Christie para casa, e nunca pensamento nela como Christie, mas como a filha da Edie. [...] Mas havia mesmo um barco ancorado nas docas exatamente daquele jeito. Até mesmo as flores e as perguntas horríveis feitas à menina – também podiam ser verdade. Ela tem que continuar. Ela bem que gostaria de mais conhaque, mas tem ensaio amanhã às nove da manhã.

Na sexta-feira ela decide ir à sessão de autógrafos da escritora, levando uma caixa com tulipas de chocolate, porque não encontrara, na loja de chocolates, o lírio de chocolate que ela comentara com a menina quando queria convencê-la a ir para o meio da floresta. Ansiosa para falar com ela, para verificar se a menina era realmente a filha de Edie, ela aguarda na fila até chegar a sua vez. Chegando sua vez, ao invés de perguntar para a autora se ela era filha de Edie, ela pergunta onde a menina nasceu, se ela realmente nascera em *Rough River*. Contudo, ao contrário do que estava escrito em sua biografia na capa do livro, a autora nega ter nascido naquele lugar. Novamente, no meio de uma situação cotidiana, uma situação improvável, insólita. Como pode a biografia da escritora estar errada? Percebemos como tudo se torna um labirinto, um labirinto pós-moderno, como explica Umberto Eco (1985), pois não deixa saída clara para os leitores.

Seria mesmo a filha de Edie e a história contada verdade, aquela que tinha acontecido entre Joyce e ela? A hesitação persiste, porque Joyce não questiona a autora, apenas agradece por ter escrito o conto *Kindertotenlieder*.

No final do conto Joyce cai em si: “*Walking up Lonsdale Avenue, walking uphill, she gradually regains her composure. This might even turn into a funny story that she would tell some day. She wouldn’t be surprised*”. (MUNRO, 2009, p.61)²⁷. Nesse sentido, no final do conto a ambiguidade persiste, seria a história contada a história da vida real? A ficção é feita de histórias reais?

Nesse conto a autora canadense demonstra a irrealidade do real e a realidade da ficção e a interação íntima entre as duas. Como um verdadeiro conto labiríntico, fantástico. Isso é possível porque, sendo uma narrativa fantástica, o conto *Fiction* apresenta uma narrativa que confere a ocorrência meta-empírica uma duplicidade, fazendo com que o mundo real e o mundo ficcional coexistam, mantendo a ambiguidade até o final:

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível. A ambigüidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca

²⁷ “Caminhando pela Lonsdale Avenue, subindo a colina, ela se sente seca, mas aos poucos vai recuperando a compostura. Isto podia até virar uma história de humor que um dia ela poderia vir a contar. Não seria surpresa”.

pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar. (FURTADO, 1980: 35-36).

Mantendo os dois mundos, o real e o ficcional, sem anular um ou outro, a ambiguidade persiste no final do conto.

3.2. “Images”

Com espanto sobre o passado assustador, eu estava dormindo com meus olhos abertos.
(Munro, 2005)

Incluído no livro *Dance of the happy shades* (*Dança das sombras felizes*, para a tradução em português), publicado pela primeira vez em 1968, o conto “*Images*” é narrado por um narrador protagonista, ou autodiegético, em narração ulterior, ou seja, em que os fatos já foram consumados e são retomados. O enredo é composto por recordações familiares da época em que a narradora era criança. O conto está dividido em duas cenas. Na primeira, há a memória da criança em sua casa, ao redor do pai, da mãe e da babá, irmã do seu pai que morava com eles na mesma casa. Na segunda parte, a menina narra a história de um episódio que ocorreu um certo dia, em que o pai a convidou a observar as armadilhas que ele fazia quando caçava animais, ambos deparam com a figura de um homem, Joe, indo em direção a eles com um machado.

Como na história de Clarice “Ele me bebeu”, teremos uma personagem que traz imagens fantasiadas sobre a realidade.

Narra-se que a babá Mary MacQuade, irmã do pai da personagem principal, chega à casa para cuidar dela e de seu irmão, uma vez que sua mãe estava doente. No primeiro parágrafo notamos a insistência em não querer lembrar-se da babá: “*I pretended not to remember her. It seemed the wisest thing to do*”²⁸ (MUNRO, 2005, p. 29). Entretanto, era impossível não se lembrar de uma coisa tão horrorosa quanto a imagem de Mary:

Mary MacQuade in her uniform was the other island in the room, and she sat mostly not moving where the fan, as if it was tired, stirred the air like

²⁸ Eu fingia não lembrá-la. Era a coisa mais sábia a se fazer.

*soup. It must have been too dark to read or knit, supposing she wanted to do those things, and so she merely waited and breathed, making a sound like the fan made, full of old indefinable complaint. (MUNRO, 2005, p. 29)*²⁹

Na primeira descrição feita pela protagonista sobre a babá construímos a imagem dela: fazia ruído como uma velha, tricotava, era cansada, preguiçosa e espaçosa. O mais importante, a menina a via como uma outra ilha dentro da casa, algo diferente do familiar.

A babá veio para a casa da menina porque sua mãe estava muito doente. A criança olha para a babá e a enxerga como a imagem da morte, será que ela imaginava isso daquele ser estranho porque sua mãe estava doente? A menina compara a imagem da babá como um mágico:

*“iceberg”: [...] under the sweating heat the fact of death contained, that little lump of magic ice. Mary MacQuade waiting in her starched white dress, big and gloomy as an iceberg herself, implacable, waiting and breathing I held her responsible (MUNRO, 2005, p. 30)*³⁰.

O termo mágico é empregado para caracterizar a babá, não obstante, como se trata do discurso da narradora, acreditamos ou não se a babá é realmente mágica: será ela uma bruxa, fria como iceberg, ou seria invenção da lembrança distorcida da criança? Ou, ainda, será a mágoa de uma criança ressentida por ter sido criada por uma babá porque a mãe estava doente?

A criança enfatiza que não deveria ter se lembrado da imagem terrível da babá, que mesmo sem seu uniforme, ainda era uma pessoa perigosa.

Como uma bruxa, a babá cozinhava no seu caldeirão, ela gostava principalmente de temperos escuros, como cravo-da índia, também tinha o cheiro do remédio que ela usava para passar no peito da menina quando ela estava doente, tudo o que ela fazia parecia de outro mundo, arenoso, depressivo. Contudo, quando a menina conta para sua mãe que tinha um cheiro ruim na comida da babá, a mãe diz

²⁹ Mary MacQuade em seu uniforme era um *iceberg* no quarto, e ela se sentou praticamente sem se mexer na frente do ventilador, como se estivesse cansada, agitada no ar como sopa. Estava muito escuro para ler ou tricotar, supondo que ela queria fazer essas coisas, e assim ela simplesmente esperou e soprou, fazendo um som como o ventilador fez, cheia de reclamação indefinível da idade.

³⁰ [...] suada debaixo da calefação sob continha-se o fato da morte, aquela pequena protuberância de gelo mágico. Mary MacQuade esperando em seu vestido branco engomado, grande e sombrio como um iceberg, implacável, esperando e eu prendi a respiração eu era sua responsabilidade.

que ela deveria deixar de invenções, que não havia cheiro algum; logo, parece que tudo não passava da imagem da criança.

In the house I could always smell her, Even in the rooms she seldom entered. What was her smell like? It was like metal and like some dark spice (cloves – she did suffer from toothache) and like a preparation rubbed on my chest when I had a cold. I mentioned once to my mother, who said, “Don’t be silly, I don’t smell anything. So I never told about the taste, and there was a taste too. It was in all the food Mary MacQuade prepared [...] something foreign, gritty, depressing. (MUNRO, 2005, p. 31)³¹

A hipótese da visão da babá ser um devaneio se acirra quando a menina conta do ciúme que sentia quando via a babá conversar com o pai. Além disso, ela sempre pensava que na presença da babá, a mãe não gostava de ser tocada pela filha, o que na verdade acontecia por causa da séria doença que a mãe tinha.

Porém, no final do conto a hesitação é reiterada. Ao anoitecer, o pai e a babá brincam de fazer sombra na parede, a menina olha as sombras e os dois questionaram se ela está sonhando. Ela vê as sombras ao invés das pessoas, não está sonhando, mas está tentando ler o perigo dos sinais da invasão.

In this light my father and Mary MacQuade threw giant shadows, whose heads wagged clumsily with their talk and laughing. I watched the shadows instead of the people. They said, “What are you dreaming about? But I was not dreaming, I was trying to understand the danger, to read the signs of invasions. (MUNRO, 2005, p. 33)³²

O termo invasão empregado na passagem, por sua vez, evoca o sentido de uma invasão alienígena, como a das ficções científicas, equiparando a imagem da babá com o ser de um outro mundo.

Um dia, o pai convida a filha para ir observar as armadilhas que ele fazia quando caçava. O pai então mostra sua armadilha, que fazia para matar os animais, a menina não sente pavor, ao contrário, ela quer tocar o objeto da morte:

Then perhaps thinking that I was worried, or perhaps only wanting to show me the charm of simple, perfect mechanical devices, he lifted the

³¹ Na casa eu sempre poderia sentir o cheiro dela, Mesmo nos quartos em que ela raramente entrou. Qual era o seu cheiro? Era como metal e como um pouco de tempero escuro (cravo - ela sofria de dor de dentes) também de uma preparação que esfregava no meu peito quando eu ficava um resfriada. Eu mencionei uma vez para minha mãe, que disse: "Não seja boba, eu não sinto cheiro de nada. Então, eu nunca disse sobre o gosto, e havia um gosto também. Tinha um gosto em todos os alimentos Mary MacQuade preparava [...] algo estranho, arenoso, deprimente.

³² Nessa luz meu pai e Mary MacQuade fizeram sombras gigantes, cujas cabeças balançavam desajeitadamente com seu discurso e risadas. Eu assistia as sombras ao invés das pessoas. Eles disseram: "O que você está sonhando? Mas eu não estava sonhando, eu estava tentando entender o perigo, a ler os sinais de invasões

trap out of the water and explained to me how it worked, dragging the rats head under at once and mercifully drowning him. I did not understand or care. I only wanted , but did not dare, to touch the stiff , soaked body, a fact of death. (MUNRO, 2009, p. 34)³³

Nessa atmosfera sinistra no meio da floresta, onde paira o fato da morte, um homem aparece repentina e abruptamente com um machado na mão, apontando para o pai da menina. Surge a hesitação, diante de uma cena aterradora como esta, a menina não sente surpresa, não grita, mas espera que o pior aconteça: [...] *he carried in his hand, gleaming where the sun caught it – a little axe, or hatchet. [...] I was not surprised. [...] The man slipped down through the bushes to my father. And I never thought, or even hopped for, anything but the worst. (MUNRO, 2009, p. 35-36)³⁴*.

A hesitação temática, juntamente a não surpresa da menina narradora, ganha ainda mais ênfase com o jogo das palavras, por exemplo, ao invés da narradora dizer: “eu não esperava nada, apenas o pior”; ela diz: “Eu nunca pensei ou esperei por nada mais do que o pior”. Essa artimanha leva a pensar que tudo o que estava acontecendo passou-se apenas nos pensamentos da menina.

Inesperadamente o homem com o machado na mão em direção ao pai da narradora era amigo de seu pai. Os homens conversam e o que chegou com o machado convida o pai da menina para ir a casa deles esquentar-se um pouco, uma vez que nevava. O pai da menina aceita o convite. O espaço da residência do homem, junto aos acontecimentos que ocorrem na casa, geram ambiguidade.

A casa era apenas um quarto com chão de terra, fogão, mesa, sofá, cadeiras, bastante sujo e cheirando a urina, carvão, terra com um ar muito pesado. O mais estranho é a menina se identificar com esse espaço sombrio, como a casa que ela gostaria de morar, se não fosse pelo cheiro.

It was all one room, an earth floor with boards no nailed together, just laid down to make broad paths for walking, a sotle on a sort of platform, table, couch, chairs, even a kitchen cupboard, several thick, very dirty blankets [...] Perhaps if it had not such a terrible smell – of coal oil,

³³ Então, talvez pensando que eu estava preocupada, ou talvez pensando que eu mostrasse um encanto simples, dispositivos mecânicos perfeitos, ele levantou a armadilha fora da água e me explicou como funcionava, arrastando os ratos pela cabeça de uma vez e misericordiosamente afogando eles de uma vez. Eu não entendia ou me preocupava. A única coisa que eu queria, mas não me atrevi, era tocar o corpo, rígido e encharcado, de fato uma morte.

³⁴ Ele carregava em sua mão, , reluzindo onde o sol pegara – um pequeno machado, ou machadinha [...] Eu não fiquei surpresa [...] O homem escorregou entre os arbustos em direção ao meu pai. Eu nunca pensei ou esperei por nada mais do que o pior”.

urine, earth and stale heavy air – I would have recognized it as the sort of place I would like to live in myself. (MUNRO, 2009, p. 37)³⁵

O acontecimento dentro da casa é tão estranho quanto o espaço dela. Os homens começaram a conversar e a beber whisky, até que o pai da menina reconhece um gato. O homem do machado diz que o gato bebe whisky, e então eles oferecem whisky ao gato, ele bebe e sai cambaleando: a menina estava sonhando acordada? Esse estado entre o sonho e o real oferece um recurso potencial à literatura fantástica, ou seja, a insurgência do insólito, que virá, posteriormente, com o pai pedindo a filha para não contar do homem que lhe apontou um machado.

My father said nothing, but tasted the axe blade with his finger. Under the couch, the cat pawed and meowed in more and more feeble spasms of delusion. Overcome with tiredness, with warmth after cold, with bewilderment quite past bearing, I was falling asleep with my eyes open. (MUNRO, 2009, p. 39)³⁶

No caminho de volta para casa, uma situação estranha, pois o pai pede para a menina não contar para as pessoas a respeito do homem com o machado na sua casa, nem para sua mãe, nem para sua babá, porque, segundo ele, elas poderiam ficar preocupadas. Pensamos que a menina não tinha imaginado os acontecimentos, eles eram de fato verdade, pois havia a confirmação a partir das palavras do pai. No final do conto, temos mais uma vez a ambiguidade.

Like the children in fairy stories who have seen their parents make pacts with terrifying strangers, who have discovered that our fears are based on nothing but the truth, but who come back fresh from marvellous scapes and take up their knives and forks, with humility and good manners, prepared to live happily ever after - like them, dazed and powerful with secrets, I never said a word. (MUNRO, 2009, p. 40)³⁷

Munro retoma o conto de fada João e Maria, que veem seus pais fazerem acordo para que um estranho leve suas crianças embora porque não conseguiam

³⁵ Tudo era apenas um quarto, com placas de terra sem estar pregadas juntas, apenas para fazer caminho para andar, um fogão numa espécie de plataforma, mesa, sofá, cadeiras, até armário de cozinha com pequena espessura, cobertores muito sujos. [...] Talvez se não tivesse um cheiro tão terrível – de carvão, urina, terra e ar pesado e obsoleto – eu reconheceria como o tipo de lugar que eu gostaria de viver.

³⁶ Meu pai não disse nada, provou a lâmina do machado com o dedo. Sob o sofá, o gato gemeu e miou em espasmo mais e mais fracos de ilusão. Superada pelo cansaço, com o calor depois do frio, diante da perplexidade ocorrida, eu estava quase dormindo de olhos abertos

³⁷ Como as crianças em contos de fadas que viram seus pais fazerem pactos com estranhos aterrorizadores, que descobriram que os nossos medos são baseados em nada além da verdade, mas que voltam de novo paisagens maravilhosas a assumir suas facas e garfos, com humildade e bom manejo, preparando para viver felizes para sempre - como eles, confuso e poderoso, com segredos, eu nunca disse uma palavra.

sustentá-las. A personagem da narrativa se equipara a João e Maria “que descobriam que os nossos medos são baseados em nada além da verdade”. Essa frase ambígua utilizada pela autora, juntamente à referência aos contos de fada, finaliza o conto no auge da hesitação: A babá aterrorizadora e o homem com machado na mão que embebeda seu gato é um sonho? É uma imaginação de criança? Ou são medos da verdade?

De acordo com Furtado (1980) o verdadeiro conto fantástico é aquele que mantém a ambiguidade para além do seu final, essa manutenção só é possível na manutenção dinâmica dos elementos combinados mutuamente dentro da obra:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil (...) é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa (FURTADO, 1980, p. 15).

Frente à análise desse conto, percebemos como os elementos estão rigorosamente organizados a fim de produzir a ambiguidade, que permanece mesmo em seu final.

3.3. “Days of the butterfly”

Eles eram como crianças em uma pintura medieval, eles eram como pequenas figuras esculpidas em madeira, para o culto ou magia, com faces lisas e idade, e humildemente, enigmaticamente pouco comunicativo. (MUNRO, 2009)

Esse conto, por meio de uma narração ulterior autodiegética, traz as lembranças de uma menina em seu tempo de escola. Ela retoma a história de uma menina da sua escola, Myra Sayla, que era desprezada por toda a turma e que teve uma doença grave.

Myra tinha um irmão pequeno que estudava na mesma escola que ela e, como a irmã mais velha, ela era incumbida de cuidar do mais novo, por isso, ela ficava isolada do restante da sala. A professora dela, Miss Darling, percebendo que elas excluía Myra de seu grupo e de suas brincadeiras, durante o recreio pede para que

as meninas fossem mais simpáticas com ela, ao invés disso as meninas começam a tirar mais sarro de Myra e excluí-la ainda mais.

Em uma determinada manhã, indo para o colégio, a narradora personagem se encontra com Myra, as duas andam juntas e conversam. Ela oferece um biscoito à menina e esta encontra um prêmio, um broche de borboleta com safiras. A narradora propõe que a menina solitária fique com o presente. Esse encontro causa mudanças na personagem-narradora, que percebe na companheira uma semelhante, como um ser humano e não mais como a garota desprezada pelo resto da classe.

A comunicação entre as meninas é importante por representar a mudança de impressão da narradora: *“I realized the pledge as our fingers touched; I was panicky, but all right. I thought, I can come early and walk with her other mornings. I can go and talk to her at recess. Why not? Why not?”* (MUNRO, 2009, p. 91³⁸). Além da comunicação, o contato sensitivo também é importante, ao tocarem-a, a protagonista e o outro, representado por Myra, ela sente o apelo desta, sentindo pânico, ou seja, sente, com intensidade, a necessidade de a menina ter comunicação e de ter amigos.

Myra é considerada estranha pelos seus olhos e cabelos castanhos escuros e por ser filha de um dono de loja de fruta, preconceito que recai também sobre seu irmão. Referencia-se, nessa passagem, o preconceito real dos brancos contra os morenos e negros. É, portanto, pela aparência física pela posição social que ambos são excluídos pelos estudantes do colégio:

[...] they had a weary look. But it was more than that. They were like children in a medieval painting, they were like small figures carved of wood, for worship or magic, with faces smooth and aged, and meekly, cryptically uncommunicative. (MUNRO, 2009, p. 92)³⁹

Os irmãos são vistos como santos, figuras místicas, distante dos humanos, são vistos como esculturas, objetos sem vida que são criados como reprodução do real e estão cristalizados. Estão, desse modo, distantes não só do resto dos estudantes, porque habitam uma realidade paralela, inalcançável, mas também de si mesmos, uma vez que a própria escola segrega os alunos por gênero sexual, apresentando um

³⁸ Eu percebi o comprometimento quando nossos dedos se tocaram; eu estava em pânico, mas tudo bem. Eu pensei, posso vir mais cedo e andar com ela outras manhãs. Posso ir e conversar com ela no recreio. Por que não? Por que não?

³⁹ Eles tinham uma expressão cansada. Mas era mais do que isso. Eles eram como crianças nas pinturas medievais, eram como pequenas figuras esculpidas em madeira, para adoração ou magia, com faces suaves e velhas, e humildemente, misteriosamente incommunicáveis.

pátio destinado somente às meninas e outro pertencente aos meninos. Myra ainda parece alienada do seu ambiente infantil, pois a ela são transferidas responsabilidades oriundas do mundo adulto, como, por exemplo, cuidar do irmão.

Os irmãos estranhos existem ou a estranheza está nos olhos de quem os vê? O decorrer dos fatos explica.

As personagens, caracterizadas por uma forma sobrenatural, irreais, “esculturas místicas”, adquirem, ao longo do conto um processo de humanização justificado pelo reconhecimento do outro. Myra é desmistificada, e, assim, comum e perceptível aos olhos: “Myra torna-se real, torna-se humana por ser reconhecida” (MACKENDRICK, 1983, p. 151).

Uma vez reconhecida pela narradora, Myra perde a caracterização incomum e regressa ao real, constitui-se como sujeito. Michel Foucault ensina que os indivíduos são tornados sujeitos por práticas de subjetivação que a sociedade constrói:

“Os mecanismos de poder interpelam o indivíduo e o subjetivam; entretanto, nesse processo, o sujeito, para projetar-se como sujeito de sua própria existência, resiste às regras, enfrenta os mecanismos de poder, combate e questiona os modos de sua sujeição.” (GAMA-KHALIL, 2009, p. 67)

Entretanto, depois do primeiro encontro, Myra começa a faltar constantemente às aulas. Em seguida, por intermédio de uma amiga da professora Miss Darling, elas recebem a notícia de que a menina está muito doente no hospital, tendo que fazer transfusão de sangue. A professora, sabendo da gravidade da situação, tem a ideia de antecipar o aniversário da menina, fazendo uma festa de aniversário dentro do hospital. Nesse momento, comovidas pelo estado debilitado da menina, a enferma passa a ser vista como humana, pertencente ao mesmo grupo das meninas, de modo que a comparação com uma escultura, apresentada no início do conto, ganha novos significados capazes de transformar um ser humano-objeto em algo que merece atenção e desvelo: “*We began to talk of her as if she were something we owned, and her party became a cause.*” (MUNRO, 2009, p. 93)⁴⁰. Definitivamente, a menina mística, irreal, se torna real e próxima, não há mais dúvida de que ela era um ser humano.

40 Nós começamos a falar dela como se ela fosse algo pertencente a nós, e sua festa tornou-se um motivo.

Na saída do hospital, a menina doente chama Helen, a personagem narradora da história. Ela lhe dá alguns dos presentes, os quais havia recebido das garotas. As mãos das personagens se cruzam novamente, em um ambiente em que se ouve o som das crianças brincando lá fora: *most of all her future in which she had found this place for me, turn shadowy, turn dark.*” (MUNRO, 2009, p. 93)⁴¹. Essa ambiência traz à narrativa uma atmosfera de sonho, de lembrança, de devaneio.

A partir de então, o futuro de Myra torna-se sombrio e escuro, dado ao fato de ela possuir uma doença grave, no hospital, sua vida está próxima à morte. Os sons das crianças representam o futuro interrompido da criança que estava na cama do hospital.

Nesse sentido, Myra, a personagem “outro” do conto, pode representar a dupla impossibilidade da infância: responsabilidades são conferidas a ela cedo e a situação de sua doença. Não obstante, a narradora-protagonista perde o lugar que ocupara junto a Myra, sua importância se dilui diante do prognóstico de morte que se aproxima. Retomar os tempos de escola implica a necessidade da protagonista de expor o processo pelo qual ela reconhece a excêntrica garota como ser humano e, ao fazê-lo, descobre a si mesma e aprende o que significa a solidariedade e a generosidade à medida que percebe o poder do preconceito no grupo em que vive.

Essa volta ao passado, a fim de presentificá-lo e compreender melhor seus significados, assinala as fantasias infantis, a protagonista percebe como a infantilidade pode criar imagens falsas da realidade, tornar algo irreal e até mesmo o fato de ela poder ser vítima desse tipo de acontecimento:

I was the only one in the class who carried a lunch pail and ate peanut-butter sandwiches in the high, bare, mustard-coloured cloakroom, the only one who had to wear rubber boots in the spring, when the roads were heavy with mud. I felt a little danger, on account of this; but I could not tell exactly what it was. (MUNRO, 2009, p. 98)⁴²

A retomada do passado e sua consequente atualização demonstram uma tentativa de apaziguamento e entendimento dos conflitos vivenciados no colégio. Ao

⁴¹ Esse som fez Myra, seu triunfo e sua generosidade, e muito do seu futuro no qual ela havia encontrado esse lugar para mim, tornarem-se sombrios, tornarem-se escuros.

⁴² Eu era a única na sala de aula que levava uma lancheira e comia lanches de pasta de amendoim no vestiário vazio e cor de mostarda no andar de cima, e a única que tinha que usar botas de borracha na primavera, quando as estradas estavam cheias de lama. Eu sentia um pouco o perigo, por causa disso, mas eu não sabia exatamente o que era.

final da narrativa, a narradora sente-se libertada justamente porque seu processo de presentificação do passado permitiu um entendimento mais claro dos fatos: —*So I was released, set free by the barriers which now closed about Myra, her unknown, exalted, ether-smelling hospital world, and by the treachery of my own heart.*” (MUNRO, 2009, p. 100)⁴³ Foi por meio da retomada dos acontecimentos quando já era adulta que a narradora pôde identificar Myra como semelhante, não mais limitada ao excêntrico e ao místico, descritos no início do conto, e pôde, assim, inseri-la no âmbito do humano, coisa que não podia fazer quando criança, uma vez que possuía uma mentalidade fantástica

A personagem excêntrica representada por Myra, quando revela sua face humana, reforça a recorrência na obra de Alice Munro em retratar a coexistência do fantástico com o convencional e esperado. O conto, portanto, expõe exatamente essa passagem do estranho para o que é reconhecido como comum, ou seja, a transmutação de Myra de lagarta para borboleta, a qual com essa transfiguração consegue ganhar o *status* de animal, símbolo anunciado no título da narrativa. E, nesse caso, a humanização da garota enferma necessita do olhar do outro, da distinção por parte do outro: é necessário que a narradora-protagonista reconheça que também a colega é leitora de histórias em quadrinho, cômicas e de ficção popular, também ela deve caminhar para chegar até a escola, também ela é um ser humano normal, como todos os demais.

As metamorfoses de Myra – bicho/humano ou objeto(escultura)/sujeito – representa o labirinto na narrativa. As formas que a personagem adquire no decorrer do enredo mostram o quanto na sociedade somos constantemente subjetivados e que esse processo é labiríntico. Depois da doença, Myra alcança o status de sujeito, mas haveria nela ainda a condição de objeto? Ou a escultura se desfizera por completo?

Novamente a partir de uma situação cotidiana, de uma menina que era excluída do círculo social da escola por ser pobre, a instauração de uma cena insólita, em que uma personagem é comparado a uma escultura. Notamos nessa narrativa o que Furtado (1980, p. 65) explica acerca da racionalização no texto fantástico, que na verdade, não proíbe que haja acontecimentos insólitos no conjunto da narrativa:

⁴³ Assim, eu estava livre, liberta pelas barreiras que agora se fechavam sobre Myra, seu desconhecido e exaltado mundo do hospital rescendendo a éter, e por uma traição do meu próprio coração.

Embora a racionalização convincente represente um perigo supremo para o Fantástico, isso não impede que o texto “explicado” evidencie muitas vezes, na parte que a antecede, o conjunto das características do gênero, podendo, até, constituir um modelo apreciável de vários aspectos da sua construção.(FURTADO, 1980, p. 65)

Mesmo frente a um fato que parece racionalizado, uma personagem excluída de um grupo, a ambiguidade surge metáfora oblíqua que o discurso da memória da protagonista traz ao narrar.

ATANDO OS NÓS

Tal foi a primeira intrusão do mundo fantástico no mundo real. Um acaso que me inquieta... (BORGES, 1999)

Tanto Clarice Lispector quanto a autora canadense Alice Munro possuem em suas literaturas elementos concernentes à literatura moderna. Ambas têm como método estético o fluxo de consciência e a narração ulterior, que conferem aos enredos a titularização de narrativas psicológicas. Entretanto, o desenrolar das narrativas de Lispector e Munro possuem uma peculiaridade que vai além da narrativa psicológica.

Em “A mensagem” Clarice Lispector conta metaforicamente a paradoxal relação entre masculino e feminino. Porém, para percorrer os caminhos da existência humana, ela cria caminhos obscuros. O conto é um enigma a ser decifrado, entrecortado pela metaficção, pela referência ao mundo do sonho e da realidade, ao mesmo tempo, pela intertextualidade com as histórias tradicionais da literatura fantástica, de Lovecraft e Poe. Tentaremos decifrar a esfinge.

Um casal se encontra porque sentia angústia, começando a relacionar-se diariamente. Essa relação mostra claramente o machismo da personagem masculina para com a personagem feminina, há a referência ao mundo real, que está presente na constatação espacial. A cidade do Rio de Janeiro com suas casas ensobradas ao lado do Cemitério São João Batista existe na realidade objetiva. Entretanto, existiria nesse endereço uma casa que fala e que é angustiada? Como nos contos de Poe e Lovecraft há a irrupção sobrenatural. Desse ponto, podemos seguir por três caminhos, o primeiro, no qual o conto se relaciona com a tipologia do neofantástico, o realismo mágico metafísico; o segundo, no qual o conto é relacionado ao fantástico

tradicional, e para ambos termos respostas diferentes; em terceiro lugar, o conto é o tipo de narrativa que poderia representar o realismo mágico psicológico por demonstrar os desejos mais profundos das personagens.

O conto pode ser relacionado ao realismo mágico metafísico, porque “parece” trazer uma visão distorcida da realidade. A casa seria um elemento natural que foi distorcido ao ser visualizada pelas personagens. Ou, em outra linha de interpretação, o conto representa uma alegoria sobre o momento histórico-social, criticando a ditadura militar e o machismo, em que a casa representa a ansiedade de dois jovens esperando por justiça, mas que amadurecem e passam a ver o mundo da maneira convencional; nesse ínterim a insurgência da casa seria vista como um elemento estranho. Ainda, a casa representaria os desejos do casal de expor a angústia de ambos, e o desejo de se tornarem experientes frente ao mudo que os rodeia. Parece que Clarice faz a fusão dessas três técnicas em sua narrativa: “Mamãe!” O mistério persiste no final. Nesse sentido, a narrativa exemplifica aquilo que Furtado (1980) explica, que, em um texto fantástico a ambiguidade permanece ao longo da intriga, refletindo em todos os níveis do discurso, inclusive no destinatário:

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. (...) Longe se ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (FURTADO, 1980, p. 40-41)

Nosso segundo *corpus*, o conto “Ele me bebeu”, também de Clarice, como vimos, conta a história de Aurélia Nascimento e do possível desaparecimento de seu rosto frente ao espelho. Frente a esse tema, é inevitável fazer a relação dessa narrativa com o romance *O retrato de Dorian Gray*, do inglês Oscar Wilde. Clarice retoma a narrativa do inglês em uma contraposição; enquanto Wilde tinha como um dos temas de sua narrativa a relação homossexual entre o pintor e o modelo da obra, de maneira oculta, Clarice na sua narrativa escancara a questão da homossexualidade e vai além: relaciona esta com o feminino, com o ser mulher. É a noção de desconstrução inerente à construção.

Tão fantástica como a narrativa de Wilde, o conto possui como palco para seus acontecimentos um espaço natural: o Rio de Janeiro, representado pelo

Copacabana Palace e seus bares. Do real, surge a disputa entre Aurélia e Serjoca pelo amor de um homem. Aurélia começa a ver seu rosto se desfazer na medida em que seu rival a maquia. Parece-nos que a personagem não consegue lidar com a rivalidade em relação ao outro, por isso, ela começa a ver-se desaparecendo. Nesse sentindo, a narrativa se relaciona principalmente com o realismo mágico psicológico, em que a personagem principal expõe seu desejo de desaparecer, antes de ter que lidar com o outro. Contudo, como mulher, e como o outro que representa seu nome, Aurélia reage, e nasce novamente, como seu sobrenome: “Nas-ci-men-to”. E o sobrenome é transcrito de forma silabada para assemelhar-se ao processo de reaparecimento do rosto, gradual. O caso aconteceu ou foi apenas resultado dos pensamentos de Aurélia? Apesar do leitor ser induzido a pensar que sim, ainda assim, a hesitação prevalece ao final e, mais uma vez, temos a ideia da permanência da ambiguidade, recurso que, no ver de Furtado (1980), instaura o fantástico em sua forma mais pura: “[o texto fantástico] deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encerra (...) através dos vários processos empregados na tessitura do discurso” (FURTADO, 1980, p. 131-132)

Nosso terceiro corpus, o conto “Miss Algrave”, senão o mais cínico e irônico de Clarice Lispector, com toda certeza é o mais bem humorado. A partir da história da pudica Miss Algrave, surge um ser de Saturno, que, se não fosse pelo fato de não sabermos se ele foi realmente real ou uma criação subconsciente da personagem, poderia ser diretamente relacionado com a ficção científica, isso porque, a personagem vinda de Saturno seria um extraterrestre, um dos personagens mais populares das histórias de ficção científica. Entretanto, a personagem e o acontecimento trazem vários sentidos à narrativa. Um deles é a crítica à proibição da relação sexual para a mulher e do tratamento do sexo como pecado.

Novamente Clarice faz uma intertextualidade com um tipo de texto, dessa vez com a ficção científica, forma parente do fantástico que traz em sua *performance* probabilidades de seres ou coisas sobrenaturais que poderão existir futuramente. Mas, a autora não apenas adere a essa forma literária, ela faz uma oposição a esse tipo de forma, chegando ao ponto de parodiá-la. Dessa forma, Ixtlan não é apenas um ET, mas ele é a representação de uma revolução sexual da mulher.

Acontece que, Ruth Algrave não se impressiona com o aparecimento do ET, ao contrário, ela gosta bastante da presença dele. Nesse sentido, o conto estaria relacionado ao realismo mágico ontológico, seria o mesmo que acontece, por exemplo, no conto “Teleco, o coelhinho” de Murilo Rubião, em que um elemento dos contos de fadas, o coelhinho, similar ao de *Alice no país das maravilhas*, aparece no conto como se fosse um menino de rua, pedindo um cigarro para a personagem central.

A intertextualidade é representada na narrativa por meio da recorrência a um personagem dos contos de horror, o lobisomem. Este é reiterado de forma sugestiva na narrativa, porque na narrativa clariceana é a mulher cheia de prazer, tornando-se prostituta.

Além disso, o conto também pode ser relacionado ao realismo mágico psicológico, uma vez que a aparição do ET pode ter sido provocada pelo subconsciente da personagem de Ruth, representando os desejos sexuais que ela tinha apesar de parecer “pudica”. Por isso, ao final do conto a hesitação persiste, não se sabe exatamente o que aconteceu, se tudo passou de uma ilusão, se o ET apareceu de fato, ou se era apenas Miss Algrave explorando sua vida sexual.

Se a hesitação permanece, a ambiguidade também. Em uma outra visão, o texto clariceano poderia ser visto como o realismo mágico grotesco, em função de a narrativa conter cenas grotescas, como comer a carne com muito sangue, ou como a revolução de Miss Algrave como prostituta, que fala para seu chefe pagá-la melhor para ela poder ir para a cama com ele.

Similarmente, Alice Munro também exprime em suas narrativas um contato profundo com as tipologias do fantástico.

No primeiro conto da escritora canadense que analisamos, “*Fiction*”, com base em um texto metaficcional, aos moldes de Jorge Luís Borges com o “*Pierre Menard*”, a narrativa expressa ambiguidade. Com duas partes, a primeira baseada apenas em descrições realistas do encontro do casal Joyce e Jon até o momento de sua separação; a segunda parte, porém, cruza a realidade com a ficção, e é desse cruzamento que surge então a dúvida se o que se está sendo narrado é real ou ficcional. E o final da narrativa atesta esse fato, ao dizer que toda história da vida pode-se tornar ficção.

Em um outra interpretação, a narrativa pode ser vista como a exteriorização dos desejos de Joyce, do que ela queria ter feito com a filha da rival que roubou o seu marido. Questionando a menina incessantemente a respeito da vida conjugal do ex-marido e da nova mulher, Joyce queria tornar-se amiga da menina não apenas para saber como ia a vida do novo casal, mas também para induzir a menina a ir para a floresta, onde ela poderia ser machucada, ou até mesmo ser morta por animais ou pelos próprios perigos que cercam uma floresta selvagem. Desse modo, a narrativa se ligaria ao realismo mágico psicológico.

O segundo conto munroviano que analisamos, “*Images*”, segue a linha similar do conto acima. Nele estão as impressões de uma voz narrativa infantil sobre o mundo que a cerca. Entretanto, essas imagens não são comuns, reais, antes do mais, são fantasias obscuras de uma criança, que vê em tudo que a cerca um mundo estranho.

Assim como Clarice, Munro também faz intertextualidades com os contos de fada. Na primeira parte do conto, em que a menina descreve sua tia babá, percebemos na imagem uma bruxa, como nas histórias infantis, com seu caldeirão, cozinhando coisas estranhas e com cheiro ruim. Na segunda parte, a criança descreve a imagem do seu pai caçando, e, ao invés da imagem da caça surpreender, o que surpreende é o fato de a narradora-protagonista querer tocar no rato morto que seu pai acabou de matar; também estranho é o fato de ela não se surpreender quando um homem vai a direção de seu pai com um machado, e de ela gostar da casa mais do que sinistra desse homem. Ela não se surpreende, mas o leitor, certamente, se surpreende com o narrar dessas cenas insólitas. Nesse conto, notamos com perfeição a técnica tão empregada por Munro, tornar um elemento familiar em estranhamento, contudo essa técnica está ligada também à instalação da ambiguidade, afinal de contas não sabemos se a criança narradora está divagando sobre as imagens que aparecem no conto, ou se realmente aquilo tem a possibilidade de ser verdade.

O final do conto cruza a noção da imaginação com as atitudes dos adultos, para a narradora protagonista as atitudes dos adultos são iguais ao que ela imaginou. Nesse sentido, não sabemos se as imagens apresentadas são uma ilusão infantil e nesse caso o conto estaria ligado ao realismo mágico psicológico, expondo a forma como o subconsciente da criança vê o mundo real. Ou, esse conto também estaria

relacionado com o realismo mágico ontológico, uma vez que nele apresenta-se uma visão distorcida da realidade; não obstante, no final da narrativa a hesitação continua com a metáfora em que se equipara o mundo adulto como um verdadeiro mundo dos contos de fada.

No nosso terceiro *corpus* da literatura munroviana, o conto “*Days of the butterfly*”, ao falar do outro, Munro transcorre sobre o fantástico que vive ao lado do real.

A garota protagonista da história exprime sua visão mais do que distorcida acerca de uma menina pobre que estuda com ela, ela imagina a menina de uma maneira mítica, monstruosa, como se fosse uma escultura. Ao ter o primeiro contato com a menina solitária, ao primeiro toque, ela sente que tudo o que ela pensava não passava de sua imaginação, mas era tarde para se retratar, pois a menina pobre estava doente e nunca mais voltou para a escola.

Percebemos nessa narrativa uma estética de cunho fantástico estranho, em que, para o elemento estranho – a menina -, surge a possibilidade de uma explicação; ela não era nenhum ser mítico, não era aquilo que a protagonista pensara que ela fosse, tudo não passou de uma ilusão infantil.

Frente a isso, tanto Clarice quanto Munro possuem uma maneira peculiar de escrever. Não há dúvida de que ambas produzem ficção a partir da perspectiva da estética moderna, na qual é impossível representar o mundo pela forma objetiva como se fazia nas literaturas de abordagem realista, prova disso é o uso do fluxo de consciência e dos pensamentos e desejos da personagem na narrativa, ou seja, a visão do mundo se torna subjetivada. Não obstante, a literatura dessas autoras constituem verdadeiros labirintos, o tempo é diluído em favor da memória, isto é, do resgate de fatos passados, ou mesmo do tempo interior das personagens, nosso tempo mental, que não é ordenado como o tempo natural. A essa noção de labirinto, temos ainda a projeção da fusão entre ficção e realidade, num caminho que não se distingue mais o que é daquilo que não é.

Dentro desse contexto, as autoras supracitadas produzem narrativas extremamente ambíguas. Clarice Lispector é mais simbólica do que Alice Munro, sem dúvida alguma. Cada palavra e cada elemento presente na obra clariceana possui um significado múltiplo, e o leitor precisa percorrer as multiplicidades desse

significado, como em um labirinto, para efetivar sua interpretação. Munro, por sua vez, trabalha mais com o resgate da memória e para compreender sua literatura é preciso recorrer ao interior do ser humano. Desse modo, a composição da hesitação presente na literatura dessas autoras compreende também a forma de suas estéticas.

Portanto, percebemos que a forma poética elaborada, por intermédio do metafórico, do figurativo de maneira obliqua, colabora e muito para a ambiguidade e para a permanência desta para além do fim das narrativas. Além disso, há na literatura dessas autoras uma constante desconstrução/construção de formas literárias advindas da literatura fantástica. As duas autoras atribuem novos sentidos e recursos às narrativas fantásticas tradicionais e acabam produzindo o efeito daquelas: a ambiguidade e consequente hesitação.

Outro fator gerador de ambiguidade é a constante presença fundida entre ficção e realidade, em que o fictício é apontado na realidade, por sua vez, o real também é apontado no fictício, mostra-se, com isso, o sobrenatural do real e a irreabilidade do natural. Tudo isso provoca a hesitação fantástica e faz com que nas narrativas instaure-se um espaço labiríntico. Não é à toa que nos contos o mistério persiste ao final. Caberá ao leitor tirar suas próprias conclusões, se o acontecimento era real ou verdadeiro.

O fantástico trabalha na literatura dessas autoras modernas como uma força centrípeta e centrífuga ao mesmo tempo. Isto é, ao mesmo tempo em que chama o fantástico o repele, mas o acontecimento não é nem real nem irreal, por isso a grande dificuldade de encaixar essas autoras em uma única tipologia do fantástico.

Rosemary Jackson (2009) equipara o fantástico à paraxis. Nesse caso, o fantástico não é nem o mundo imaginário, nem o mundo real, estando localizado em um lugar indeterminado entre os dois. A literatura dessas autoras nos mostra que, ao contrário, o fantástico representa tudo, real e irreal, desconstrução/construção, ficção/não ficção, ao mesmo tempo, tudo isso possibilitado unicamente pela forma poética que as duas autoras desvelam. Não seria essa a forma do fantástico na modernidade? A nosso ver, sim.

REFERÊNCIAS

Obras de Clarice Lispector

LISCPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998h.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998i.

_____. *Um sopro de vida: (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998j.

_____. *Clarice Lispector: Outros escritos*. Org. Teresa Montero; Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Obras de Alice Munro

MUNRO, A. *Dance of the Happy Shades*. New York: McGraw Hill, 2005.

_____. *Lives of Girls and Women*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1971.

_____. *Open Secrets*. New York: Vintage Contemporaries, 1994.

_____. *The Progress of Love*. New York: Vintage Contemporaries, 1986.

_____. *The Beggar Maid – Stories of Flo and Rose*. London: Penguin Books, 1980.

_____. *Too Much Happiness*. Ontario: Penguin Canada, 2009.

Referências Gerais

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização Ítalo Moricone. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ANDRADE, Maria. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água Viva de Clarice Lispector*. Tese de doutora. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BACHELARD, Gaston. O labirinto. In: *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. O efeito de Real. In: *Literatura e Semiologia*. Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

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

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia, técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: *Fronteiras*. São Paulo: PUC-SP, 2009.

BLOOM, Harold. *The Labirinth*. New York: Blake Hobby, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, vol. III. São Paulo: Globo, 1999.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Paris: Gallimard, 1963.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo. *A presença da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: DIFEL, 1968, vol. 3.

CANDIDO, Antonio . Uma tentativa de renovação. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP. 1992. p. 93-102.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1985. Prefácio: p. 15-20.

CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo. In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. 5.ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. São Paulo: Papirus, 1989.

CLAYTON, David. On realistic and fantastic discourse. In: *Bridges to fantasy*. SLUSSER, George; RABKIN, Eric. Carbondale: Southern Illinois, 1982.

CORTÁZAR, Júlio. *Do Sentimento do fantástico*. In: Valise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DAHLIE, Richard C. *The new land studies in literary theme*. Calgary: The Calgary Institute for the Humanities, 1978.

DELBARE-GARANT, Jeanne. *Psych realism, mythic realism, grotesque realism: variations on magic realism in contemporary literature*. In: English. Forum for modern languages studies, U of T. 1999, vol. 83.

DOOB, Penelope Reed. *The idea of labyrinth from classical antiquity through the Middle Ages*. Edmonton: Cornell University Press, 1992.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELLIOTT, G. *A different tack: feminist meta-narrative in Alice Munro's "Friend of my youth"*. Journal of Modern Literature. Bloomington: University of Indiana Press, vol. 20, nº 1, p. 75-84, Summer, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Editora Portugal, 1968.

_____. *Ditos e Escritos: estética, literatura, pintura e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

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

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas/São Paulo: Perspectiva/FAPESP/UNICAMP, 1994.

GAMA-KHALIL, Marisa M. História e ficção no universo do fantástico: A fratura do real e as polêmicas teóricas. In: GAMA-KHALIL, Marisa M.; SOARES, Leonardo F.; CARDOSO, Jucelén M. (Org.). *História e ficção no universo do fantástico*. Uberlândia: EDUFU, 2011 (prelo).

_____. Espacialidades geradoras da ambientação fantástica em *A invenção de Morel*. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos; SP: Claraluz, 2009.

_____. *Por uma arqueologia do leitor: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária*. Araraquara. 2001. 277p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista.

_____. As práticas de subjetivação nos espaços d'O conto da ilha desconhecida. In: MILANEZ, Nilton; SANTOS, Janaína J. dos. *Análise do discurso: sujeito, lugares e olhares*. São Carlos, Claraluz, 2009.

GAMA, Vanderney Lopes. Todorov e Furtado: Elementos e contribuições para um estudo da estrutura do gênero fantástico. Meio digital: 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas 1995.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: EDUSP, 2009.

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

_____. Taking risks: *Open Secrets*. In: _____. *Alice Munro*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998, p. 120-136.

_____. The art of indeterminacy: The Progress of Love. In: _____. *Alice Munro*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998. p. 85-100.

_____. “It all depends on where you stand in relation to the forest”: Atwood and the Wilderness from *Surfacing* to *Wilderness Tips*. In: _____. YORK, L. M. (ed.). *Various Atwoods – Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*. Canada: Anansi, 1995. p. 47-70.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. 2.ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 30-31

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. João Cezar de Castro Rocha Org. Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. New York: Methuen, 2009.

JOZEF, Bella. *Borges: linguagem e metalinguagem*. In: O espaço reconquistado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

LAMONT-STEWART, L. Order from chaos: writing as a self-defense in the fiction of Alice Munro and Clark Blaise. In: _____. MILLER, J. (ed.). *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*. Waterloo, Ontario: University of Waterloo Press, 1984. p.113-121.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

LINS, Álvaro . A experiência incompleta. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-193.

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

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. *Luzes difusas sobre o verde-amarelo*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

METCALF, J. Interview with Alice Munro. In: _____. *Journal of Canadian Fiction*, 4, Fall, 1972.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem – Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Introdução do coordenador. In: _____. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).

OLIVEIRA, Elisângela dos; PINA, Patrícia Kátia. O leitor e as manifestações do insólito no conto “As ruínas circulares”, de Jorge Luis Borges. In: *O insólito em questão*. GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello; MICHELLI, Regina. Anais: I Encontro Nacional: O insólito como questão na narrativa ficcional, 2009.

PAES, José Paulo. *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo, Cultrix, 1958. (Prefácio)

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A fantástica verdade de Clarice*. São Paulo: março, abril, maio Revista da USP, 1990.

RASPORICH, Beverly J. *Dance of the sexes: art and gender in the fiction of Alice Munro*. Calgary: The University of Alberta Press, 1993.

ROAS, David (Org.). *Teorias de Lo Fantástico*. Madrid: Marco Libros, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. *No labirinto do fantástico*. In: Revista Babilônia. Rio de Janeiro, 1989.

ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 21-32. (Debates, 260)

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RABKIN, Eric. *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton UP, 1965.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

_____. *Clarice Lispector: Processos criativos*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1989.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millor Fernandes. São Paulo: L&PM, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte/Autêntica/Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

SPINDLER, William. *Realismo mágico: uma tipologia*. In: Forum for modern languages studies, Oxford, 1993, vol. 39, p. 75-85. Trad. Lucas Pierini.

STERNBERG, Ricardo. *The invention of honey*. Montreal: Signal editions, 1990.

TAVARES, Braulio. *No labirinto de Borges*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

TAUSKY, E. A Biocritical Essay of Munro's earlier work. In: _____. *The University of Calgary Library Special Collections*. Calgary: University of Calgary Press, 1986.

TCHÉKHOV, A. P. *Angústia*. In: _____. *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo: Editora 34, 2005. Tradução de Boris Schnaiderman.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The dialogic principal*. Minneapolis: U of Minnessota, 1984.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

UPDIKE, J. As surpresas de Alice Munro. In: _____. *Folha de São Paulo, Caderno Folha Mais!* São Paulo: Editora da Folha de São Paulo, 29/06/1999. p. 06.

WINSATT, W; BROOKS, C. *Crítica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

Referências digitais

<http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok> (acessado em 13/01/2012)

<http://literapurablog.blogspot.com/2009/08/carta-de-caio-f-abreu-para-hilda-hilst.html> (acessado em 01/11/2011)

<http://www.ciberescritas.com/2009/04/16/clarice-e-seus-olhos-de-piscina/> (acessado em 01/11/2011)

http://www.laderzi.com/claricelisor/ondeestivesdenoite_conto.htm (acessado em 10/11/2011)

www.claricelisor.com.br (acessado em 26/03/2011)

<http://www.nytimes.com/2009/11/29/books/review/Cohen-t.html?pagewanted=all> (acessado em 01/12/2011)

<http://reading-group-center.knopfdoubleday.com/2010/01/08/alice-munro-interview/> (acessado em 20/11/2011)

<http://everything2.com/title/Verfremdung> acessado em 04/05/2011

ANEXOS

Anexo número 01



Anexo número 02

