

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA  
E LITERATURA COMPARADA

**A falta que nos move:  
um estudo do desejo em *Dear Life*, de Alice Munro**

RACHEL ARIAS ZANON

Versão Corrigida

São Paulo

2022

RACHEL ARIAS ZANON

**A falta que nos move:  
um estudo do desejo em *Dear Life*, de Alice Munro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleusa Rios Pinheiro Passos

Versão Corrigida

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z33f Zanon, Rachel Arias  
A falta que nos move: um estudo do desejo em Dear Life, de Alice Munro / Rachel Arias Zanon; orientador Cleusa Rios Pinheiro Passos - São Paulo, 2022.

194 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Teoria Literária. 2. Alice Munro. 3. Dear Life. 4. desejo. 5. Teoria psicanalítica. I. Passos, Cleusa Rios Pinheiro, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Rachel Arias Zanon****Data da defesa: 16/09/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Cleusa Rios Pinheiro Passos**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/11/2022



---

**(Assinatura do (a) orientador (a))**

ZANON, Rachel Arias. *A falta que nos move*: um estudo do desejo em *Dear Life*, de Alice Munro. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleusa Rios Pinheiro Passos

Banca Examinadora:

Examinador(a): \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

Examinador(a): \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

Examinador(a): \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Para minha mãe.

## **Meus agradecimentos**

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleusa Rios Pinheiro Passos, pela oportunidade de realização deste trabalho e pela compreensão durante as dificuldades do percurso;

Às Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Maria das Graças Gomes Villa da Silva e Laura Izarra, componentes de minha banca de qualificação, pelas sugestões atentas e valiosas para o encaminhamento desta dissertação; e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Suely Corvacho que gentilmente se juntou a elas na banca da arguição final;

Ao Alexis, que cuidou de tudo para que houvesse condições para minha pesquisa;

Aos meus filhos, pela paciência a mim concedida, porque “a mamãe está sempre estudando”;

À Monique, pelas horas de conversa para pensar junto, pelas leituras e releituras do texto, para melhorá-lo, em um burilar sem fim;

Aos amigos Walter, Simone, Cídio, Valéria, Patrícia, Cássia, pela presença durante toda a jornada e pelo incentivo, fundamental desde a inscrição no processo seletivo até o momento da defesa;

À Tarcila, que cuidou e cuida de mim por dentro e por fora;

Às amigas psicanalistas Karina, Claudia e Ana Suy, pela carinhosa acolhida às minhas infinitas dúvidas;

Ao Carlinhos da Biblioteca da FFLCH, que desde os tempos da minha graduação, é um querido salva-vidas;

À Capes, pelo auxílio concedido;

Enfim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho fosse o melhor possível, obrigada.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é propor uma leitura interpretativa de alguns dos contos de *Dear Life* (2012), última obra de Alice Munro até o momento. Com o intuito de compreender o desejo das personagens femininas nas narrativas, tema deste estudo, elegeram-se como eixo analítico cinco contos: “To Reach Japan”, “Gravel”, “Haven”, “Dolly” e “In Sight of the Lake”. O estudo parte da percepção de representações veladas do desejo que, quando deslindadas, trazem à luz aquilo que não se conforma à “gramática social do desejo” (PELLEGRINO, 1988, p. 313, grifo do autor), cujo intuito é aniquilar a falta, a incompletude humana, condição para o desejo, e colocá-lo em um movimento marcado pela circularidade. Com o auxílio de elementos da teoria psicanalítica, examinamos, nos contos, seus movimentos, bem como os obstáculos que impedem sua satisfação plena. Compreendendo a literatura como arte, na qual figuram desejos e pulsões inconscientes, analisamos essas dinâmicas que afloram no labor estético da autora, a maneira pela qual se configuram na fatura de cada conto, e também de que forma encapsulam tal questão desejante na obra.

Palavras-chave: *Dear Life*, Alice Munro, desejo, psicanálise.



## ABSTRACT

The objective of this master's thesis is to propose an interpretative reading of some of the short-stories in *Dear Life* (2012), Alice Munro's last book to the moment. In order to understand the desire in the female protagonists, theme of this thesis, we have singled out five narratives in which to focus our analysis: "To Reach Japan", "Gravel", "Haven", "Dolly" and "In Sight of the Lake". From a perception of desire's veiled depictions, and its subsequent unveiling, this study aims to bring to light what doesn't comply with the "social grammar of desire" (PELLEGRINO, 1988, p. 313, author's emphasis), whose intention is to annihilate the absence, human incompleteness, the essential condition to desire, and set it in a circular motion. It will be examined in the short stories, utilising psychoanalytical concepts, the movements of desire, as well as the obstacles which prevent its total satisfaction. Understanding literature as art, that depicts unconscious desires and drives, the dynamics emerging from Munro's aesthetic labor will be analysed, and how they take form in the making of each story, as well as in which way they encapsulate the issues of desire in the author's literary work.

Key words: *Dear Life*, Alice Munro, desire, psychoanalysis.

## Sumário

### Considerações iniciais

Introdução .....	11
------------------	----

### Da tentativa de completude

Capítulo 1. “Protect me from what I want” .....	23
1.1 Esse obscuro objeto do desejo: nos trilhos de “To Reach Japan” .....	27
1.1.1 “Beijos Proibidos” .....	33
1.1.2 “Eyes Wide Shut” .....	42
1.2 “Morreste-me”: a cova rasa do desejo em “Gravel” .....	62
1.3 Sob a pele da loba: a domesticação do desejo em “Haven” .....	76

### Do entendimento da incompletude

Capítulo 2. “Nós que aqui estamos por vós esperamos” .....	93
2.1 “Happens to the heart”: o epílogo do desejo em “Dolly” .....	96
2.1.1 Vitral de Cacos .....	106
2.1.2 O dorso do desejo .....	117
2.1.3 “Vasto, vivo: meu coração teu” .....	134

2.2 Até o último grão de areia da ampulheta: a infinitude do desejo em “In Sight of the Lake” .....	147
--	-----

### **Do que nunca se completa**

#### **Coda**

“At the end of a long road” .....	169
Referências bibliográficas .....	175

## Introdução

### “Para o desejo do meu coração, o mar é uma gota<sup>1</sup>”

*Dear Life*, até o momento o último livro escrito pela contista canadense Alice Munro, coloca o leitor diante daquilo que nos constitui, nos move e é a mola fundamental da psique humana: o desejo.

O objetivo desta dissertação é analisar a questão do desejo, visando compreender o modo pelo qual ele é ficcionalizado nas personagens femininas de alguns dos contos de *Dear Life*. O ponto de partida de cada narrativa é a percepção que as personagens têm de um sentimento de ausência centrado na experiência interior, amiúde e *a priori*, inominável, de onde parte a ação nos contos.

A assertiva aqui contida, reiteramos, é a de que o desejo está no centro da vida e é dela motor e propulsão. No entanto, a apreensão dos desejos pelas personagens se manifesta por meio de um *descentramento*, isto é, as protagonistas vivem a experiência de que seu centro não está mais dentro, mas fora delas, e, por conseguinte, instaura-se uma busca.

Mas, o que buscam? Ou melhor, o que lhes falta? Em certa medida, pouco importa, pois o que realmente interessa é não estar descentrada e apartada, mas aferrada ao desejo de encontrar o objeto desejado e, ao acreditar tê-lo encontrado, a busca se desloca para novo rumo.

É justamente da dinâmica oriunda das dificuldades relativas à realização do desejo que as narrativas de *Dear Life* se configuram. Ou, dito de outro modo, trata-se da história dos embates das personagens com a “realidade” referencial, ao lado das múltiplas enunciações do desejo.

A obra é composta por catorze contos, divididos em duas partes, e os contos aqui selecionados para análise pertencem à primeira. A segunda, denominada “Finale”, é constituída por apenas quatro contos e forma uma

---

<sup>1</sup> Adélia Prado em *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: 2015, p. 138.

unidade à parte, em função do tom confessional da autora e dos temas referidos por ela própria como *autobiographical in feeling* (MUNRO, 2013a, p.255).

O livro gira em torno de mulheres: as quatorze histórias se desenvolvem não apenas focalizando-as, mas focalizando também o desejo feminino em todas as idades. Essa galeria feminina criada por Munro é composta por uma curiosa estirpe de personagens, que engloba a menina, a virgem romântica, a esposa insatisfeita, a profissional frustrada, a idosa enciumada, entre outras – inadvertidamente alcunhadas de comuns<sup>2</sup> –, que transmitem a falsa impressão de vida banal e entediante, enquanto vivem conflitos existenciais perturbadores. Instadas pela força multiforme do desejo, elas interrompem a “normalidade” protocolar da sociedade enquanto desvelam o que está além da fachada do cotidiano, tudo urdido em uma prosa inquietante.

Há, em *Dear Life*, um pouco de tudo a quem souber ler. Pode-se supor, num primeiro momento, que a obra só tenciona um resgate de memória ou conversa íntima; no entanto, a leveza sugerida pelo título, como veremos, é de engano industrioso e desproporcional à complexidade dos enredos, das personagens e dos eventos narrados.

Há várias camadas implicadas na leitura dos contos, e é certo que quem lê poderá encontrar seu caminho de acesso por eles. Uma forma seria apreciá-los em um fruir descompromissado, estritamente curioso sobre uma visada intensa e de aguda percepção, a cada situação que o discurso amarra; outra – e acreditamos que estaria aí o verdadeiro convite – seria lê-los tentando penetrar nos códigos da linguagem, de modo a decifrar a vida assim reconfigurada, e, por meio de um fragmento da matéria ficcional, ter a própria experiência ampliada na conexão com o argumento literário proposto no conto.

Assim, decifrar o desejo na obra de Alice Munro é um exercício especular, na medida em que a narrativa se transforma na linguagem do desejo, na qual “o leitor também investirá e desvendará o seu” (PASSOS, 1986, p. 104), ou, em outras palavras, o desejo cifrado da personagem toca o inconsciente do leitor

---

<sup>2</sup>Alice Munro discorda do termo “comum” usado para designar suas personagens: “I always think people I'm writing about are extraordinary.” In: MUNRO, A. Rex Murphy interviews Alice Munro (1990): entrevista [10 out. 2013]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4gkJNw6IWU8\\_](https://www.youtube.com/watch?v=4gkJNw6IWU8_) Acesso em: 13 out. 2021.

como uma verdade e uma dor, que então passam a ser não só da personagem, mas de ambos.

Sensibilidade e engenho são postos em *Dear Life* como numa espécie de testamento literário<sup>3</sup>, coroando uma vida inteira dedicada à arte em forma de contos<sup>4</sup>: nota-se que, a despeito da reverência granjeada no meio artístico e dos numerosos prêmios literários recebidos por Munro, é flagrante a desproporcionalidade entre a aclamação obtida pela contista e a quantidade de estudos dedicados à sua produção literária no meio acadêmico brasileiro<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> “I gave up writing just about, how long ago was it? A year, not a year ago yet, but that was a decision [...] that I wanted to behave like the rest of the world, in a sense that, when you are a writer, you are never quite like other people.” (“Eu desisti de escrever, há quanto tempo foi isso? Um ano, ainda não faz um ano, mas foi uma decisão [...] que eu queria me comportar como o resto do mundo, no sentido de que, quando você é um escritor, você nunca é, realmente, como outras pessoas.”, tradução nossa). In: MUNRO, A. Alice Munro, in her own words: depoimento [nov. 2013]. Depoimento concedido a Stefan Åsberg. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=EgKC\\_SDhOKk](https://www.youtube.com/watch?v=EgKC_SDhOKk)>. Acesso em: 27 ago. 2017.

<sup>4</sup> “When I was young, the idea was that, well, you write stories till you became a grown-up and then you are grown-up you wrote a novel. This didn't happen with me. I would hope that, for other people who want to spend a lifetime writing stories, they find a welcome doing that and nobody is saying ‘Well, when are you going to grow up and do the novel?’” (“Quando eu era jovem, a ideia era que, bem, você escreve contos até que se torne adulto e então você se torna um adulto e escreve um romance. Isso não aconteceu comigo. Eu espero que, para outras pessoas que querem passar a vida escrevendo contos, elas encontrem uma acolhida em fazê-lo e que ninguém diga ‘Bem, quando você vai crescer e escrever o romance?’”, tradução nossa). In: MUNRO, A. Interview with Alice Munro: entrevista [out. 2013]. Entrevista concedida à SVT – Swedish Public Television. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pNDXxF\\_GQMk](https://www.youtube.com/watch?v=pNDXxF_GQMk)>. Acesso em: 9 out. 2017.

<sup>5</sup> *Dear Life*, publicada em 2012 e lançada no Brasil em 2013, com tradução de Caetano Galindo, é, como mencionado no início deste trabalho, a última coletânea de contos da autora. Quando de sua publicação, Alice Munro já contava com quinze obras prévias, tinha seus livros traduzidos para vinte idiomas e recebera vários prêmios, como o *Governor General's Literary Award*, em 1968, 1978 e 1986; o *Giller*, do Canadá, em 1998 e 2004; o *Trillium Book Award*, em 1991, 1999 e 2013; o troféu literário britânico *Man Booker Prize*, em 2009; e o prêmio Nobel, em 2013.

Existem, até o momento, salvo engano, nove dissertações de mestrado<sup>6</sup> e uma tese de doutorado<sup>7</sup>.

Quanto aos artigos<sup>8</sup> da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Graças Gomes Villa da Silva, embora margeiem a temática do desejo, tratam especialmente do trabalho da memória, à luz da teoria psicanalítica, na escritura da contista. Tendo como ponto central o emprego da memória, os ensaios versam sobre o papel da morte, da angústia, da repressão e da constituição da identidade nos contos da autora canadense. A pesquisadora também publicou recentemente uma obra<sup>9</sup> em que faz estudo comparativo entre a produção literária da escritora inglesa Virginia Woolf, da brasileira Clarice Lispector e da canadense Alice Munro. O eixo central desse trabalho é a abordagem da memória e da encenação dos “momentos de ser” na obra de cada autora.

---

<sup>6</sup> MINAKI, S. M. *O efeito da voz do narrador nos contos “Carried Away” e “Monsieur les deux chapeaux”, da escritora canadense Alice Munro*, 2007.

PIZZI, M. C. B. *O gênero conto em Lives of Girls and Women: o labirinto de vozes em “Heirs of the Living Body”*, 2007.

ALVES, N. A. *Associação e Memória em The Moons of Jupiter, de Alice Munro*, 2010.

ROCHA, P. L.F. *No país da linguagem: o processo de formação de identidades em Alice Munro e Margaret Laurence*, 2011.

PEREIRA, A. B. *Os Labirintos Fantásticos de Clarice Lispector e Alice Munro*, 2012.

GONÇALVES, P. M. *Voz narrativa e memória: a busca de identidade pelas protagonistas de Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector e de Lives of Girls and Women, de Alice Munro*, 2013.

SARDENBERG, A. L. *Diving for meaning and searching for a female literary identity in Alice Munro’s Lives of Girl and Women and Margaret Laurence’s The Diviners*, 2014.

VERAS, L. G.S. *O processo de tradução intersemiótica do conto The Bear Came over the Mountain de Alice Munro ao filme Away from her de Sarah Polley*, 2015.

BAZZOLI, O. de O. M. *O espaço na configuração das personagens em contos de Alice Munro*, 2016.

<sup>7</sup> POLETTO, A. J. *A Leitura dos Espaços Inóspitos em Alice Munro: corpos (des)habitados e lugares (des)construídos*, 2017.

<sup>8</sup> SILVA, M.G.G.V. da. “Heirs of the Living Body: uma história familiar, um contraponto entre vida e morte”, 2005.

\_\_\_\_\_, “A fragmentação em “Spelling” de Alice Munro”, In: **53 Seminário do GEL- Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo**, 2006, São Carlos. Estudos Linguísticos XXXV - Trabalhos selecionados do 53 Seminários do GEL. Campinas: GEL, 2006. v. 0. pp. 1342-1351.

\_\_\_\_\_. “Clarice Lispector e Alice Munro: o trabalho com a memória e a escritura”, **Ângulo** (FATEA. IMPRESSO), v. 111, pp. 82-87, out./dez. 2007.

\_\_\_\_\_. “‘Cortes Island’, de Alice Munro – alusão a um passado inquietante”, **IPOTESI** (online), v. 18, n. 2, pp. 127-135, jul./dez. 2014.

\_\_\_\_\_. “Meneseteung de Alice Munro: um jogo narrativo entre ficção e metaficção”. **Ângulo** (FATEA. Impresso), v. 1, pp. 50-54, 2009.

\_\_\_\_\_. “Clarice Lispector e Alice Munro: o saber de si e do mundo - paradoxo da incomunicabilidade”. In: **IX Congresso Internacional - ABRALIC 2004 - Travessias**, 2005, Porto Alegre. IX Congresso Internacional - ABRALIC 2004 - TRAVESSIAS, 2005.

\_\_\_\_\_. “Alice Munro: transformações do cotidiano entre o oculto e o revelar”. **Jornal UNESP**, São Paulo, p. 2, 02-05 nov. 2013.

<sup>9</sup> \_\_\_\_\_. *Momentos de ser em Virginia Woolf, Clarice Lispector e Alice Munro*. Curitiba: Appris, 2020.

Há de se mencionar também os artigos acadêmicos de Maria Conceição Monteiro<sup>10</sup>, Ana Júlia Poletto<sup>11</sup>, Patrícia Magazoni Gonçalves<sup>12</sup> e Peonia Viana Guedes<sup>13</sup>, pois seus estudos sem dúvida têm contribuído para a difusão e o entendimento da obra de Munro no Brasil.

Contudo, mesmo em outros países, o recorte temático escolhido para o presente trabalho recebeu até o momento pouca atenção no meio acadêmico em geral. Foram encontrados apenas alguns estudos de pesquisadores da Austrália e da Itália examinando a questão do desejo na confluência das áreas literária e psicanalítica. Precisamente, trata-se de “Memory and Desire in Alice’s Munro Stories”, de Sabrina Francesconi, e “Alice Munro’s ‘Runaway’ in the mirror of Sigmund Freud”, de Raheleh Bahador. Esses artigos enfocam, por meio dos postulados psicanalíticos, respectivamente, a expressão narrativa de Munro associada à falta e a expressão do inconsciente nos sonhos das personagens femininas.

Há ainda, a respeito do conto “Corrie”, de *Dear Life*, o artigo de Isla Duncan intitulado “Finale; ‘A cavity everywhere’: the postponement of knowing in ‘Corrie’”, que trata da falta constitutiva em relação à personagem feminina, e aborda os três finais propostos por Munro para o conto em questão.

Diante disso, verifica-se que nenhum dos referidos trabalhos adota a mesma perspectiva que a presente dissertação e que, ao menos por enquanto,

---

<sup>10</sup> MONTEIRO, M. C. “Estratégias de resistência em Lives of Girls and Women”, **Graphos**, João Pessoa, v. 7, pp. 99-104, 2005.

<sup>11</sup> POLETO, A. J. “Uma mulher do outro lado: ‘The bear came over the mountain’, de Alice Munro”. **Antares: Letras e Humanidades**, v. 7, pp. 87-97, 2014.

\_\_\_\_\_. “Corpos fixos e identidades fluidas: Felicidade demais”. **Millenium (Viseu)**, v. 46-A, pp. 168-177, 2014.

\_\_\_\_\_. “Queenie e muitas outras: as mulheres de Alice Munro”. In: **II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais**, Caxias do Sul. SILLPRO Espaço, Território e região, 2014. pp. 656-662.

\_\_\_\_\_. “O feminismo velado no Recanto munroiano. In: **II Colóquio de estudos feministas e de gênero: Articulações e Perspectivas**, Brasília, 2014.

\_\_\_\_\_. “Salve o ceifador: uma leitura da estética do efeito em Alice Munro”. **Sociopoética** (online), v. 1, pp. 3-19, 2017.

<sup>12</sup> GONÇALVES, P. M. “Fragmentação e Memória: a busca da identidade nas obras de Alice Munro e Clarice Lispector”, **Anais do SILEL**. V. 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

<sup>13</sup> GUEDES, P. V. “Mapeando Espaços Ficcionalis e Autobiográficos: Novas versões da Identidade Canadense na Obra de Alice Munro”. In: Leila Assumpção Harris. (Org.). **A Voz e o Olhar do Outro**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011, v. 3, pp. 65-76.

\_\_\_\_\_. “A única coisa a fazer com minha vida seria escrever um romance’: de personagem a autora de sua própria história, ou a trajetória de Del Jordan em Lives of Girls and Women, de Alice Munro”. In: Leila Assumpção Harris. (Org.). **Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, v. IX, pp. 121-136.



é relativamente tímida a produção acadêmica a respeito da arte de Alice Munro no Brasil.

Quanto ao método, cabe explicitar que não é intuito deste percurso – nem seu escopo permite – abarcar todas as representações do desejo na obra. Com efeito, o princípio deste trabalho foi o de optar por alguns poucos contos que possam ter a qualidade de iluminar a questão desejante e seus meandros na contística da autora.

Assim, o presente estudo será dividido em dois capítulos, sendo o primeiro dedicado às análises de “To Reach Japan”, “Gravel” e “Haven”, focadas principalmente no vivo movimento do desejo; e o segundo, às análises de “Dolly” e “In Sight of the Lake”, centradas predominantemente no desejo na velhice.

É importante frisar que não nos propomos ao estudo dos contos que tangenciam a aludida questão autobiográfica. Contudo, dos quatro contos componentes dessa seção, faremos referência a “Dear Life”, narrativa que conclui e dá título à obra, justamente por ser esse o caminho estabelecido pela autora ao empreender a busca de atar as “duas pontas” do livro. Esse, quando lido como um feixe de leituras coerentemente atadas à sua estrutura temática, terá cada fragmento narrativo iluminado pela visão global da contista, que nos impele a circular incessantemente entre a parte e o todo. Desse modo, diremos que uma parte reveladora de um conto é privilegiada por concentrar a história como um todo, ou seja, todas as partes fazem sentido, pois se voltam para o mesmo ponto nodal, onde reside a unidade formal do tema. Por conseguinte, o entendimento de um conto ajuda na compreensão geral da obra.

Para cada conto central do *corpus* será dedicada uma análise atenta e minuciosa, com o intuito de capturar a tessitura de desejos contidos nos relatos. Tal desmontagem analítica, espécie de engenharia reversa, será seguida de outra(s), complementar(es), buscando tanto assinalar as recorrências como as linhas de força do texto, reveladoras do desejo do narrador e das personagens. O trabalho a ser efetuado com os demais contos será seletivo e consistirá em examinar, de modo mais abreviado, o texto em si e, ao mesmo tempo, o sentido que insiste em se manter na cadeia significativa.

Isto posto, esclarecemos que a temática do desejo é tomada como fio condutor da investigação literária, e a concepção que adotamos para tema apoia-se, em parte, nos preceitos de Maurice Blanchot e Jean-Pierre Richard, em duas

leituras simultâneas: uma que busca o sentido no interior do texto, como quer Blanchot – resistindo à miragem do tema que “só retém do texto a reverberação da superfície” (BLANCHOT, 1967, p. 185 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1973, p.113); outra que busca certo dimensionamento sociocultural do desejo. Desse modo, o tema seria como “um princípio concreto de organização, um esquema ou um objeto fixos, em torno do qual haveria tendência para se constituir e deslocar um mundo” (RICHARD, 1961, pp. 24-25).

Segundo sublinha o crítico Alfredo Bosi, o sentido do verbo *ler* tem sua origem no verbo *colher*. Interpretar é, portanto, eleger, escolher, priorizar, “na messe de possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encalço da questão crucial: o que o texto quer dizer?” (BOSI, 1988, p. 275).

Convém notar que, em *Dear Life*, o cerne ficcional é delimitado e elaborado em torno do desejo figurado diante de seus variados obstáculos. Caberá assim, no âmbito desta pesquisa, estudar acuradamente os mecanismos utilizados por Munro na composição da trama, no sentido de flagrar sua construção à volta do desejo e seu deslocamento nos contos. Afinal, o percurso do desejo nas narrativas é pautado pelas atribulações que atravessam seu caminho na tentativa de se cumprir e da falta que isso evidencia.

Em suma, a rota do estudo consistirá na busca por traços dessa temática inscritos nos contos selecionados, na singularização do desejo que aflora em cada narrativa e na relação estabelecida entre os indícios de tais desejos e um trabalho do inconsciente codificado no texto.

Para tanto, a principal atitude crítica adotada foi o *close-reading*. As análises partiram do texto literário, o qual percorremos com atenção voltada ao pormenor, e a articulação das narrativas foi considerada em seus planos semântico – sobretudo metafórico e metonímico –, sintático, morfológico e fonético.

Tratamos de considerar, no fio dos preceitos de Eric Auerbach, “[...] o texto propriamente dito e observá-lo com uma atenção intensa, sustentada, de modo que nenhum dos movimentos da língua e do fundo nos escape [...]” (AUERBACH, 1972, p. 40).

Múltiplos fatores virão se opor, ulteriormente, à realização dos desejos, contudo é a nomeação e as impossibilidades de realização plena de tais desejos o que importa para a análise de cada conto selecionado para este estudo.

**“Tem mais presença em mim o que me falta<sup>14</sup>”**

*“Se me faltassem os outros, vá;  
um homem consola-se mais ou  
menos das pessoas que perde;  
mas falta eu mesmo,  
e esta lacuna é tudo”*

Machado de Assis

De conceito cósmico-teológico a conceito psicanalítico, o desejo se vê imbricado, necessariamente, em muitos campos e é tema que detém interesse ininterrupto ao atravessar os discursos e os séculos. Apesar de cientes da “complexidade-amplitude” do assunto que aqui se esboça, se tudo fala de desejo, compreendemos que a questão resulta em uma aparência de dimensões quase infinitas e, assim, seria um risco de simplificação tentar reduzi-la a uma definição sem ao menos mencionar sua magnitude. É preciso, portanto, que sejam estabelecidas e aceitas, de antemão, as limitações deste estudo, cuja circunscrição do método nos auxilia, mas, ainda assim, nos obriga a admitir que se trata de tema escapadiço.

O desejo é filho da falta, que é fundante na constituição psíquica do sujeito. Portanto, falar em desejo implica retomar conceitos psicanalíticos, pois nasce daquela que é a falta insuperável, advinda da experiência do corte na unidade imaginária mãe-criança, que marca a incompletude do sujeito.

A nossa relação com a realidade externa tem que trazer inscrita, na intimidade de sua estrutura, essa falta que nos torna incompletos e, nessa medida, nos condena à vida e ao movimento do desejo – motor da vida (PELLEGRINO, 1988, p, 324).

---

<sup>14</sup> Manoel de Barros em *Livro sobre nada*. 1.ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p. 49.

Na *Interpretação dos Sonhos* (1900-1901), obra inaugural da teoria psicanalítica, o desejo de que nos fala Sigmund Freud é o desejo *inconsciente*, que se origina no desprazer e vai em direção ao prazer, contínua e infinitamente.

A perda do objeto, fracasso do Princípio de Prazer, é o que garante que o desejo se instaure, diferenciando-nos, de modo que desejar nos remete à condição de sujeito e põe em movimento a aspiração de “encontrar uma realidade na qual o prazer seja possível” (AULAGNIER, 1985, p. 97).

Assim, as deformações da realidade produzidas por ação do desejo, embora variem em qualidade e grau, [...] são próprias da existência do desejo e do recalque, o que significa próprias do humano, como o inconsciente também é (KEHL, 1990, p. 365).

O desejo é esse impulso que busca reproduzir alucinatoriamente a satisfação primeva, algo que não mais existe, e essa ausência, espécie de nostalgia do objeto perdido, é designada pela falta (FREUD, 1996 [1900-1901], p. 593). É na tentativa de aniquilar a falta original que o sujeito se move em direção a um objeto (KUSS, 2019, p. 30), inaugurando uma relação de busca e insatisfação. Daí advém a característica metonímica do desejo: deslizará sobre objetos substitutivos em uma procura infundável de satisfação sempre adiada e nunca atingida, o que implica sua indestrutibilidade, pois está fadado a renascer de suas satisfações efêmeras.

Nesse sentido, o que caracteriza o movimento desejante é não mais a busca do que se perdeu, tampouco a que a ele se seguirá; o que o desejo anseia é “a própria alegria de desejar, de ter desejos e enunciá-los, [...] de viver por eles” (KEHL, 1990, p. 366). É desejo de desejo, característica que parte do título dessa dissertação, atravessando-a de mãos dadas sempre com a falta.

A psicanálise quer trazer à tona, justamente, o desejo que o discurso oculta, a sintaxe do Inconsciente, configurando-se como aporte teórico e baliza inevitável neste assunto e estudo. Afinal, como é possível arregimentar desejos, afetos, lembranças e sonhos no texto literário, sobretudo nas complexas tessituras engendradas por Munro, cujo descortino emocional é verdadeira incursão aos labirintos da mente, sem suscitar o saber psicanalítico?

Trata-se de reconhecer o aflorar do inconsciente nas brechas do discurso literário e de refazer o percurso que a autora nos propôs, perseguindo o desejo

nas entrelinhas, nos elos insuspeitados e nas trilhas de sentido. Esse desejo, com o auxílio do instrumental psicanalítico, traz à luz uma outra palavra nas narrativas, “de maneira que a literatura não nos fale dos outros, mas do outro em nós” (BELLEMIN-NOËL, 1983, p. 20).

Ora, o ser humano é, desde sempre, um ser desejante, que busca também na arte preencher essa falta inicial. Assim, em “Escritores criativos e devaneios”, Freud declara que o homem nunca abdica de um prazer infantil, mas o substitui por outro, preservando a relação entre aquele e a criação poética (FREUD, 1996 [1908-1907], p. 136). É especialmente nesse enlace – parte *desejo inalcançável* que move o mundo, parte *necessidade de fabulação* que nos humaniza – que a criação ficcional de Munro nos sensibiliza e da qual saímos modificados.

É impossível pensar na prosa de Alice Munro sem levar em conta que se faz da aguda percepção que as personagens adquirem de si, dos seus entornos e do que lhes falta; tampouco pode-se ignorar a tentativa de comunhão dessas mulheres com o mundo à sua volta. Mas o que pode o desejo, que pertence aos domínios do Princípio de Prazer, quando tocado pelo Princípio de Realidade, senão rebelar-se contra toda impossibilidade?

Com isso, depreende-se que a ficção da contista tem em si quase que uma demanda psíquica, de perscrutação do sujeito, que surpreende em seu leque de assuntos espinhosos trazidos ao nível da experiência diária, sem, no entanto, se curvar ao sentimentalismo ou à vitimização. A força dessa prosa está em recortar dramas maritais, traições, embustes, inadequações sociais, velhice, mortes, lutos e entrelaçá-los, de diversos modos, à questão do desejo. Some-se a isso o estilo peculiar da autora na maneira de ler o mundo e as pessoas, que envolve um modo também específico de compor seu texto literário. Por meio desse liame, Munro, ao analisar a vida interior e interiorana, acaba por expandi-la para a sociedade como um todo, estabelecendo um diálogo entre o intimamente desejável e o socialmente aceitável<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> “I don't think of myself as being in any way an interpreter of rural Ontario, where I live. [...] Human experience though doesn't seem to me to differ, except in fairly superficial ways, no matter what the customs and surroundings.” (“Eu não acho que sou de modo algum uma intérprete da Ontário rural, onde moro. [...] A experiência humana não me parece diferir, exceto em casos muito superficiais, no que diz respeito a costumes e seu entorno.”, tradução nossa.) In: A conversation with Alice Munro. Disponível em: <<http://knopfdoubleday.com/2010/01/08/alice-munro-interview>>. Acesso em: 01 out. 2018.

Essas são razões suficientes para nos respaldarmos nos conceitos de Sigmund Freud e nos estudiosos de sua obra, manancial de onde se podem extrair subsídios para pensar questões, inclusive atuais, como, à guisa de exemplo no presente estudo, é o caso da velhice. É certo que a amplitude teórica se desdobrará ao longo do trabalho, de modo que nesta introdução apenas se esboçam, em panorama geral, os elementos fundamentais que a psicanálise oferece como ferramenta de acesso à expansão do conhecimento analítico-interpretativo.

Concordes com Barthes, pretendemos sublinhar pontos de encontro no texto literário, considerado um “tecido de significantes” no qual giram saberes diversos (BARTHES, 1978, pp. 17-19). A psicanálise ocuparia um precioso lugar “indireto” na tessitura narrativa: “Indireto, porque outro e voltado para uma teoria e prática próprias; valioso, porque um dos componentes da obra analisada” (PASSOS, 1995, p. 22).

No percurso com cada conto, a primazia coube ao texto literário, e somente com base no que dele emergiu é que saberes outros – notadamente a psicanálise e a filosofia – foram convocados. Cuidou-se para que uma troca equânime fosse estabelecida, uma via de mão dupla, sem diminuição dos valores específicos de cada campo, para que o aporte teórico não transborde o objeto de estudo, não o encerre em seus fins.

A fatura desta dissertação, no que diz respeito ao referencial teórico, utilizará como apoio aspectos da psicanálise, da crítica temática e da crítica textual. No que concerne ao diálogo com a psicanálise partiremos de “*A Interpretação dos sonhos*” (FREUD, 1900) e nos valeremos de outros textos fundamentais de Sigmund Freud, sobretudo os artigos basilares “Lembranças encobridoras” (1899), “Escritores criativos e devaneios” (1908), “Recordar, repetir, elaborar” (1914), “Luto e Melancolia” (1915) e “Uma nota sobre o bloco mágico” (1924) entre outros. No que tange à crítica literária munroviana produzida por autores estrangeiros, baseamo-nos principalmente nas publicações de Geoff Hancock (1987), Lorraine York (1988), Ildikó de Papp Carrington (1989), James Carscallen (1993), Ajay Heble (1994), Coral Ann Howells (1998), Brad Hooper (2008), Isla Duncan (2011) e Robert Thacker (2016).

Por fim, cabe reconhecer que este estudo de *Dear Life* nos impõe um grande desafio: o deslindar, em discurso acadêmico, um vislumbre, e é certo que parcial, do desejo latente, tornado letra no discurso literário. Espera-se que o leitor, ao adentrar as análises que seguem, possa render-se ao grande chamado do desejo.

## Capítulo 1. “Protect me from what I want”<sup>16</sup>

*“The way the skin of the moment  
can break open.”*

Alice Munro

Ao longo das décadas que constituem sua carreira literária, Alice Munro cunhou um estilo que lhe rendeu posição de destaque entre contistas da contemporaneidade.

Munro traz, em primeiro plano, uma prosa repleta de “realidades superficiais” e chama a atenção para detalhes triviais, configurando suas narrativas no que Ajay Heble afirma ser uma ficção centrada nos movimentos interno e externo, como duas esferas distintas de experiência: “[...] a normal, rational world of everyday life and an irrational ‘other’ world where ‘anything may happen’.”<sup>17</sup> (HEBLE, 1994, p. 10). A esse respeito, em entrevista a Graeme Gibson, a autora comenta: “I’m very, very excited by what you might call the surface of life...it seems to me very important to be able to get at the exact tone and texture of how things are.”<sup>18</sup> (GIBSON, 1973, p. 241).

As pradarias canadenses e as pacatas cidades que povoam as narrativas da contista evocam a aparente simplicidade que toma conta das coisas, dos animais e das pessoas, constituindo um mundo reconhecível, compreensível e, até certo ponto, previsivelmente seguro. Partindo dessa matriz comum, Munro elabora uma prosa complexa, na qual nada é tão simples e transparente como se pode supor à primeira vista; ao contrário, o cotidiano mezinho e superficial é preâmbulo de profundidades.

---

<sup>16</sup> *Protect me from what I want* (1985) é uma espécie de *statement art* da artista norte americana Jenny Holzer (1950), que utiliza a linguagem para tornar sua arte acessível e compreensível para além do contexto artístico esperado. As palavras são a matéria-prima do trabalho de Holzer, e suas instalações nos espaços públicos – sejam elas notas coladas nas fachadas de prédios, truismos em painéis eletrônicos ou máximas esculpidas em bancos de granito –, incitam à reflexão. São frases curtas, diretas e provocativas, usadas para questionar nossos papéis na sociedade e, propositalmente, confundir as fronteiras entre o que é público e o que é privado. As instalações de conteúdo semântico visual são dispostas no ambiente urbano, de modo a interagir diretamente com o espectador comum fora dos espaços tradicionais de arte, no intuito de trazer reflexão social e política por meio do espaço.

<sup>17</sup> “[...] um mundo normal e racional da vida diária e um ‘outro’ mundo irracional, onde ‘qualquer coisa pode acontecer’”. (HEBLE, 1994, p. 10. Tradução nossa).

<sup>18</sup> “Eu sou muitíssimo instigada por aquilo que se pode chamar de superfície da vida...é muito importante para mim ser capaz de chegar ao tom e à textura exatos de como as coisas são.” (GIBSON, 1973, p. 241. Tradução nossa).



Segundo Heble, “[...] Munro continually forces us to acknowledge what she calls ‘nether voices’, to look below or beyond the surface of everyday life.”<sup>19</sup> (HEBLE, 1994, p. 9).

A matéria-prima dos contos de Munro são, sobretudo, as mulheres, vistas de uma proximidade inquietante. Habitam essas personagens, em contenda, um sujeito cindido: por um lado, tenta se ajustar às convenções sociais; por outro, busca dar voz a um desejo latente.

Há, no âmago da arte de Munro, uma ânsia de compreender a natureza humana e, por meio da criação ficcional de suas personagens, a autora engendra possíveis rotas de acesso à apreensão dessas inquietações do sujeito:

From the beginning, Munro’s stories primarily were character studies, the chief way of describing them. From the start, she strove to arrive at the best way to capture and delineate the essence of character. The result is the “going after something different” [...] Munro manipulated the form’s traditional structure to accomplish an intense study of character. (HOOPER, 2008, p. viii).<sup>20</sup>

Nos contos escolhidos para análise, essa abordagem é percebida nos desejos de cada uma das personagens que mobilizam as tramas: Greta, em “To Reach Japan”, intenta equacionar uma suposta plenitude nos papéis sociais de esposa e mãe e uma inominável incompletude, oculta sob as aparências da vida diária; a protagonista de “Gravel”, presa em um limbo de memórias, tenta elaborar a falta que a consome e a ancora no passado; por sua vez, Dawn, em “Haven”, busca dar voz a seu desejo a fim de garantir uma possibilidade de diálogo no casamento.

Nessas narrativas, Alice Munro articula, de forma implícita, entre outras, as questões de gênero, classe social e casamento, em que o último é representado como algo que condiciona a mulher à submissão, à exploração e à exclusão cultural. Nos enredos, a hierarquização patriarcal mantém as mulheres em uma posição de

---

<sup>19</sup> “Munro continuamente nos força a reconhecer o que ela chama de ‘vozes interiores’, a olhar para baixo ou para além da superfície da vida diária”. (HEBLE, 1994, p. 9. Tradução nossa).

<sup>20</sup> “Desde o início, as histórias de Munro foram principalmente estudos da personagem, o modo primordial de descrevê-las. Desde o início ela se esforçou para alcançar a melhor maneira para capturar e delinear a essência da personalidade/caráter [...] Munro manipulou a forma tradicional da estrutura para chegar a um intenso estudo da personagem”. (HOOPER, 2008, p. viii. Tradução nossa).

O excerto destacado possibilita um duplo entendimento do vocábulo “character”: ao fazer referência ao que considera como cerne da prosa de Alice Munro, Hooper, no trecho em questão, permite que o leitor tome “character” como “personalidade” e como “personagem”. Infere-se, aqui, que aquela está contida nesta e que, portanto, não há sentidos conflitantes.

*outsiders* na esfera socioeconômica, e é dessa posição apartada que elas colidem com os convencionais papéis femininos de esposa e mãe. Cabe notar que, embora não hasteie a bandeira do feminismo, a autora dialoga, nos três contos, com o referido movimento, e aborda a questão com base na dinâmica da insatisfação conjugal, evidenciando “o outro lado do dia a dia”<sup>21</sup>. Mais precisamente, Munro explora a experiência feminina como uma maneira de repensar um conflito antigo e, ao mesmo tempo, atual.

Em contrapartida, toda rigidez representada nas narrativas – seja caracterizada pela opressão do outro ou pelo severo autocontrole para suportar esse “outro” mundo – gera uma tensão que por fim chega a seu ponto-limite, rompendo violentamente a superfície de placidez social. O duplo movimento, descendente (repressão) e ascendente (erupção), culmina na explosão daquilo que Munro chama de “*boiling life*”:

This image of a subterranean force suddenly splitting the earth and bursting forth in an uncontrolled and destructive fury is a metaphor for the violently ‘boiling life’ that resists repression. The relative infrequency of these outbursts makes them all the more terrifyingly shameful when they do occur.<sup>22</sup> (CARRINGTON, 1989, p. 35).

Não por acaso, essa abordagem psíquica verticalizada está intrinsecamente ligada à compreensão do sujeito desejante, movido por paixões, pulsões e fantasias, e desvela movimentos do desejo nas narrativas.

Ora, se, como foi observado, para desejar é preciso que haja o reconhecimento de uma falta, o que melhor poderia implicá-la do que a marca da incompletude primeva? A falta instaurada em virtude da separação mãe-filha é o que possibilita o acesso ao desejo próprio.

Por isso, os relacionamentos femininos, nos três contos, merecem destaque, ainda, na dinâmica das protagonistas com a figura materna: seja essa a própria mãe, como ocorre em “To Reach Japan” e “Gravel”, ou qualquer mulher que desempenhe essa função emblemática, como ocorre em “Haven”, em que tal figura é a tia.

---

<sup>21</sup> “[...] the other side of dailiness” é uma frase da autora presente no conto “Royal Beatings”, na obra *Who Do You Think You Are?* (1978, E-book).

<sup>22</sup> “Essa imagem de uma força subterrânea que subitamente rompe a terra e jorra em uma fúria descontrolada e destrutiva, é uma metáfora para a ‘vida violentamente em ebulição’, que resiste à repressão. A raridade dessas erupções as torna muito mais assustadoramente vergonhosas quando, de fato, ocorrem.” (CARRINGTON, 1989, p. 35. Tradução nossa).

Vistas no conjunto, “To Reach Japan”, “Gravel” e “Haven” são narrativas que tratam das fendas, das feridas de morte e dos vazios das personagens nas quais o drama íntimo predomina sobre o contexto social que o emoldura, mas não o define. Assim, casa e cena doméstica espelham a intimidade do espaço interior, guardam ilusões de estabilidade e têm enorme presença nos conflitos latentes das três narrativas. Análogo é o poder da palavra, elemento igualmente estruturante na tríade de contos analisados, seja ela escrita, dita ou interdita. Há palavra em poema, em memória e em mordança.

Outras questões, como a religião, a liberdade sexual, a fuga e a morte orbitarão ao redor da atmosfera desejante de cada conto, mas terão como núcleo desse sistema a ideia de que “[...] perseguir isto que nos parece estar sempre ao alcance, mas nos foge constantemente é a condição que nos permite continuar desejando” (KEHL, 1990, p. 372).

## 1.1 Esse obscuro objeto do desejo<sup>23</sup>: nos trilhos de “To Reach Japan”

*“Never try to trick me with a kiss  
 Pretending that the birds are here to stay [...]  
 Sooner or later something goes amiss;  
 The singing birds pack up and fly away;  
 So never try to trick me with a kiss [...]”*

Sylvia Plath

Em “To Reach Japan”, conto que abre *Dear Life*, narra-se a história de Greta, uma apaixonada poeta principiante, casada com Peter e mãe de Katy. A narrativa é ambientada na década da contracultura, os anos 1960. Na primeira cena, Greta está em uma estação de trem em Vancouver, embarcando com a filha para Toronto. Nesse período da viagem de ambas, Peter irá trabalhar em Lund, uma paragem distante no extremo norte de Vancouver, onde não haveria acomodação para elas. Saberemos, no desenrolar da narrativa, que a mãe de Peter havia chegado à Colúmbia Britânica fugindo da Tchecoslováquia Soviética; após ter melhorado seu desempenho em inglês, conseguiu um trabalho, o de ensinar Práticas Comerciais. Peter, seguindo os passos da mãe, pautados em praticidade eslava, tornou-se engenheiro.

O conto retrata um período conturbado na vida de Greta: o casamento está abalado, as insatisfações pessoais e profissionais são sufocantes e a maternidade é um jugo. Ao mesmo tempo, no cenário histórico, os embates entre tradição e renovação inflamam as consciências sobre um feminismo emergente: “[...] having any serious idea, let alone ambition, or maybe even reading a real book, could be seen as suspect [...]”<sup>24</sup> (MUNRO, 2013a, p. 6).

---

<sup>23</sup> Título da coprodução cinematográfica franco-espanhola dirigida por Luís Buñuel em 1977. Trata-se do último filme do cineasta, baseado em *The Woman and the Puppet*, romance de Pierre Louÿs, de 1898.

<sup>24</sup> “[...] ter qualquer ideia séria, quem dirá uma ambição, ou quem sabe até ler um livro de verdade, podia parecer uma coisa suspeita” (MUNRO, 2013b, p. 10. Tradução de Caetano Galindo).

Nesse sentido, é importante destacar que o universo feminino em Alice Munro será composto tanto por personagens que afloram como sujeitos na cena social, desejosas de ocupar os novos espaços abertos, quanto por aquelas que se debatem, presas nas malhas de um discurso que lhes confere um lugar fixo de “rainhas do lar”.

“To Reach Japan”, convém reiterar, inicia-se com uma despedida. Observe-se que o parágrafo inaugural da narrativa adquire uma plasticidade filmica, com a configuração da cena na plataforma de uma estação ferroviária: há o distanciamento físico das personagens dentro e fora do trem, os acenos, a iminência da partida, os olhares carregados de significados através do vidro que os separa, o diálogo mudo. Como uma “tomada cinematográfica” capturada não pela câmera, mas pela invenção verbal, os traços do desejo são apreendidos pelo olhar no momento do embarque. De maneira invertida, o olhar fala e a voz cala. Há nisso, contudo, uma dupla perda: a do objeto pelo olhar, e a da palavra pela voz.

Olhando de fora, sem que seja necessária qualquer referência a uma película, nota-se que paira certo *déjà vu* na tensão entre o casal, amplificada pela partida iminente do trem, conforme a cena descrita acima. A posição de observadora assumida por Greta parece contrapor-se, quase que imagetivamente, à paralisia do “momento decisivo” e à mobilidade contínua da vida. Munro alcança tal paradoxo por meio da técnica cinematográfica do ponto de vista dividido, permitindo com isso o distanciamento não apenas físico, mas também psicológico das personagens:

Comparable cinematic splits occur in the stories where the narrator zooms into her experiencing character’s mind and then pulls sharply away. Thus, all these methods of splitting point of view [...] allow Munro’s watching narrators to back off – temporally, psychologically, and spatially – from her participating characters.<sup>25</sup> (CARRINGTON, 1989, p. 8).

---

<sup>25</sup> “Cortes cinematográficos similares ocorrem nas histórias em que o narrador se aproxima da mente da personagem e então se retira abruptamente. Portanto, todos esses métodos de ponto de vista dividido [...] permitem que os narradores-observadores se retirem – temporal, psicológica e espacialmente – de suas personagens participantes”. (CARRINGTON, 1989, p. 8. Tradução nossa).

Em uma espécie de “narrativa muda”, constituída desde o início por um silêncio emblemático, o sorriso de adeus do marido dirigido a Greta na plataforma de embarque é permeado de não ditos. Observa-se também que as escolhas lexicais, sintáticas e semânticas evidenciam que a postura de Peter em relação à filha e à esposa diferem enormemente, como apontará a análise detalhada da cena, apresentada ao final deste capítulo.

As divergências entre marido e mulher são relativas ao contexto formativo de cada um: enquanto ele estudava Práticas Comerciais, ela lia *Paradise Lost*<sup>26</sup>. O poema, do século XVII, narrado em doze cantos, trata da história bíblica da Queda do Homem: o levante e a proscricção dos anjos rebeldes, a tentação sofrida por Adão e Eva e a posterior expulsão de ambos do Jardim do Éden<sup>27</sup>.

A referência ao poema bíblico-narrativo de John Milton ilumina a interpretação do conto, pois, ao traçarmos um paralelo entre Eva e Greta no que concerne ao desejo da mulher de querer ir além dos limites pré-estabelecidos, chega-nos o eco da punição divina por meio da expulsão do Paraíso. A menção ao poema propõe dupla referência, uma vez que, além de sugerir o não conformismo de Greta em relação à vida e a sua sede de novas experiências, aponta para uma culpa inerente ao fato de desejar mais do que sua condição lhe oferece.

Ademais, no que diz respeito ao casamento de Peter e Greta, importa notar, ainda, a possível alusão à dinâmica do casal bíblico com base na equidade, isto é, na ausência de hierarquia entre os papéis exercidos pelos cônjuges. As figuras de Adão e Eva, no texto bíblico, mostram que as representações sociais instituídas por Deus eram perfeitas e que a harmonia se rompe com a desobediência humana. As dessemelhanças do casal, apenas brevemente apontadas, são percebidas muito mais como diferenças físicas do que de intelecto, uma vez que ambos são feitos à imagem da divindade<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> MILTON, John. *Paradise Lost*. London: Penguin Classics, 2013.

<sup>27</sup> No texto bíblico, a desobediência de Adão e Eva e o consequente castigo do casal, ou seja, a expulsão do Jardim do Éden, estão narrados no capítulo 3 do livro de Gênesis. (*Bíblia Sagrada*, Gênesis 3, 2001, pp. 3-4).

<sup>28</sup> No Antigo Testamento, uma passagem que explicita essa igualdade entre homem e mulher se encontra no livro de Gênesis, no capítulo 1, versículos 25 a 27: “[...] E viu Deus que o que havia feito era bom. Aí ele disse: – Agora vamos fazer os seres humanos, que serão como nós, que se parecerão conosco. [...] Assim Deus criou os seres humanos; ele os criou parecidos com Deus. Ele os criou homens e mulheres e os abençoou [...]”. (*Bíblia Sagrada*, Gênesis 1. 25-27, 2001, p. 1).

Portanto, a hipótese de similitude parece refletir a concepção de casamento almejada por Greta, dada a postura de esperar muito mais da relação com o marido e dado o desejo latente de ter uma carreira como poeta.

His opinions were something like his complexion [evenly tanned whatever the season]. When they went to see a movie, he never wanted to talk about it afterwards. He would say that it was good, or pretty good, or okay. He didn't see the point in going further. He watched television, he read a book in somewhat the same way. [...] Greta used to argue [...] Instead of arguing, he just laughed. [...] Greta should have realized that this attitude – hands off, tolerant – was a blessing for her, because she was a poet, and there were things in her poems that were in no way cheerful or easy to explain.<sup>29</sup> (MUNRO, 2013a, p.5)

Partindo desse eixo de leitura, podemos supor que o casamento de Greta não fosse carente de igualdade de direitos, mas, sim, de diálogo; a ausência da palavra é propriamente o cerne da “desestabilização” da personagem e, em virtude disso, do seu matrimônio. Assim, “To Reach Japan” pode ser concebido como um conto sobre o silenciamento, sobre o diálogo faltante e, para além da falta, sobre aquilo que impede a verbalização.

Munro frequentemente representa homens e mulheres como elementos contrastantes nas tramas<sup>30</sup>. As diferenças entre ambos se centram na polarização entre o particular (âmbito doméstico, que, em geral, é feminino) e o público (domínio extradoméstico, que é, majoritariamente, masculino) e no conflito entre pragmatismo e passionalidade nos relacionamentos.

De fato, da primeira até a última publicação, a questão das diferenças conjugais e das atribuladas relações homem-mulher é enfatizada na ficção de Alice Munro.<sup>31</sup> Em *Dear Life* (2012), essa questão é abordada em pelo menos

---

<sup>29</sup> “As opiniões dele eram algo parecidas com sua compleição [uniformemente bronzeada, em qualquer estação do ano]. Quando eles iam ao cinema, ele nunca queria falar do filme depois. Dizia que tinha sido bacana, ou bem bacana, ou legal. Não via sentido em ir além. Via televisão, lia um livro mais ou menos do mesmo jeito. [...] Greta discutia [...] Em vez de discutir, ele só ria. [...] Greta devia ter percebido que essa atitude – desligada, tolerante – era uma benção para ela, porque ela era poeta, e havia coisas nos poemas dela que de maneira alguma eram alegres ou fáceis de explicar.” (MUNRO, 2013b, p. 9. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>30</sup> Nas narrativas que antecedem *Finale*, a dicotomia homem-mulher, masculino-feminino, razão-emoção se faz presente, em maior ou menor grau.

<sup>31</sup> Esse mote aparece, por exemplo, em “Something I’ve been meaning to tell you” (*Something I’ve been meaning to tell you*, 1974), “Mischief” (*The Beggar Maid*, 1979), “The Jack Randa Hotel” (*Open Secrets*, 1994), “The Bear Came Over the Mountain” (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, 2001) e “Runaway” (*Runaway*, 2004).

dez dos quatorze contos: “To Reach Japan”, “Amundsen”, “Leaving Maverley”, “Gravel”, “Haven”, “Pride”, “Corrie”, “Train” “In Sight of the Lake” e “Dolly”. Das quatro narrativas de *Finale*, abordaremos, em momento oportuno, apenas “Dear Life”.

A construção de outra personagem feminina, a mãe de Peter, também evidencia as dificuldades de relacionamento, em especial a de comunicação: “Jokes pained her. Maybe it was a problem of language”<sup>32</sup> (MUNRO, 2013a, p. 4). Nesse trecho, Greta caracteriza a sogra como uma pessoa interdita pela linguagem. A postura prática e não vinculada afetivamente aos padrões de interações sociais, a atitude reservada e o distanciamento, inclusive espacial, compõem a figura da matriarca: “She carried not noticing to an extreme. Not noticing, not intruding, not suggesting [...] that was her way”<sup>33</sup> (MUNRO, 2013a, p. 4). Tal bloqueio sugere uma dificuldade linguística, cultural e relacional, compreensível para o leitor, já que a personagem era uma imigrante eslava, inicialmente uma foragida em situação de sobrevivência.

Considerando que a fala diz respeito às necessidades expressivas do falante, é possível uma reflexão acerca da relação entre a linguagem e a possibilidade de mudança nos destinos dos sujeitos<sup>34</sup>. Quando não se tem palavras para decodificar a realidade, existe dificuldade em enxergá-la e vivenciá-la. Construir um discurso que possibilite dialogar sobre novas “realidades” em uma nova configuração é um modo de lidar com a experiência, inclusive afetivamente. Contudo, esse processo não se estabeleceu com a mãe de Peter.

É significativo que a interdição linguística materna – espécie de gênese do embargo do diálogo no conto – desloca-se para o filho, uma vez que “são as impressões recebidas ao ouvir os outros que modificam nossos hábitos linguísticos” (SAUSSURE, 1972, p. 27), e Peter foi criado com a praticidade advinda de uma mãe viúva e estrangeira.

---

<sup>32</sup> “Piadas a faziam sofrer. Talvez fosse um problema de língua” (MUNRO, 2013b, p. 8. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>33</sup> “Ela levava o não prestar atenção ao extremo. Não prestar atenção, não se meter, não dar palpite [...] Era o jeito dela” (MUNRO, 2013b, p. 8. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>34</sup> Para mais referências sobre a posição do sujeito em relação à linguagem, língua e fala, ver KEHL, Maria Rita, “A constituição da feminilidade no século XIX”, em *Deslocamentos do Feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.



A extensa referência a essa mãe, no início do conto, de certa maneira lança a pedra fundante da problemática da comunicação no relacionamento do casal. Diremos que tais correlações e as diferenças constitutivas entre Peter e Greta criam uma barreira invisível não apenas linguística, mas também afetiva, que, no cotidiano, faz de seu casamento uma narrativa sem palavras, na qual o desejo já não está.

Existe ainda uma particularidade no modo composicional da criação de Munro que merece destaque não apenas porque é algo sutil, aparentemente um detalhe, mas sobretudo porque agrega valor interpretativo à análise: a atenção especial para nomear suas personagens. Há sempre um elo oculto na nomeação, uma parte à espera de que o leitor a conecte às demais na cadeia de sentidos.

Em “To Reach Japan”, todos os elementos se articulam; logo, o nome Peter, que significa “pedra”, sugere onomasticamente que diálogo e interação social não são as características que sobressaem no personagem assim nomeado, conforme se assinalou anteriormente. O mesmo ocorre com o nome Greta<sup>35</sup>, cujo significado é “pérola”, sugerindo que a busca pessoal da personagem não se dará sem desconforto e dor<sup>36</sup>. E se deve lembrar que “greta” tem ainda as acepções de “fenda”, “rachadura”, “fresta”, a serem também consideradas, pois todos os termos corroboram a ideia de que a personagem é dividida entre suas demandas pessoais e sociais, entre a vida que tem e a que deseja experimentar.

Em síntese, Munro constrói uma mescla de opostos, em que as personagens expõem o nervo: seja qual for a posição que a mulher ocupe, há o

---

<sup>35</sup> Greta se origina do sueco, é uma forma encurtada de Margarida, que surgiu no latim *Margarita*, por meio do grego *margarites*, que quer dizer literalmente “pérola”.

Staffan Nyström afirma que os nomes ocupam significativo espaço no léxico mental como qualquer outra unidade linguística. Portanto, alguns nomes próprios carregam uma inapelável inteligibilidade léxica; ao serem reconhecidos, ativam, para além da função identificatória inicial, uma conexão maior, plural, que vai além do significado lexical básico categorizante, podendo englobar significados de outros tipos, como os modos associativo, emotivo e gramaticais. (NYSTRÖM, 2016, pp. 57-69).

<sup>36</sup> A formação de uma pérola, também denominada de *margarita*, ocorre em virtude de uma reação das ostras à entrada de um elemento intruso em sua concha, que pode ser desde um grão de areia a um parasita, e gera uma espécie de irritação, um processo que a ostra usa para se defender. A reação visa proteger as estruturas vitais do molusco, que secreta uma substância recobrando o agente externo com várias camadas concêntricas de nácar, em um longo processo, que, eventualmente, resultará em uma pérola. “As pérolas naturais mais requintadas são produzidas pelas ostras perlíferas *Pinctada margaritifera* e *P. mertensi* [...]”. (RUPPERT, 2005, pp. 431-432).

conflito feminino que eclode diante dos paradigmas estabelecidos. É neste espaço de ambivalência que Greta se situa, dividida entre a familiar e previsível vida assegurada pelo ambiente doméstico e a desconhecida e atraente vida prometida pelo ambiente exterior, como será evidenciado a seguir.

### 1.1.1 “Beijos proibidos”<sup>37</sup>

*“When I kiss you, I give you all the words  
that room in the roof of my mouth.  
When you kiss me,  
you give me the shape of silence”.*

Jeanette Winterson

Relatando cenas da vida cotidiana, no caso, uma festa em homenagem ao editor que publicara dois dos poemas de Greta, o narrador trata a profundidade das relações humanas partindo da superficialidade, como já assinalado anteriormente. O trecho, narrado em *flashback*, será a estratégia utilizada pela contista tanto para retardar a partida do trem quanto para apresentar o que desperta o desejo de Greta e a move em direção a Toronto.

Usando seu vestido preto mais sofisticado e saltos altos, ela toma um ônibus e depois, ainda, caminha um trecho para chegar à casa do anfitrião. O percurso é marcado por inseguranças: o vestido “always a little too tight at the hips”<sup>38</sup> (MUNRO, 2013a, p. 7), o subúrbio elegante, os saltos desconfortáveis.

---

<sup>37</sup> *Beijos proibidos*, do diretor François Truffaut, no original *Baisers volés* (1968), faz parte de um conjunto de filmes iniciado com *Os incompreendidos*, no qual as etapas de vida do personagem principal, Antoine Doinel, são sequencialmente acompanhadas.

<sup>38</sup> “[...] sempre meio apertado demais no quadril” (MUNRO, 2013b, p. 11. Tradução de Caetano Galindo).

Esse primeiro movimento de Greta para fora do lar aponta o quão deslocada e excluída se sente no ambiente não familiar da festa, como revelam estas sequências discursivas: “May I come in?”<sup>39</sup> (MUNRO, 2013a, p. 8); “Nobody spoke to her or noticed her [...]”<sup>40</sup> (MUNRO, 2013a, p. 8); “Greta moved on. She kept smiling”<sup>41</sup> (MUNRO, 2013a, p. 8); “She didn’t give up, though”<sup>42</sup> (MUNRO, 2013a, p. 9) e ainda “She watched for a conversational group that seemed to have a **hole** in it, where she might insert herself”<sup>43</sup> (MUNRO, 2013a, p. 9, grifo nosso). Note-se que o substantivo *hole* condensa toda a inadequação de Greta na tentativa de se ajustar ao novo ambiente, além de denunciar a falta, que só pode ser representada por algo que, ilusoriamente, a complete, ou seja, a vontade de ser aceita e pertencer ao grupo de poetas.

A última tentativa de Greta de entrosamento e participação na conversa de um grupo ocorre quando alguém faz menção ao filme *Os incompreendidos*<sup>44</sup>, e a protagonista prontamente afirma tê-lo visto. Pode-se dizer, em síntese, que o filme de François Truffaut (1959) narra a história de um adolescente cuja vida é marcada pela incompreensão familiar, pela solidão e pelo desejo de liberdade. O longa-metragem se insere na Nouvelle Vague, movimento contestatório no âmbito cinematográfico marcado por transgredir as regras culturais vigentes, responsável por inaugurar uma nova forma de expressão.

Esse olhar de vanguarda, agora voltado para Greta, é permeado de inquietações e marcado pela desconstrução do modelo da figura feminina, que agora se distancia das divas hollywoodianas e adquire um contorno menos idealizado, mais distante das fronteiras do lar.

Nota-se que há certa desaprovação da presença de Greta por parte dos intelectuais, visivelmente presos na falácia da soberba. Na festa ao editor, sobretudo ao descrever as rodas de conversa, o narrador tece uma crítica velada ao intelectualismo farsesco, o que dialoga com a ruptura de padrões referida

<sup>39</sup> “Posso entrar?” (MUNRO, 2013b, p. 12. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>40</sup> “Ninguém falou com ela nem prestou atenção nela [...]” (MUNRO, 2013b, p. 12. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>41</sup> “Greta seguiu em frente. Ela continuava sorrindo” (MUNRO, 2013b, p. 12. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>42</sup> “Mas ela não desistiu não” (MUNRO, 2013b, p. 12. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>43</sup> “Procurou por uma roda que parecesse estar com um buraco, onde ela pudesse se inserir” (MUNRO, 2013b, p. 13. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>44</sup> O título original é *Les quatre cents coups* (1959). Trata-se do filme inaugural da Nouvelle Vague, que projetou a carreira de François Truffaut como diretor; é considerado um marco do cinema francês e da história do cinema no século XX.

acima: “Here nobody was safe. Judgement might be passed behind backs, even on the known and published. An air of cleverness or nerves obtained, no matter who you were.”<sup>45</sup> (MUNRO, 2013a, p. 10). Há, como se nota, uma alusão irônica a esse círculo fechado de escritores, editores, suas expectativas e resistências aos novos modelos literários e autores.<sup>46</sup>

Aproximando os dois protagonistas, Antoine Doinel (*Os incompreendidos*) e Greta, percebe-se que ambos, em crise, são levados a buscar uma possível liberdade. É entre o privado e o público que Greta vive o dentro como sufocante e vislumbra o fora como um fôlego de independência. Assim como Antoine, a protagonista anseia por respirar o frescor do novo, que se encontra além do conhecido âmbito familiar. Ambos, sentindo-se prisioneiros da realidade que vivem, perseguem, com desmedida ingenuidade, uma liberdade irrestrita. Em relação a esse aspecto, é importante mencionar que, para Greta, o desejo de superar as aparências e ser livre é tolhido, em parte, pela condição de ser mãe, confundindo-se, portanto, com uma ilusão.

À medida que o texto se desenvolve, toda a insegurança que Greta deixa transparecer na passagem da festa reflete sua falta de maturidade fora das fronteiras do lar. Logo, depreende-se que a experiência da personagem se dá em torno da lida doméstica e da maternidade, o que, por si só, já a segrega, deixa-a em crise, em razão da falta de interlocutores: Greta está sem família, sem amigas e sem marido.

---

<sup>45</sup> “Aqui ninguém estava seguro. Podiam falar de você pelas costas, mesmo que você fosse conhecido e publicado. Pairava sempre um ar de esperteza ou de nervosismo, não importa onde você estivesse” (MUNRO, 2013b, p. 14. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>46</sup> Em relação a esse aspecto, Alice Munro refere como decisivo para a evolução de sua carreira como contista o tato editorial de Douglas Gibson: “Every publisher I had met had assured me that I would have to grow up and write novels before I could be taken seriously as a writer. No one in Canada had shown the least interest in taking on a writer who was going to turn out book after book of short stories. The result of this was that I wasted much time and effort trying to turn myself into a novelist, and had become so depressed that I was unable to write at all. Doug changed that. He was absolutely the first person in Canadian publishing who made me feel that there was no need to apologize for being a short story writer, and that a book of short stories could be published and promoted as major fiction.” “Todo editor que eu havia conhecido tinha me advertido de que eu teria que crescer e escrever romances antes de poder ser aceita seriamente como escritora. Ninguém no Canadá tinha demonstrado o mínimo interesse em assumir uma escritora que iria apresentar livro após livro de contos. O resultado disso foi que perdi muito tempo e esforço tentando me tornar uma romancista e fiquei tão deprimida que era impossível escrever. Doug mudou isso. Ele foi, definitivamente, a primeira pessoa no mercado editorial canadense que me fez sentir que não havia necessidade de me desculpar por ser uma contista e que um livro de contos poderia ser publicado e promovido como ficção importante.” (GIBSON, 2015, pp. 344-345. Tradução nossa).

Note-se que tal solidão, reforçada pelos meios social e geográfico, é um fato recorrente na vida das protagonistas de *Dear Life*. Em todas as dez narrativas que precedem “Finale”, as personagens vivem, na maior parte do tempo, isoladas do convívio com os outros, seja esse afastamento voluntário ou não.

Tal qual uma adolescente impulsiva, Greta, inadvertidamente, bebe demais na festa e converte sua inadequação em coragem, conseguindo apenas acentuar seu embaraço: “She took her shoes off and the relief was immense. She sat with her back against a wall and her legs stuck out [...]”<sup>47</sup> (MUNRO, 2013a, p. 10). Essa cena da retirada dos sapatos apertados, em meio a todos os convidados, evidencia o desconforto de Greta em sua tentativa de adequação àquela outra realidade. Ser protagonista de suas próprias ideias estava restrito, naquele ambiente, a um pequeno e sufocante espaço.

A bem dizer, o longo trecho dedicado à festa espelha o tortuoso caminho e as dificuldades de Greta para se inserir naquele lugar e se estabelecer como poeta, sobretudo em um momento histórico no qual a posição feminina era, majoritariamente, vista como subordinada à do homem.

[...] feminism was not even a word people used. [...] It was a woman’s shooting off her mouth that did it. [...] That was where the word poetess came in handy, like a web of spun sugar<sup>48</sup> (MUNRO, 2013a, p. 6).

O episódio introduz, na referida cena, Harris, um jornalista que resgata a protagonista, ajudando-a a se levantar e oferecendo-se para levá-la embora dali. No caminho, eles conversam sobre como ela entraria em casa embriagada, e Harris então pondera: “Just sit and consider [...] She was enraptured by the word. Consider”<sup>49</sup> (MUNRO, 2013a, p. 12). A passagem sublinha a forma de Greta se sentir capturada pela palavra. Aliás, sua fascinação ao ouvir pronunciada a palavra “consider” parece ir além do que a semântica e Harris propõem.

---

<sup>47</sup> “Tirou os sapatos e o alívio foi imenso. Sentou com as costas apoiadas na parede e as pernas esticadas [...]” (MUNRO, 2013b, p. 14. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>48</sup> “[...] feminismo não era nem uma palavra que as pessoas usavam. [...] O problema era uma mulher abrir a matraca. [...] Era aí que a palavra poetisa vinha a calhar, como uma rede de fios de algodão-doce” (MUNRO, 2013b, p. 10. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>49</sup> “‘Só pare um pouco e pondere’ [...] Ela ficou enlevada com a palavra. Pondere” (MUNRO, 2013b, p. 16. Tradução de Caetano Galindo).

Ademais, será esse apreço, ligado a seu ofício de poeta, que fará maior o impacto das próximas palavras de Harris: “I was thinking whether I would or wouldn’t kiss you and I decided I wouldn’t. [...] The mortification was like being slapped clean back into sobriety”<sup>50</sup> (MUNRO, 2013a, p. 13).

Ele revela o desejo de beijá-la, para logo depois lhe negar o beijo. Ao saber que Greta era casada, Harris recua e se desculpa. Por parte de Greta, a recusa é entendida por outra via que não a do discurso: “She thought he was saying that there was something about her that didn’t quite measure up to being kissed”<sup>51</sup> (MUNRO, 2013a, p. 13).

O excerto sintetiza o sentimento de inadequação e menos-valia, já que, ao longo do texto, vai se percebendo a imagem de pouco mérito, de baixa valorização que a personagem constrói de si. A interpretação que Greta faz da recusa revela a fragilidade de sua autoestima, o que pode ser observado quando expressa seu desconforto por estar vestida daquele modo, em “It made her look somewhat ridiculous, she thought, as she stumbled slightly [...]”<sup>52</sup> (MUNRO, 2013a, p. 7) e, ainda, o mal-estar sentido tanto ao ser ignorada pelos demais convidados, evidenciado em “Everybody but Greta was equipped with friends, jokes, half-secrets, everybody appeared to have found somebody to welcome them”<sup>53</sup> (MUNRO, 2013a, p. 9), como ao tentar, sem sucesso, inserir-se nas rodas de conversas intelectuais, perceptível em “‘Oh, I saw that.’ [...] and they all looked at her [...] ‘Really?’”<sup>54</sup> (MUNRO, 2013a, p. 9). Sensação semelhante ocorre em relação ao fato de alguém ter se referido à peça sobre os Doukhobors<sup>55</sup>, cuja nudez no palco não fora permitida. Ao abordar a proibição

---

<sup>50</sup> “‘Eu estava pensando se ia te beijar ou não te beijar e decidi que não.’ [...] A humilhação foi como ficar sóbria com um tapa” (MUNRO, 2013, p.17. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>51</sup> “Ela achou que ele estava dizendo que algo nela não estava exatamente à altura de um beijo” (MUNRO, 2013b, p. 17. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>52</sup> “Ela ficava meio ridícula com aquele vestido, pensou, enquanto seguia meio tropeçando [...]” (MUNRO, 2013b, p. 11. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>53</sup> “Todo mundo menos Greta estava equipado de amigos, piadas, meios segredos, todo mundo parecia ter encontrado alguém que lhe desse as boas-vindas” (MUNRO, 2013b, p. 12. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>54</sup> “‘Ah, eu vi esse aí.’ [...] e todas as pessoas do grupo olharam para ela [...] ‘É mesmo?’” (MUNRO, 2013b, p. 13. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>55</sup> Os Doukhobors são dissidentes religiosos russos que emigraram para o Canadá a partir de 1899 e se estabeleceram como pequenos grupos dispersos em remotas áreas rurais do país. Dentre as principais características que fundamentaram o grupo, podem-se citar o pacifismo radical e a vida comunitária. Por terem se rebelado contra a Igreja Ortodoxa Russa, a relevância dada à liberdade de sua prática religiosa e à manutenção de suas crenças eram de extrema importância: além de acreditarem na presença de Deus em todos os seres humanos, resistiam, por suas noções pacifistas, ao alistamento militar e às amarras sociais de modo geral. Registros

de atores nus em cena, o parágrafo condensa um dado político-histórico-religioso, ao mesmo tempo em que chama a atenção para uma questão da contracultura sobre a vulnerabilidade do corpo nu: o pudor que envolve a percepção de nudez é tido como uma fronteira do que é socialmente aceito ou não. Perceber-se verdadeiramente nu, não apenas fisicamente, tem um valor humanizador, na medida em que vencer o constrangimento que coíbe nossos corpos e desejos é um caminho em direção à libertação do sujeito.

O fato de Harris não beijar Greta desencadeia um diálogo que se trava ao largo da conversa entre ambos e que pode ser acessado graças a questões teóricas da psicanálise. Em “A Negativa”, ensaio de 1925, Freud declara que “a negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido” (1996 [1925], p. 267). O delicado equilíbrio inicial do conto é quebrado pela recusa de Harris, e é por meio dessa negação que o desejo reprimido da protagonista eclode. Esse despertar lança novos elos para a questão do desejo, que se deslocará ainda outras vezes ao longo da trama.

Assim, é nesse momento, ao mesmo tempo humilhante e revelador, que Greta se dá conta do que lhe falta, e é mediante tal constatação que a noção de desejo se instaura. E, ainda que a rejeição faça o desejo surgir na trama de forma abrupta, sua articulação se fará lenta e gradativamente, até que se configure por completo:

During the coming fall and winter and spring there was hardly a day when she didn't think of him. [...] She nearly wept with longing. Yet all this fantasy disappeared, went into hibernation

---

mostram que uma minoria, de menos de dez por cento da população dos Doukhobors, periodicamente se despia e incendiava seus próprios bens, ou os de outros, como forma de protesto ao governo e às leis canadenses. O ato tinha como objetivo a rejeição ao materialismo e à cultura do novo país. Autonomieavam-se o protetorado à verdadeira fé dos Doukhobors e representavam a vanguarda contra a assimilação “do novo” canadense entre os seus. De todas as imagens usadas pela mídia em relação à adaptação desses imigrantes no Canadá, uma é predominante: uma mulher gorda e nua posa para a câmera em frente à sua casa em chamas. A imagem popularizou erroneamente os preceitos que regiam a doutrina dos Doukhobors, no entanto, está eternizada na memória histórica canadense. No que diz respeito à nossa análise, ela evidencia a significância do uso de dados históricos na ficção de Alice Munro e, ao mesmo tempo, chama a atenção para a questão da apropriação do corpo, em pauta na referida década. Para mais referências sobre o tema, ver Ashleigh Androsoff: “A Larger Frame: ‘Redressing’ the Image of Doukhobor-Canadian Women in the Twentieth Century”. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/59272305.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

when Peter came home. Daily affections sprang to the fore then, reliable as ever.<sup>56</sup> (MUNRO, 2013a, p. 13)

Contudo, Greta e Harris passam apenas alguns momentos juntos. Não há diálogos intensos, nem sequer menção ao fato de que Greta deseje ser beijada. Aliás, a implicação da recusa do beijo vai além: Harris nega o desejo que Greta *poderia* ter despertado. Ora, a singularidade de Harris se dá e permanece, a despeito de sua recusa, porque ele a *viu* e a *ouviu*: eis o cerne do desejo em “To Reach Japan”.

Harris representa aquilo que Greta deseja e não tem no casamento: ser *além* de esposa e mãe. Ela deseja o que o moveu o suficiente a ponto de desejar beijá-la. Deseja o que nela ele enxergou e quis. Conforme explica Chauí, na trilha de Freud (1990),

[...] o desejo é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro. (CHAUI, 1990, p. 25)

Apesar de breve, o encontro é capaz de abalar a pretensa harmonia conjugal, impossibilitando Greta de seguir com a familiar vida doméstica após o ocorrido. Sua insatisfação é evidente. Peter, apesar de marido provedor e gentil, é incapaz de entender a infelicidade da esposa, que está às voltas com um sonho de mudança de vida, uma vez que os padrões originais não lhe bastam mais. Seu desejo vai além de um marido devoto, uma família e um teto que a abrigue. Logo, o “não-beijo” age como catalisador do desejo de Greta, colocando-a em uma posição de impasse: sustentar uma relação conjugal de mutismo e anular a poesia e a liberdade da alma, resignando-se à situação vigente, ou encarar seu desejo e lançar-se a ele, a despeito das consequências.

Uma observação de John Metcalf (1972) parece ser especialmente relevante no que diz respeito à difícil escolha entre amor e escrita por parte das protagonistas de Munro. Ao se envolverem emocionalmente, essas personagens

---

<sup>56</sup> “Durante o outono e o inverno e a primavera seguintes não passou um dia sem pensar nele. [...] Ela quase chorava de desejo. No entanto, toda essa fantasia sumia, entrava em hibernação quando Peter voltava. Os afetos cotidianos saltavam para a boca de cena, confiáveis como sempre” (MUNRO, 2013b, p. 17. Tradução de Caetano Galindo).



ficam sob o “jugo” do outro e se tornam reféns da situação que vivenciam, em vez de terem o poder de controlá-la. Em entrevista, a autora afirma que uma mulher casada

is no longer a completely unbiased observer. She has something to defend ...truths that she sees that she would prefer not to see; that she can't see if she wants to maintain her situation and a writer...has to be free of shackles of this sort.<sup>57</sup> (METCALF, 1972, p. 59 *apud* CARRINGTON, 1989, p. 94).

Ainda observando a questão da negativa, constatamos que o bloqueio de Greta em relação à poesia, provocado pelo perturbador encontro com Harris, (“Not a line, not a word. Not a hint that she had ever cared for it”<sup>58</sup> (MUNRO, 2013a, p. 14)), é extremamente significativo: a personagem nega, abafa seu lado poético, aquilo que de fato a move, dando prova contundente da importância daquilo em sua vida.

Não obstante, o impedimento desaparece graças à viagem de trabalho do marido, momento em que Greta vislumbra uma chance de escapar à fissura em sua relação com Peter e resolve partir para Toronto. Tão repentinamente quanto a barreira se estabeleceu, ela se desfaz: “Then a jolt came [...] an access of boldness”<sup>59</sup> (MUNRO, 2013a, p. 14). Sem que Greta se desse conta, o desejo se materializa em desejo-escritura quando, munida de coragem, ela quebra seu jejum criativo e escreve para Harris. “Nearest thing to a poem in some time”<sup>60</sup> (MUNRO, 2013a, p. 14). Depois de um longo bloqueio criativo, sinalizado no conto pela passagem das estações do ano, o desejo da protagonista se condensa em poesia, e ela intenta traduzi-lo em uma carta-poema (ou um poema-carta):

---

<sup>57</sup> “[uma mulher casada] não é uma observadora completamente neutra. Ela tem algo a defender...verdades que vê e preferiria não ver; que não pode ver se quiser manter sua situação e uma escritora...tem que ser livre de algemas desse tipo.” (METCALF, 1972, p. 59 *apud* CARRINGTON, 1989, p. 94. Tradução nossa).

<sup>58</sup> “Nem um verso, nem uma palavra. Nem um sinal de que ela um dia tivesse dado importância àquilo” (MUNRO, 2013b, p. 17. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>59</sup> “Aí veio em baque [...] um acesso de coragem” (MUNRO, 2013b, p. 18. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>60</sup> “A coisa mais próxima de um poema em algum tempo” (MUNRO, 2013b, p. 18. Tradução de Caetano Galindo).

Writing this letter is like putting a note in a bottle –  
And hoping  
It will reach Japan.<sup>61</sup> (MUNRO, 2013a, p. 14)

A única referência no conto que remete ao título é a carta, que, quando postada, informa apenas o dia de chegada a Toronto e o horário do trem. É sucinta e sem nomes. A busca do Outro<sup>62</sup> se dá por meio da palavra, pois o inconsciente se manifesta pela linguagem, que revela uma alteridade desejável. Segundo Adélia Bezerra de Meneses (2014),

Sonho, **poesia**, profecia são ações humanas **imantadas pelo desejo – e em que entra em jogo o inconsciente**. Com efeito, dentre os denominadores comuns mais significativos entre Literatura e Psicanálise, entre a tarefa de um crítico literário e a de um psicanalista, quero ressaltar aqui a importância da **palavra como matéria-prima**; e a práxis da interpretação (MENESES, 2014, p. 29, grifos nossos).

Eis o leitor reconduzido ao domínio da imagem. Esse plano de fundo de “perfume cinematográfico” enquadra a incerteza que envolve o poema e a poeta. A imagem da carta dentro da garrafa, escritura que detém o desejo, remete à ideia de alcance incerto, da ordem do improvável. Na esteira de Freud, em citação extraída de “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (1996 [1907-1906]), Meneses diz que “o poeta estabelece uma tensão entre a imagem do desejo, o invisível, e a realidade” (MENESES, 1995, p. 15). E é por intermédio da carta – da palavra escrita – que se desencadeia para Greta a possibilidade de desejar e ser objeto de desejo.

No entanto, o poema na garrafa reforça a improbabilidade do alcance do destinatário, noção que se estabelece metaforicamente com a alusão indireta à imprevisibilidade das marés e das informações precárias referentes tanto ao destinatário quanto ao remetente. E, ainda, na eventualidade de a carta chegar

---

<sup>61</sup> “Escrever esta carta é como colocar um bilhete em uma garrafa –  
E torcer

Que chegue ao Japão” (MUNRO, 2013b, p. 18. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>62</sup> Cunhou-se “uma terminologia específica (Outro/outro) para distinguir o que é da alçada do lugar terceiro, isto é, da determinação pelo inconsciente freudiano (Outro), do que é do campo da pura dualidade (outro) no sentido da psicologia.” Conforme ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 558).

às mãos de Harris, abre-se novo leque de vicissitudes, pois, assim como postulado por Freud e retomado por Perrone-Moisés, “entre o dizer e o ouvir, entre o escrever e o ler, ocorrem coisas maiores do que os propósitos de um emissor e as expectativas de um receptor: há um saber inconsciente circulando na linguagem [...] (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 109), e Harris pode escolher não o acolher. Desse modo, são inúmeros os percalços que se apresentam, tanto para um desfecho satisfatório com relação ao poema e suas implicações quanto para a realização do desejo. Ademais, a chegada da carta às mãos do destinatário é, de certa maneira, irrelevante, se comparada à magnitude do desejo que move Greta, já que é independente de qualquer objeto.

Cabe enfatizar que Greta não sonha propriamente com outro homem. Ela é, de fato, “profundamente” mais infiel a seu marido na medida em que sonha com algo que independe de um amante, algo ainda inominável, mas que certamente demanda outra intensidade de vida. Seu desejo cria uma busca de algo não verbalizado, uma busca de transgressão.

E Greta lança a garrafa.

De modo geral, permeia o conto um tom de despedida, mas trata-se de algo além do adeus na estação, de uma despedida de outra ordem, um prenúncio metafórico do fim do casamento. Desse modo, observa-se que o início da narrativa embute seu desfecho: o trem parte de Vancouver rumo ao incerto-esperançoso futuro em Toronto.

### 1.1.2 “Eyes wide shut”<sup>63</sup>

***estou atrás***

*“do despojamento mais inteiro  
da simplicidade mais erma  
da palavra mais recém-nascida  
do inteiro mais despojado  
do ermo mais simples  
do nascimento a mais da palavra”*

Ana Cristina Cesar

---

<sup>63</sup> Última produção cinematográfica de Stanley Kubrick, dirigida por ele em 1999. No Brasil recebeu o título *De Olhos Bem Fechados*. O filme é baseado na obra de Arthur Schnitzler, *Traumnovelle* (1926), traduzida no Brasil por *Breve romance de sonho*. Para uma análise mais aprofundada do filme, ver, BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, cap. 2, pp. 33-51.

Considerando os processos narrativos de Alice Munro, pode-se observar que a retórica do cotidiano construída pela autora incita uma reflexão aguda, da qual inexistente a possibilidade de personagens e leitores saírem incólumes.

Ao eleger temas de cunho disruptivo, a contista põe em primeiro plano o que é, comumente, posto de lado, optando pelo enfrentamento em detrimento da evasão: em sua ficção, a capacidade de adentrar os caminhos do mundo interior atinge um ponto que, quando alcançado, não permite mais retorno. A respeito de seu fazer artístico, a autora observa:

Everybody knows what a house does, how it encloses space and makes connections between one enclosed space and another and presents what is outside in a new way. This is the nearest I can come to explaining what a story does for me, and what I want my stories to do for others.<sup>64</sup> (MUNRO, 1982, p. 224 *apud* SILVA, 2020, p. 99)

De acordo com Silva (2020), a célebre imagem munroviana da casa e das conexões existentes entre seus espaços ilustra, metaforicamente, o desejo da autora de mover o leitor com sua arte de atributos paradoxais, mostrando o “interno” a partir do “externo”, a profundidade a partir da superficialidade:

Essas conexões levam ao desvendamento e à revelação e resultam de processos criativos que tornam o visível e concreto algo “misterioso”, nesse jogo que pode ser definido como o do dentro e do fora. (SILVA, 2020, p. 99).

Em entrevista concedida a Harold Horwood, Munro propõe um diálogo entre o *mapeamento* dos espaços geográficos e o dos espaços psíquicos: “I love the landscape. It’s just that it’s so basic like my own flesh or something that I can’t be separated from.”<sup>65</sup> (HORWOOD, 1984 *apud* HOWELLS, 1998, p. 138).

---

<sup>64</sup> “Todos sabem como uma casa é estruturada, como ela cerca o espaço e faz conexões entre um espaço fechado e outro, e como apresenta o que está do lado de fora de maneira renovada. Isso é o mais próximo possível que posso chegar para explicar o que uma história representa para mim e o que desejo que minhas histórias representem para as outras pessoas” (MUNRO, 1982, p. 224 *apud* SILVA, 2020, p. 99. Tradução nossa).

<sup>65</sup> “Eu amo a paisagem. Ela é tão básica quanto minha própria carne ou algo do qual eu não posso estar separada” (HORWOOD, 1984 *apud* HOWELLS, 1998, p. 138. Tradução nossa).

Em “Contexts and intertexts”, Coral Ann Howells (1998, p. 1) questiona: “Is it true that in order to appreciate Alice Munro’s stories we need to begin by looking at a map of Canada?”<sup>66</sup>. Certamente, pode-se dizer que o conhecimento acerca da geografia canadense se faz imprescindível ao estudo da contística da autora, uma vez que, para o entendimento de sua arte, é preciso não só estabelecer as fronteiras do país, mas também, por meio de um olhar metafórico, associá-las às do sujeito. Conhecer minimamente os contornos geográficos e o modo como delimitam e impactam a vida de quem mora em dada localidade é fundamental para compreender que a natureza de que fala Alice Munro é exterior e interior ao mesmo tempo. Segundo Margaret Atwood (2012), a literatura canadense é peculiar, precisamente em razão da ênfase aos aspectos históricos e geopolíticos do país:

If you are a rocky, watery northern country, cool in climate, large in geographical expanse, small but diverse in population, and with a huge aggressive neighbour to the south, why wouldn’t you have concerns that varied from those of the huge aggressive neighbour?<sup>67</sup> (ATWOOD, 2012, *E-book*).

Ora, os contos de Munro, além do fato de oferecerem “mapas sociais da vida rural canadense”<sup>68</sup>, remetem amiúde ao universo secreto do sujeito, por tratarem de questões socialmente perturbadoras<sup>69</sup>, que provavelmente seriam deixadas em segundo plano no escopo literário, ou até mesmo “fora do mapa”, mas que se tornam a matéria-prima do seu labor artístico.

Do ponto de vista geográfico, o Canadá é o país com a mais longa fronteira terrestre em linha reta no mundo<sup>70</sup>, o que justifica sua extensa malha ferroviária

---

<sup>66</sup> “É verdade que para se apreciar as histórias de Alice Munro é preciso começar olhando um mapa do Canadá?” (HOWELLS, 1998, p. 1. Tradução nossa).

<sup>67</sup> Se você é um país do norte, rochoso e cercado de água, de clima frio, grande em extensão geográfica, pequeno mas variado em população e com um enorme e agressivo vizinho ao sul, por que você não teria preocupações distintas daquelas do enorme e agressivo vizinho?” (ATWOOD, 2012, *E-book*).

<sup>68</sup> “[...] social maps of small-town life in rural Ontario [...]”; “off the map”. As expressões são adaptadas de Coral Ann Howells em *Alice Munro*. (HOWELLS, 1998, p. 1).

<sup>69</sup> À guisa de exemplo, podemos citar alguns temas socialmente disruptivos e incômodos abordados em *Dear Life*: uma noiva que no dia do casamento é abandonada e despachada em um trem pelo próprio homem que propusera o enlace (“Amundsen”, p. 31); uma mãe tradicional que, ao romper com o casamento estabelecido e mudar-se com as filhas para um trailer, juntamente com seu novo *affair*, perde uma filha afogada (“Gravel”, p. 91); um pai que se suicida após insinuar que molestaria a filha. (“Train”, p. 175).

<sup>70</sup> Para mais referências sobre os 8.891 km que correspondem à fronteira entre o Canadá e os Estados Unidos da América, acessar

– considerada um ícone do nacionalismo canadense. Por conseguinte, o ir e vir nos trilhos, tão trivial ao *Canadian way of life*, reforça as várias referências textuais aos trens na obra da autora.<sup>71</sup> Segundo Robert McGill,

[...] the train features as a prominent mode of transportation, particularly for the working-class and female characters who are often her protagonists. From “The Ottawa Valley” in *Something I’ve Been Meaning to Tell You* (1974) to several stories in Munro’s most recent collection, *Dear Life* (2012), Munro makes train journeys central to her narratives.<sup>72</sup> (McGILL, 2016, *E-book*).

Convém notar que os trens desempenham um importante papel metaficcional na escrita de Munro. Robert McGill (2016) declara que há grande afinidade entre os espaços do trem e os do conto, sendo ambos propiciadores de encontros – o trem, local de encontro entre indivíduos, inclusive sexual; o conto, local de encontro entre personagens<sup>73</sup> e entre autor e leitor.

À questão do movimento, intrínseca ao contexto ferroviário em “To Reach Japan”, aliam-se várias outras, características da ficção de Munro: a personagem escritora, o casamento disfuncional, o conflito entre as esferas profissional e privada, a situação emocional dividida entre dois homens, a ânsia de autorrealização, a pressão das normas sociais e a tentativa de adequação ao novo. A essas ainda acrescentaremos a “viagem de iniciação”.

A jornada a Toronto revela um ímpeto de coragem de Greta em direção à possibilidade de viver seu desejo, uma fuga da instituição que lhe prende a

---

<https://www.internationalboundarycommission.org/en/about/the-boundary.php>. Acesso em: dez. 2021.

<sup>71</sup> Em *Dear Life*, dois outros contos têm suas narrativas elaboradas em torno de locomotivas: “Amundsen”, cujo relato se inicia e conclui com o meio de transporte, e “Train”, que sintetiza metaforicamente em seu título o deslocamento que percorre todo o conto por meio da fuga da personagem principal.

<sup>72</sup> “[...] o trem se caracteriza como um proeminente modo de transporte, especialmente para a classe trabalhadora e as personagens femininas que são normalmente suas protagonistas. De “Ottawa Valley”, em *Something I’ve Been Meaning to Tell You* (1974), até vários contos da sua mais recente coleção, *Dear Life* (2012), Munro torna as viagens de trem centrais nas narrativas” (McGILL, 2016. Tradução nossa. *E-book*).

<sup>73</sup> “[...] from ‘Wild Swans’ in *Who Do You Think You Are?* (1978) and ‘Save the Reaper’ in *The Love of a Good Woman* to ‘Chance’ in *Runaway* (2004) – trains are the locations of fleeting sexual encounters between strangers”. “[...] de ‘Wild Swans’ em *Who Do You Think You Are?* (1978) e ‘Save the Reaper’ em *The Love of a Good Woman* a ‘Chance’ em *Runaway* (2004) – trens são locais de encontros sexuais passageiros entre desconhecidos”. (McGILL, 2016. Tradução nossa. *E-book*).

Vancouver e a Peter, um hiato no tempo. A narrativa começa, desenvolve-se e termina ao redor e dentro de um trem, mas será durante o percurso de Vancouver a Toronto que a personagem despertará para as intensas implicações que seu desejo pode ter.

O trem representa um lugar intermediário, destino provisório de quem foge; é um escape para um estágio de passagem ainda distante do ponto de chegada. É o não mais aqui, tampouco o lá, um espaço temporário que proporciona a Greta uma vivência daquilo que a seduz, uma experiência nova e anônima, distanciada da realidade que deixou para trás e repleta de esperança em um destino de possível completude no qual almeja desembarcar. É o espaço que se entreabre como forma de travessia humana: Greta, além de viajante, é a viagem. Existir e viajar, para a protagonista, se confundem.

Greta, assim como o trem, está em trânsito; o trem, metonimicamente ligado ao título, desloca o desejo sobre os trilhos. No segundo movimento da personagem para fora do território familiar, o espaço indeterminado da locomotiva se opõe ao espaço do lar e, diferentemente deste, é instável, mutável e de possibilidades incertas. Analogamente, a realidade psíquica<sup>74</sup> de Greta está em território tão inconstante quanto o relevo da via que o trem percorre – entre altos e baixos –, ora recortando montanhas, ora cruzando planícies.

Cabe ressaltar que estamos diante de outro tempo, ligado às noções de velocidade e fugacidade, um tempo, assim como um espaço, que não se pode determinar. É um período no qual Greta não é esposa, apenas mulher e mãe: está sem o marido e sem amarras. Tal dimensão temporal invoca, ainda, um momento de revisitação do vínculo afetivo com a filha, ou seja, um espaço-tempo de possibilidades no qual a jornada geográfica também se configurará íntima.

---

<sup>74</sup> Importa aqui retomar a definição de realidade psíquica, já alocada em nota de rodapé na parte em que se fez a introdução do tema deste estudo. “Termo empregado em psicanálise para designar uma forma de existência do sujeito que se distingue da realidade material, na medida em que é dominada pelo império da fantasia e do desejo.” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 646). No texto, isso pode ser observado quando Greta descreve como se sente após o ato sexual com Greg, comparando-se a um gladiador e, ainda, quando o movimento do trem é associado ao momento de instabilidade da vida da protagonista, o que será elaborado a seguir.

Analogamente ao noviciado, o percurso das viagens ou mudanças de uma cidade para outra, na obra de Alice Munro, é geralmente associado a histórias de iniciação ou de experiência marcante e reveladora para a protagonista. Se “To Reach Japan” inaugura *Dear Life* com a partida de um trem rumo a Toronto, “Amundsen”, segunda narrativa da obra, inicia-se com a chegada de um trem à cidade que dá nome ao texto, para a qual a personagem Vivien Hyde se muda e onde viverá muitas de suas primeiras experiências: primeiro trabalho, primeira relação sexual, primeiro amor, primeiro pedido de casamento. A recém-formada que desembarca em Amundsen diferirá completamente da mulher que embarcará no trem rumo a Toronto ao final do conto. De modo semelhante, a viagem de Greta se caracteriza como um rito de passagem, cujas célebres “provas de fogo” serão de grande importância no processo de reelaboração vivido por ela.

Histórias de iniciação são repetidamente associadas a contos que apresentam jornadas geográficas. Além de “Amundsen” e “To Reach Japan” em *Dear Life*, “Wild Swans” (*The Beggar Maid*, 1979), “Chance” (*Runaway*, 2004) e “Too Much Happiness” (2009) são exemplos de narrativas cujas personagens femininas, durante uma viagem de trem, também enfrentam uma jornada de autodescoberta e transformação, não raro acompanhada de um encontro sexual<sup>75</sup>.

O ato sexual constitui, na representação do erotismo de Alice Munro, um começo, precisamente, o início de uma trajetória, de uma aprendizagem na qual o prazer nada tem de pecaminoso. É trânsito, passagem, pulsão de vida. E, por isso, ocupa uma posição natural e privilegiada<sup>76</sup> na obra da autora, expressa no *élan* do êxtase que imprime toda uma ideia erótica da vida.

Vista como um misto de transgressão e liberdade, em “To Reach Japan”, a viagem da protagonista a Toronto consiste na busca por algo novo. É sedutora tanto por ser desconhecida quanto por estar centrada na recém-adquirida

---

<sup>75</sup> “Wild Swans” (*The Beggar Maid*, 1979), “Chance” (*Runaway*, 2004) e “Too Much Happiness” (2009) destacam o trem enquanto importante espaço constitutivo das narrativas. Em *Dear Life*, “Train”, conforme o próprio nome revela, representa o referido meio de transporte como um veículo possibilitador de transformação, no entanto, esse conto é escrito do ponto de vista da personagem masculina. Em razão disso, sua análise foge da proposta do presente estudo.

<sup>76</sup> Com exceção de *Finale*, de cunho autobiográfico, temos, dos dez contos restantes, apenas quatro nos quais não há uma relação sexual. E ainda, nos quatro contos restantes, apesar do sexo não figurar *per se*, algumas narrativas não são livres de tensão sexual, como veremos na análise de “Dolly”, por exemplo.



autonomia de Greta, sendo a personagem estimulada pela fuga do tédio e das sufocantes expectativas, pré-determinadas por sua condição anterior.

E, assim, é preciso observar, a bordo da locomotiva, a relação que Greta estabelece com outro passageiro, Greg – um ator. Tomemos como ponto de partida um excerto em que está presente a opinião de uma amiga de Greg a respeito da postura desse personagem perante a vida e, em seguida, a reflexão de Greta sobre isso:

He's mostly just there. Laurie said. He doesn't save himself up. You know? A lot of actors do. Actors in particular. Dead offstage. Greta thought, 'That's what I do. I save myself up, most of the time. Careful with Katy, careful with Peter'.<sup>77</sup> (MUNRO, 2013a, p. 20)

Nesse trecho, Greta pondera sobre sua atitude em relação à vida: dedica-se ao papel de esposa e mãe em uma representação sem fim, na qual está, irremediavelmente, cindida entre sua verdadeira paixão, a poesia, e suas obrigações, a casa e a família. Apesar de protagonista de sua narrativa particular, a seus olhos figura sempre como coadjuvante. Assim, cabe refletir sobre quem é Greta, além da mulher de Peter e da mãe de Katy. O comentário sobre Greg reaviva o dilema de Greta e denuncia mais uma vez a falta.

Sobre esse aspecto, afirma Simone de Beauvoir (2019):

o drama do casamento não está no fato de que não assegura à mulher a felicidade que promete – não há seguro de felicidade – e sim no fato de que a mutila; obriga a mulher à repetição e à rotina. (BEAUVOIR, 2019, p. 272)

Era somente isto: para sempre este marido, esta casa, esta filha, este silêncio; para sempre o desalento perante a realidade, “inimiga da satisfação absoluta do desejo” (KEHL, 1987, p. 476).

Conforme se nota, “a falta tem necessidade da fala” (KEHL, 1987, p. 483), de seguir desejando, sendo sujeito de um desejo que possa ser verbalizado e que possa encontrar um representante que lhe corresponda.

---

<sup>77</sup> “É que quem está ali é ele mesmo”, Laurie disse. ‘Ele não se poupa. Sabe como? Tem muito ator que se poupa. Sobretudo os homens. Mortos fora do palco. Greta pensou, É isso que eu faço. Eu me poupo, quase sempre. Tomo cuidado com a Katy, tomo cuidado com o Peter” (MUNRO, 2013b, p. 23. Tradução de Caetano Galindo).

À concretude silenciosa do casamento de Greta se opõe a espontaneidade poética de Greg. Aliás, não é gratuitamente que os três homens da narrativa são característicos da popular cisão entre os fatos e os números *versus* a arte. Ao marido engenheiro se contrapõem Greg, um ator; Harris, um jornalista, e a própria Greta, uma poeta: a razão e a lógica *versus* a emoção e as letras. Observe-se que a identificação de Greta com Greg se dá pela arte da palavra – entre a poesia e a atuação – em um vínculo de contiguidade. Os dois estão ligados a uma “realidade” criada pela palavra, em que inclusive seus nomes comungam por aliteração. E, assim como a poesia constrói outra “realidade”, Greg o fará para estar com Greta:

[...] they began to stroke each other's hands and then to engage in some kissing and fondling. All of which had to go on beside the body of the sleeping child.  
 'We better stop this', Greta said. 'Otherwise it will become deplorable'.  
 'It isn't us', said Greg. 'It's some other people'.  
 'Tell them to stop, then. Do you know their names?'  
 'Wait a minute. Reg. Reg and Dorothy'<sup>78, 79</sup> (MUNRO, 2013a, p. 22)

Impulsionada pelo desejo, depois de uma garrafa de Ouzo, Greta vai para a cabine de Greg: “[...] At first no end of stifled laughter, then the great shocks of pleasure. [...] Biting each other to hold in some ferocious noise”<sup>80</sup> (MUNRO, 2013a, p. 23). No que concerne à questão sexual, Freud, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), aponta alguns aspectos que, a seu modo, Octavio Paz (1944) vai retomar:

---

<sup>78</sup> Os nomes Reg e Dorothy podem fazer referência a Reginald e Dorothy Calvert, pioneiro casal britânico que comandou nos anos 60 a Radio City, uma estação de rádio pirata localizada no estuário do rio Thames, em Londres. O casal foi tido como visionário ao levar o *rock and roll* dos Estados Unidos para o Reino Unido e por receber e incentivar muitas novas bandas de música. Eram tidos pela juventude como um novo sopro de modernidade e contestação da ordem vigente.

<sup>79</sup> “[...] eles começaram a fazer carinho um na mão do outro e aí a trocar beijos e carícias. Tudo isso tendo que acontecer ao lado do corpo da criança adormecida.

‘É melhor a gente parar com isso’, Greta disse. ‘Senão vai ficar lastimável’.

‘Não é a gente’, disse Greg. ‘São outras pessoas’.

‘Então manda eles pararem. Você sabe o nome deles?’

‘Espera um minutinho. Reg. Reg e Dorothy’” (MUNRO, 2013b, p. 26).

<sup>80</sup> “Primeiro não paravam de abafar o riso, aí vieram os grandes choques de prazer [...] Mordendo um ao outro para conter algum ruído feroz” (MUNRO, 2013b, p. 27. Tradução de Caetano Galindo).

Tanto nos sonhos como no ato sexual, abraçamos fantasmas. Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que, por sua vez, dissipam-se. (PAZ, 1994, pp. 11-12)

Greta, depois do encontro amoroso, compara-se a um combatente após a batalha: “weak, shocked, but buoyant, like some gladiator [...] after a session in the arena”<sup>81</sup> (MUNRO, 2013a, p. 23). O ato sexual metaforiza a luta de Greta, seu dilema. Em relação à figura dos gladiadores, cabe lembrar que, em sua maioria, eram escravos que, ao adentrarem a arena, se encontravam imediatamente em uma condição de vida ou morte. Tal metáfora sexual ganha *momentum* ao alinhar-se com a presente postura erótica de Greta, em uma oscilação entre o selvagem e o suave.

Trata-se, ainda, de uma tensão entre o masculino e o feminino, uma vez que o despotismo costuma criar um estado de guerra, em uma situação que exige da mulher ser objeto quando ela se pretende sujeito. Nesse combate, é contra si que a protagonista luta e sai vitoriosa.

No discurso erótico feminino, presente em grande parte das fantasias de suas personagens, Alice Munro apresenta o ato sexual como experiência que propicia uma espécie de catarse. Quanto a essa particularidade, Howells (1998) afirma:

As a woman writer Munro is always aware of girls and women as thinking, feeling beings located within their female bodies, for she emphasizes that female subjectivity is intimately bound up with sexuality and desire, and the contradictoriness of women’s desires is one of her major topics.<sup>82</sup> (HOWELLS, 1998, p. 5)

A escrita da autora visa ao movimento do desejo, que se origina no desprazer e vai em busca do prazer. Lembramos que, em “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”, ensaio de 1917, Sigmund Freud declara a existência

---

<sup>81</sup> “Estava fraca, chocada, mas fluuava como um gladiador [...] depois de uma sessão na arena” (MUNRO, 2013b, p. 27. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>82</sup> “Como escritora que é, mulher, Munro está sempre alerta a respeito de meninas e mulheres como seres que pensam e sentem com seus corpos, pois enfatiza que a subjetividade feminina é intimamente ligada à sexualidade e ao desejo; e a contradição dos desejos femininos é um de seus mais importantes tópicos” (HOWELLS, 1998, p. 5. Tradução nossa).

de uma força motriz, ligada ao fator pulsional, que impele o sujeito à busca do prazer, da satisfação:

À força pela qual o instinto sexual está representado na mente chamamos 'libido' – desejo sexual – e consideramo-la como algo análogo à fome, à vontade de poder e assim por diante, na medida em que diz respeito aos instintos do ego (FREUD, 1996 [1917], p. 147).

Ainda no mesmo texto, ele revela: “[...] o que está em sua mente não coincide com aquilo de que você está consciente; o que acontece realmente e aquilo que você sabe, são duas coisas distintas” (FREUD, 1996 [1917], p.152). Logo, essas duas descobertas – a de que as pulsões sexuais não podem ser completamente controladas e a de que os processos mentais são inconscientes – tornam possível afirmar que o “ego não é o senhor da sua própria casa” (FREUD, 1996 [1917], p. 153). Por analogia, no conto, verifica-se que Greta não é, de fato, inteiramente senhora de suas escolhas.

O lançar-se à oportunidade de uma experiência sexual durante a viagem aponta para uma combinação de fatores: um casamento desestimulante; uma recém-adquirida liberdade de escolha, um momento de transição e, sobretudo, um sentir-se, novamente, desejada e desejante. Não menos importante é que, na escolha de Greta, aparentemente aleatória, os aspectos psíquicos em jogo evidenciam, como já mencionado, a arte como um significativo ponto em comum com Greg.

Ora, Greg, sendo ator, é ele mesmo e um outro, aquele que encena. De modo semelhante, a Greta de Vancouver é diferente daquela que, liberta da convenção, viaja a Toronto e que, no *rendez-vous*, não se poupa. A ilusão de liberdade da personagem está atrelada à encenação, na qual existe a ilusão de realização de desejo, de preenchimento daquilo que falta. Porém, esse vazio jamais será preenchido, uma vez que o desejo insiste e continuará a se reinscrever por toda a vida.

Cabe observar que, ao retornar para a filha adormecida, ou seja, para o papel de mãe, Greta encontra o leito vazio, desesperando-se: “Her whole body,

her mind, emptied. This could not have happened. Go back, go back, to before she went with Greg. Stop there. Stop”<sup>83</sup> (MUNRO, 2013a, p. 24).

Primeiramente, o pânico leva-a a buscar Katy pelo trem até encontrá-la; em seguida, a culpa a corrói. Nesse momento, há um desvio na rota do conto. O deslocamento temporário da atenção da mãe para si mesma e seu próprio prazer, associado à desatenção para com a filha, gera autopunição imediata, pois instaura o dilema dos desejos da protagonista em conflito com os do outro.

O prazer vivido pela personagem depois do ato sexual, que a faz sair triunfante da cabine do ator, é severamente coibido pela iminência de morte da filha e se transforma em impotência.

Na verdade, sexo e morte estão reiteradamente entrelaçados na contística da autora<sup>84</sup>, como aponta Carrington: “But what is especially significant is that these two kinds of power, the power of sexuality and the power of death, are often paradoxically linked in Munro’s fiction.”<sup>85</sup> (CARRINGTON, 1989, p. 11).

Em suma, a contista dramatiza o poder da sexualidade como sendo, ao mesmo tempo, pulsão de vida e de morte<sup>86</sup>. Logo, o *amour fou* entre Greg e Greta é da ordem da pulsão sexual, um desejo momentâneo. Assim, experimentar o prazer como algo pontualmente associado ao desaparecimento da filha adquire caráter de transgressão, de pecado. Há uma correlação direta entre prazer e pecado com punição e, com isso, desconsidera-se que a mãe é fundamentalmente uma mulher e que os percalços de sua função materna são inerentes à sua condição feminina de mãe. (ZALCBERG, 2003, n.p).

---

<sup>83</sup> “Seu corpo todo, sua mente, estavam ociosos. Isso não podia ter acontecido. Volte, volte ao momento antes de ter saído com Greg. Pare ali. Pare” (MUNRO, 2013b, p. 28. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>84</sup> Além de estar presente em “To Reach Japan” (*Dear Life*, 2012), esse liame pode ser observado em “Baptizing” (*Lives of Girls and Women*, 1971), “Memorial” (*Something I’ve been Meaning to Tell You*, 1974), “Accident” (*The Moons of Jupiter*, 1982), “Gravel” e “Haven” (*Dear Life*, 2012). Nas análises dos contos “Gravel” e “Haven”, retomaremos essa relação entre sexo e morte.

<sup>85</sup> “Mas o que é especialmente significante é que esses dois tipos de poder, o da sexualidade e o da morte, são frequentemente conectados na ficção de Munro”. (CARRINGTON, 1989, p. 11. Tradução nossa).

<sup>86</sup> “É na descrição da sexualidade humana que se esboça a noção freudiana de pulsão. A pulsão sexual é assimilada no último dualismo às pulsões de vida ou a Eros [...] uma força que tende à “ligação”, à constituição e manutenção das unidades vitais; e, em contrapartida, é a sua antagonista, a pulsão de morte, que funciona segundo o princípio de descarga total”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2016, pp. 395, 404).

No conto, o sentimento de culpa<sup>87</sup> em relação ao incidente com Katy possivelmente advém do conceito judaico-cristão de “pecado”, noção que se estabelece com base na ideia de desobediência das normas preconizadas pelos sistemas religiosos. Apesar de Greta dar a entender que não se importa com essas normas, ficam claros o desconforto e o embate íntimo da personagem ligados à culpa no decorrer da narrativa.

O contexto religioso aparece, por exemplo, nas menções à família de Greg, que pertencia a um grupo de rígidos fiéis cristãos, com a autocensura de Greta ao descaso à extrema união da avó: “Greta felt ashamed and mad about being ashamed whenever she thought about it”<sup>88</sup> (MUNRO, 2013a, p. 22), ou, ainda, à alusão aos católicos, nesta fala de Peter: “[...] Catholics probably had an advantage, you could hedge your bets right until you were dying”<sup>89</sup> (MUNRO, 2013a, p. 22). Entretanto, a mais enfática referência à religião, vinculada às consequentes ideias de culpa e punição, pode ser resgatada da citação de *Paradise Lost*, que a análise frisou acima, por seus importantes desdobramentos no contexto deste conto.

A culpa de Greta se avoluma no decorrer da trama quando se liga à negligência no cuidado com a filha, o que, aliás, surge antes mesmo do encontro com Greg. A conexão com a poesia desde sempre havia ocupado um lugar de destaque em sua vida, fazendo com que todas as demais atividades assumissem posição secundária:

[...] there was the other work, the work of poetry that it seemed she had been doing in her head for most of her life. That struck her now as another traitorous business – to Katy, to Peter, to life.<sup>90</sup> (MUNRO, 2013a, p. 28)

---

<sup>87</sup> “Desde o relato, publicado em 1909, da análise do “Homem dos Ratos” [...] até essa obra tardia que é “O mal-estar na cultura” (1929), repercute em Freud a ideia da onipresença de uma culpa que, sob as formas múltiplas do remorso, das auto-recriminações e outras sintomatologias, aparece de imediato como sendo fundamentalmente inexprível e como que constituindo “uma infelicidade interior contínua” (KAUFMANN, 1996, p. 104).

<sup>88</sup> “Greta ficava envergonhada e com raiva de ficar envergonhada toda vez que pensava nisso” (MUNRO, 2013b, p. 25. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>89</sup> “Católicos provavelmente tinham uma vantagem, você não precisava fazer nada até bem na horinha da morte” (MUNRO, 2013b, p. 26. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>90</sup> “[...] havia o outro trabalho, o trabalho da poesia que parecia que ela tinha passado quase a vida inteira realizando mentalmente. Isso agora lhe parecia uma outra maneira de trair – Katy, Peter, a vida” (MUNRO, 2013b, p. 32. Tradução de Caetano Galindo).

De fato, o incidente do desaparecimento da filha desencadeia em Greta o repensar sobre suas prioridades e seu vínculo com Katy, levando-a a almejar uma mudança nessa dinâmica. Sobre a temática parental, Carrington (1989) aponta que a frequência de histórias nas quais a figura e a função materna aparecem repetidamente na escrita de Munro marca a importância do tema no conjunto de sua produção. Em entrevista a Hancock, a própria autora reconhece que a temática mãe-filha é “uma obsessão”<sup>91</sup>: “This is just something I keep going back to over and over again”<sup>92</sup> (HANCOCK, 1982, pp. 103-104 *apud* CARRINGTON, 1989, p. 184).

Sua perspectiva na dinâmica relacional mãe-filha<sup>93</sup> é acercada, comumente, do ponto de vista da filha nas narrativas. Em “To Reach Japan”, dá-se o contrário: a história é apreendida pelo prisma da mãe. É ela que se debate intimamente com a perda de controle da situação e posteriores sentimentos de humilhação e culpa.

Conforme Birman (1999, p. 52), “a feminilidade e o desamparo são as duas faces da mesma moeda”, nas quais “a condição originária e inultrapassável do sujeito é a de estar desamparado em face do seu corpo e do seu mundo, não podendo contar pois com defesas seguras diante do perigo e da dor.”

Com isso, depreende-se que tanto Greta quanto Katy são levadas, por motivos distintos, a uma posição de fragilidade vinculada a ilusões: a mãe, por acreditar que realizaria seu desejo; e a filha, por imaginar que, sob a guarda da mãe, estaria sempre segura. Se, como Freud afirma em “O futuro de uma ilusão”, ensaio de 1927, “[...] característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos” (FREUD, 1996 [1927], p. 39), entende-se que no conto não há

---

<sup>91</sup> “The whole mother-daughter relationship interests me a great deal. It probably obsesses me...because I had a very intense relationship with my own mother. She became ill when I was quite young. [...] And so her illness and death and the whole tension between us ...was very important”. “Todo o relacionamento mãe-filha me interessa bastante. É provavelmente uma obsessão minha...porque eu tive um relacionamento muito intenso com a minha própria mãe. Ela ficou doente quando eu era muito jovem [...] E então sua doença, morte e toda tensão entre nós...foram muito importantes” (HANCOCK, 1982, p. 104 *apud* CARRINGTON, 1989, p. 184).

<sup>92</sup> “Isso é apenas algo a que retorno repetidamente.” (HANCOCK, 1982, pp. 103-104 *apud* CARRINGTON, 1989, p. 184).

<sup>93</sup> Ao conto “The Peace of Utrecht” (*Dance of the Happy Shades*, 1968), escrito em 1959, ano em que a mãe de Munro falecera, segue-se uma série de contos que evidenciam tal obsessão. “Princess Ida” (*Lives of Girls and Women*, 1971), “Winter Wind” (*Something I’ve Been Meaning to Tell You*, 1974), “The Ottawa Valley” (*Something I’ve Been Meaning to Tell You*, 1974), “The Progress of Love” (*The Progress of Love*, 1986), “Home” (*The View from Castle Rock*, 2006), “To Reach Japan”, “Gravel” e “Haven” (*Dear Life*, 2020).

correlato capaz de suprir nem o desamparo da mãe, nem o da filha, porque, justamente, “[...] são ilusões, realizações dos mais antigos, fortes e prementes desejos da humanidade. O segredo de sua força reside na força desses desejos”. (FREUD, 1996 [1927], p. 39).

Retomando a questão do movimento, nota-se que, a despeito do fato de o trem mover-se sempre para diante, Greta parece retroceder internamente, em uma tentativa de resgate dos paradigmas do mundo doméstico e domesticado de Vancouver: questiona sua devoção irrestrita à poesia e sua ilusória inteireza no contexto familiar.

Other thoughts had crowded the child out. Even before the useless, idiotic preoccupation with the man in Toronto [...] A sin. She had given her attention elsewhere. Determined, foraging attention to something other than the child. A sin.<sup>94</sup> (MUNRO, 2013a, p. 28)

“Um pecado”. É assim que Greta se apropria da dualidade que a divide nesse momento. Coral Ann Howells (1998), em seu estudo sobre essa questão em Munro, reitera o que Ajay Heble (1994) já apontara sobre a contista ter como aspecto recorrente em sua obra a percepção de dois mundos simultâneos: um que aponta para a vida comezinha e outro que aflora, sub-repticiamente, sobrepondo-se àquele, revelando um mundo secreto, invertido.

Talvez um dos mais engenhosos e extensos trabalhos dedicados ao estudo desse “outro mundo” da obra de Alice Munro seja o de James Carscallen, intitulado justamente *The Other Country*. Nele, o crítico afirma que esses mundos estão sempre presentes na escrita da autora e que repetidamente o leitor tem a sensação de um lugar e (ou) um tempo que habitam uma realidade distanciada da cotidiana e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, próxima desta, em virtude de ambas pertencerem à mesma pessoa: “Related elements are at once farther apart and closer together than sense would allow”.<sup>95</sup> (CARSCALLEN, 1993, p. 6).

---

<sup>94</sup> “Outros pensamentos expulsavam a criança. Até antes dessa obsessão inútil, exaustiva e imbecil com o cara de Toronto [...] Um pecado. Ela tinha posto sua atenção em outro lugar. Determinada, dando atenção a uma coisa que não era a filha. Um pecado” (MUNRO, 2013b, p. 32. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>95</sup> “Elementos relacionados [ao paradoxo do sujeito cindido] são, ao mesmo tempo, mais distantes e mais próximos do que a razão permitiria.” (CARSCALLEN, 1993, p. 6. Tradução nossa.)



A bem dizer, existem duas histórias entrelaçadas em conflito: a narrativa desejante de Greta e a narrativa de sua “realidade”, de modo que, para além da relação sexual com Greg, é sobretudo o olhar para o outro lado, não restrito às fronteiras do lar, um olhar deslocado do familiar, que faz Greta se sentir culpada. A realidade psíquica, com seus desejos e fantasias, sofre um “corte” ao ser atravessada pela “realidade” referencial.

Na esteira do pensamento de Freud, em “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”, artigo de 1911, e, posteriormente, em “Além do Princípio de Prazer”, ensaio de 1920, temos que o princípio de prazer e o seu par, o princípio de realidade, regem o funcionamento do aparelho psíquico. O primeiro tem por objetivo buscar prazer e evitar o desprazer, e o segundo modifica-o, agindo como princípio moderador. A bem dizer, trata-se da regulação possível entre as demandas de satisfação absoluta e as imposições do mundo exterior.

E, assim, percebemos que no conto os movimentos instaurados pelos princípios de prazer e realidade regem toda a dinâmica de Vancouver a Toronto – seja incitando ou coibindo –, em um movimento de alternância que impulsionará Greta ora a buscar a experiência de satisfação, ora a se curvar ao poder que “a realidade, ‘educadora rigorosa’, exerce sobre o homem”<sup>96</sup> (GARCIA-ROZA, 2017, p. 221).

O desaparecimento de Katy evidencia a fragilidade da personagem, o que pode ser notado no fragmento em que ela, à procura da filha, se percebe entre os vagões do trem: “There you could feel the train’s motion in a sudden and alarming way. A heavy door behind you and another in front [...]”<sup>97</sup> (MUNRO, 2013a, p. 25). Além do sentido literal da busca de equilíbrio físico, o excerto proporciona a correlação com seu momento de vida atual. Greta está presa entre duas portas: atrás, a do pesado casamento com Peter; à frente, a do incerto encontro com Harris em Toronto.

---

<sup>96</sup> Esses mecanismos psíquicos evidenciam, ainda, a pluralidade de camadas de sentido que Alice Munro imprime à sua contística, o que reforça a impossibilidade de qualquer análise que se pretenda totalizante. Convém frisar que, além da complexidade das temáticas abordadas pela autora, há o desafio da apreensão do sentido geral de suas narrativas, o que depende muito da análise do pormenor, que em “To Reach Japan” se expressa principalmente no diálogo com as belas artes: poesia, cinema e teatro.

<sup>97</sup> “Ali dava pra você sentir o movimento do trem de um jeito súbito e alarmante. Uma porta pesada atrás de você e outra na frente [...]” (MUNRO, 2013b, p. 29. Tradução de Caetano Galindo).

Essa busca de estabilidade move Greta a escrever novamente, desta vez a Peter. Redige então uma longa carta, descrevendo as amenidades da viagem, em uma tentativa de retomada do antigo elo que a conecta à vida de Vancouver e à Greta de outrora. O que parece incitar a protagonista a redigir aquela carta é o deslocamento instaurado pela culpa vinculada ao familiar, à realidade “consolidada”, da qual Greta está distanciada: “She had given her attention elsewhere. Determined, foraging attention to something other than the child. A sin”<sup>98</sup> (MUNRO, 2013a, p. 28). Descuidar da filha, então, é o mesmo que descuidar do marido e do universo conjugal. A carta representa sua tentativa de se apegar à segurança do lar, território comum a ela e ao marido. Trata-se do esforço para reter, por meio da escrita, a proximidade com o íntimo familiar. É a escritura transformada em desejo de regresso.

Ao compararmos as duas produções escritas, notamos que são bastante distintas. O poema está ligado fundamentalmente ao labor artístico de Greta; a missiva, às questões do lar e ao convívio com o marido e a filha. É certo que Greta se desloca baseada em seu desejo, e sua escritura será urdida em função dos princípios de prazer e de realidade, configurados no texto, respectivamente, no poema e na carta.

É significativo que o trecho<sup>99</sup> que antecede a carta esteja separado do restante da narrativa por uma quebra tipográfica, um travessão<sup>100</sup>, instaurando uma espécie de ruptura, de freio, de negação ao vivido no trem e, ao mesmo tempo, de retorno à vida pregressa.

Igualmente digna de nota é a descrição da postagem da carta: “She posted the letter when the prairies were far behind and **the black spruce went on forever**, and they were stopped for some reason in the little **lost** town of Hornepayne”<sup>101</sup> (MUNRO, 2013a, p. 28, grifos nossos). Observe-se que *lost*

---

<sup>98</sup> “Ela tinha posto sua atenção em outro lugar. Determinada, dando atenção a uma coisa que não era a filha. Um pecado” (MUNRO, 2013b, p. 32. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>99</sup> O referido trecho não foi transcrito nesta nota por ser relativamente longo: tem a extensão de uma página no texto original (p. 28).

<sup>100</sup> Em *Vida querida*, tradução da obra *Dear Life* para o Português, o intérprete não utiliza a mesma convenção tipográfica que a contista: em vez de travessões para demarcar as duas quebras no corpo do texto (pp. 27-29), o tradutor utiliza três asteriscos (pp. 31-32).

<sup>101</sup> “Ela postou a carta quando as planícies já estavam bem longe e os abetos negros não tinham mais fim, e o trem ficou parado por algum motivo na cidadezinha **perdida** de Hornepayne” (MUNRO, 2013b, p. 32, grifo nosso. Tradução de Caetano Galindo).

remete, ao mesmo tempo, a um local remoto e isolado e ao estado psíquico de Greta.

No que se refere aos contornos geográficos apreendidos ao longo do percurso da locomotiva, o relevo e a paisagem canadenses são pontuados, oferecendo um elo entre os mundos externo e interno da personagem. Ao cruzar as Montanhas Rochosas Canadenses, Greta penetra no escarpado relevo do desejo sexual. Aquelas serão seguidas pelo repouso das pradarias e, por fim, pela infinita floresta de coníferas que a tudo apequena em sua escala. Ao considerarmos, analogicamente, que o caminho percorrido pelo trem corresponderá metaforicamente às experiências vividas por Greta, verifica-se que a alusão sequencial aos momentos de prazer e desprazer pode ser considerada uma espécie de mapeamento da subjetividade feminina através da topografia canadense. A viagem-travessia congrega todos os lugares – montanhas, planícies, florestas; o dentro e o fora é experiência e descoberta do mundo e de si mesma.

De forma geral, perpassa todo o conto uma atmosfera fílmica. Os “cenários narrativos” onde o conto se desenvolve são a estação de trem em Vancouver, a locomotiva em que viajam Greta e Katy e a estação de desembarque em Toronto. É conveniente observar que cada um desses lugares já foi explorado repetidamente pela sétima arte e talvez se deva a isso o fato de “To Reach Japan” carregar uma forte memória visual e conseguir dar voz ao gesto de maneira eloquente, ou seja, ter olhos de palavra. É como se o olhar de Greta fosse uma câmera em movimento, captando as imagens e inscrevendo-as em palavras.

É por meio desse olhar que a narrativa estabelece um elo com o leitor, sobretudo no adeus na estação ferroviária, ambiente ao qual retornamos agora. Um dos elementos a merecer destaque, nesta cena inicial do conto, é a incerteza do marido quanto aos laços afetivos com a esposa:

Once Peter had brought her suitcase on board the train he seemed eager to get himself out of the way. [...] He explained to her that he was just uneasy that the train should start to move. Out on the platform and looking up at their window, he stood waving.<sup>102</sup> (MUNRO, 2013a, p. 3)

---

<sup>102</sup> “Quando Peter pôs a mala dela no trem ele pareceu querer sumir logo de vista. [...] Ele explicou a ela que simplesmente receava que o trem fosse começar a se mover. Da plataforma,

O desconforto, expresso por Peter, de que o trem prestes a partir começasse a se movimentar é percebido por Greta como uma ânsia de abreviar o momento da despedida, o que sutilmente sublinha a instabilidade da relação do casal e permeia de silêncio a despedida, evidenciando a carência de intimidade entre os cônjuges. O não dito está posto em relação aos afetos e é revelador de algo que se esconde, mas que pode ser apreendido de modo metafórico pelo olhar.

De fato, uma referência textual das mais significativas em relação ao marido ocorre justamente neste início e estabelece o tom de toda a narrativa:

The smile for Katy was wide open, sunny, without a doubt in the world, as if he believed that she would continue to be a marvel to him, and he to her, **forever**. The smile for his wife **seemed hopeful and trusting**, with some sort of determination about it.<sup>103</sup> (MUNRO, 2013a, p. 3, grifos nossos)

Se entendermos que o início do conto anuncia seu desfecho, premissa da qual parte nossa análise, perceberemos que o fim da relação conjugal já pode ser antevisto na primeira cena, especialmente no momento da troca de olhares, sorrisos e não ditos dos personagens na estação. Note-se que a observação da escolha lexical permite corroborar esse entendimento: o advérbio de tempo para referir de que modo Peter se sentia em relação à filha é *forever*. Ele seria para sempre seu pai; para sempre ambos seriam uma maravilha na vida um do outro. Em contrapartida, os adjetivos *hopeful* e *trusting*, empregados para caracterizar o sorriso de Peter à esposa, indicam esperança e confiança, mas não desprovidas de certa cautela, sugerida pelo emprego do verbo *seemed*. Há certo comedimento para expressar a suspeita de uma verdade ainda não dita; há uma palavra que não ousa ser proferida.

O leitor ainda não sabe, mas esses são indícios do ruir do relacionamento de Peter e Greta, ou pelo menos do fim *desta* configuração de vida a dois da qual Greta se despede. Tais indicadores presentes na cena inicial se tornam

---

olhando para a janela delas lá em cima, ele ficou acenando” (MUNRO, 2013b, p. 7. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>103</sup> “O sorriso para Katy era aberto, ensolarado, sem uma única sombra de dúvida, como se ele acreditasse que ela continuaria sendo um encanto para ele, e ele para ela, para sempre. O sorriso para sua mulher parecia esperançoso e confiante, e havia nele algum tipo de determinação” (MUNRO, 2013b, p. 7. Tradução de Caetano Galindo).

mais nítidos no decorrer da trama, culminando com a chegada do trem a Toronto e a recepção de Harris, que toma Greta nos braços e, finalmente, a beija “in a determined and celebratory way”<sup>104</sup> (MUNRO, 2013a, p. 29).

Se atentarmos para o fato de que a culpa de Greta afasta Harris do pensamento dela, poderemos observar que, ao desembarcar em Toronto, com o papel materno reinstaurado, ela explica à filha as etapas de vida dali em diante: morar em Toronto durante um tempo e depois voltar para o pai. O fato de a protagonista reassumir o vínculo materno com a filha sugere, em certa medida, o propósito de retomada conjugal; além disso, ao explicitar o futuro próximo para a menina, Greta o faz também para si mesma, reforçando os laços familiares.

Assim, a presença de Harris na estação causa espanto: “Harris. First a shock, then a **tumbling** in Greta’s insides, an immense **settling**”<sup>105</sup> (MUNRO, 2013a, p. 30, grifos nossos). A ideia de “reviravolta” seguida de “um acomodar-se” assinala um paradoxo entre o conforto do velho modelo marital e o desejo do novo, marcando o descompasso entre os valores sociais e os psíquicos. A Greta do trem, aquela cujos pensamentos assustados retornaram a Vancouver, tem de se haver com a Greta recém-chegada a Toronto. Finalmente, o Japão.

Sua última tentativa de agarrar-se à mulher que embarcou em Vancouver se esvai quando a filha solta sua mão e, mais uma vez, o incessante desejo se faz movente.

Há uma ruptura que se instaura no momento em que Katy solta a mão da mãe e que, apesar de evocar o incidente no trem, também diz respeito à não necessidade de que o outro a ancore incondicionalmente: a “pequena autonomia” de Katy assegura a Greta que também a filha, mesmo sendo criança e dependente de um adulto, é capaz de ter seus próprios querer e pode ficar sem dar a mão à mãe, sem se perder. É um indício de liberdade e autonomia relativas, impostas pela vida, válidas tanto para a filha quanto para a mãe. Esse distanciamento é o movimento que marca a necessidade da preservação de um espaço entre ambas, da falta como condição do desejar: Katy “pulled away and got her hand **free**”<sup>106</sup> (MUNRO, 2013a, p. 30, grifo nosso).

---

<sup>104</sup> “de uma maneira determinada e festiva” (MUNRO, 2013b, p. 33. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>105</sup> “Harris. Primeiro um susto, depois uma reviravolta nas entranhas de Greta, um imenso acomodar-se” (MUNRO, 2013b, p. 33. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>106</sup> “[Katy] se afastou e soltou a mão dela” (MUNRO, 2013b, p. 33. Tradução nossa).

Ao libertar-se da mãe, a menina enceta uma jornada na qual reside o âmago da relação mãe-filha: distinguir-se da progenitora e caminhar rumo à consolidação de sua ilusória independência e de seu desejo de feminilidade autônoma<sup>107</sup>. (ZALCBERG, 2003, p. 64).

“**She** didn’t try to escape. **She** just stood waiting for whatever had to come next”<sup>108</sup> (MUNRO, 2013a, p. 30, grifos nossos). O excerto possibilita novamente a aproximação de mãe e filha, uma vez que o emprego do pronome “she” gera dubiedade de sentido.<sup>109</sup> Na verdade, a espera de Greta se desloca para a filha.

De fato, o desfecho repousa sobre a espera. A suspensão da narrativa mantém todos – Peter, Harris, Greta, Katy e o leitor – no aguardo do que está por vir; observa-se que o narrador encerra com o intento de marcar ambiguidades e, sobretudo, a ambiguidade acerca do futuro, que é indeterminável.

Os possíveis desfechos para a narrativa condensam-se em uma ambivalência contundente, que reside na suspensão dos enlaces amorosos, não assumindo forma decisiva. Greta está aberta às possibilidades, o que é fundamental para quaisquer dos desenlaces: retomar o passado, ainda que de outro modo, ou partir para uma nova relação.

Ademais, esse caráter inconclusivo no final do conto, técnica tão cara a Alice Munro, além da dúvida que provoca, lança luz retrospectivamente para toda a narrativa, permitindo um novo olhar sobre o narrado. Do mesmo modo, o título “To Reach Japan” é ressignificado na conclusão, pois, além de metaforicamente remeter ao desejo de Greta, metonimicamente sintetiza o percurso desse desejo. O que impele Greta – e está amalgamado no título – é o afã de viver seu desejo livremente.

Ao concluir a narrativa, Alice Munro, em vez de arrematar, engendra um súbito reinício, que amplia a questão muito mais do que a encerra, mantendo os questionamentos do conto em aberto. Há sobretudo uma proposta de continuidade, assim como ocorre no curso da vida, do desejo como um eterno

---

<sup>107</sup> A questão do vínculo entre mãe e filha será retomada, mais adiante, no conto “Dear Life”.

<sup>108</sup> “Ela não tentou fugir. Só ficou ali parada à espera do que quer que estivesse por vir” (MUNRO, 2013b, p. 33. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>109</sup> Segundo Howells (1998, p. 85), “Munro creates fictional structures which allow for, indeed actively encourage, multiple contradictory meanings and at the end leave a lot unaccounted for.” “Munro cria estruturas ficcionais que permitem, na verdade, encorajam múltiplos significados contraditórios e no final deixam muito a ser explicado” (Tradução nossa).

deslocamento. A própria autora afirma: “Mostly in my stories I like to look at what people don’t understand. What we don’t understand. What we think is happening and what we understand **later on**”<sup>110</sup> (HANCOCK, 1987, p. 201 *apud* HOWELLS, 1998, p. 34, grifo nosso).

Enfim, em “To Reach Japan”, o epílogo aponta para um recomeço, para a abertura que a vida propõe. Se enxergarmos pelos olhos da personagem Greta, o que fica evidente é a *dúvida* acerca do rumo que tomará seu desejo. No entanto, se considerarmos a narrativa da perspectiva de Peter, é a *impossibilidade* que interdita a relação, afinal o outro não pode dar *tudo*. E, se adotarmos o ponto de vista de Harris, o que se destaca é a *expectativa* do que seu beijo (re)velará. De qualquer maneira, seja qual for o enfoque, o desejo se encontrará presente e associado à falta, reinscrito no movimento permanente, na obscura sondagem de um horizonte possível, o que nos põe, assim, de olhos bem abertos, “à escuta desse vazio que fala pela força única do desejo, cindido em metades irreconciliáveis: sentir-pensar, mulher-homem, ser-estar” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 17).

## 1.2 “Morreste-me”<sup>111</sup>: a cova rasa do desejo em “Gravel”

*“A cavity everywhere,  
most notably in her chest”*

Alice Munro

---

<sup>110</sup> “Nos meus contos, gosto essencialmente de olhar para o que as pessoas não entendem. Para o que não entendemos. Para o que pensamos que está acontecendo e o que entendemos **mais tarde**” (HANCOCK, 1987, p. 201 *apud* HOWELLS, 1998, p. 34. Tradução nossa, grifo nosso).

<sup>111</sup> Título da obra de José Luís Peixoto (2020) que retrata a morte e as recordações que o narrador tem do pai, algo aqui relevante por tangenciar vários aspectos do conto em análise: a questão da memória, do luto e da necessidade de sua elaboração para a continuidade da vida.

O desejo de deslindar o emaranhado da existência – um misto de “vida que segue” e vida que trava – é a mola propulsora em “Gravel”, conto em que o filho (ou filha)<sup>112</sup> mais novo(a), já adulto(a), de um casal, rememora fragmentos de sua história. De modo geral, a narrativa em *flashback* é centrada nas percepções da então criança, de como vivenciou e apreendeu alguns momentos da infância, da vida em família e de como, na vida adulta, sua compreensão ainda permanece lacunar.

Pai, mãe e duas crianças moram em uma pequena cidade na qual vem se estabelecer uma companhia de teatro. Em meio a olhares da população, encorajadores ou desaprovadores, a arte cênica mobiliza as opiniões no que diz respeito ao funcionamento das engrenagens sociais. Os pais do(a) narrador(a) apoiam a novidade, mas, enquanto o pai, vendedor de seguros, viaja muito, a mãe, dona de casa, envolve-se com a trupe, tornando-se voluntária na companhia teatral.

A experiência tem impacto na vida familiar de modo irreversível: a mãe altera completamente não apenas o modo de se vestir, mas também sua maneira de enxergar a vida. Engravidada de Neil, um ator, e muda-se com os filhos e a cachorra Blitzee para um *trailer* na área rural da cidade. Troca a vida segura e regrada por imprevisibilidade e espontaneidade:

We live by the old gravel pit out the service-station road, she'd tell people, and laugh, because she was so happy to have shed everything connected to the house, the street – the husband – with the life she'd had before.<sup>113</sup> (MUNRO, 2013a, p. 91)

Da cidade de casas sólidas, maridos e ideais de classe média para um mundo de amor livre e ilusório, há o retorno a uma ordem natural, onde o desejo

---

<sup>112</sup> É importante assinalar, de antemão, que a não nomeação do narrador é um recurso bastante utilizado por Alice Munro em *Dear Life*. Em “Gravel”, a contista revela apenas três dados sobre o(a) narrador(a): a idade aproximada à época do acidente – idade pré-escolar –, a escolha do magistério como carreira e o fato de ele(a) ter uma companheira – Ruthann.

Ao omitir nome e sexo, a autora abre espaço, durante a narrativa, para projeções, conforme as expectativas do leitor. Munro certamente joga com essa indeterminação, formando uma aliança entre autor, texto e leitor, no intuito de instaurar a ambiguidade nos afetos suscitados pela dinâmica.

<sup>113</sup> “Nós moramos do lado da velha mina perto da estradinha do posto, ela dizia às pessoas, e ria, porque estava feliz demais por ter largado tudo que tinha a ver com a casa, a rua – o marido -, com a vida que tivera antes” (MUNRO, 2013b, p. 93. Tradução de Caetano Galindo).



de liberdade corre livre: “[...] she said also that she had felt alive. Maybe for the first time in her life, truly alive”<sup>114</sup> (MUNRO, 2013a, p. 94).

Assim como em “To Reach Japan”, em “Gravel” há o olhar de desprezo da mãe aos costumes e à sociedade: ela se despe das roupas finas, das joias e dos saltos altos e abandona a prataria, as porcelanas e os livros, enfim, deixa uma vida de “conforto” para ter uma vida improvisada, livre das amarras sociais. Há um desejo poderoso que silencia a prudência. Como uma troca de pele, o comportamento da mãe evidencia um desdém à vida pregressa, com a qual desejara romper. Outra característica que essas duas narrativas têm em comum é o relacionamento da mãe com outro homem que não o marido, em que este outro é, em ambos os casos, um ator. Dos maridos emana solidez e segurança, enquadradas socialmente; dos “outros”, liberdade e despojamento emoldurados artisticamente. Há novamente a presença da arte nos relacionamentos como um elemento de equilíbrio, o que torna a existência mais tolerável, mais humana e permeada de sentido.

Pode-se notar também o mecanismo da fuga, presente em vários contos de *Dear Life*<sup>115</sup>. Configura-se como um modo de lidar com a realidade que ultrapassa os limites do sujeito, levando-o a “escapar” e partir para “outro” lugar, em um afastamento físico daquilo que gera o desprazer, ou, ainda, a fuga como um “recolhimento” íntimo.

Análoga à fuga de Greta em “To Reach Japan”, de um casamento que a tolhe, a da mãe em “Gravel” também diz respeito ao escape de uma vida de contornos socialmente estabelecidos. Apesar de terem “bons” maridos, naquilo que social e culturalmente em geral se idealiza, no ocidente, a respeito de um cônjuge – trabalhador, provedor, cordato –, ambas as esposas demonstram uma incapacidade de adequação às normas e expectativas sociais, opostas às suas constituições como sujeitos. Em decorrência dessa inconformidade, há em “To Reach Japan” e em “Gravel” uma espécie de mote: a tentativa de mudança de um modo pragmático de ser e viver para um modo significativo.

---

<sup>114</sup> “[...] disse também que tinha se sentido viva. Talvez pela primeira vez na vida, realmente viva” (MUNRO, 2013b, p. 96. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>115</sup> De suas quatorze narrativas, pode-se dizer que, com exceção dos quatro contos de *Finale*, em todas as demais a fuga está presente, seja no espaço, como deslocamento, seja na mente, como recolhimento.

Observaremos essa característica também em outros contos de *Dear Life*, como “Amundsen”, “Leaving Maverley” e “Train”. As duas últimas narrativas, apesar de se manterem em torno da mesma abordagem, fazem-no do ponto de vista masculino ou com o homem como personagem principal. Já em “Amundsen”, apesar de o foco narrativo estar na personagem feminina, é o personagem masculino que determina e controla tudo. Há nele uma rigidez para com a manutenção da realidade prática e objetiva em detrimento da leveza e da espontaneidade.

Em “Gravel”, a polarização dos personagens masculinos, Neil e o pai do(a) narrador(a), delinea-se de modo consistente por toda a narrativa. Neil – o ator *bon vivant* – segue interpretando Banquo dentro e fora do palco, e desaparecerá no clímax da trama: “a solid ghost”<sup>116</sup> (MUNRO, 2013a, p. 95). O pai, vendedor de seguros, permanece presença constante, mas paradoxalmente nada pode assegurar, ou seja, é incapaz de impedir as perdas.

A referência a Banquo, personagem da tragédia *Macbeth*, de William Shakespeare, enseja dupla reflexão. A primeira diz respeito à personalidade de Neil e ao fantasma de Banquo: a evanescência deste é como o caráter daquele, em suma, Neil é tão fugaz quanto o espectro: “His philosophy, as he put it later, was to welcome whatever happened. Everything is a gift. We give and we take”<sup>117</sup> (MUNRO, 2013b, p. 94).

A segunda reflexão se refere à questão da culpa, que tanto aparece na peça shakespeariana quanto no conto de Munro. O filho de Neil, assim como o de Banquo, sobreviverá à tragédia. No entanto, Neil minimiza a fatalidade: “The thing is to be happy. [...] Accept everything and then tragedy disappears”<sup>118</sup> (MUNRO, 2013b, p. 108). A atitude de Neil, ao se esquivar de qualquer culpa, que implicitamente recai sobre a companheira, novamente remete a *Macbeth*, desta vez, a Lady Macbeth, que, embora não tenha matado ninguém, é quem tenta limpar as mãos sujas de sangue.

---

<sup>116</sup> “Um fantasma sólido” (MUNRO, 2013b, p. 97. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>117</sup> “A filosofia dele, como ele disse mais tarde, era estar aberto ao que quer que acontecesse. Tudo é um presente. A gente dá e recebe. (MUNRO, 2013b, p. 96. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>118</sup> “O negócio é ser feliz. [...] Aceite tudo que aí a tragédia desaparece” (MUNRO, 2013b, p. 110. Tradução de Caetano Galindo).

É importante notar, ainda, os papéis que Munro designa aos animais em seus contos<sup>119</sup>. Em “Gravel”, observa-se que, ao levar a cachorra Blitzee de volta à casa do pai, depois de ter se mudado para a zona rural, Caro evidencia que seu verdadeiro desejo naquele momento é o retorno ao lar original e à configuração anterior de vida: pai, mãe, irmão(ã) e ela morando juntos na cidade. É como se a cachorra comunicasse aquilo que Caro gostaria de viver e não pode. Destaca-se, então, por meio do animal, o desconforto íntimo da personagem.

Verifica-se também um paralelo entre os animais e as pessoas, e isso evidencia que algo primitivo, instintivo, se mantém pungente no humano, a despeito de sua racionalidade. Sem dúvida, o aparecimento de um lobo nos arredores do *trailer* sinaliza à mãe a necessidade de cautela e bom senso, chamando-a à razão, ao pressentir o perigo representado pela figura do animal, uma vez que os potenciais riscos do entorno já são conhecidos por ela. Esse lobo – espécie de cão selvagem – antecipa, como um mau agouro, o acontecimento inesperado na narrativa<sup>120</sup>:

“Quiet” [...] “Shush. Turn around”. [...] Then I noticed that Blitzee, who was always with us, just behind or ahead of us, wasn’t there anymore. Another dog was, on the opposite side of the road [...] <sup>121</sup> (MUNRO, 2013a, p. 98).

No caso, a própria dubiedade entre lobo e cão<sup>122</sup> remete ao que é selvagem, incontrolável, porém passível de domesticação, situação inversa à da

---

<sup>119</sup> Em Munro, os animais corroboram desconfortos e angústias existenciais humanas. Há uma aproximação entre o lado instintivo no homem e o lado selvagem nos outros animais. A aparição de lobos (Em *Dear Life*, 2013 : “Amundsen” e “Gravel”), cachorros (Em *Dear Life*, 2013: “Gravel”), vacas (Em *Lives of Girls and Women*, 1971: “Heirs of the Living Body”), cavalos (Em *Dear Life*, 2013: “Dolly”), cabras (Em *Runaway*, 2004: “Runaway”), perus (Em *The Moons of Jupiter*, 1982: “The Turkey Season”) e gambás (Em *Dear Life*, 2013: “Pride”), entre outros bichos, ocorre em perfeita harmonia com a topografia e a atmosfera de paragens interioranas, mas seu grande trunfo é ser capaz de deslocar as personagens de seu centro de gravidade, levando-as assim a uma aguda percepção de si – muitas vezes como uma imagem reveladora do avesso da condição humana –, do outro e da vida.

<sup>120</sup> Em “Amundsen”, há também o aparecimento de um grande cachorro, “a big wolfish dog” (p. 44), que, de modo análogo ao lobo que aparece em “Gravel”, simboliza os perigos e desilusões a serem enfrentados pela protagonista ao longo da trama.

<sup>121</sup> “Silêncio” [...] “Shh. Vamos voltar”. Aí eu percebi que a Blitzee, que estava sempre com a gente, um pouco atrás ou à frente, não estava mais lá. Outro cachorro, sim, do outro lado da estrada” (MUNRO, 2013b, p. 100. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>122</sup> Embora o presente estudo não se proponha a efetuar extensas análises comparativas, cabe assinalar o diálogo entre o conto de Munro e o poema XXVI das “Trovas à Maneira Antiga”, de Sá de Miranda, texto em que o autor chama a atenção justamente para aquilo que oscila entre o selvagem e o domesticado:

mãe do(a) narrador(a). É o viver no fio da navalha, lugar em que a fera e o homem convergem.

O momento central de “Gravel” ocorre quando, certo dia, algum tempo depois de a família estar adaptada à vida na área rural, as crianças saem para brincar nos arredores, e a mais velha, Caro, dá ordem à outra de ir ao *trailer* e contar à mãe o que se passara: a cachorra estava se afogando no lago formado pelo degelo e pelas chuvas, e Caro iria salvá-la.

That the dog had fallen into the water.  
The dog had fallen into the water and Caro was afraid she'd be drowned.  
Blitzee. Drowned.  
Drowned.  
But Blitzee wasn't in the water.  
She could be. And Caro could jump in to save her.<sup>123</sup> (MUNRO, 2013a, p. 102).

Nesse trecho, o(a) narrador(a) de Munro habilmente permeia de incertezas a história, de tal modo que a criança mais nova acredita e, ao mesmo tempo, não acredita na irmã: “So many games, with Caro” [...] “I sat down and waited for the next thing to happen” [...] I don't know if I sat there for five minutes. More? Less?”<sup>124</sup> (MUNRO, 2013a, p. 103). Por fim, quando a mãe o(a) encontra, sentado(a), esperando o desfecho que Caro daria para aquela encenação, era

---

“Não vejo o rosto a ninguém;  
cuidais que são, e não são;  
homens, que não vão nem vêm,  
parece que avante vão;  
entre o doente e o são  
mente cad'hora a espia;  
na meta do meo dia  
andais **entre Lobo e Cão**” (MIRANDA, Francisco Sá de. *Obras Completas* (texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa). vol. I. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1942, pp.19-20, grifo nosso).

<sup>123</sup> “Que a cachorra tinha caído na água.

A cachorra tinha caído na água e a Caro estava com medo que ela tivesse se afogado.

A Blitzee. Afogada.

Afogada.

Mas a Blitzee não estava na água.

Podia estar. E a Caro podia pular para salvá-la”. (MUNRO, 2013b, p. 104. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>124</sup> “Eram tantos jogos, com a Caro” [...] “Fiquei ali esperando o que ia acontecer” [...] Não sei se fiquei sentado ali cinco minutos. Mais? Menos?” (MUNRO, 2013b, p. 105. Tradução de Caetano Galindo).

tarde demais. “Caro instructed me to do as I was told. Why?”<sup>125</sup> (MUNRO, 2013a, p. 102).

In my mind I can see her picking up Blitzee and tossing her, though Blitzee was trying to hang on to her coat. Then backing up, Caro backing up to take a run at the water. Running, jumping, all of a sudden hurling herself at the water. But I can’t recall **the sound of the splashes** as they, one after the other, hit the water.<sup>126</sup> (MUNRO, 2013a, p. 102, grifo nosso)

Assim como “To Reach Japan”, “Gravel” apresenta o desejo atravessado pela culpa. Entretanto, se em “To Reach Japan” a culpa se instaura na mãe pela iminência da tragédia vivida pela filha no trem, em “Gravel” vai um passo além e culmina na morte de Caro.

Há na fatalidade um deslocamento da culpa da mãe – apenas sugerida brevemente – para a criança menor, a que narra. Recai sobre ela, a quem foi dada a missão de buscar ajuda, a culpa pela tragédia, implicitamente admitida por sua própria voz:

My mother didn’t throw herself into the water. She didn’t go into labor from the shock. My brother, Brent, was not born until a week or ten days after the funeral, and he was a full-term infant. [...] My mother recovered. She had to. There was Brent to look after and, most of the time, me.<sup>127</sup> (MUNRO, 2013a, pp. 104 - 105).

A culpa, assim como a falta, só pode ser suportada por meio da cadeia metonímica. Ela se desloca e assume posição ao lado do significante, com o qual mantém relação de contiguidade: “My mother recovered” [...]; “My mother went back to her old duties at the theatre” [...]; “My mother cannot be made to

---

<sup>125</sup> “A Caro me disse para fazer o que ela mandava. Por quê?” (MUNRO, 2013b, p. 104. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>126</sup> “Na minha cabeça, eu consigo vê-la pegando a Blitzee e a jogando, apesar de a Blitzee estar tentando se agarrar ao casaco dela. Aí se afastando, a Caro se afastando para correr para a água. Correndo, pulando e não mais que de repente se atirando na água. Mas eu não recordo **o som dos mergulhos** quando elas, uma depois da outra, caíram na água.” (MUNRO, 2013b, p. 104. Tradução de Caetano Galindo, grifo nosso).

<sup>127</sup> “A minha mãe não se atirou na água. Ela não entrou em trabalho de parto por causa do choque. Meu irmão, Brent, só nasceu uma semana ou dez dias depois do funeral, e foi um bebê nascido a termo. [...] A minha mãe se recuperou. Ela não tinha escolha. Tinha que cuidar do Brent e, quase sempre, de mim”. (MUNRO, 2013b, pp. 106 -107).

recall any of those times and I don't bother her with them"<sup>128</sup> (MUNRO, 2013a, pp. 105-106). A mãe gradualmente sai de cena e cede espaço para o(a) filho(a), que, ao contrário da progenitora, faz do ato de lembrar, ao mesmo tempo, âncora e remo ao longo da vida. Caro, tanto quanto o lago, são parte do passado e da infância fantasmáticos da personagem que narra, e estão na mais estreita relação com o desejo, pois são metáforas da falta.

No texto freudiano “Luto e Melancolia”, de 1917 [1915], temos que o trabalho do luto é o processo pelo qual o sujeito passa por um período de sofrimento em reação à perda de um ente querido – em quem o afeto estava investido. O autor afirma que a posterior elaboração de tal perda, que será paulatinamente apaziguada, permite o reinvestimento dos afetos em um novo objeto. Na melancolia, no entanto, o sujeito se identifica com o objeto, e a perda permanece no vazio da falta de sentido, que se estende indefinidamente, sendo impossível ao melancólico fazer o luto.

Desse modo, entendemos que o(a) narrador(a) vive sob o peso de uma melancolia que não consegue elaborar e de uma culpa da qual não consegue se eximir, advindas da impossibilidade de superar a morte da irmã. Tal pesar insuperável gera uma paralisia frente à vida: a personagem, ao contrário de se conformar, acaba por se perder, assim como o objeto amado. A dor que se instala é “como uma ferida aberta” (FREUD, 2011 [1917], p. 71), deixando a personagem à espera de algo que dê sentido a seu sofrimento e lhe possibilite escutar o *splash* em vez do “nada”.

A propósito do elemento “água”, verifica-se que sua presença textual obsedante perpassa o conto de modo sutil, porém indelével, configurando-se em um *locus* de transformação. De qualquer modo, é preciso observar que a água tem um caráter dual: tanto é fonte de vida quanto de morte.

Em “Gravel”, a tensão elementar vida-morte pode ser traduzida em um movimento circular, encerrado nas concavidades – útero-lago – que se enchem vagarosa e especularmente com o passar dos meses até estarem repletas de água. O útero está ligado ao princípio, e o lago à sua antítese. Nada mais oposto

---

<sup>128</sup> “A minha mãe se recuperou” [...] “A minha mãe voltou a suas antigas tarefas no teatro” [...] A minha mãe não suporta lembrar nada daqueles tempos, e eu não a incomodo com isso”. (MUNRO, 2013b, pp. 107-108).

à vida do que a imagem do cachecol enrolado pela mãe, espécie de cordão umbilical que se rompe e flutua, como o cabelo de Caro na superfície do lago<sup>129</sup>.

Ainda no que concerne ao eixo vida-morte que ordena o conto, é importante notar que o fim se apresenta novamente entrelaçado ao sexo por meio das memórias do(a) narrador(a):

I went to see a professional person about this (Caro's death) once and she convinced me – for a time, she convinced me – that I must have tried the door of the trailer and found it locked. Locked because my mother and Neal were having sex and had locked it against interruptions.<sup>130</sup> (MUNRO, 2013a, p. 103, grifos nossos).

O conto é atravessado pelos fantasmas da culpa e da sexualidade materna, que colocam em xeque a credibilidade da personagem. Nota-se um paralelismo na associação entre sexo e morte, assim como ocorre em “To Reach Japan”. Cabe lembrar que em “To Reach Japan” há uma cena de grande temor que sugere a fatalidade, apesar disso, a morte não acontece, precisamente, a filha de Greta não morre. Contudo, em “Gravel”, é como se a morte estivesse à espreita, e o temor se concretiza no afogamento de Caro. Em relação a esse aspecto, convém sublinhar que “under clothes, there is the hungry, sexual body; under the bedclothes, there is the pregnant mother; underwater, there is death”<sup>131</sup> (CARRINGTON, 1989, p. 211).

De acordo com o crítico, “[...] she (Munro) uses drowning as a metaphor for the helplessness and loss of control that constitute the predominant dangers in her stories”<sup>132</sup> (CARRINGTON, 1989, p. 212). Embora aqui tenhamos o afogamento e o ato sexual concomitantes, ainda que em pessoas distintas, o

<sup>129</sup> “I see her light-brown hair checked coat and her plaid scarf and her proud and successful face and reddish hair darkened at the end of its curls by the water” (MUNRO, 2013a, p. 103). “Eu vejo o casaco xadrez marrom-claro dela e o cachecol de tartã e aquele rosto orgulhoso e triunfante e o cabelo avermelhado escurecido nas pontinhas por causa da água” (MUNRO, 2013b, p. 104. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>130</sup> “Fui falar com uma profissional sobre isso (morte de Caro) uma vez e ela me convenceu – por um tempo, ela me convenceu – que eu devo ter tentado abrir a porta do trailer e visto que estava trancada. Trancada porque a minha mãe e o Neil estavam fazendo sexo e tinham trancado a porta para evitar interrupções”. (MUNRO, 2013b, p. 105. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>131</sup> “debaixo das roupas há o faminto corpo sexual, debaixo das roupas de cama há a mãe grávida, debaixo d’água há a morte” (CARRINGTON, 1989, p. 211. Tradução nossa).

<sup>132</sup> “[...] ela (Munro) usa o afogamento como metáfora para o desamparo e perda de controle que constituem os perigos predominantes em suas histórias” (CARRINGTON, 1989, p. 212. Tradução nossa).

afogar-se está ligado metaforicamente ao sexo<sup>133</sup> e, sobretudo, à perda de controle. O conflito, portanto, está centrado no descontrole e na rendição pelo desejo e pelo parceiro sexual. Nesse sentido, “sexual desire sows the seeds not only of new life but also of death”<sup>134</sup> (CARRINGTON, 1989, p. 69).

Seja essa “morte” concreta ou metafórica, simboliza a tentativa fracassada para manter o autocontrole. Tal disrupção é imprescindível para compreender a força da sexualidade como um gêiser, prestes a irromper e romper com o equilíbrio das protagonistas, desnudando-as psíquica e socialmente, deixando-as vulneráveis “in the delicate moment of exposure”<sup>135</sup>. A mãe se afoga no erotismo e na ilusão de vida e amor livres, e o(a) narrador(a) vive sob o peso de um luto que não consegue elaborar.

A impossibilidade de recordar o acontecido é fulcral na narrativa; a hesitação do discurso é evidenciada especialmente pelo uso de verbos modais e formas negativas, recursos que acentuam a indeterminação do tempo, do ocorrido e do lembrado:

**I don't know** how much time we spent just wandering around the water's edge [...]; But Blitzee wasn't in the water. **She could be**. And **Caro could jump in** to save her. **I believe** I still put up some argument [...]; **I may have said** that, or **I may have just stood** there [...]; [...] **I can't recall** [...]; **I don't know**, however, what my plan was [...]; **I must have tried** the door [...]; **Maybe I remembered that** [...]; **I might have been** sick of caring out Caro's orders [...].<sup>136</sup> (MUNRO, 2013a, pp. 102, 103, 104, grifos nossos)

---

<sup>133</sup> Talvez o mais emblemático e conhecido conto de Munro sobre o liame sexo-afogamento seja “Baptizing” (*Lives of Girls and Women*, 1971), no qual a narradora-protagonista Del é quase afogada pelo amante imediatamente após o ato sexual. Ela tem que lutar contra dois tipos de afogamento ao mesmo tempo: o concreto e o metafórico, que descreve muito mais do que uma luta embaixo d'água e tem por objetivo a tomada de poder sobre o outro. Como de costume em Munro, os títulos carregam significativa importância e, em “Baptizing”, há uma morte simbólica cujo intento é reificar a concessão de poder, ali representada dubiamente pela morte da vida pregressa e o renascimento em outra.

<sup>134</sup> “O desejo sexual planta as sementes não apenas de uma nova vida, mas também da morte” (CARRINGTON, 1989, p. 69. Tradução nossa).

<sup>135</sup> A expressão é de Alice Munro no conto “The Office”, in *Dance of the Happy Shades*, Toronto: Ryerson, 1968, *E-book*.

<sup>136</sup> “**Não sei** quanto tempo passamos só andando à toa pela borda da água [...]; Mas a Blitzee não estava na água. **Podia estar**. E **Caro podia pular** para salvá-la. **Acho que** eu ainda discuti um pouco [...]; **Eu posso ter dito** isso, ou **posso ter só ficado ali** [...]; Mas **eu não recordo** [...]; Mas **não sei** qual era o meu plano [...]; **eu devo ter tentado** abrir a porta [...]; **Talvez eu tenha lembrado que** [...]; **eu podia estar** de saco cheio de executar as ordens de Caro [...]” (MUNRO, 2013b, pp. 103, 104, 105. Tradução de Caetano Galindo, grifos nossos).



Nota-se que o “sujeito que narra” pouco importa: não é nem ao menos nomeado; além disso, apesar de narrar em primeira pessoa, tem como objeto de seu relato a irmã, a única personagem nomeada da família, a única que “existe”. Esse e os demais elementos lacunares do conto contribuem para que tanto o leitor quanto o(a) narrador(a) sintam a frustração de não saber. O que mantém a articulação narrativa e desarticula o(a) narrador(a) é o desejo de desvendamento das memórias, já que

[...] os protagonistas-narradores recorrem à memória para re-visitatar o passado como forma de desvelamento do mundo e do outro inatingível, registrando a angústia existencial contraposta à morte. Descobrem, nessa anamnese, a impossibilidade do diálogo, a fragilidade da palavra que torna a alteridade incomunicável e o desejado como algo fugidivo. (SILVA, 2007, p. 82)

Na busca da memória, em um movimento constante entre passado e presente, a escrita de Alice Munro deflagra a fragilidade das personagens, explicitada na fragmentação das recordações. A relação entre o lembrado e quem lembra é tão fracionada quanto o cascalho no pequeno lago.

Com efeito, o cascalho se configura como uma espécie de *topos* na urdidura de *Dear Life*, seja ele metafórico ou não. Em “Gravel” (p. 91), é, ao mesmo tempo, o sedimento no fundo do lago e as lembranças; em “Train” (p. 175), a brita ao lado dos trilhos e a interdição afetiva do protagonista; em “In Sight of the Lake” (p. 227), os pedregulhos soltos no jardim e as lembranças lacunares da personagem. O fato é que o cascalho está principalmente associado ao que provoca a dor e leva à fragilidade do sujeito e, nesse caso, destaca-se na obra, visto que trata da vida como metáfora, seja da precariedade e efemeridade existencial, seja da desestruturação íntima.

Não passa despercebida a relação de contiguidade fonética, gráfica e semântica entre os substantivos *gravel* e *grave*. Apesar de nunca mencionado no conto, o vocábulo *grave* – cova, sepulcro – está contido em *gravel*, e ambos condensam, em uma brevidade contundente, a menor partícula da narrativa – o cascalho –, que também pode ser, em última instância, a tumba de Caro no fundo do lago. Assim, pode-se pensar que *gravel* encerra uma

espécie de código que dá acesso ao enigma contido no conto, potencializando todo o narrado.

No processo de recordar e ordenar as memórias, parte a parte, a postura do(a) narrador(a) indicia, ainda, outra acepção para o termo *gravel*, que, quando usado como verbo, significa “confundir”, “deixar perplexo”, “frustrar”, o que espelha não apenas a realidade psíquica, mas também a realidade referencial.

Quanto ao desejo de liberdade outrora ostentado pela mãe, verifica-se que se torna objeto metonímico do desejo da personagem sobrevivente. Desejo, nesse caso, de libertar-se da culpa, prisioneira da memória. Não se trata apenas de saber o que motivou Caro a lançar-se ao lago, elo, aliás, para sempre perdido, mas também de acessar o pouco que é recordado, o que impossibilita a elaboração e, por conseguinte, a realização do desejo: “I barely remember that life. That is, I remember some parts of it clearly, but without the links you need to form a proper picture”<sup>137</sup> (MUNRO, 2013a, p. 91). Nesse contexto, *gravel* adquire a conotação de “resíduo”, daquilo que, por um lado, turva a visibilidade do lago quando é agitado, por outro, a compreensão da memória quando é acessada.

Como postulado por Sigmund Freud, em seu ensaio de 1914, “Recordar, repetir e elaborar”, o ‘esquecer’ cenas ou experiências está intrinsecamente ligado ao fato de que são interceptadas. Quanto maior a resistência à lembrança, maior a tendência à repetição de determinadas estruturas e menores as chances de recordar para, posteriormente, elaborar a questão. (FREUD, 1996 [1914], p. 166).

Ainda segundo o psicanalista, em “Uma nota sobre o bloco mágico”, texto de 1924, o aparelho psíquico funciona à semelhança de um brinquedo de criança, uma espécie de lousa formada por uma camada de cera e outra de seda, de modo que o escrito na de seda se apaga quando é erguida, contudo o rastro permanece na camada inferior, de cera. Tal camada é detentora do que foi ‘apagado’ e metáfora definitiva do trabalho do inconsciente, detentor dos vestígios retidos no aparelho psíquico, sempre lidos *a posteriori*.

Na trajetória de busca por compreensão de si mesma, a personagem narradora, já adulta, ainda se vê presa ao infortúnio ocorrido na infância. É

---

<sup>137</sup> “Eu mal me lembro dessa vida. Quer dizer, eu me lembro de algumas partes claramente, mas sem as conexões que são necessárias para formar uma imagem de verdade” (MUNRO, 2013b, p. 93. Tradução de Caetano Galindo).

justamente o não ‘recordar’ que a mantém atada ao passado, refém de uma tragédia que imagina ter podido evitar. É como se algo desse passado cintilasse e pedisse para ser exumado. Seguindo tal proposta de leitura, o sonho aparece na trama como uma forma de realização do desejo (FREUD, *A Interpretação dos Sonhos*, 1996 [1900]), aplacando parcialmente a dor:

When I dream of this, I am always running. And in my dreams I’m running not towards the trailer but back towards the gravel pit. I can see Blitzee floundering around and Caro swimming towards her, swimming strongly, on the way to rescue her. I see her light-brown checked coat and her plaid scarf and her proud successful face and reddish hair darkened at the end of its curls by the water. All I have to do is watch and be happy – **nothing required of me, after all.**<sup>138</sup> (MUNRO, 2013a, pp. 102-103, grifo nosso)

No caso, a contrapartida do desejo é a angústia, advinda da culpa, que move a personagem nas tentativas de elaboração das lembranças resistentes à consciência. Dentre elas, o próprio ato de narrar a história é um intento de desvelamento de si e do outro, no qual a narrativa se transforma na linguagem do desejo. Aparentemente, o(a) narrador(a) entende a irreversibilidade da morte, no entanto, afetivamente, continua aprisionado(a) na repetição das lembranças obsedantes. Observa-se que, para a personagem que narra, no tocante aos demais amparos buscados, nenhuma das explicações – do terapeuta, da companheira e de Neil –, apesar de plausíveis, foi completamente satisfatória. Neste sentido,

é necessário se confrontar com os limites e não se submeter às limitações. E pagar o preço por isso, evidentemente. O preço é o desamparo, nos vórtices de seus abismos insondáveis e naquilo que nos pode oferecer como possibilidade. (BIRMAN, 1999, p. 130)

---

<sup>138</sup> “Quando eu sonho com isso, estou sempre correndo. E nos meus sonhos não estou correndo na direção do trailer, mas de volta para a mina de cascalho. Eu consigo ver a Blitzee se debatendo e a Caro nadando na direção dela, nadando vigorosamente, para resgatá-la. Eu vejo o casaco xadrez marrom-claro dela e o cachecol de tartã e aquele rosto orgulhoso e triunfante e o cabelo avermelhado escurecido nas pontinhas por causa da água. Eu só tenho que olhar e ficar feliz – **nada se espera de mim, afinal!**” (MUNRO, 2013b, p. 104. Tradução de Caetano Galindo, grifo nosso).

É importante sublinhar que o sentimento de desamparo que assola o(a) protagonista é indicador do que o(a) afeta de maneira inapelável. Os estados de fragilidade e incompletude oriundos da tragédia e do não lembrar o(a) impelem a uma busca contínua pela compreensão que preencha seu vazio, que desvele o significado de seu “não-saber”, do qual é cativo(a). O saber que autoriza a liberdade é marcado pela ilusão de completude, situada no âmago da experiência do desejo, cuja natureza é da ordem do impossível:

[...] in my mind, Caro keeps running at the water and throwing herself in, as if in triumph, and I'm still caught, waiting for her to explain to me, waiting for the splash<sup>139</sup> (MUNRO, 2013a, p. 109).

O *splash* condensaria sinestesticamente o corpo que cai, concretizaria a irmã que se afoga. Sua ausência é capaz de pesar sobre uma vida inteira, que poderia ter sido mais leve, menos culpada e, sobretudo, não riscada pelas farpas das lembranças: “But I can't recall the sound of the splashes [...] Not a little splash or a big one. Perhaps I had turned towards the trailer by then – I must have done so”<sup>140</sup>. (MUNRO, 2013a, p. 102).

E qual é, exatamente, a culpa da criança nessa fatalidade? Como não se sentir culpada tendo sido única testemunha e, ilusoriamente, detentora da possibilidade de salvação? A resposta a essas indagações reside na ambiguidade: o(a) irmão(ã) é e não é culpado(a) da morte de Caro. Ele(a) *pode* ser culpado(a), o que é muito pior do que o ser de fato<sup>141</sup>, pois significa viver sob o peso de uma culpa e de um luto dos quais não consegue se eximir, equilibrado(a) na iminência de uma revelação impossível.

Entre o corpo que se arremessa ao lago e a irmã submersa, há um fôlego preso e uma espera infinita pela absolvição a ser dada pelo *splash*. Caro continuará morta-viva até que seja possível ao (à) narrador(a) se lembrar e

<sup>139</sup> “[...] na minha cabeça, a Caro continua correndo até a água e se jogando, como que triunfante, e eu ainda estou inerte, esperando que ela me explique, esperando pelo som do mergulho” (MUNRO, 2013b, p. 110. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>140</sup> “Mas eu não recordo os sons dos mergulhos [...] Nem um mergulhinho pequeno nem um grande. Talvez eu estivesse virado para o trailer a essa altura – eu devo ter me virado”. (MUNRO, 2013b, p. 104. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>141</sup> Nossa assertiva dialoga com a análise feita por Davi Arrigucci Júnior no ensaio “Em busca do sentido”, em que o crítico discute acerca da problemática de Ugolino, personagem de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri: “Ugolino comeu ou não comeu seus descendentes? [...] comeu e não comeu. Pode ter comido, o que é mais terrível que comer. Porque o símbolo é a potencialidade do ser, não o fato acontecido”. (ARRIGUCCI, 2010, p. 233).

elaborar o som que mudou sua vida, até que a lembrança possibilite a ele (a) se tornar um sujeito que possa seguir adiante, convivendo com o passado.

Tão fragmentadas quanto a imagem dos cascalhos que compõem a escavação são a memória e o sujeito, constituindo um verdadeiro *puzzle*, em que pequenas partes, quando encaixadas, formam o todo. Assim, o desejo de saber é ávido por “[...] recuperar as lembranças mais remotas, arrancar do fundo da memória as imagens esquecidas (recalcadas), para alcançar uma libertação e uma autoconciliação [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 113) que finalmente tornem audível o *splash*.

### 1.3 Sob a pele da loba: a domesticação do desejo em “Haven”

*[...] todos os meus desejos abolidos  
pela plenitude da sua satisfação [...]*

Roland Barthes

A percepção sensorial tem papel significativo na criação literária de Alice Munro: o olhar que percorre “To Reach Japan” e o *splash* que equilibra a narrativa de “Gravel” são aproximações sinestésicas que retornam em “Haven” e são representadas, no conto, pelos olhares – de permissão e concessão – e por uma “ausência de voz” emblemática, que, presa na garganta, anseia por se exprimir.

Dos elementos de compreensão de “Haven”, o silenciamento – espécie de censura que interdita um desejo de voz – é o que estabelece correlação mais estreita com a temática do desejo analisada no conto, na medida em que também se origina da falta, ao configurar-se como vazio que aspira à completude.

Pode-se dizer, em síntese, que a narrativa trata do período em que uma adolescente, não nomeada no conto<sup>142</sup>, muda-se de Vancouver para a casa dos tios, Dawn e Jasper Cassel, enquanto os pais estão na África a trabalho. Porém, o que importa aqui é, sobretudo, a dinâmica conjugal de Dawn, tia da adolescente (irmã de sua mãe), e Jasper, médico de renome na pequena cidade. A narradora – a sobrinha – passa a perceber o contraste entre os princípios de equidade de sua casa e o regime de desigualdade da casa dos tios. É por meio do seu olhar que se estabelecem os contornos dos diferentes tipos de relacionamento, das ilusões e dos desencantos apresentados.

All this happened in the seventies, though in that town and other small towns like it, the seventies were not as we picture them now, or as I had known them even in Vancouver [...] there didn't seem to be an unusual amount of liberation or defiance in the air<sup>143</sup> (MUNRO, 2013a, p. 110).

Apesar de a história se passar nos anos 1970, período pautado por uma política de igualdade de direitos e equivalência entre os sexos, o conto enfoca a transição da calada subserviência feminina para o tímido direito de fala, neste caso, concedido pelo olhar do outro. E, além da voz da narradora, há uma única voz que perpassa o conto com autoridade: a do tio.

The house was his, the choice of menus his, the radio and television programs his. Even if he was at his practice next door, or out on a call, things had to be ready for his approval at any moment<sup>144</sup> (MUNRO, 2013a, p. 113).

A vontade de Jasper era palavra de ordem. A casa era seu refúgio, o castelo onde reinava. E a tarefa da tia era mantê-la na mais estrita ordem. Nesse sentido, o título do conto condensa, em uma palavra, a importância do lar para o

---

<sup>142</sup> O mecanismo da não nomeação e omissão de dados concernentes a algumas personagens e localidades nas narrativas foi abordado em nota de rodapé, na seção deste estudo destinada à análise de “Gravel”.

<sup>143</sup> “Tudo isso aconteceu nos anos 1970, embora naquela cidade e em outras cidades pequenas como aquela, os anos 1970 não fossem como nós os imaginamos hoje, ou como eu os conheci em Vancouver [...] não parecia haver uma carga incomum de liberação ou de desafio no ar” (MUNRO, 2013b, p. 111. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>144</sup> “A casa era dele, a escolha de cardápios era dele, os programas de rádio e televisão eram dele. Mesmo que ele estivesse no consultório ali ao lado, ou fazendo uma consulta domiciliar, tudo tinha que estar pronto para receber sua aprovação a qualquer momento” (MUNRO, 2013b, p. 114. Tradução nossa).

tio, é uma metáfora de seu domínio: “Haven was the word. ‘A woman’s most important job is making a haven for her man’”<sup>145</sup> (MUNRO, 2013a, p. 114).

Ao abandonar sua formação em Enfermagem e casar-se com Jasper, Dawn sela seu destino na posição de “esposa de médico”. Efetivamente, o casamento, conforme delineado no conto, era a mais previsível alternativa proposta pela sociedade à mulher que desejasse um futuro. Portanto, ironicamente, afirmar-se sujeito do próprio desejo era, em grande medida, aceitar essa configuração, fazendo-se dependente do outro. Em contrapartida, o caminho “facilitado” por meio do matrimônio era o de se constituir em objeto, opção tentadora, pois se evitavam a angústia e a tensão da existência ao autorizar o domínio do outro (BEAUVOIR, 2019, p. 18, v. 1), a “domesticação” em troca de um lar e da intimidade que ele oferece.

O matrimônio, em “Haven”, assemelha-se a um acordo comercial por meio do qual as partes terão bônus e ônus, não paridade. De acordo com Simone de Beauvoir (2019),

A mulher, casando, recebe como feudo uma parcela do mundo; garantias legais a protegem contra os caprichos do homem; mas ela torna-se vassala dele. (BEAUVOIR, 2019, p. 189, v. 2).

O outro relacionamento marital abordado no conto, o dos pais da narradora, enfoca a realidade conjugal de modo diferente. São duas vivências, no mesmo período, apreendidas distintamente: enquanto no lar dos pais o direito de fala de todos era permitido e acatado, no dos tios o severo autoritarismo do tio era acolhido e endossado, com deferência calada, pela tia.

In our house we were allowed to express ourselves as we liked. [...] My mother would talk right over my father if she had something she really wanted to say, and that was often the case. My brothers [...] always listened to her as an equal authority<sup>146</sup> (MUNRO, 2013a, p. 112).

---

<sup>145</sup> “Recanto era a palavra. “O trabalho mais importante de uma mulher é criar um recanto para seu homem” (MUNRO, 2013b, p. 115. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>146</sup> “Na nossa casa nós podíamos nos expressar como quiséssemos. [...] Minha mãe se punha a falar ao mesmo tempo que o meu pai se quisesse mesmo dizer alguma coisa, e isso acontecia bastante. Os meus irmãos sempre lhe davam ouvidos como a uma autoridade igual à do meu pai” (MUNRO, 2013b, p. 113. Tradução de Caetano Galindo).

O desejo de voz de Dawn é palpável. A depender do humor, da opinião e das vontades do marido, seguem-se sorrisos ou silêncios da esposa, sedentos de diálogo e aprovação:

She was used to holding back until she was sure that my uncle had said all that he meant to say. Even if I spoke to her directly, she would wait, **looking at him** to see if he wanted to do the answering. What she did say was always cheerful, and she smiled just as soon as she knew it was ok to smile [...] <sup>147</sup> (MUNRO, 2013a, p. 112, grifo nosso).

Tudo se passa como se houvesse uma harmonia familiar, mas a estrutura do lar demandada por Jasper se assemelha à de um monarca que ergue entre si e sua súdita uma muralha discursiva. Ao erigir muralhas ao redor de Dawn, o médico cala a voz da esposa e a restringe ao lar. Quase se ouve o silêncio na casa imaculada.

Quanto a esse aspecto, em específico, cabe evocar que já Virginia Woolf, décadas antes, em *Um teto todo seu* (2014 [1929]), ao discutir a condição da mulher na sociedade e refletir sobre sua postura e seu lugar, trata da passividade esperada da mulher, subordinada ao homem e encerrada na esfera doméstica. No ensaio, a autora pondera quão desagradável era ficar presa do “lado de fora”, mas quão pior seria estar presa do “lado de dentro” (WOOLF, 2014, p. 39).

Com efeito, em “Haven”, a vida entre muros e sem direito de fala intensifica o vazio de Dawn, que se completa ilusoriamente com o desejo discursivo de Jasper, desejo deslocado no laço conjugal, em que o discurso enunciado de um se apropria do espaço oco do outro e, então, ambos ecoam como um só desejo.

A esse propósito, Munro (1973) já observara que

(Women) build their castles on foundations hardly strong enough to support a night's shelter; ... (they) deceive themselves and uselessly suffer, being exploitable because of the emptiness of their lives and some deep – but indefinable, and not final! – flaw

---

<sup>147</sup> “Ela estava acostumada a se conter até ter certeza de que meu tio tinha dito tudo que queria dizer. Mesmo que eu falasse diretamente com ela, ela esperava, **olhando para ele** para ver se ele queria cuidar da resposta. O que ela acabava dizendo sempre saía num tom cheio de ânimo, e ela sorria assim que visse que podia sorrir [...]” (MUNRO, 2013b, p. 113, grifo nosso. Tradução de Caetano Galindo).



in themselves<sup>148</sup> (MUNRO, 1973, p. 38 *apud* CARRINGTON, 1989, p. 110).

No caso de “Haven”, a narrativa centra-se na delimitação “de uma experiência feminina”, de um lado, pela expectativa de uma fala que represente Dawn e, de outro, por um silêncio pleno de significados. Trata-se, portanto, de descobrir na relação feminino-masculino o dito no não dito, por meio daquilo que, em estado germinal, Dawn ainda não sabe expressar e Jasper tolhe.

O que se descortina é um desejo latente de ser que precisa da enunciação para que se configure em possibilidade. De fato, aqui reside o problema de Dawn na linguagem, pois é apenas dela que a personagem dispõe para existir. O elo faltante no dizer do desejo confirma que a relação entre duas pessoas é, e sempre será, discursiva. Para além do silêncio nascido da ausência da linguagem, reina a cegueira absoluta de Dawn de seu próprio desejo, um profundo não saber de si que adquire os contornos do desejo de Jasper, envolto na promessa de completude, e que ocupa o lugar da falta:

“So what do you like?” “I like pretty much anything.” “You must like some things better than other things”. She wouldn’t grant more than one of her little laughs. This was the nervous laugh, similar to but more concerned than, for example, the laugh with which she asked Uncle Jasper how he liked his supper<sup>149</sup> (MUNRO, 2013a, p. 118).

Existe ainda outro tipo de cegueira, a do cego que não quer ver, implicada na dinâmica matrimonial. Essa, em certa medida voluntária e conveniente, mesclada à anterior, permite a Dawn cumprir calada as previsíveis regras de sobrevivência, em virtude dos benefícios obtidos por meio de sua união.

Há um embotamento dos sentidos no silêncio regente, nas palavras mudas, nos olhos que não veem. À cegueira da esposa se sobrepõe a do marido – que também é cego –, mas diante do desejo *da mulher*. Ao enxergar apenas seu

---

<sup>148</sup> “(Mulheres) constroem castelos sobre alicerces que mal conseguem suportar um abrigo noturno; ... se enganam e sofrem em vão, sendo exploradas por causa do vazio de suas vidas e de alguma falha profunda – indefinível, e não final! – em si mesmas” (MUNRO, 1973, p. 38 *apud* CARRINGTON, 1989, p. 110. Tradução nossa).

<sup>149</sup> “E a senhora, gosta do quê?” “Eu gosto meio que de tudo.” “A senhora tem que gostar de alguma coisa mais do que de outra.” Ela não me concederia mais que uma das suas risadinhas. Aquela era a risada nervosa, semelhante, mas mais preocupada, por exemplo, à risada com que ela perguntava ao tio Jasper o que ele estava achando do jantar” (MUNRO, 2013b, pp. 118-119. Tradução de Caetano Galindo).

próprio desejo, impera nele a ilusão do controle absoluto sobre o outro, ilusão fomentada por Dawn, que, ao se calar, entrega a Jasper sua voz – espécie de tributo ao soberano.

Toda tirania tem em si a ideia central de onipotência, que não admite contestações nem tolera transgressões. Entretanto, há uma acanhada insurgência por parte da esposa à onipotência do marido, quando o contesta e, na ausência de Jasper, convida alguns músicos e vizinhos – em retribuição a uma gentileza anterior – para um pequeno sarau musical.

Why did she take the risk? [...] Hard to say. [...] Maybe she wanted to preen a little in front of those neighbours. Maybe – though I can hardly believe this – she wanted to make some slight gesture of friendship or acceptance towards the sister-in-law, whom, as far as I know, she had never met. She must have gone around dazed at her own connivance.<sup>150</sup> (MUNRO, 2013a, pp. 120-121).

Dentre os convidados está Mona, irmã violinista de Jasper, com a qual ele romperia relações. A ocasião termina em constrangimento para todos, mas principalmente para Dawn, que sofre por infringir a lei domiciliar, suportando humilhações calada.

[...] he said that it was a pleasure to have an intelligent person to talk to across the table. My aunt said yes it was. She had said this only to be agreeable, and when my uncle laughed in a particular way she turned red. Life was hard for her [...].<sup>151</sup> (MUNRO, 2013a, p. 126)

Uma apreensão do comportamento hostil de Jasper em relação à esposa pode ser realizada à luz da psicanálise, em especial do artigo “Sexualidade Feminina”, de 1931, no qual Freud observou que

uma das coisas que remanesce nos homens, da influência do complexo de Édipo, é um certo desprezo em sua atitude para

---

<sup>150</sup> “Por que ela correu esse risco? [...] Difícil dizer. [...] Talvez ela quisesse se exibir um pouco diante daqueles vizinhos. Talvez – embora eu mal consiga acreditar nisso – ela quisesse fazer um pequeno gesto de amizade ou aceitação na direção da cunhada, a qual, até onde eu sei, ela nunca tinha visto. Ela deve ter ficado desorientada diante de sua própria conviência” (MUNRO, 2013b, p. 121. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>151</sup> “[...] ele disse que era um prazer ter uma pessoa inteligente à mesa para conversar. Minha tia disse que era mesmo. Ela disse isso só para ser agradável, e quando meu tio riu de um certo jeito ela ficou vermelha. A vida estava difícil para ela [...]” (MUNRO, 2013b, p. 121. Tradução de Caetano Galindo).

com as mulheres, a quem encaram como castradas. (FREUD, 1996 [1931], p. 237)

Ao menosprezar Dawn, condenando-a ao silêncio e à solidão, o marido vai muito além de encerrá-la em uma torre, ele ameaça torná-la *nada*; tal realidade é aterrorizante, pois a remete à condição de *não ser*. “A escravidão torna-se desejável, se nos assegurar o olhar dos outros. [...] não ser é um mal mais angustiante do que ser escravo” (TODOROV, 2014, p. 124). A grande armadilha conjugal na qual dois viram um é possível apenas se uma das partes for anulada: o feminino oferecido em sacrifício, espécie de suicídio oblatório, é a condição, nessas circunstâncias, para que uma mulher possa estar com um homem.

Ora, Dawn vive na pele a confirmação de que a configuração marital imposta está condicionada ao cumprimento de uma lei. Assim, qualquer coisa que se assemelhe a uma realização, ainda que velada, do desejo da esposa é vista como infração por Jasper. “There was a quantity of things men hated. Or had no use for, as they said. And that was exactly right. They had no use for it, so they hated it<sup>152</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 125). É por essa razão que qualquer movimento de ruptura da servidão estabelecida – que, reiteramos, é mantida e reforçada mutuamente – adquire caráter de transgressão e é coibido.

[...] but by Valentine’s Day she (Aunt Dawn) was forgiven, receiving a bloodstone pendant that made her smile and turn aside to shed a few tears of relief all at the same time<sup>153</sup>. (MUNRO, 2013a, p.126).

Se, de modo geral, o homem, na narrativa, é o detentor da lei no âmbito social, a mulher é a detentora da lei no âmbito familiar e, em última instância, da alcova:

[...] (Aunt Dawn) blushed rather more than usual and said that perhaps I should not go into the bedroom unless I asked

---

<sup>152</sup> “Havia uma infinidade de coisas que os homens odiavam. Ou que não serviam para eles, como eles diziam. E estava tudo muito certo. Não servia para eles, então eles odiavam” (MUNRO, 2013b, p. 126. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>153</sup> “[...] mas no dia dos namorados ela (Tia Dawn) foi perdoada, e ganhou um pingente de heliotrópio que a fez sorrir e desviar o rosto para soltar lágrimas de alívio ao mesmo tempo” (MUNRO, 2013b, p. 127. Tradução de Caetano Galindo).

permission. Even I could understand that this meant never<sup>154</sup> (MUNRO, 2013a, p. 116).

Em “Haven”, o autoritarismo de Jasper comanda a dinâmica domiciliar de tal modo que grande parte dos acontecimentos não centrados em seu querer passa quase despercebida. A exceção se dá, ironicamente, no âmbito sexual, que é como um vislumbre erótico inserido no conto, mas com potência suficiente para enfatizar a apreensão, pela sobrinha, da relação sexual dos tios. Isso aponta, de modo paradoxal, para outra direção, contrária à esperada, ao levar a narradora a perceber a entrega do tio e da tia durante o ato. Essa cumplicidade dos tios converte o desejo sexual em um laço de pele:

Creeping past my aunt and uncle’s closed bedroom door early on a Sunday morning, [...] I had heard sounds such as I had never heard from my parentes or from anyone else – a sort of pleasurable growling and squealing in which there was a complicity and an abandonment [...] <sup>155</sup> (MUNRO, 2013a, p. 128).

Na cena referente ao ato sexual, chama a atenção a ausência de polaridade entre marido e mulher. É um breve momento de encontro, inclusive textualmente sucinto, em que ambos se liberam das amarras e dos papéis que estão comprometidos a desempenhar. No sexo as diferenças se esvaem porque outra linguagem se estabelece, por meio da qual o corpo fala sem voz.

No entanto, o encontro sexual, no conto, tem algo de mortal: apesar de a palavra não ser usada como instrumento de autoridade e, portanto, não tolher o prazer de Dawn, este permanece restrito ao âmbito sexual, ou seja, mantém-se como uma volúpia cerceada. Há, sem dúvida, uma entrega da mulher, mas é para o marido, e todos os demais âmbitos continuam a ela vetados.

Logo, não é de surpreender que o sexo seja também um meio para controle e poder.

Convém observar que as personagens de Munro, em geral, retratam mulheres comuns que, ao cuidarem do lar e do marido na maçada do dia a dia,

---

<sup>154</sup> “[...] ela (Tia Dawn) corou mais que o normal e disse que talvez eu não devesse entrar no quarto sem pedir licença. Entendi que isso queria dizer nunca” (MUNRO, 2013b, p. 117. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>155</sup> “Me esgueirando um dia diante da porta fechada do quarto dos meus tios, num domingo bem cedo, [...] eu ouvi uns sons que nunca tinha ouvido dos meus pais ou de mais ninguém – algo como grunhidos de prazer e uns pios em que havia uma cumplicidade e uma entrega [...]” (MUNRO, 2013b, p. 129. Tradução de Caetano Galindo).

se tornam paulatinamente invisíveis e mudas. Nesse contexto, a figura da mulher tende a se opor à do homem, por meio da sedução, que Dawn exerce com louvor, como se pode verificar nestes dois excertos:

[...] it was hard to think of her as [...] my mother's sister, because she looked so much younger and fresher and tidier, as well as being given to those radiant smiles<sup>156</sup> (MUNRO, 2013a, p. 112).

She seemed fixed in rosy [...] youth<sup>157</sup> (MUNRO, 2013a, p. 115).

Na verdade, o que está em jogo na dança de sedução dos Cassel é o fato de que Dawn, munida de charme e sensualidade, *parece* nada desejar e pedir, pois “nada lhe falta”. Em contrapartida, Jasper usa como arma de sedução seu *status* e sua *aparente* autossuficiência, porque ele de “nada carece”; ao contrário, “tudo tem”.

Nesse contexto, a focalização dos espaços público e privado ilustra como a regra social é mantida: o cerne é o familiar, e tudo que é desconhecido é excluído.

The social life of my aunt and uncle was so restricted, and so well known around town to be restricted, that my aunt had no practice in saying no. [...] he (Uncle Jasper) simply did not like having people in his house on any account<sup>158</sup> (MUNRO, 2013a, p. 119).

Esse recurso composicional reaparece na preservação da imagem de vida perfeita dos Cassel, que se estabelece, então, nos únicos espaços públicos possíveis a essa limitada configuração, o consultório do marido e a igreja.

Em uma arquitetura feudal encetada por Jasper, fecha-se a porta da casa para o mundo externo, abrindo-se apenas para o trabalho e a religião. Cabe notar que há um jogo entre as figuras pública e privada de Jasper. Para além das muralhas do lar, as relações sociais cordatas e flexíveis em sua vida fiam-se em

---

<sup>156</sup> “[...] era difícil pensar nela como [...] irmã da minha mãe, porque parecia tão mais jovem e viva e arrumadinha, além de ser dada àqueles sorrisos radiantes” (MUNRO, 2013b, p. 113. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>157</sup> “Ela parecia congelada numa juventude rósea” (MUNRO, 2013b, p. 116. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>158</sup> “A vida social dos meus tios era tão restrita, e tão conhecida como restrita na cidade, que a minha tia não tinha prática em dizer não. [...] ele (Tio Jasper) simplesmente não gostava de receber pessoas em casa, por algum motivo qualquer” (MUNRO, 2013b, p. 120. Tradução de Caetano Galindo).

autoridade e importância e estão, sobretudo, vinculadas à aceitação social, conforme se observa a seguir:

The nurse who worked there [in the office] did not even treat him with any special deference – she was nothing like Aunt Dawn. She stuck her head around the door of the room where he was treating my scrape and said that she was going home early. ‘You’ll have to get the phone, Dr Cassel. Remember, I told you?’ ‘Mmm-hmm’, he said<sup>159</sup> (MUNRO, 2013a, p. 115).

Já no âmbito doméstico, as instâncias da vigilância e do controle são exercidas de modo incisivo, justamente porque em casa não há a necessidade da receptividade social, mas sim da assertividade do poder masculino, como evidencia o excerto:

[...] in his office he seemed so easygoing, compared with the way he was at home. As if in the house a constant watch was needed but in the office no oversight was necessary, though you might have thought that the exact opposite would be the case<sup>160</sup> (MUNRO, 2013a, p. 115).

A superioridade do marido se estabelece, portanto, pela imposição do regime de submissão ou exclusão: sua palavra é lei e será rejeitado quem não a seguir, como a irmã, Mona, o foi, razão suficiente para a ausência de um discurso feminino.

Assim, verifica-se que, em “To Reach Japan”, há o instaurar do silêncio pelas diferenças de perfis entre marido e mulher; em “Gravel”, há um silenciar em relação à morte em busca de reelaboração nos elos das lembranças; e, em “Haven”, há o calar da voz pelo amordaçamento do outro na relação.

Chama a atenção, ainda, a importância da escolha do ponto de vista de cada narrador nos contos. Em “To Reach Japan”, o narrador interioriza a personagem, seguindo-a conto afora e, em “Haven”, apesar de a narradora ser

---

<sup>159</sup> “A enfermeira que trabalhava com ele nem o tratava com uma deferência especial – ela não lembrava em nada a tia Dawn. Ela enfiou a cabeça na porta da sala em que ele estava tratando meu machucado e disse que ia sair mais cedo. ‘O senhor vai ter que atender o telefone, dr. Cassel. Lembra que eu avisei?’ ‘Hmm-hmm’, ele disse” (MUNRO, 2013b, p. 116. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>160</sup> “[...] no consultório ele parecia tão tranquilo, comparado com o que era em casa. Como se em casa fosse necessária uma vigília constante, mas no consultório fosse dispensável qualquer supervisão, embora desse para imaginar o contrário” (MUNRO, 2013b, p. 116. Tradução de Caetano Galindo).

também uma terceira pessoa, é como se fosse uma testemunha da história, e tudo que ocorre passa pelo imaginário dessa narradora. Contudo, em “Gravel”, a narradora é quem sofre o vivido e o narra em primeira pessoa. Apesar de os narradores serem distintos entre si, todos são muito próximos das personagens.

Convém sublinhar que as recorrentes alusões religiosas que emolduram a narrativa, presentes pontualmente em “To Reach Japan” com a ideia de expulsão do paraíso e em “Gravel” com a noção de culpa e posterior autopunição, são fundamentais para o entendimento de “Haven” e se destacam como elementos norteadores da trama. É possível, ainda, analisar uma dimensão que vai além das referências bíblicas, apesar de inserida no texto por meio da esfera espiritual; trata-se do âmbito social.

A igreja se institui na narrativa como um espaço onde a classe social e o *status* disputam relevância com o divino: “Uncle Jasper and Aunt Dawn went to the United Church now, as most well-to-do people in town did”<sup>161</sup> (MUNRO, 2013a, p. 127). A religião é, portanto, um marcador de posição na sociedade, uma vez que pertencer a uma congregação é mais importante do que adotar o sistema de crenças que a denominação preconiza, como sugere o não tão pio congregar de Dawn e Jasper Cassel.

Em oposição ao empenho religioso pouco expressivo está a devoção de Dawn para com o marido e a casa. Seu único objetivo na vida é fazer do lar um refúgio para o marido e agradá-lo, atitude alinhada ao papel da mulher inserida no regime do patriarcado, de quem se espera subordinação. O paradigma da esposa exemplar evoca, na narradora, a lembrança crítica que sua mãe tem da irmã, Dawn: “Dawn’s life is devoted to her husband. [...] Her life revolves around that man”<sup>162</sup> (MUNRO, 2013a, p. 112). Um novo papel feminino, imbuído de voz, se delineia nessa fala. Mesmo havendo no conto poucas referências à mãe da narradora, é possível perceber que a personagem assimila a ideia do novo feminino, já irônica em relação a uma masculinidade que se tornava rapidamente antiquada na década de 1970.

---

<sup>161</sup> “O tio Jasper e a tia Dawn iam agora à Igreja Unida, como a maioria da gente bem-posta da cidade” (MUNRO, 2013b, p. 128. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>162</sup> “A vida de Dawn é toda dedicada ao marido [...] A vida dela gira em torno daquele homem” (MUNRO, 2013b, p. 113. Tradução de Caetano Galindo).

Os laços familiares, assim como já assinalado na análise de “Gravel”, sobretudo os fraternos, são percebidos como indícios das incongruências nos relacionamentos.

A temática de dois intelectos incompatíveis, presente em “Haven” na dicotomia entre Jasper e sua irmã Mona – o médico *versus* a artista –, já previamente abordada em “To Reach Japan” – conto em que o casal protagonista é formado por um engenheiro e uma poeta –, sugere que perfis opostos só podem se satisfazer quando uma das partes é afastada, “sai de cena” por meio de separação, divórcio ou, ao menos, de um distanciamento geográfico<sup>163</sup>. No caso de “Haven”, Mona morre, “libertando” Jasper do incômodo de ter uma irmã não intimidada por sua autoridade impositiva, sobretudo uma irmã emancipada e com voz própria, o que representava duas afrontas desmedidas para a onipotência do irmão.

Se notarmos que os valores veiculados na década de 1970, na América do Norte, estavam ancorados em um espaço intermediário entre o antigo e o novo, mesclando libertação feminina e estruturas patriarcais, a tomada de discurso é de extrema importância, pois contesta a ideia de que as mulheres pertencem aos cônjuges em uma relação de posse e servidão.

Tal descompasso marca, no desenho do texto, um homem que se projeta muito maior do que a mulher, sobre a qual lança uma sombra, apequenando-a. Nesse sentido, é oportuno evocar a alegoria do espelho construída por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (2014 [1929]): “As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF, 2014, p. 54).

Verifica-se que a questão devocional é um traço marcante na trama, uma vez que, além de Mona, Dawn e Jasper o exibirão. Em Dawn é mais evidente e enunciada de diversas maneiras ao longo da narrativa. O próprio título do conto antecipa o papel da esposa como de responsável pelo lar, amarrando a devoção à personagem, mantendo-as unidas até o desfecho.

É pertinente lembrar que, em inglês, o vocábulo *haven*, refúgio, esteja apenas a uma letra do vocábulo *heaven*, paraíso, o que permite a inferência de que Dawn deveria proporcionar nada menos que o céu na terra para seu marido:

---

<sup>163</sup> Em *Dear Life*, além de “To Reach Japan”, “Amundsen”, “Gravel”, “Corrie” e “Dolly” enfocam essa dicotomia.



“A man’s home is his castle”<sup>164</sup> (MUNRO, 2013a, p. 125). Analogamente, merece destaque o trecho “That’s a pun [...] Cassel”<sup>165</sup> (MUNRO, 2013a, p. 126), em que a sobrinha se dá conta da homofonia dos vocábulos “Cassel”, sobrenome, e *castle*, substantivo, fato que confere à narrativa uma inflexão irônica, capaz de reverberar no título. Com efeito, para Jasper, a casa é o seu castelo, e Dawn, a sua vassala, cujas obrigações manterão o refúgio como demanda o rei.

É digno de nota que Cassel, único sobrenome que figura nas três narrativas, seja o do homem. Em relação a esse aspecto, Stephen Wilson (1998) afirma: “Names place the individual in his or her family, community, gender and class. Here the fixing of the family name marks a crucial stage in the history of family structure [...]”<sup>166</sup> (WILSON, 1998, p. 337). Essa perspectiva de pertencimento familiar e não social, na esfera feminina, é desenvolvida por Munro não por meio de uma militância – e talvez, por isso mesmo, soe mais impactante –, mas por meio de um astuto mecanismo de “ocultamento às claras”. Em outras palavras, estão amalgamadas no sobrenome Cassel incontáveis referências, que englobam desde a potência masculina até a fragilidade feminina, além de todo o desvão que as une, enlaçando inclusive o título. Segundo Héliane Ventura, “clandestine references play a notable role in Munro’s fiction and onomastics are particularly revelatory”<sup>167</sup> (VENTURA, 2016, *E-book*).

Também Coral Ann Howells (1998) pontua que Munro oferece ao leitor uma espécie de “mapeamento da realidade” bastante feminino, no qual a percepção da diferença emerge de uma estrutura societária que questiona as estruturas tradicionais centradas no modelo patriarcal:

Such textual mapping is neither revolutionary nor confrontational, but it is profoundly disruptive in its challenge to traditional structures of authority as it points obliquely towards that ‘other country’ which is the space of [...] ‘the feminine imaginary’.<sup>168</sup> (HOWELLS, 1998, p. 30)

---

<sup>164</sup> “A casa de um homem é o seu castelo.” (MUNRO, 2013b, p. 126. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>165</sup> “Parece um trocadilho [...] Cassel.” (MUNRO, 2013b, p. 126. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>166</sup> “Nomes posicionam o indivíduo em sua família, comunidade, gênero e classe. Aqui o estabelecimento do sobrenome (nome da família) marca um estágio crucial na história da estrutura familiar [...]” (WILSON, 1998, p. 337. Tradução nossa).

<sup>167</sup> “Referências ocultas desempenham um papel notável na ficção de Munro, e a onomástica é particularmente reveladora.” (VENTURA, 2016, *E-book*).

<sup>168</sup> “Tal mapeamento textual não é revolucionário nem de enfrentamento, mas é profundamente disruptivo no que desafia as estruturas tradicionais de autoridade ao apontar obliquamente na

Vale ressaltar que, ao contrário da atmosfera emancipatória, que permeia o texto e permite à narradora refletir sobre o papel do homem e da mulher de diversos ângulos, o embate entre o arcaico e o moderno traz a surpreendente revelação de que o sistema dos Cassel, para a narradora, sobretudo quando comparado ao do seu próprio lar, não era de todo desagradável:

The slow realization that came to me was that such a regime could be quite agreeable. [...] Gradually, I became less loyal to my home, with its intellectual seriousness and physical disorder<sup>169</sup> (MUNRO, 2013a, p. 113).

Observa-se que a narradora admite ainda que algumas de suas ideias mudaram durante o período em que viveu com os tios e, dessa nova perspectiva, a questão feminina revela outros contornos: “Devotion to anything, if you were female, could make you ridiculous”<sup>170</sup> (MUNRO, 2013a, p. 128). Tanto o priorizar a carreira em detrimento do casamento e da maternidade ignorando as convenções sociais, quanto o submeter-se calada ao ser tratada como inferior são vistos como atitudes absurdas. Conforme Beauvoir (2019),

[...] as comodidades de um apoio viril são muito tentadoras, comparadas com os riscos de uma carreira e a severidade que implica todo verdadeiro trabalho. O desejo de um destino feminino – marido, lar, filhos – e o encantamento do amor nem sempre se conciliam com a vontade de vencer. (BEAUVOIR, 2019, p. 528).

Em contrapartida, a devoção de Jasper a seu trabalho é percebida pela sobrinha como algo positivo e completamente diferente dos excessivos desvelos femininos: “Uncle Jasper was not just a doctor; he was *the* doctor”<sup>171</sup> (MUNRO, 2013a, p. 115, *itálico da autora*). É curioso notar que, para a narradora, somente a devoção feminina é vista como tola. A esse respeito, cabe observar a mudança de perspectiva: a princípio, a adolescente mostra-se alinhada às ideias

---

direção daquele ‘outro país’, que é o espaço do ‘imaginário feminino” (HOWELLS, 1998, p. 30. Tradução nossa).

<sup>169</sup> “A lenta percepção que me ocorreu foi que um tal regime podia ser muito agradável [...] Gradualmente, fui ficando menos fiel à minha casa, com sua seriedade intelectual e sua desordem física” (MUNRO, 2013b, p. 114. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>170</sup> “Devoção a qualquer coisa, se você era mulher, podia te tornar ridícula” (MUNRO, 2013b, p. 129. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>171</sup> “O tio Jasper não era só um médico; ele era *o* médico” (MUNRO, 2013b, p. 116, *itálico da autora*. Tradução de Caetano Galindo).

progressistas da casa dos pais; em um momento posterior, às ideias tradicionais da casa dos tios. O que se esboça é uma construção crítica do feminino por meio da tomada de consciência de duas vivências distintas.

A construção da imagem do tio como a daquele cuja vontade deve ser obedecida pode ser observada, ainda mais uma vez, na cena do velório da irmã. Ao adentrar a igreja e retirar os músicos companheiros da violinista, impondo uma organista e um hino de sua escolha, Jasper reitera seu autoritarismo ao exercer seu poder no âmbito de atuação de Mona, o da música, até mesmo depois da morte da irmã. De todo modo, Mona representa o feminino que não se curvou perante o desejo de controle do masculino, mas que, ao contrário, encontrou seu caminho em uma sociedade dominada por homens. Por isso mesmo, o alívio que sua morte traz é significativo para o tio e, por conseguinte, para a tia, que se alegra pelo marido: “A thorn had been removed from Uncle Jasper’s side, and that could not help but make her happy”<sup>172</sup> (MUNRO, 2013a, p. 128).

O bom humor de Dawn está refletido na escolha de seu traje para o velório: em um *tailleur* lilás e um *blazer* de lã de carneiro, a tia representa a ambiguidade, que pode ser inferida no subtexto religioso: seria uma loba em pele de cordeiro ou o cordeiro a ser imolado?

Talvez a mais significativa das ironias resida em um pequeno gesto de rebeldia de Dawn, que consiste em ir à cerimônia fúnebre de passo leve e vestida com esmero e intenção, o que não só exprime o sentimento da personagem, mas também comunica, sem a necessidade de palavras, a difícil trinca relacional e as distintas posições estabelecidas entre Jasper, Mona e a própria Dawn, cuja reflexão crítica durante o velório colocará em xeque a imagem de esposa ideal e seu papel no funcionamento das engrenagens sociais e maritais.

Ora, a narrativa sugere que as escolhas de uma mulher em um mundo marcado pela hegemonia masculina eram adaptar-se, como Dawn; resistir, como Mona; ou encontrar um parceiro que apoiasse a nova voz feminina que despontava, como a mãe da narradora.

O fato é que Dawn permanece amordaçada durante toda a narrativa, carente de voz e, ao ser incitada pelo marido a cantar “Hosana!”, escolhe calar-

---

<sup>172</sup> “Um espinho tinha sido retirado do flanco do tio Jasper, e isso só podia deixá-la feliz” (MUNRO, 2013b, p. 129. Tradução de Caetano Galindo).

se. A sobrinha, de sua posição, pondera: “[...] perhaps she realized that, for the first time, she didn’t care. For the life of her, couldn’t care”<sup>173</sup> (MUNRO, 2013a, p. 132). Fica claro que a “não-voz” é um grito. Essa é a segunda e última tentativa de Dawn, no conto, de escapar da prisão verbal, mas o modo de agir súbito, sugerindo uma aparente impulsividade, é enganoso: infere-se que sua atitude levava tempo amadurecendo na quietude escondida até se configurar em urgência, em desejo de transgressão, já antecipado na pequena recepção que oferecera sem a presença do marido.

Trata-se de uma reviravolta irônica e paradoxal, pois a esposa usa como arma de enfrentamento o mesmo recurso com o qual o marido a subjugara, ou, ainda, usa a única estratégia que conhece para libertar-se da prisão discursiva: o silêncio. Contudo, aqui isso não representa mais um sinal de fraqueza, mas uma forma de resistência e subversão, afinal, “[...] que me importa o desejo do outro diante do silêncio do meu?” (KEHL, 1996, p. 50). A afrontosa mudez é prova de que Dawn, na verdade, nunca fora um cordeiro e de que, ao romper com o paradigma esperado, dá um passo em direção a seu próprio desejo de ser e, conseqüentemente, de ter direito de fala e realização das possibilidades inerentes ao discurso.

O desfecho, de fato, não encerra a narrativa, ao contrário, promove uma “reabertura”, uma ressignificação, de modo que a história é vista de uma nova perspectiva. Neste sentido, convém observar que, no epílogo, é de extrema sutileza o momento epifânico de Dawn, o de não cantar. Esse ato, quase despercebido, estrategicamente reservado para o final do conto, é o pseudo-detalle que ilumina o todo. Segundo Leo Spitzer (1968),

[...] o conhecimento não se alcança somente por progressão gradual de um a outro detalle, mas por antecipação ou adivinhação do todo, porque o detalle só pode ser compreendido em função do todo, e qualquer explicação de um fato particular pressupõe a compreensão do conjunto. (SPITZER, 1968, p. 34 *apud* MENESES, 2014, p. 37).

É importante reforçar que, no embate tradição-renovação, Alice Munro recorre a elementos bíblicos para representar uma busca pela igualdade de

---

<sup>173</sup> “[...] talvez tenha percebido que, pela primeira vez, ela não se importava. Por nada neste mundo, não podia se importar” (MUNRO, 2013b, p. 133. Tradução de Caetano Galindo).

gênero espelhada no relacionamento homem-mulher e na indeterminação das relações humanas. Na cena da igreja, a vulnerabilidade de Jasper é exposta quando é impedido de retornar ao banco que lhe reservara a esposa. Isso ocorre por causa de um rearranjo no púlpito e da entrada do coral pela nave central, que bloqueiam sua mobilidade, obrigando-o a sentar-se em um apertado espaço no banco da primeira fila, enquanto o hino tradicional, causticamente, prossegue: “[...] *I will cling to the Old Rugged Cross / And exchange it someday for a crown*<sup>174</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 132, itálicos da autora).

A posição apertada e desconfortável – física e emocionalmente – entre pessoas desconhecidas revela que, ao mesmo tempo em que tenta manter o controle da situação, Jasper tem – ainda que, reiteramos, pelo olhar da sobrinha – o poder acossado. Despido está o rei de seu manto e olhar majestático. Destituído está de súditos a lhe louvar os trajes e os comandos. Revela-se então o segredo: “o rei está nu”<sup>175</sup>! A fragilidade está exposta, e o poder não passa de uma ilusão. E, como se isso não bastasse, há uma loba na corte!

Em suma, verifica-se que o diálogo com o sagrado evoca a complexidade da experiência humana e torna audível uma voz que não usa palavras. O que resta, por fim, é esperar que a aurora – *dawn* – dos novos tempos traga consigo o reconhecimento genuíno da possibilidade de fala e escuta como algo inerente à espécie humana. “Let us pray”<sup>176</sup> (MUNRO, 2013a, p. 132).

---

<sup>174</sup> “*Me agarrarei à Velha Cruz Áspera / Que será uma coroa no céu*” (MUNRO, 2013b, p. 132, itálicos da autora. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>175</sup> A expressão é usada por Joel Birman, que aborda a questão do poder e de sua desconstrução, no âmbito social, à luz da teoria freudiana. Ao valer-se do termo, o autor remete à fábula “The Emperor’s New Suit”, de Hans Christian Andersen. (BIRMAN, Joel. O rei está nu: Contrapoder e realização de desejo, na piada e no humor. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, pp. 175-191, jun. 2010.)

<sup>176</sup> “Oremos” (MUNRO, 2013b, p. 133. Tradução de Caetano Galindo).

## Capítulo 2. “Nós que aqui estamos por vós esperamos”<sup>177</sup>

*“Pessoalmente, penso que chega um momento na vida da gente, em que o único dever é lutar ferozmente para introduzir, no tempo de cada dia, o máximo de “eternidade”. Rezo, escrevo, amo, cumpro, suporto, vivo – Mas só me interessando pela eternidade”.*

Guimarães Rosa

Alice Munro publica *Dear Life* aos oitenta e um anos, portanto, talvez fosse natural, até mesmo esperado, que se voltasse ao tema da velhice e às questões a ela concernentes, quase como se isso se impusesse de forma inevitável. E a autora o faz abordando fatos e fatalidades, no entanto, sem imergi-los em águas prosaicas nem, tampouco, sentimentais.

Ora, somos todos cientes de nossa própria finitude, mas, na velhice, saber a morte é uma possibilidade mais tangível, e manter a vida se torna uma questão mais urgente.

Os contos a seguir, “In Sight of the Lake” e “Dolly”, encerram a parte ficcional da obra. Centradas no ocaso da vida, são narrativas cujas personagens têm um longo passado atrás de si e um futuro encurtado à sua frente.

Já que envelhecer é um processo inevitável, para o qual a única alternativa é a morte prematura, enfrentar a vida impõe uma dupla certeza às personagens idosas deste capítulo: os anos que lhes restam são poucos, e suas relações singulares com o passado não só lhes são inescapáveis, mas também alinham um porvir.

---

<sup>177</sup> O título deriva da frase “Nós, ossos que aqui estamos, pelos vossos esperamos”, situada no frontispício da Capela dos Ossos, na Igreja de São Francisco, em Évora, Portugal. Essa igreja, construída no século XVII por monges franciscanos, tem as paredes e o teto “decorados” por ossos e crânios dos monges falecidos na região do Alentejo. Pretendia-se, por meio da construção e da frase admoestadora, transmitir a mensagem de transitoriedade da vida. Em 1999, Marcelo Masagão dirige um longa-metragem documental sobre a memória. O documentário, intitulado *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos*, é uma antologia visual do século XX e tem seu título baseado na inscrição do portal de um cemitério em Paraibuna, interior de São Paulo, encontrado pelo cineasta. Acreditamos ser essa formulação uma corruptela da que se encontra no pórtico da capela franciscana portuguesa.

Nas análises que seguem, o envelhecimento e a relação com as memórias darão o tom das narrativas, nas quais a ambivalência entre passado e presente, lembrança e esquecimento, vida e morte, está intimamente enredada ao desejo, e este jamais perece.

Questões como a aposentadoria, a solidão, as perdas relativas à imagem, à libido e ao lugar social marcam os contos, nos quais sentimentos de menos valia afloram. Contudo, ainda que retrate a crueza do desamparo e a proximidade da morte, Munro sabe como poucos conjugar lirismo e cotidiano, inserindo o inesperado, como a poesia do corpo na velhice (em “Dolly”) e a dor do esquecimento no mundo onírico (em “In Sight of the Lake”).

A esta altura, já sabemos da pluralidade de temas engendrados pela autora em *Dear Life*. Em alguns momentos, juntamente com questões sociais, históricas e psíquicas, certos temas tomam a dianteira nos contos; em outros, ficam na retaguarda, intercambiando-se em importância.

Embora neste trabalho a primazia seja o enfoque do desejo, não há como ignorar a confluência de temas na contística da autora, para a qual somos lançados em uma situação de nudez e despreparo, seja esta motivada pela cegueira do olhar hegemônico ou pela multiplicidade das camadas narrativas, não raro, por ambas. A esse respeito, a contista declara:

[...] I want to get a lot of layers going. I want the story to have a lot of levels, so that the reader can draw back and perhaps instead of thinking about what happens in this story as far as development of plot goes, to think of something else about life [...] <sup>178</sup> (SMITH, 1994, p. 24 *apud* HOWELLS, 1998, p.10)

Será possível notar que vários dos temas presentes no capítulo anterior reaparecerão em “Dolly” e em “In Sight of the Lake”.

Também não incorremos em erro ao dizer que um dos elementos de força na obra de Munro é o olhar, sobretudo aquele que perscruta os mínimos detalhes, a minúcia. No mundo da contista, esse olhar apreende os meandros do sujeito para prendê-los no bordado da página, contorná-los em palavras, em

---

<sup>178</sup> Eu quero ter muitas camadas em andamento. Eu quero que a história tenha muitos níveis, pois assim o leitor pode se afastar e, talvez, ao invés de pensar sobre o que acontece nessa história em termos de enredo, pensar em algo diferente sobre a vida. (SMITH, 1994, p. 24 *apud* HOWELLS, 1998, p. 10).

união íntima entre existência e linguagem. Desse labor resultam contos densos e multifacetados, quase sempre atravessados por um fio de ironia. São textos fibrosos, que revelam incessantemente um sujeito cindido.

Tudo isso é permeado pela urgência do *tempus fugit*, já que, na velhice, a morte deixa de estar ao largo para estar ao lado. No entanto, nestes dois últimos contos, Munro ocupa-se com o que pulsa para além do tempo que corre, da dor das perdas e do luto diário; importa, sobretudo, o que segue em paralelo ao destino inelutável do sujeito – ainda que com um novo traçado de limitações, impasses e impedimentos –, a vida.

De certo modo, as duas narrativas são um inesperado discurso da vida contra a morte e, assim, vão a contrapelo daquilo a que o preconceito corrente quer reduzir a velhice: ausência de desejo e espera do fim. Ora, a ideia de que o futuro na velhice não passa de uma palavra oca anda de mãos dadas com o vazio inerente ao sujeito.

É dessa falta constituinte que nasce o desejo, portanto, compreende-se que ela sempre persistirá, e para este jamais haverá o que o satisfaça completamente, na velhice ou em qualquer outra fase da vida. Cronos nada tem a ver com isso.



## 2.1 “Happens to the heart”<sup>179</sup>: o epílogo do desejo em “Dolly”

*Wild Geese*

*“You do not have to be good.  
You do not have to walk on your knees  
for a hundred miles through the desert repenting.  
You only have to let the soft animal of your body  
love what it loves.  
Tell me about despair, yours, and I will tell you mine.  
Meanwhile the world goes on.  
Meanwhile the sun and the clear pebbles of the rain  
are moving across the landscapes,  
over the prairies and the deep trees,  
the mountains and the rivers.  
Meanwhile the wild geese, high in the clean blue air,  
are heading home again.  
Whoever you are, no matter how lonely,  
the world offers itself to your imagination,  
calls to you like the wild geese, harsh and exciting -  
over and over announcing your place  
in the family of things”.*

Mary Oliver.

Se Eros, o desejo, impele ao movimento, à vida, esta, de forma inexorável, leva a Tântatos, à morte; é um velho lugar-comum, mas guarda, em sua simplicidade formulaica, uma verdade atemporal. E, nos umbrais da velhice, é ainda o desejo que nos conduz.

Em linhas gerais, “Dolly” trata da vida pacata de um casal de idosos – a narradora e seu marido Franklin –, da rotina monótona, da nostalgia da plenitude vital, do medo do futuro, das poucas expectativas que compõem a vida dos cônjuges, resignados e, aparentemente, à espera do fim.

A situação inicial descortina a necessidade premente de antecipar-se ao ponto de colapso, à morte, apresentando um paradoxo: o plano de um duplo

---

<sup>179</sup> Título do poema de Leonard Cohen (1934-2016), escrito em 24 de junho de 2016 e postumamente lançado no álbum *Thanks for the Dance*, em novembro de 2019. COHEN, L. *The flame: poems, notebooks, lyrics, drawings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018, pp. 3-4. (COHEN, 2018, pp.3-4).

suicídio, “That fall there had been some discussion of death. Our deaths<sup>180</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 233) e a realização de um passeio quase bucólico, “One day we were driving around in the country not too far from where we live, and we found **a road** we hadn’t known about<sup>181</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 233, grifo nosso).

Situando-se entre o sabido e o desconhecido, a estrada é, a um só tempo, metáfora da vida e da morte. É, antes de tudo, o espaço que se configura como último horizonte. Em vez de local de passagem, é um beco sem saída, coordenada fixa, escolhida por eles como destino final. Nessa viagem, ironicamente, o partir é o não mais sair do lugar.

Quanto à escolha do local, Franklin e a esposa decidiram que certo tráfego seria desejável para que fossem logo encontrados quando alguém decidisse ir procurá-los, “[...] in search of remains [...]”<sup>182</sup> (MUNRO, 2013a, p. 234). Também o dia deveria refletir o ocaso da vida: “[...] the day must not be too melancholy [...] The leaves turned but not many fallen. Plastered with gold, as they were on that day<sup>183</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 234). Vê-se, então, que o lugar, mais especificamente a estrada – misto de acaso e busca –, congrega vários elementos que sublinham o significado dessa via de acesso na narrativa. Transitável, a estrada seria usada pelo casal como um atalho da vida para a morte: “[...] unpaved but not untravelled. [...] a shortcut<sup>184</sup>” (MUNRO, 2013a, pp. 233 -234).

Há, nessa narrativa que conclui a parte ficcional de *Dear Life*, um tropismo interior que vai em busca de solução pragmática para o que assusta, para o

---

<sup>180</sup> “Naquele outono falou-se um pouco de morte. A nossa morte. [...] Ir embora enquanto ainda íamos bem” (MUNRO, 2013b, pp. 234-235. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>181</sup> “Um dia nós estávamos andando de carro pelo campo, não longe de onde morávamos, e achamos **uma estrada** que não conhecíamos” (MUNRO, 2013b, p. 234. Tradução de Caetano Galindo, grifo nosso).

<sup>182</sup> “[...] em busca dos corpos [...]” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo).

Há, em outro conto de *Dear Life*, “Leaving Maverley”, o mesmo uso do vocábulo *remains* em alusão à morte: “He, too, obeyed the customs, signing where he was told to sign, arranging – as they said – for the **remains**. What an excellent word – “**remains**”. Like something left to dry out in sooty layers in a cupboard” (MUNRO, 2013a, p. 90, grifos nossos). “Ele também obedeceu aos costumes, assinando onde lhe mandavam assinar, providenciando – como eles diziam – o destino dos **restos**. Que palavra maravilhosa – “restos”. Como alguma coisa que foi posta para secar nas camadas poeirentas de um armário” (MUNRO, 2013b, p. 92. Tradução de Caetano Galindo, grifo nosso).

<sup>183</sup> “[...] o dia não devia ser muito melancólico. [...] As folhas amareladas, mas não muitas ainda pelo chão. Cobertas de ouro como estavam naquele dia” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>184</sup> “[A estrada] não era pavimentada, mas tampouco intransitada. [...] um atalho” (MUNRO, 2013b, p. 234. Tradução Caetano Galindo).

desespero da finitude. Esse movimento rumo ao cerne do sujeito é um esforço para que este se mantenha no controle de si mesmo e se aherre às suas decisões, nem que seja para dar um basta e decidir-se pelo suicídio.

Na realidade, como um *réquiem*, o emprego dos vocábulos “outono” e “morte”, no início do conto, dá o tom da narrativa. Contudo, a isso se contrapõe a descrição de um ambiente em que prevalece o pulsar da vida, e assim se trava um duelo de forças. É nesse contexto que se produz na narradora a faísca do desejo de permanecer viva. Tal desejo vai sendo delineado lentamente e ganhando *momentum* à medida que a narrativa avança.

O mote inaugural – a morte – é explicitado nos planos do casal para o fim de suas vidas e reforçado pela caracterização do ambiente. Dirigindo nos arredores rurais, o casal se depara com uma paisagem impressionante, com árvores de grande porte, porém distinguíveis como pertencentes a uma mata secundária<sup>185</sup>:

The trees, maples and oaks and others, were second growth, though of an impressive size, indicating that there had been cleared land. Farms at one time, pastures and houses and barns. But not a sign of this was left<sup>186</sup> (MUNRO, 2013a, p. 233).

Por meio do olhar da narradora, que descobre o entorno, chega-nos a mensagem de uma época em que ambos os protagonistas viveram uma realidade de primeira importância. Haviam sido solo arado, fértil, celeiros de vida. A protagonista observa a floresta com o olhar de surpresa de quem reconhece que a característica portentosa marca uma região outrora ameaçada, que se manteve viva com grande esforço e ritmo lento.

---

<sup>185</sup> De acordo com Solomon (1993), “sometimes a community develops in an environment where a previous community existed, [...] areas opened up by forest fires and **abandoned agricultural fields** are common sites where secondary succession occurs”. “às vezes uma comunidade se desenvolve em um meio ambiente onde outra comunidade já havia existido, [...] áreas abertas pelo fogo ou **campos de agricultura abandonados** são locais comuns nos quais a sucessão secundária ocorre”. In: *Biology*. SOLOMON, E. [et al.]. Third edition. Orlando: Saunders College Publishing, 1993, pp. 1154-1155, tradução nossa, grifo nosso).

Tais matas secundárias são indicativas de uma área de regeneração pós interrupção, inicialmente associadas a um território deficitário em biodiversidade, levando muito tempo para se reestabelecer devido ao solo empobrecido e à erosão.

<sup>186</sup> “As árvores, bordos, carvalhos e outras, eram mata secundária, apesar de terem um tamanho impressionante, que indicava que alguém tinha limpado aquela terra. Fazendas em algum momento, pastos e casas e celeiros. Mas nem sinal disso agora” (MUNRO, 2013b, p. 234. Tradução de Caetano Galindo).

É o espaço visto com outros olhos – de uma segunda chance – que se abre para além da possibilidade de morte e espelha um íntimo inquietante, congregando o que foi e o que ainda pode ser, o ontem e o amanhã. Trata-se do que os olhos da narradora apreendem e realocam na linha temporal, do que a vista confirma em verdor e a razão contesta assustada, daquilo que conecta toda a existência, promovendo uma compreensão dos ciclos da vida e do lugar ocupado nestes pela personagem.

Há no trecho descritivo uma plasticidade que flerta com a desolação capturada pela fotografia de Walker Evans (1903-1975), admirado pela autora justamente no que traduz, com apurado olhar voltado ao pormenor, um realismo impregnado de magia<sup>187</sup>. Provavelmente, o motivo de tal aproximação artística reside na obstinação de Munro em apreender toda sorte de minúcia possível, numa busca para converter a imagem em palavra: “They [the details] just come to me when I’m writing. It’s a kind of seeing<sup>188</sup>” (MURCH, 1974, p. 70 *apud* YORK, 1988, p. 27).

Em “Dolly”, no que concerne ao plano de suicídio, trata-se da divergência das personagens acerca de deixarem ou não um bilhete explicativo sobre as mortes, sugestão da esposa, que leva Franklin a mudar de ideia: “[...] that very fact – our disagreement – seemed to put the possibility out of his head.<sup>189</sup>” Assim, adia os planos, afinal, a esposa tinha apenas setenta e um anos, em oposição aos oitenta e três dele: “All right for him but I was too young<sup>190</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 234).

Nota-se, porém, que, para a narradora, a mensagem, ao ser verbalizada, torna audível a incerteza, possibilitando uma consciência da questão. Ainda que

---

<sup>187</sup> O trecho a que se refere a expressão e que complementa o liame fotografia-ficção em Munro assim continua: “Alice Munro’s magical realism, her interest in documentary expression, are parts of a larger whole: her photographic sensibility. Even in the very early stages of creation, the story exists for her as a palpable, visual object. ‘I will be interested [in the story] because of the picture, the image, [...] and then I will just keep finding out more and more about it’” (YORK, 1988, p. 27). “O realismo mágico de Alice Munro e seu interesse na expressão documental são partes de um todo mais amplo: sua sensibilidade fotográfica. Até mesmo no estágio mais inicial de criação, a história existe para ela como um objeto visual palpável. ‘Eu me interessarei [pela história] por conta da foto, da imagem, [...] e, então, continuarei descobrindo mais e mais sobre ela’” (YORK, 1988, p. 27. Tradução nossa).

<sup>188</sup> “Eles [os detalhes] vêm a mim quando estou escrevendo. É uma espécie de visão” (MURCH, 1974, p. 70 *apud* YORK, 1988, p. 27. Tradução nossa).

<sup>189</sup> “[...] exatamente esse fato – nossa discordância – que pareceu tirar a possibilidade da cabeça dele” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>190</sup> “Tudo bem pra ele, mas eu era muito jovem” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo).

se enuncie sutilmente por um discurso voltado ao outro, a mensagem acaba por expressar a oscilação da personagem perante o decidido:

They [people] should be told that there was no question of a fatal illness, no onset of pain that blocked out the prospect of a decent life. They should be assured that this [suicide] was a clearheaded, you might almost say a lighthearted decision<sup>191</sup> (MUNRO, 2013a, p. 234).

A necessidade de explicar o que quer que fosse põe a descoberto a insegurança sobre a decisão tomada, como se a explicação denunciasse uma carência de elaboração do plano, desnudando a hesitação de ambos: por parte dela, indiretamente explicitada; por parte dele, imediatamente compreendida. Eles poderiam voltar a considerar a questão em alguns anos.

Afinal, desejar, como se tem visto, dá medo e, aqui, acha-se conforto em delegar o desejo para que o outro diga *o que se deseja*.

É digno de menção que a passagem, apesar de breve, deixa entrever a importância que o “reino” da palavra tem na vida das personagens e, de modo geral, em *Dear Life*. A esse aspecto voltaremos oportunamente.

Em meio ao drama existencial protagonizado pelo casal, o suicídio se apresenta como alternativa em primeiro plano, como o declara a esposa:

I said that **the only** thing that bothered me, **a little**, was the way there was an assumption that nothing more was going to happen in our lives. Nothing of importance to us, nothing to be managed anymore<sup>192</sup> (MUNRO, 2013a, p. 235, grifos nossos).

Antecipa-se no trecho um “sentimento de velhice”, que não coincide com a “nova visão” desvelada à narradora, sobretudo no que se refere, implicitamente, às perspectivas de futuro. Ao discorrer acerca daquilo que não será, a personagem sugere, de fato, o que gostaria que fosse, de modo que o trecho diz respeito muito mais à possibilidade de vida que à de morte.

---

<sup>191</sup> “Eles deviam ficar sabendo que não havia uma doença fatal, nenhuma dor que eliminasse a possibilidade de uma vida decente. Eles deviam ter certeza de que se tratava de uma decisão tomada com as ideias muito claras, e, quase se poderia dizer, de coração leve” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>192</sup> Eu disse que **a única** coisa que me incomodava, **um pouco**, era o fato de haver uma pressuposição de que nada mais ia acontecer na nossa vida. Nada importante para nós, nada que precisasse ainda ser resolvido” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo, grifos nossos).

A passagem se refere, inicialmente, ao âmbito social, que faz desaparecer o sujeito idoso e o instala na velhice por meio dos registros físicos que nele se inscrevem, como cabelos brancos, rugas, diminuição do vigor físico, lentidão dos movimentos, assim como por sua exclusão do estatuto econômico. No entanto, convém lembrar que a velhice não se relaciona apenas com a idade cronológica e a atividade produtiva, de tal modo que é possível envelhecer e vivenciar a velhice sem que isso implique a morte do desejo. Em relação a esse aspecto, Maud Mannoni (1995) afirma que se entra na velhice somente quando há uma ruptura com o desejo, sendo este o real motor da vitalidade do sujeito (MANNONI, 1995, p. 17 *apud* MUCIDA, 2006, p. 31). “Teme-se na velhice não a morte, já que o inconsciente a desconhece, mas outra morte [...] – a morte do desejo” (MUCIDA, 2006, p.145).

Depreende-se, então, que o almejado suicídio parece ser a antítese do que a esposa realmente deseja, pois o sujeito, ao falar sobre a morte, ao desejar a morte, fala de outra coisa: da vida como afirmação contra a finitude.

É cabível pontuar que a velhice, assim como vista no imaginário social, incita uma atitude menos combativa que a de contestar. Nesse sentido, a brusca contração do tempo a ser vivido traz consigo a ideia de morte quase como uma obrigatoriedade:

We had **naturally** made plans for our funerals (none) and for our burials (immediate) in a plot already purchased. [...] It was just the actual dying that had been left out or up to chance<sup>193</sup> (MUNRO, 2013a, p. 233, grifo nosso).

Em razão disso, o “Gone while the going is good<sup>194</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 234) é de extrema ambiguidade: são as pernas que cedem sob o peso da vida ou o chão que se abre sob as solas dos pés? (MESSY, 1993, p. 34).

É precisamente essa a questão nodal que inaugura o conto e o atravessa como fio condutor: parte medo do desconhecido e ameaça de incapacidade do sujeito; parte ânsia de vida e fulgor do desejo em um fôlego arrebatador.

---

<sup>193</sup> “[...] nós naturalmente tínhamos planos para as cerimônias fúnebres (nenhuma) e os enterros (imediatos) num lote já adquirido. [...] Era só o ato efetivo de morrer que tinha sido deixado de fora, ou entregue ao acaso” (MUNRO, 2013b, p. 234. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>194</sup> “Ir embora enquanto ainda íamos bem” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo).

Ao final desse primeiro trecho do conto, e daí por diante, a narrativa focalizará, na verdade, não o mote inicial centrado na pulsão de morte, mas o sempre vivo movimento do desejo: “He said that we had just had an argument, what more did I want? It was too polite, I said<sup>195</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 235). Deixa-se entrever aqui, bem como na discordância sobre a nota fúnebre, uma demanda de intensidade de vida, o que obviamente se opõe à ideia de morte. Essa disputa, inaugurada pela esposa, é, em seguida, acatada pelo marido.

No que se refere às relações de trabalho do casal, é perceptível que seguirão a mesma caracterização exibida pela natureza na cena inicial: o marido e a esposa parecem, no momento, dedicar-se a atividades secundárias, não mais a suas primeiras escolhas profissionais. Franklin, nos dias que correm, raramente dá palestras literárias, mas vai aos estábulos duas ou três vezes por semana: “He is in fact a poet. He is really a poet and really a horse trainer<sup>196</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 235). A narradora, professora de matemática, atualmente se dedica a escrever biografias de romancistas canadenses esquecidas:

All the years that I taught in a high school I didn't teach literature, as you might expect, but mathematics. Then staying home I grew restless and undertook something else – writing tidy and I hope entertaining biographies of Canadian novelists who have been undeservedly forgotten [...]<sup>197</sup> (MUNRO, 2013a, p. 236).

Curiosamente, nos contos anteriores, no que diz respeito à profissão das personagens, a dicotomia entre ciências e artes se configurou de modo a privilegiar as carreiras mais ligadas à razão em detrimento daquelas mais relacionadas à emoção, sobretudo no que se refere ao uso da palavra.

Em “To Reach Japan”, Greta, poeta, luta para se colocar no mercado de trabalho, enquanto o marido, engenheiro, permanece como arrimo econômico. Em “Gravel”, o pai de Caro, vendedor de seguros, é que personificará a

---

<sup>195</sup> “Ele disse que nós tínhamos acabado de ter uma discussão, o que mais eu queria? Foi civilizada demais, eu disse” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>196</sup> “Ele na verdade é poeta. Ele é um poeta de verdade e um adestrador de cavalos de verdade” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>197</sup> “Durante todos os anos em que dei aulas no colegial, nunca lecionei literatura, como se poderia esperar, mas matemática. Aí, em casa, eu comecei a ficar inquieta e me dediquei a outra coisa – a escrever biografias cuidadosas e, espero, interessantes, de romancistas canadenses que foram injustamente esquecidos [...]” (MUNRO, 2013b, p. 237. Tradução de Caetano Galindo).

idoneidade no texto, uma vez que Neil, ator, se caracteriza como alguém moral e financeiramente instável.

Desse modo, as ocupações cujo cerne são as palavras estão sempre em segundo plano se comparadas às demais, logo, seria possível supor que as profissões de sucesso são as não relacionadas ao âmbito das artes; no entanto, em “Dolly”, isso não se confirma. Franklin, poeta e literato, é visto pela mulher como o “lado” intelectual no relacionamento. Além disso, a esposa, matemática, ao afirmar “He is **really** a poet and **really** a horse trainer<sup>198</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 235, grifos nossos), parece sugerir, por meio do tom de deferência e do uso enfático do advérbio, tudo o que o marido é e, em contrapartida, embora de modo subentendido, o que ela não é. Com isso, pode-se inferir que, em grande medida, são as relações de gênero – o masculino sobrepondo-se ao feminino – que delimitam o poder e o controle nos relacionamentos amorosos, não a escolha profissional<sup>199</sup>.

É evidente a admiração da esposa pelo dom artístico do marido: “I don’t think I would have got the job if it wasn’t for Franklin, and the literary reputation that we don’t talk about [...]”<sup>200</sup> (MUNRO, 2013a, p. 237). Aposentada, ela passa a escrever biografias de autoras esquecidas, “[novelists] who have never received proper attention<sup>201</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 236), e, ao dedicar-se ao

---

<sup>198</sup> “Ele é um poeta **de verdade** e um adestrador de cavalos **de verdade**. (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo. Grifos nossos).

<sup>199</sup> Pode-se notar em dois outros contos de *Dear Life*, “Amundsen” e “Corrie”, a mesma importância dada às profissões que, a princípio, parecem se sobrepor às relações de gênero assim como mencionadas em “Dolly”. Em “Amundsen”, Dr. Fox preside a ordem no colégio-hospital e também no relacionamento com Vivien Hyde, a professora. Analogamente, em “Corrie”, Howard Ritchie, o arquiteto, estabelece a dinâmica de sua relação com Corrie, a rica herdeira sem profissão. As personagens femininas, Vivien e Corrie, acomodam seus desejos às vontades de seus parceiros. Ambas as narrativas parecem apontar para a questão profissional como sendo delimitante no relacionamento amoroso, no entanto, os dois contos sublinham que as personagens masculinas, a despeito de sua profissão, balizam a relação conjugal. “Now, whatever else I was, I at least might turn out to be a woman with a man” (“Amundsen”, p. 52) “Agora, fosse eu o que fosse, pelo menos eu podia me revelar uma mulher com um homem” (“Amundsen”, p. 56. Tradução de Caetano Galindo), “Who’s she going to marry”? her father continued, “She’s twenty-five.” (“Corrie”, p. 154) “Com quem ela vai se casar?”, o pai dela continuou, “Ela está com vinte e cinco” (“Corrie”, p. 156. Tradução de Caetano Galindo), “Some creepy fortune hunter was bound to snap her up [...]” (“Corrie”, p. 157) “Alguns caçador de dotes sinistro ia acabar com ela [...]” (“Corrie”, p. 159. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>200</sup> “Não acho que teria conseguido o trabalho se não fosse pelo Franklin, e a reputação literária de que nós não falamos [...]” (MUNRO, 2013b, p. 237. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>201</sup> “[romancistas] que nunca receberam a devida atenção” (MUNRO, 2013b, p. 237. Tradução de Caetano Galindo).



gênero biográfico, torna patente que seu real compromisso é com a vida, pulsão que dominará a narrativa.

Ao debruçar-se sobre a trajetória de vida de Martha Ostenso, outrora famosa por *Wild Geese*<sup>202</sup> (1925), a personagem revela sua própria fragilidade, identificando-se não apenas com as questões abordadas pela biografada na obra em questão – a solidão e o isolamento –, mas, sobretudo, com a condição marginal vivenciada por Ostenso<sup>203</sup>.

No tocante à afinidade temática entre *Wild Geese* e “Dolly”, observa-se que, assim como a heroína Judith Gare, em *Wild Geese*, a esposa de Franklin, em “Dolly”, e todas as personagens femininas das dez narrativas que antecedem *Finale*, são solitárias ou estão apartadas por algum motivo do convívio com outros, ou, mais comumente, encontram-se nas duas situações, já que, amiúde, a última condição leva à primeira.

Sem dúvida, a escolha da obra de Martha Ostenso pela narradora não é aleatória e ocorre ainda por outros motivos, que veremos adiante. A princípio, para além da obviedade correlacional entre a autora esquecida e o momento de vida da biógrafa, podemos mencionar, em “Dolly”, o drama da solidão, que a velhice estabelece e a aposentadoria<sup>204</sup> agrava, vivenciado pela narradora. E,

---

<sup>202</sup> *Wild Geese* (1925) é um premiado romance de Martha Ostenso, caracterizado como *prairie realist*. A obra retrata a vida e as dificuldades de uma família nas planícies de Manitoba na década de 1920. As relações entre as personagens e a terra que habitam, a solidão e o isolamento destacam-se fortemente como temas e vinculam-se, em grande parte, às dificuldades que a geografia canadense impõe. Advém ainda do elo com a natureza mais um importante elemento, os gansos selvagens, que espelharão, metaforicamente, o enfrentamento estoico perante as agruras da vida cotidiana, a adaptabilidade ao meio e a representação emocional das personagens – em especial a agressividade.

<sup>203</sup> De acordo com a crítica da Universidade de Cardiff Faye Hammil, não há nenhum critério pelo qual *Wild Geese* possa ser considerada uma obra “pouco canadense”; ao contrário, tanto a geografia quanto os temas abordados são pertinentes à região e à cultura do Canadá, e o romance foi bastante aclamado e premiado. No entanto, contemporânea à obra *Wild Geese* (1925), de Martha Ostenso, temos, por exemplo, *Jalna* (1927), de Mazo de la Roche, que teve recepção mais favorável da crítica, apesar de não ter sido premiada como foi *Wild Geese*. A estudiosa argumenta que provavelmente o que levou ao severo julgamento do livro de Ostenso foi o fato de a autora ser norueguesa, ainda que tenha imigrado ainda bebê para o Canadá e vivido no país até a premiação do romance. A apreciação da obra e da autora pelos canadenses sempre encontrou certa reserva, e o sucesso de Ostenso foi admitido desde mantido sob a pecha de *outsider*. A respeito desse assunto, sugere-se a leitura do artigo de Faye Hammil intitulado “The Sensations of the 1920s: Martha Ostenso’s *Wild Geese* and Mazo de la Roche’s *Jalna*”. Disponível em: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/12772/13738>  
Acesso em: 20 jul. 2021.

<sup>204</sup> Os termos “aposentado” e “aposentadoria”, em Inglês, *retired* e *retirement*, não são usados pela autora em “Dolly”, apesar de estarem subentendidos. No entanto, julgamos pertinente fazer referência a eles, pois, além de pertencerem ao campo semântico profissional, de grande

ainda que a aposentadoria não defina a velhice, é, frequentemente, um divisor de águas no que se refere ao fim de um laço social. Muitos a tomam como o fim da vida ativa, momento em que se “aposenta” também a possibilidade de desejar.

Além disso, os termos “aposentado” e “velhice” são carregados de sentido pejorativo, associados ao declínio, ao que é obsoleto.

Tal homem passou a vida a servir à sociedade e ao Estado e daí retira o essencial de seu sentimento de existência; chegada a velhice, e acabada a demanda social, ele não consegue compensar esta falta com a atenção da qual é objeto por parte de seus próximos; não mais existindo publicamente, ele simplesmente tem a impressão de não mais existir de modo algum. (TODOROV, 2014, p. 117).

O ser social do idoso, ao progressivamente “desligar-se” de sua rede de atividades, tem a existência ameaçada antes mesmo que a vida se finde. Esse “despovoamento social” encontra eco na referência aos gansos selvagens, citados amplamente na obra de Ostenso, que aludem à desolação, como veremos. Tal sentimento é vivenciado pelas personagens tanto em *Wild Geese* como em “Dolly”. No romance, o piar lamentoso dos pássaros, voando de norte a sul em uma viagem circular, sem começo nem fim, parece espelhar a solitária condição da protagonista: “Wild geese”, she said aloud. “They sound as if they know something about it – something about being alone<sup>205</sup>” (OSTENSO, 1925, p. 61). No conto, a opção pelo trabalho recluso da escrita, apesar de

---

importância na narrativa, tais vocábulos estão intrinsecamente ligados às questões de improdutividade e exclusão social, ambas essenciais para o estudo da velhice.

<sup>205</sup> “Gansos selvagens”, ela disse. “Eles soam como se soubessem algo sobre isso – algo sobre ser só” (OSTENSO, 1925, p. 61. Tradução nossa).

Como mencionado, são inúmeras as passagens que correlacionam os gansos à solidão e ao isolamento na obra de Martha Ostenso. Seguem, a título de elucidação, dois trechos do livro, o primeiro e o último, a respeito das aves:

“Far overhead sounded a voluminous prolonged cry, like a great trumpet call. Wild geese flying still farther north, to a region beyond human warmth...beyond even human isolation...” (OSTENSO, 1925, p. 34) “Muito acima soou um longo e prolongado pio como um grande brado de trombeta. Gansos selvagens voando ainda mais ao norte, para uma região além do calor humano...além até mesmo do isolamento humano...” (OSTENSO, 1925, p. 34. Tradução nossa), “Far overhead in the night sky sounded the honking of the wild geese, going south now...a remote, trailing shadow...a magnificent seeking through solitude...an endless quest...” (OSTENSO, 1925, p. 356) “Muito acima no céu noturno soaram os gritos dos gansos selvagens, indo para o sul agora...uma longínqua sombra borrada...uma busca magnífica através da solidão...uma jornada infinita...” (OSTENSO, 1925, p. 356. Tradução nossa).

intelectualmente satisfatória, presume um autoexílio que enfatiza a solidão da esposa e intensifica a analogia com as aves na obra acima citada:

I liked the work, I thought it worthwhile, and after years in classrooms I was glad of the control and the quiet. But there might come a time, say around four in the afternoon, when I just wanted to relax and **have some company**<sup>206</sup> (MUNRO, 2013a, p. 236, grifo nosso).

É certo que os ganhos de um trabalho vão muito além do salário e representam, também, o desafio intelectual, o sentimento de ser útil e os prazeres do reconhecimento e do convívio. Logo, lê-se na nova ocupação da idosa todo o silêncio no qual ela se encerra, seja pela imposição que o novo trabalho intelectual requer, seja pela exclusão social que a cessação do magistério lhe imputa. Importa notar, apesar das dificuldades enfrentadas, o comprometimento resiliente que ambas as personagens têm com o trabalho: Judith, em *Wild Geese*, executa o árduo labor com a terra em paragens inóspitas; a esposa, em “Dolly”, entrega-se ao enredado ofício da escrita. Assim, cada personagem está às voltas com sua labuta, seja a aragem do solo ou da palavra.

### 2.1.1 Vitral de cacos

*“Minha libido está desaparecendo, a cara nojenta do medo dá o ar da sua graça. A velha está com medo e não existe chupeta pra anciãs”*

Adélia Prado

Uma atmosfera de desamparo ressoa, em “Dolly”, na reclusão e na ausência de interação, que trazem à tona uma das faltas destacadas no conto,

---

<sup>206</sup> “Eu gostava do trabalho, achava que era válido, e depois de anos em sala de aula me agradavam o controle e a tranquilidade. Mas às vezes chegava uma hora, digamos lá pelas quatro da tarde, em que eu só queria relaxar e **ter alguma companhia**” (MUNRO, 2013b, p. 237. Tradução de Caetano Galindo, grifo nosso).

o desejo de companhia da narradora: “[...] a woman came to my door with a load of cosmetics. At any other time I wouldn’t have been glad to see her, but I was then<sup>207</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 237). Trata-se da “sensibilidade social”<sup>208</sup>, que nos revela a extrema dependência que temos uns dos outros, de quem buscamos abertamente a estima e a consideração, pois é por meio desse elo que nos estabelecemos:

As relações com o outro tornam maior a dimensão do si mesmo, em vez de diminuí-lo. Essa característica transforma o homem naquilo que ele é, ela é a fonte de suas virtudes e de seus vícios, de suas incessantes infelicidades e de sua frágil felicidade (TODOROV, 2014, p. 33).

Uma vez que os vínculos se estabelecem na convivência, o idoso, ao ser privado de tal coexistência social, depara-se com o vazio, ou melhor, *apercebe-se* de seu vazio. De fato, não se pode viver sem esse vazio, pois é ele que possibilita o desejar, o continuar a viver. Então, o que mais se deseja não é completar o vazio, mas *desejar completar o vazio* e seguir desejando. Portanto, a busca de uma suposta completude não cessa na velhice. No conto, tal busca exacerba, no âmbito social, a necessidade da esposa de ser vista e reconhecida, confirmada em sua existência, o que evidencia o movimento de um ser em direção a outro: “I told Franklin all about her. [...] It’s another world. I rather enjoyed it. [...] He said that maybe I needed to get out more, and should put my name in for some supply teaching<sup>209</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 240).

Quanto à aparência física, a esposa nota a semelhança entre a própria face e a de Gwen: “If she had not told me that [about her not wearing make-up], I would have thought her face **as bare as mine. Bare, sallow**, and with an amazing **nest of wrinkles** round the mouth<sup>210</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 237, grifos nossos). O tempo se torna visível a olho nu.

---

<sup>207</sup> “[...] uma mulher apareceu na minha porta com uma batelada de cosméticos. Em qualquer outro momento eu não teria ficado contente de vê-la, mas naquela hora fiquei” (MUNRO, 2013b, pp. 237-238. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>208</sup> A expressão é de Tzvetan Todorov, utilizada em *A vida em comum: ensaios de Antropologia geral*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 33.

<sup>209</sup> “Contei dela para o Franklin. [...] ‘É um outro mundo. Eu achei bem interessante’. [...] Ele disse que talvez eu precisasse sair mais, e devia me inscrever para dar aulas como suplente” (MUNRO, 2013b, p. 240. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>210</sup> “Se ela não tivesse dito isso [sobre usar maquiagem], eu teria achado que estava com a cara **tão limpa quanto a minha. Limpa, pálida**, e com um incrível **ninho de rugas** em volta da boca” (MUNRO, 2013b, p. 238. Tradução de Caetano Galindo).

A percepção da velhice nos chega com maior clareza ao olhar o outro, ou seja, o idoso não se vê como tal: o velho é o outro. É somente com base nessa descoberta que tomamos consciência de nossa própria condição. Não é de surpreender, portanto, que a apreensão da velhice chegue para a narradora de maneira inesperada, quando Gwen, vendedora de cosméticos, anuncia a razão de ainda não a ter abordado: “[...] she said she hadn’t called on me before because they had told her I wasn’t the type [to wear cosmetics]<sup>211</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 237). Aquele olhar estranho, perscrutador, a havia transformado, repentinamente, em uma idosa, que fez colidir a anciã de hoje com a mulher que sempre fora. Essa mulher, como observado, está alheia à passagem do tempo e às inexoráveis modificações que este inscrevera em sua face e, portanto, não sente nenhuma necessidade de ajuda cosmética. Neste sentido, convém lembrar que

[...] todo espelho é de alguma forma traiçoeiro, jamais nos reenvia uma imagem factual, pois nele estão nosso olhar e o olhar dos outros inscritos de forma quase invisível. Entretanto, apesar do engodo, ali habita uma verdade (MUCIDA, 2009, p. 55).

Ora, segundo Freud, em “A Negativa” (1925), comumente, ao negarmos algo, apontamos para um aspecto reprimido, de modo que “o conteúdo de uma imagem [...] pode abrir caminho até a consciência”, contanto que a ideia ali contida seja refutada. (FREUD, 1996 [1925], p. 267). Enquanto o envelhecimento acompanha-nos o passo, a velhice trama-se nos espelhos (MESSY, 1993, p. 12). Afinal, quem é essa que tanto se parece comigo, cuja imagem desconheço e para a qual a memória não encontra representante fidedigna?

A juventude é cultuada com base em parâmetros que atrelam a beleza ao corpo jovem, concedendo a essa fase da vida prestígio exagerado, e tornando, assim, a velhice vergonhosa. As mudanças biopsicossociais, previstas no processo de envelhecimento, impactam a auto-imagem feminina, já que, da perspectiva das sociedades ocidentais, culturalmente, a história das mulheres é atravessada pela história de seus corpos, cuja tríade da perfeição – juventude,

---

<sup>211</sup> “[...] ela disse que não tinha passado antes para me ver porque haviam lhe dito que eu não era desse tipo [que usava cosméticos]” (MUNRO, 2013b, p. 238. Tradução de Caetano Galindo).

beleza e saúde –, empurra cada vez mais as mulheres “[...] a identificar a beleza de seus corpos com juventude, a juventude com saúde”. (DEL PRIORE, 2000, pp. 13-14).

Nesse sentido, a caracterização de envelhecimento de Alice Munro em “Dolly” assemelha-se à de Oscar Wilde em *The Picture of Dorian Gray*: “the tragedy of old age is not that one is old but that one is young<sup>212</sup>” (WILDE, 1991, p. 146). Para o romancista, assim como para a contista, há um descompasso entre a percepção e a vivência da velhice. Nota-se, em “Dolly”, que a função intelectual em nada coincide com o processo afetivo: a chamada “queda” do ideal de beleza revela o avesso do belo, o “fracasso” da imagem ideal, que, embora compreendido, não será aceito (FREUD, 1996 [1925], p. 268).

É o olhar de Narciso (OVÍDIO, 2017, pp. 191-193), de deslumbramento com a própria imagem e recusa do que não é seu reflexo ideal:

No mirar-se, admira o que nele admiram.  
 Deseja-se a si próprio, a si mesmo se louva,  
 súplice e suplicado, atea o fogo e arde. [...]  
**Não sabe o que está vendo, mas no ver se abrasa:  
 o que ilude seus olhos mais o açula ao erro** (CAMPOS, 1998, p. 210, grifo nosso).

Estamos diante de um corpo que segue envelhecendo e de um psíquico que se mantém em boa parte preservado: na imagem idealizada e perfeita trazida pela juventude, a velhice faz um furo. Nessa “crise de identificação” da narradora consigo mesma, há um desnível temporal, em que uma cegueira psíquica advoga a favor de um tempo indefinido, mas jamais pretérito.

A velhice incomoda por ressaltar os óbvios limites aos quais todos somos submetidos: o do desgaste do corpo, e o da atemporalidade do inconsciente e do desejo. É isso que desacomoda a esposa, em “Dolly”, porque evidencia o desamparo de forma incisiva, a partir da autoimagem que se esfacela.

O velho não se sente, não se vê mais como objeto de desejo, impressão confirmada pela sociedade, que lhe sinaliza o quanto ele é agora improdutivo e inútil (MESSY, 1993, p. 22).

---

<sup>212</sup> “A tragédia da velhice não consiste em envelhecer, mas em permanecer jovem” (WILDE, 1991, p. 146. Tradução nossa).

Os produtos de beleza que Gwen oferece e a esposa de Franklin compra se apresentam, inicialmente, como uma “tábua de salvação”, um antídoto contra o ostracismo. O movimento de atrair o olhar do outro, por meio da compra de cosméticos, é realizado pela protagonista como uma maneira de elaborar o vazio. Nesse primeiro momento, trata-se do vazio do cotidiano, da carência de companhia – misto de recolhimento e segregação –, parcialmente aplacada pela interação com Gwen.

Há um jogo de sedução. Sabe-se por Gwen que a escritora, além de não prezar o uso de cosméticos, é uma mulher para quem o intelecto tem primazia sobre os truques da feminilidade: “You must be one smart person. Wait till I get to tell them at home that I saw a book that was just getting written<sup>213</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 238). De fato, o engenho é justamente a isca por meio da qual a compradora irá seduzir a vendedora para o âmbito da interlocução:

She said she had never met a person like me, that was so educated and so easy. I felt a little flattered [...] Then there was embarrassment, as if I had no right to be so superior<sup>214</sup> (MUNRO, 2013a, p. 240).

Gwen, apesar de dispor dos artifícios da beleza e da promessa de restauro do “espelho quebrado<sup>215</sup>” por meio da venda dos cremes, apresenta-se na narrativa como o oposto da mulher culta. Desse modo, toda a argúcia exibida pela outra acentua a distância intelectual e social entre ambas.

A breve conversa entre as duas mulheres revela certa ingenuidade de Gwen: “You mean like all this stuff will get printed? Like in the paper? In a book, I said. She exhaled somewhat dubiously [...]”<sup>216</sup> (MUNRO, 2013a, p. 238). Em

---

<sup>213</sup> “A senhora deve ser uma pessoa bem inteligente. Espera só eu contar pro pessoal lá em casa que vi um livro que ainda estava sendo escrito” (MUNRO, 2013b, p. 239. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>214</sup> “Ela disse que nunca tinha conhecido uma pessoa como eu, tão educada e tão simples. Eu me senti meio lisonjeada [...] E havia um certo constrangimento, como se eu não tivesse direito de ser tão superior” (MUNRO, 2013a, p. 241. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>215</sup> A expressão é de Jack Messy e refere-se, no curso da idade avançada, à angústia pela antecipação de um corpo fragmentado, “despedaçado”, cujas mudanças não oferecerão perspectivas de novas aquisições, como ocorrerá na infância e na adolescência. Há, na vivência do “espelho quebrado”, a perda da imagem ideal, e a esta não se seguirá nenhuma reparação, tendo o sujeito que se adaptar à nova realidade. (MESSY, Jack. *A Pessoa Idosa Não Existe*, 1993, p. 9.)

<sup>216</sup> “A senhora quer dizer então que isso tudo vai ser publicado? Assim, no jornal? Em livro, eu disse. Ela bufou de um jeito um tanto dubio [...]” (MUNRO, 2013b, p. 239. Tradução de Caetano Galindo).

face disso, a esposa oferece a Gwen uma cópia de *Wild Geese*: “She said she would read it. No matter what. She didn’t know when she had ever read a book through [...] but this time she promised<sup>217</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 240).

No plano sintático, as construções de Gwen reforçam o que já se observou no plano semântico e mostram o uso bastante coloquial da linguagem, seja pelo excesso de negativas em um mesmo sintagma, como ocorre em “You don’t wear make up. I wouldn’t wear **none neither** if I wasn’t in the business<sup>218</sup>”, seja pela incompletude dos períodos, como ocorre em “Like, you know, what are they going to think about **the kind of guy [who] writes books**<sup>219</sup>”. Verifica-se, nesse trecho, a omissão do pronome *who* com a função de sujeito. Há também outras subversões, como a que aparece em “**There’s so many [people] doing that now, isn’t there?**<sup>220</sup>” (MUNRO, 2013a, pp. 237-239, grifos nossos). Já nesse trecho ocorre a omissão do vocábulo *people*, que deveria ser o núcleo do sintagma nominal *many people*; além disso, nota-se a ausência de concordância entre *there is*, que está no singular, e *many people*, que está no plural.

Cabe mencionar ainda a penosa situação cotidiana de Gwen, já que tem uma filha na prisão por tráfico de drogas e é responsável pelos netos: “So now it was necessary to sell cosmetics as well as look after the daughter’s two young children, who had nobody else<sup>221</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 239). No entanto, convém reiterar que nenhuma das diferenças entre as mulheres será empecilho para que a narradora dê vazão ao seu desejo de interação com Gwen, conforme se nota nos trechos seguintes:

I asked her if she would like a cup of coffee I had just made and she said sure<sup>222</sup>; “I found myself telling her about the neglected

---

<sup>217</sup> “Ela disse que ia ler. De um jeito ou de outro. Ela não sabia quando tinha lido um livro até o fim [...] mas dessa vez estava prometido” (MUNRO, 2013b, p. 241. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>218</sup> “A senhora não usa maquiagem. Eu também não usaria se não estivesse no ramo” (MUNRO, 2013b, p. 238. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>219</sup> “Tipo, sabe, o que é que eles vão achar do tipo de cara que fica escrevendo livros” (MUNRO, 2013b, p. 239. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>220</sup> “Tem tanta gente fazendo isso hoje em dia, né?” (MUNRO, 2013b, p. 239. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>221</sup> “Então agora era necessário vender cosméticos além de cuidar das duas criancinhas da filha, que não tinham mais ninguém” (MUNRO, 2013b, p. 240. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>222</sup> “Perguntei se ela queria uma xícara do café que eu tinha acabado de preparar e ela disse claro” (MUNRO, 2013b, p. 238. Tradução de Caetano Galindo).



writers, even naming the one I was working on at the moment<sup>223</sup>”; “[...] and I realized that I wanted to tell her something more interesting<sup>224</sup> (MUNRO, 2013a, pp. 237-238).

Observa-se que a narradora não compra maquiagem, que adicionaria tons mais vibrantes à palidez de sua velhice, tampouco tenta maquiar sua realidade, encobrindo o que não quer ver. Seu desejo é de outra ordem, está além da superfície e, apesar de comunicar algo também por meio desta, encontra-se intimamente ligado à ideia de sedução, que não se insere de imediato no contexto da velhice. Seu desejo é de frescor: “I paid for some lotion that would **restore my youth** [...]”<sup>225</sup> (MUNRO, 2013a, p. 239, grifos nossos).

A escolha do termo *restore* no trecho produz efeito de ironia e indica a relação antagônica, no conto, entre beleza e velhice. Tal verbo não se aplica a nada que é novo, refere-se, antes, na narrativa, à recusa em aceitar a destituição da beleza e, ao ligar-se ao substantivo *youth*, reforça a ilusão de que seria possível não só recuperar alguma juventude, mas também incitar novamente o desejo do outro. É a tentativa, motivada pela nova percepção de si mesma, de restabelecer a imagem idealizada por meio do desconforto instaurado pelo olhar do outro. O que a esposa deseja parece ser o retorno a toda pluralidade que a juventude agrega. É certo que o intento, uma miragem, advém da condição de vulnerabilidade que a assola ao reconhecer em Gwen o reflexo que interdita o encantamento necessário à captura do olhar do outro, à sedução.

Se, de início, nota-se que o desejo da narradora era de convívio, a percepção da entrada na velhice, marcada pelo espelho que se quebra, apresenta-nos mais uma falta, que põe em xeque seu ideal de beleza e, conseqüentemente, abala seu poder de provocar desejo. A vivência da sedução, intrinsecamente ligada ao belo, assegura à mulher a capacidade de despertar o desejo do outro e de garantir seu próprio ganho de prazer.

Em relação a esse aspecto, Joel Birman, em *Cartografias do Feminino* (1999), declara que basta à mulher a “experiência [sedutora] na sua exibição sutil

---

<sup>223</sup> “Eu me vi contando a ela sobre os escritores negligenciados, e até dei o nome de uma em que eu estava trabalhando naquele momento” (MUNRO, 2013b, p. 238. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>224</sup> “[...] e eu percebi que queria lhe contar alguma coisa mais interessante” (MUNRO, 2013b, p. 239. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>225</sup> “Eu paguei por um creme que me devolveria a juventude [...]” (MUNRO, 2013b, p. 240. Tradução de Caetano Galindo).

que produza o engolfamento do olhar de vários outros, expostos às artimanhas da sedução” (BIRMAN, 1999, p. 60). Dessa maneira, verifica-se que na sedução há um prazer do agente feminino em provocar o desejo do outro, e isso, por si só, é suficiente. Contudo, é justamente esse poder encantatório que a velhice rouba da mulher. Sai o que fascina e seduz; entra o que aterroriza e inquieta.

Diante desse cenário, nota-se que a tríade que alicerça a narrativa de Munro até o momento – visão, beleza e erotismo –, atada pelo desejo, traz à lembrança características muito próximas daquelas que vemos em *Fedro* (2016).

Nesse diálogo, Platão nos coloca diante de três discursos sobre o Amor, aos quais articulará, para além da natureza de Eros, um amplo arrazoado que conduz aos principais temas de sua filosofia. Aqui, o interesse se centrará no aspecto de *Fedro* que tangencia e ilumina a análise, isto é, a problemática da beleza e da relação erótica.

No diálogo entre Fedro e Sócrates, Platão discute a natureza da alma humana por meio do Mito do Cocheiro, que trará a visão tripartite da *psyché* composta por um cavalo branco, um negro e um cocheiro. Há no contexto do discurso platônico um dualismo que sustenta essas duas figuras antitéticas e complementares, respectivamente, o cavalo branco, cuja imagem representa a parte superior e *divina* no homem, e o cavalo negro, cuja imagem representa o lado bestial e inferior da alma humana *neste* mundo<sup>226</sup>.

A percepção de beleza apreendida pela esposa se apresenta cindida: tem-se uma beleza ideal, resgatada pela memória como perfeita, e uma outra, atual, colocada como arremedo da primeira. Tais imagens evocam o “mundo inteligível” platônico, transcendente, de beleza divina, e o “mundo sensível”, imanente e imperfeito, cuja beleza apenas lembra “a verdadeira”, de essência divina, mas dela é cópia imperfeita. (PLATÃO, 2016, p. 91, [249d-e]).

Não é de outra coisa que fala a protagonista de Munro senão do Belo em si, platônico, do belo composto em uma hipótese de perfeição e eternidade, cuja imagem desperta no homem o amor e, por meio deste, a aproximação humana

---

<sup>226</sup> A pesquisa sobre o *Fedro*, de Platão, apóia-se no posfácio e nas notas de José Trindade Santos na edição publicada pela Editora 34, bem como nas obras *Listening to the cicadas: a study of Plato's Phaedrus*, de G.R.F. Ferrari e *The person and the human mind: issues in Ancient and Modern philosophy*, de Christopher Rowe.

às coisas divinas. No mundo sensível, *este* mundo, as coisas são perecíveis e mutáveis, portanto, findas<sup>227</sup>.

A visão da beleza decadente tomada pelas memórias da beleza ideal que a protagonista vivencia em “Dolly”, além de ter uma de suas raízes naquele princípio platônico, alinha-se com a ideia proposta em *A Velhice* (1970), de Simone de Beauvoir: “nunca encontrei mulher alguma, nem na literatura nem na vida, que encarasse com complacência a própria velhice” (BEAUVOIR, 1970, p. 23). Ora, em “Dolly”, a compra da loção cosmética, que só penetra a epiderme e

---

<sup>227</sup> O sentido de beleza na Grécia antiga tinha objetivos diversos: como arte, a representação de proporções exatas não só coincidia com o ápice da forma física na juventude, mas também significava a proposição alegórica do bom e do belo, o que posteriormente foi chamado de o “ideal”. Para a mulher, beleza e juventude tinham o sentido prático e social do casamento e da reprodução; ao envelhecer, a mulher teria com o marido aquilo que se julgava, em Atenas, uma vida digna e legítima. Para o homem, beleza também tinha o sentido de juventude; ao envelhecer, o homem alcançaria dignidade e sabedoria. O desejo, que aristotelicamente vinha codificado como um tipo de incontidência, era o que se temia tanto na mulher quanto no homem. Quanto à velhice, necessariamente, rememora a finitude, de maneira que se flagra uma tensão – de resto comum ao Ocidente mesmo hoje, como se verifica no conto de Munro – entre beleza e velhice na Grécia antiga. Essa tensão, que equilibra – como a Grécia antiga sempre se esforçou por fazer – juventude/beleza, velhice/sabedoria, mas de modo efetivamente agridoce (*glukýprikon*), pode ser observada em trecho da que se chamou “Canção sobre a Velhice”, de Safo de Lesbos:

Ó garotas, se agarrem aos dons das Musas violetas  
e amarrem o amor à lira doce e clara do amante da música.

Minha pele antes lisa e suave se enrugava de idade;  
o cabelo negro e lustroso descora cinzento,

o coração já me pesa, me pesam os joelhos, esses  
que antes dançavam, e a quem era leve como uma corça.

Reclamo e resmungo – o que posso fazer? Que mulher viveu  
mais sem envelhecer, que homem teve eterno frescor?

Titonus, nos dizem, os dedirróseos dedos da Aurora  
levaram aos limites da terra, que assim seu amor persistisse.

Jovem e belo então, e mesmo de esposa imortal,  
também sucumbiu à idade ao fim de sua vida infinita.

Penso, portanto, em quanto perdi; pondero, entretanto:  
envelhecer me fez sábia, que amo agora algo melhor

do que amei jovem; e que Eros me deu beleza além  
da luz do sol: paixão e paciência que jovens não têm.

(Tradução de Dirceu Villa, inédita).

é incapaz de restaurar os sulcos da autoestima, servirá a um duplo propósito: a promessa de devolver à pele o viço de outrora – algo impossível – e a de assegurar o poder de sedução.

Como se pode notar, em *Dear Life* a sedução que se estabelece é entretecida pela trama do olhar. Esse olhar, que desliza sobre tudo e todos, é um instrumento privilegiado na contística de Alice Munro, pois apreende e reflete sentimentos sutilíssimos e inquietantes das personagens. Elas, por sua vez, são, acima de tudo, meticulosas observadoras a nos guiar com seus olhares de bússola.

Múltiplos são, portanto, os olhares que percorrem a obra, permitindo que a visão dê corpo às palavras, fazendo delas emergir o sensório, enlaçando obra e leitor. Um olho se arregala mais que o outro, surpreso ao rever um amor depois de anos, no desfecho de “Amundsen”: “Just that flash, that I had seen in an instant, when one of his eyes opened wider. It was the left eye, always the left, as I remembered”<sup>228</sup> (MUNRO, 2013a, p. 66). Um olho, mesmo morto, semicerrado, do caixão, quer enxergar, em “The Eye”: “Something moved. I saw it, her eyelid on my side moved. [...] lifting just such a tiny bit as would make it possible, if you were her, if you were inside her, to be able to see out through the lashes”<sup>229</sup> (MUNRO, 2013a, p. 269). Um olho paterno transgride, em “Train”:

The steps stopped right outside the bathroom door [...] he opened the door and he just stood and looked at me. [...] Looking at all of me, not just my face. My face looking into the mirror and him looking at me in the mirror and also what was behind me and I couldn't see. It wasn't in any sense a normal look<sup>230</sup> (MUNRO, 2013a, p. 196).

---

<sup>228</sup> “Só aquele relance, que eu captei num instante, quando um dos olhos dele se abriu um pouco mais. Era o olho esquerdo, sempre o esquerdo, do jeito que eu lembrava” (MUNRO, 2013b, p. 69. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>229</sup> “Alguma coisa mexeu. Eu vi, a pálpebra dela que estava do meu lado mexeu. [...] erguendo só um nadinha como que para permitir, se você fosse ela, se você estivesse lá dentro dela, que você conseguisse enxergar por entre os cílios” (MUNRO, 2013b, p. 269. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>230</sup> “Os passos pararam bem na frente da porta do banheiro [...] ele abriu a porta e só ficou ali parado me olhando. [...] Olhando para mim inteira, não só o rosto. O meu rosto olhando para o espelho e ele me olhando no espelho e também para o que estava atrás de mim e eu não conseguia ver. Não era de jeito nenhum um olhar normal” (MUNRO, 2013b, p. 197. Tradução de Caetano Galindo).

Ainda em relação a esse aspecto do olhar, é importante observar que “To Reach Japan” traz o percurso do trem apreendido pelas retinas de Greta, nas quais a geografia espelha o tumulto interno vivenciado pela protagonista. Há um olhar borrado pela velocidade da locomotiva, que tudo quer experimentar – montanhas, planícies, florestas, metrópoles. Já em “Gravel”, o olhar vem de dentro, e o fora é algo secundário: o mundo da narradora se encerra na paisagem interior. O olhar é melancólico, marcado pela inércia da perda. E, em “Haven”, um terceiro par de olhos curiosos, o da sobrinha adolescente, acompanha a relação dos tios.

Consideramos que há tamanha pluralidade de olhares que se torna imprescindível abordar as narrativas também desse prisma. Assim, não há exagero em afirmar que os contos de *Dear Life* são escritos *pelo olhar para o olhar*. Em “Dolly”, não poderia ser outro o sentido a nos guiar pela trama. Um olhar narrativo, íntimo e feminino em todos os seus contornos, que, assustado com o epílogo da vida e as mudanças inevitáveis, conduzirá a história pelos labirintos da vulnerabilidade. “Just to distinguish maybe what was light [...] and what was dark<sup>231</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 269).

Retomando o enredo de “Dolly”, podemos dizer que a função da cosmética, assim como a dos adereços, se insere no campo da sedução e da feminilidade; trata-se de meios de se estar diante de uma carência que, à luz da velhice, está relacionada ao desamparo do sujeito frente a seu corpo: o erotismo “desapareceria” socialmente da existência da idosa. Logo, esse corpo deixa de ser um instrumento de conquista e prazer no jogo da sedução e passa a ser um obstáculo. E as loções reparadoras são inócuas à psique, que, por princípio, não carece de antirrugas.

O que a esposa almeja é a captura do olhar do companheiro e, ainda que essa atitude se ofereça como uma ilusão calcada no atributo estético, tem por objetivo provocar o desejo do marido, “[...] já que para o sujeito desejanter basta a certeza e o reconhecimento de que é desejado” (BIRMAN, 1999, p. 60).

Com efeito, os olhos que abrem o conto não são os mesmos que o encerram. Considerando as três mortes que rondam a existência, em síntese, a morte social, relativa à exclusão da atividade economicamente produtiva e à

---

<sup>231</sup> “Só para distinguir talvez o que era claro [...] e o que era escuro” (MUNRO, 2013b, p. 269). Tradução de Caetano Galindo).

finitude da capacidade reprodutiva; a morte psíquica, relativa a uma espécie de decomposição do psiquismo; e a morte do corpo, relativa à decomposição da carne (MESSY, 1993, p. 28), observa-se que a narradora está presa em uma espécie de limbo entre o envelhecer e o morrer, e nenhum laço, social ou conjugal, será capaz de poupá-la das angústias inerentes ao fim da vida, com as quais cada sujeito tem de se haver sozinho.

Mas, antes que do laço se faça nó, há de se encarar que “suportar a velhice, o envelhecimento, é suportar que as coisas não se escrevem mais como antes e que a morte nos concerne no cotidiano de cada dia” (MUCIDA, 2006, p. 147), não sendo, assim, necessário apressá-la. Afinal, o que é o nascimento senão o começo da morte?

### 2.1.2 O dorso do desejo

*“E così desio me mena”<sup>232</sup>*

Petrarca

Olhar para a velhice através das lentes do desejo como mobilizador do sujeito é uma inversão de paradigma inesperada. Não deixa de ser uma ironia o fato de Alice Munro, em suas páginas, abordar uma velhice da beleza, da sedução e da sexualidade, em uma conduta que desafia o *status quo*, cujo intuito é perpetuar a convicção de que o belo e o sensual unicamente se associam, em suas tensões, ao que é jovem e cheio de vitalidade.

Curiosamente, neste momento do conto, o desejo ganha outro contorno, pois a sedução que perpassa “Dolly” não se detém na esposa, mas se apresenta também no marido, Franklin, uma vez que ele igualmente se vale de artimanhas

---

<sup>232</sup> “E assim me leva o desejo”. Cabe observar que a insígnia de Petrarca, encontrada na figuração de Hans Holbein, representa um ginete que se deixa levar pelo desejo em um corcel que galopa disparado. Essa formulação de Petrarca, em epígrafe, enfatiza a importante relação, em “Dolly”, entre a profissão de adestrador de cavalos e o nosso tema, o desejo. Esse elo, tão bem capturado na pintura de Holbein, alinha-se também com o *Fedro*, de Platão.

para tornar o olhar do outro cativo. Estamos diante da experiência de sedução masculina, na qual a beleza, em vez de representada sutilmente pelos cosméticos, é representada pela virilidade da montaria, mais precisamente, pela *expertise* que Franklin tem com os cavalos.

O marido, aliás, sempre esteve às voltas com cavalos, inclusive profissionalmente: “At one time he was the overseer of a stable [...]”<sup>233</sup> (MUNRO, 2013a, p. 235). Lembremos que “He is really a poet and really a horse trainer”<sup>234</sup> (MUNRO, 2013a, p. 235), e isso lhe confere, segundo a esposa, uma disposição e uma energia, capazes de “encurtar” a distância de idade entre ambos: “I have never felt that I am younger than Franklin [...] For one thing, he does more strenuous exercise than I do”<sup>235</sup> (MUNRO, 2013a, p. 235). De modo implícito, a esposa fala de um vigor que enlaça cavalo e cavaleiro e culmina na ideia de potência e virilidade, evidenciada pelo emprego dos adjetivos *younger* e *strenuous [exercise]*. Essa chama de juventude na velhice abraça-se a uma forte carga de erotismo.

Há nos bastidores dessa *mise-en-scène* um embate paradoxal: se, por um lado, há o evidente intento de sedução e captura do desejo do outro, visto que este personifica a imagem da completude desejada, por outro, há a interdição do erotismo – seja pelo imaginário social ou pela queda do ideal de beleza ligada a aspectos culturais –, o que sentencia o idoso a assexuado, destituindo-o do poder de sedução.

O erotismo – tão presente na urdidura da autora<sup>236</sup> –, a ser abordado mais adiante, pode ser interpretado, no conto, como o aspecto sexual que o tempo arrefeceu, mas não extinguiu, ao contrário, inscreveu de outro modo.

<sup>233</sup> “Em um dado momento ele foi o supervisor de um haras [...]” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>234</sup> “Ele é um poeta de verdade e um adestrador de cavalos de verdade” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>235</sup> “Eu nunca me senti mais nova que o Franklin [...] Pra começar, ele se exercita muito mais vigorosamente que eu” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução Caetano Galindo).

<sup>236</sup> Em relação à constante presença do erotismo nos contos de Alice Munro, Douglas Gibson, seu editor de longa data, afirma em *Stories about storytellers*: “To me, one of her most perceptive points is how often the stories deal with sex. In Atwood’s words, ‘Pushing the sexual boundaries is distinctly thrilling for many a Munro woman.’ As Exhibit A, I would propose the story ‘Differently,’ in which a working mother accepts a ride home on a motorbike from a dangerously attractive man, and ends up tussling in the scrubby bushes at the edge of a Victoria waterfront park. She returns home, telling the babysitter that she’s late because her car wouldn’t start. ‘Her hair was wild, her lips were swollen, her clothes were full of sand.’” (GIBSON, 2015, p. 361). “Para mim, um de seus pontos mais astuciosos é a frequência com que suas histórias lidam com sexo. Nas palavras de Atwood, ‘Forçar as fronteiras sexuais é obviamente excitante para muitas das

Com efeito, trata-se, inicialmente, das perspectivas distintas de Franklin e de sua esposa acerca da questão da sedução na velhice: cada qual protagoniza de uma forma sua exibição sedutora. Está claro que ele o faz por meio da virilidade; ela, por sua vez, o faz por meio da beleza, contudo ambos se valem das danças eróticas e da palavra que empregam como instrumentos para a experiência do desejo.

E Franklin é poeta. Aliás, é tão poeta quanto adestrador de cavalos, e o elo entre a poesia e a montaria aflora na arte de tentar domar o animal e a palavra, trazendo-os em rédea curta e pena contida, conforme a envergadura do animal ou do discurso: “[...] the poem he is best known for is what people around here [...] are apt to call raw. Pretty raw, I have heard him say himself [...]”<sup>237</sup> (MUNRO 2013a, p. 236).

O cavalo e a palavra não se deixam amansar, mas, por vezes, permitem ao homem a ilusão de controle. Animal e poesia residem em um mundo no qual obedecem a leis de outra ordem, assim, dificilmente, se curvam a pseudo-autoridades. Algo sempre escapa ao controle, pois a impetuosidade do desejo vai além das amarras. Chama a atenção que a busca por controle esteja presente em todas as narrativas de *Dear Life* que precedem *Finale*. Em relação a esse aspecto, afirma Ildikó de Papp Carrington:

[...] characters often try to disguise their helplessness to pretend both to others and to themselves that they are maintaining or regaining control. *Control*, therefore, is the most important key word in many stories<sup>238</sup> (CARRINGTON, 1989, p. 12, itálico do autor).

A articulação entre cavalo, homem e tentativa de controle instaurada entre as partes remete, mais uma vez, ao *Fedro* (2016), desta vez à caracterização

---

mulheres de Munro.’ Como prova A, proponho o conto ‘Differently,’ no qual uma mãe, voltando do trabalho, aceita carona para casa na motocicleta de um homem perigosamente atraente e acaba rolando em meio aos arbustos, à beira d’água, em um parque em Victoria. Ela chega em casa dizendo à babá que está atrasada porque seu carro não dava a partida. ‘Seu cabelo estava desgrenhado, seus lábios inchados, suas roupas cheias de areia’” (GIBSON, 2015, p. 361, tradução nossa).

<sup>237</sup> “[...] o poema que o deixou mais famoso é o que o pessoal por aqui [...] tende a chamar de cru. Bem cru, eu ouvi ele mesmo dizer [...]” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>238</sup> “[...] personagens sempre tentam disfarçar suas vulnerabilidades, fingindo aos outros e a si mesmas que estão mantendo ou tomando o controle. *Controle*, portanto, é a palavra-chave mais importante em muitas histórias” (CARRINGTON, 1989, p. 12, itálico do autor. Tradução nossa).



tripartite da alma: o cavalo branco é bom e belo, de conduta dócil, suscetível à palavra e por ela se deixa guiar. O cavalo negro tem forma desarmônica, é insolente, “[...] surdo ao açoite e ao aguilhão dificilmente cedendo” (PLATÃO, 2016, p. 101, [253d-e]). Metaforicamente, a luta que o cavalo negro impõe à aliança do cavalo branco com o auriga representa metaforicamente a relação da tempestuosidade do desejo “sanguíneo” estabelecido pela *immoderatus impetus* daquele contra a tentativa de controle estabelecida pela *ratio* deste:

Quando portanto o cocheiro, à vista do amoroso vulto, toda a alma aquecida com a sensação, enche a medida com as picadas do prurido e do desejo, o cavalo que lhe é dócil, como sempre também agora forçado pelo pudor, contém-se para não saltar sobre o amado; o outro porém não mais atende nem às esporas nem à chibata do cocheiro, mas arrancando violentamente ele se lança e [...] os força a ir ao namorado e lhe fazer menção das afrodisíacas delícias. (PLATÃO, 2016, p. 101-103, [254a]).

No centro do embate está o cocheiro e seu esforço em dar direção aos cavalos, que se constituem como polaridades antagônicas, arrancando em direções opostas.

Desse esforço em domar o *pathos* emerge uma criatura híbrida, mescla de pelo e pele. Um centauro se configura: parte homem que conduz, parte animal que jamais se deixa, de todo, conduzir. Isso resulta de uma soma de forças contrárias, em que coexistem e colidem intelecto e ímpeto indomável. É do misto entre o inteligível e o sensível, da ordem e do caos, que emerge o homem como um ser intermediário, cuja missão é conciliar os dois opostos constitutivos do sujeito, em eterna contenda, digladiando-se consigo mesmo. Porque é justamente esse o caso,

[...] if we give rein to the first, we become indistinguishable from beasts; if we allow the second to rule, we become capable of assimilating ourselves, if only temporarily, to the state of gods<sup>239</sup> (ROWE, 2001, p. 228).

---

<sup>239</sup> “[...] se dermos rédea para o primeiro, tornamo-nos indistinguíveis das bestas, se permitimos que o segundo governe, tornamo-nos capazes de nos assemelhar, mesmo que temporariamente, ao estatuto divino” (ROWE, 2001, p. 228. Tradução nossa).

O homem, em tal posição intervalar, estabelece a transição entre os impulsos antinômicos nele unidos. É o enlace de ser e não ser, é ser poeta sem deixar de ser bicho. É estar entre a espora e o laço e querer ambos.

A referência à argumentação platônica se justifica, no caso, porque aquele “homem [...] se tornará amigo do saber ou amigo da beleza” (PLATÃO, 2016, p. 89, [248d]), o que em “Dolly” está representado pelo poeta, “o tipo humano mais aparentado ao divino” (OLIVEIRA, 2012, p. 186). De fato, Meneses, na esteira de Freud, declara que

O poeta é aquele que, fazendo estalar os limites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer ao plano da linguagem a imagem do desejo. [...] O poeta estabelece uma tensão entre a imagem do desejo, o invisível, e a realidade (MENESES, 1995, p. 15).

Com efeito, o poeta adestrador nos é apresentado como uma personagem aparentemente menos suscetível aos percalços da velhice, ou assim a esposa o considera, estabelecendo o que dele é dito em primeiro plano na narrativa.

Ora, se o poeta é uma alma humana diferenciada das demais, pode se dizer o mesmo do cavalo, que tampouco é um animal como os outros. Cavalo e cavaleiro se tornam um, e este encontro permite que na condição humana aflore a existência primitiva, alertando-nos da nossa impossibilidade de completa humanização. Trata-se de um existir limítrofe, onde o selvagem e o civilizado convivem em frágil aprumo.

Longe de pretender explicar os delicados meandros de “Dolly” por meio da teoria platônica, buscamos, antes, mostrar alguns pontos de contato entre o diálogo de Platão e o conto em análise, a fim de evidenciar as camadas de sentido do enredo naquilo com que Munro joga dentro da tradição, que a autora revisita com novas invenções. Assim, pode-se dizer que o embate que se trava na narrativa de Munro – quer consideremos a figura do cavalo platônico ou os princípios de prazer e de realidade<sup>240</sup> –, reside entre o tudo que se quer e aquilo que se pode ter, que, no conto, concerne ao centro explosivo da vida de Franklin e sua esposa – seus desejos, agora tardios e conflituados.

---

<sup>240</sup> Os dois princípios já foram mencionados em nota de rodapé no primeiro capítulo do presente trabalho.

A dinâmica estabelecida entre corcel e auriga, marcada pela paz ou pelo conflito, convoca ainda à reflexão as esferas psíquicas do homem, tema presente nas cartas trocadas entre Freud e Fliess – mais especificamente na missiva de 07/07/1898 –, em um chiste do qual o psicanalista se vale para aludir aos conceitos de inconsciente e forças pulsionais, já incipientes na correspondência em questão. Na carta, o mestre vienense se refere à obra *A interpretação dos sonhos* (1900), cuja escrita seguira, segundo o autor, “os ditames do inconsciente” e ilustra seu relato com o princípio de Itzig, o viajante dominical: “Itzig, para onde você vai? – E eu sei? Pergunte ao cavalo<sup>241</sup>” (FREUD, 1986, p. 320).

Resguardadas as óbvias diferenças, se considerarmos que Platão e Freud compartilham da mesma estrutura subjacente que sustenta suas noções relativas à alma humana – e com isto nos referimos tanto aos problemas da alma sob o prisma platônico quanto aos problemas do sujeito e da subjetividade que os substituíram -, identificaremos no pensamento desses autores elementos comuns.

If Plato and Freud agree more often than is explicable by historical influence or cultural similarity, that appears to be because they were both perceptive of relatively invariant aspects of the mind's implicit picture of itself<sup>242</sup> (PRICE, 2001, p. 270).

A figura do cavalo, usada tanto por Platão como por Freud, se refere, de modo geral, às representações da alma humana, ou, ainda, do psiquismo humano, nas intenções filosóficas, nos conflitos, nos duelos morais e psíquicos. Em ambos os autores, o cavalo metaforiza o emaranhado da mente.

No *Fedro* (1996), o discurso socrático explica o uso da metáfora:

Sobre sua imortalidade então é o bastante; mas sobre sua ideia assim é a dizer: qual ela é, eis o que em tudo e por tudo é próprio de uma divina e longa exposição; mas a que se assemelha, é o que pode fazer uma humana e menor; **por esta via então falemos. Que ela então se assemelhe à congênita potência**

<sup>241</sup> O trecho refere-se ao artigo de Betty Bernardo Fuks, “Pergunte ao cavalo!”: sobre o inconsciente freudiano. *Tempo psicanal.*, Rio de Janeiro, v. 49, n. 1, p. 124.

<sup>242</sup> “Se Platão e Freud concordam de modo mais frequente do que é possível explicar por influência histórica ou similaridade cultural, parece ser porque ambos foram perspicazes no que concerne a aspectos relativamente constantes da imagem implícita que a mente tem de si mesma” (PRICE, 2001, p. 270. Tradução nossa).

**de um alado jugo e seu cocheiro** (PLATÃO, 2016, p. 81, [246a], grifo nosso).

O capítulo VII de *A Interpretação dos sonhos* (1900) já anuncia que as inúmeras analogias e comparações do pensamento freudiano auxiliarão na “visualização” do aparato psíquico, funcionando como elaborações provisórias, instrumentos facilitadores para ordenar e compreender as realidades psíquicas:

Não vejo necessidade de me desculpar pelas imperfeições desta ou de qualquer imagem semelhante. **Essas analogias visam apenas a nos assistir em nossa tentativa de tornar inteligíveis as complicações do funcionamento psíquico [...]. A meu ver, é lícito darmos livre curso a nossas especulações, desde que preservemos a frieza de nosso juízo e não tomemos os andaimes pelo edifício** (FREUD, 1996, [1900-1901] p. 565, grifo nosso).

A potência criativa da metáfora equina aparecerá também nos textos freudianos de 1923, em *O Ego e o Id e outros trabalhos*:

[...] Com frequência um cavaleiro, se não deseja ver-se separado do cavalo, é obrigado a conduzi-lo por onde este quer ir; da mesma maneira o ego tem o hábito de transformar em ação a vontade do id, como se fosse sua própria (FREUD, 1996 [1923], p. 39).

E, em 1932, a mesma metáfora estará presente em *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e outros trabalhos*:

A relação do ego para com o id poderia ser comparada com a de um cavaleiro para com seu cavalo. O cavalo provê a energia de locomoção, enquanto o cavaleiro tem o privilégio de decidir o objetivo e de guiar o movimento do poderoso animal. Mas muito frequentemente surge entre o ego e o id a situação, não propriamente ideal, de o cavaleiro só poder guiar o cavalo por onde este quer ir (FREUD, 1996 [1932], p. 87).

Desse modo, ao sábio cavalo de Itzig, Freud adiciona, posteriormente, as noções de força e ação que conferem ao cavaleiro o dom de saber soltar as rédeas ou refrear o animal quando necessário. E, em “Dolly”, é justamente essa a maior labuta de Franklin como adestrador, poeta e homem.

Aí, o mecanismo metafórico exprime o tumulto íntimo do sujeito cindido entre o racional e o pulsional, deixando de ser ornamento para se configurar como visão poética. A aproximação dos cavalos da narrativa aos do texto platônico e aos preceitos freudianos – em face de toda labilidade que o conto abraça –, reforça, sobremaneira, o caráter sinestésico da escrita de Munro. Trata-se de um desvendar íntimo metaforizado, por meio do qual a autora eleva a linguagem às fronteiras da prosa poética.

Pode-se dizer que ao longo da prosa da autora irrompem centelhas de “versos”; esses, ao despontarem, impregnam o texto e, ao lê-lo, temos a sensação de uma potente condensação do trecho, por vezes da narrativa inteira. A percepção sonora passa a ser imagem e a convocar afetos, confirmando que “a prosa, quando é alta prosa, se faz poesia pela força de condensação que adquire” (ARRIGUCCI, 2010, p. 234).

O trecho “Gone while the going is good<sup>243</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 234), por exemplo, faz referência, na abertura do conto, ao conflito entre as pulsões de morte e vida, valendo-se da aliteração da consoante oclusiva velar /g/, o que cria um efeito de movimento cíclico, como se algo enlaçasse as personagens entre o morrer e o viver, entre *gone* e *good*. A narrativa parece estar contida entre participípio e adjetivo, condensada em “[...] while the going [...]”, o que reflete, com precisão, o jogo entre partir e ficar.

Analogamente, no excerto “I **saw** a **scarf** I liked in a window [...]. But when I picked it up I had to drop it. Its **silky** feel made me **sick**<sup>244</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 249, grifos nossos), a repetição do fonema /s/ remete a *scarf* – echarpe –, cujo movimento e cuja sedosidade no colo mimetizam o ciciar de uma cobra que se enrola no pescoço da esposa, estrangulando-a. É um mal-estar sussurrado que nos atinge sensorialmente. Com efeito, a palavra de Alice Munro esculpe em peculiaridade de forma-conteúdo, como, aliás, é próprio dos grandes escritores.

Em “Dolly”, quem verdadeiramente domina a *ars poetica* é Franklin e, curiosamente, dessa escrita quase nada sabemos, a não ser, segundo a esposa, que essa poesia é “crua” e não se sobrepõe à equitação, como se observa em

---

<sup>243</sup> “Ir embora enquanto ainda íamos bem” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>244</sup> “Vi uma echarpe que me agradou numa vitrine [...] Mas quando a peguei nas mãos tive que largá-la. O toque da seda me dava enjoo” (MUNRO, 2013b, p. 250. Tradução de Caetano Galindo).

“He doesn’t stress the poetic employment<sup>245</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 235); ao contrário, “He has held one-term jobs at various colleges, but never so far away that he can’t keep in touch with the stables<sup>246</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 235).

Talvez isso ocorra pelo fato de a poesia não produzir algo usual, tangível, nem tampouco se vincular estritamente ao campo da necessidade e da sobrevivência do corpo, mas ainda assim se fazer imprescindível. Ser poeta, assim como ser adestrador, é ter ofício que vai além do objetivamente palpável, é ter o dom de transformar o caos em estrutura organizada, de ordenar sentimentos desarticulados em palavras, de fazer pousar labor e paixão sobre o traço do desejo. Logo, a aposentadoria é algo que diz respeito ao cidadão, mas não ao adestrador de cavalos e palavras:

He still goes there two or three times a week, and rides his own horse, and talks to the man in charge who occasionally wants his advice [...] He admits to giving readings, but only as he says once in a blue moon<sup>247</sup> (MUNRO, 2013a, p. 235).

Se o trabalho é a atividade ao redor da qual o sujeito tece grande parte de sua vida, não é de se admirar que a perda da função em virtude da aposentadoria traga consigo também as perdas de finanças, autonomia, liberdade, sensação de pertencimento, vínculos, *status* social, saúde e tantas outras. Portanto, o luto mostra-se necessário não apenas pelas perdas palpáveis e materiais, mas também pelos ideais e perspectivas de vida. E a saída para essa angústia é o desejo. Existir é suportar a falta e a incompletude, criando maneiras para reinscrever o desejo.

Apesar da dor das perdas, Franklin e a esposa, por meio de seus ofícios, literalmente reescrevem o desejo, tecendo-o com os fios da ficção, no entanto, a toda satisfação obtida segue-se, de imediato, uma insatisfação e, para além da seara profissional, existem outras camadas que desvelam vulnerabilidades na vida das personagens, conforme será abordado mais adiante.

---

<sup>245</sup> “Ele não sublinha a atividade poética” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>246</sup> “Teve empregos temporários em várias universidades, mas nunca tão longe daqui que não pudesse se manter em contato com os estábulos” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>247</sup> “Ele ainda vai lá duas ou três vezes por semana, e monta seu próprio cavalo, e conversa com o encarregado que ocasionalmente pede conselhos. [...] Ele aceita dar palestras, mas só bem de vez em quando, como ele diz” (MUNRO, 2013b, p. 236. Tradução de Caetano Galindo).

Todo esse desassossego culmina na cena em que Gwen vai à casa da escritora e lhe entrega os produtos de beleza. Após a conversa entre ambas, o café e o cigarro, Gwen sai para ir embora, mas seu carro não dá a partida, então, mostrar-se hospitaleira se torna inevitável para a esposa de Franklyn: “There was nothing to do then but ask her to stay for supper, and overnight. She was immensely apologetic [...]”<sup>248</sup> (MUNRO, 2013a, p. 241). Franklin não tarda a voltar para casa, e o que se passa quando ele entra na cozinha é um choque: “Both she [Gwen] and Franklin then were struck at the same time. “Oh my Lord,” said Gwen. [...] And they stood halted in their tracks. [...] “Frank.” “Dolly.”<sup>249</sup> (MUNRO, 2013a, p. 242).

Além da surpresa, observa-se que o momento em que ambos se reconhecem é de enorme ameaça para a narradora, visto que o equilíbrio do casal é rompido com o reencontro de Franklin e Gwen, Gwendolyn, Dolly. Essa figura sedutora, uma *Lolita*<sup>250</sup>, gira a engrenagem do conto ao introduzir a então vendedora de cosméticos como uma paixão da juventude de Franklin: “She met Franklin when he was on his last leave [...] and they had as crazy a time as you could imagine<sup>251</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 243).

A partir de então, o comprazimento e a condescendência da esposa com a vendedora evaporam-se por completo, transformando-se em candente ciúme, pois, não bastasse a aparição de um amor de outrora, a esposa sabia sobre Dolly: “[...] I did know about her two weeks with Franklin, and so, [...] did many others. At least if they read poetry. They knew how lavish she was with her love [...]”<sup>252</sup> (MUNRO, 2013a, p. 243).

---

<sup>248</sup> “Não havia mais nada a fazer a não ser convidá-la a ficar para o jantar, e para passar a noite. Ela não parava de pedir desculpas [...]” (MUNRO, 2013b, p. 241. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>249</sup> “Então tanto ela [Gwen] quanto Franklin congelaram ao mesmo tempo. “Ai, meu Deus”, disse Gwen. [...] E eles ficaram ali imobilizados. [...] “Frank.” “Dolly.”” (MUNRO, 2013b, p. 242-243. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>250</sup> *Lolita*, de 1955, é o nome da obra de Vladimir Nabokov. A referência ao romance se justifica não apenas porque as protagonistas de Nabokov e Munro compartilham do mesmo apelido – Dolly –, mas também por causa do caráter ilícito que a personagem Dolly, em ambas as obras, parece personificar. “Ela era Lo, apenas Lo, pela manhã, um metro e quarenta e cinco de altura e um pé de meia só. Era Lola de calças compridas. Era Dolly na escola. Dolores na linha pontilhada. Mas nos meus braços sempre foi Lolita” (NABOKOV, 2011, p. 13).

<sup>251</sup> “Ela conheceu o Franklin quando ele estava na sua última licença [...] e eles pintaram o sete” (MUNRO, 2013b, p. 244. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>252</sup> “[...] eu sabia das duas semanas dela com o Franklin, e também, como eu disse, muitos outros sabiam. Pelo menos se liam poesia. Eles sabiam como ela era generosa com seu amor [...]” (MUNRO, 2013b, p. 244. Tradução de Caetano Galindo).

Com efeito, a Gwen que lhe vendera produtos de beleza não era aquela que estava em sua casa. Para a narradora, Gwendolyn era, de fato, duas pessoas distintas: Gwen, a mulher simplória e inofensiva com quem fizera amizade, e Dolly, a enigmática e sedutora *femme fatale* do passado do marido, agora materializada em carne, osso e perigo em sua cozinha.

O fato de Dolly ter sido musa de Franklin agrava ainda mais a situação. Incidentais ou não, as duas semanas passadas com a garota de então, *that charmer*, renderam a Franklin o reconhecimento do poema e, por conseguinte, a eternização da musa. Dolly é o fator desagregador; apenas por existir e apresentar-se detentora de tal poder, ameaça o pacto de fidelidade do casal. Sua presença, imediatamente, transforma a dupla em trio e põe em xeque a máxima de Franklin em relação à união com a esposa: “We belonged to ourselves and to each other [...]”<sup>253</sup> (MUNRO, 2013a, p. 234).

Dolly é a fagulha da potencial destruição, a mulher que detém em seu arsenal de sedução – aos olhos da esposa – armas às quais seu marido já se rendera um dia. Aliás, Dolly, em uma reviravolta súbita de conduta, faz questão de anunciar que ainda as têm em punho: “She sat on the side of it [the coach] with her last cigarette, telling me not to worry, she was not going to burn the house down [...]”<sup>254</sup> (MUNRO, 2013a, p. 244).

Além das astúcias do próprio enredo, Alice Munro explora o poder de sugerir, o que promove um efeito mais contundente do que o de mostrar. Por essa razão, o trocadilho velado de Dolly, ao fazer referência ao cigarro, aumenta o impacto da ameaça. O mesmo ocorre na alusão ao poema “cru” de Franklin, que aguça a imaginação do leitor, mas que em nenhum momento é transcrito no conto. Essas são táticas narrativas capazes de promover cenas imaginárias na fantasia do sujeito, como as mais cruas possibilidades que o desejo pode entrever.

Nesta dança do revelar e ocultar, a escolha do nome da vendedora não é casual. Ora, nomear é fazer um chamado à vida, é indelevelmente marcar com sinete uma singularidade, é, de certo modo, inaugurar um ato de criação poética.

---

<sup>253</sup> “Nós pertencíamos a nós mesmos e um ao outro [...]” (MUNRO, 2013b, p. 235. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>254</sup> “Ela se sentou na beirada [do sofá] com o último cigarro, dizendo para eu não me preocupar, que ela não ia incendiar a casa [...]” (MUNRO, 2013b, p. 245. Tradução de Caetano Galindo).



O traço inscrito é como uma escultura: tem forma, textura, ressonância, cor. No entanto, a apropriação e a particularização do nome pelo sujeito é que permitirão a essa marca passar de mero vocativo para algo próprio e único. Trocá-lo, desdobrá-lo, abreviá-lo levarão, por conseguinte, a significados oblíquos.

Não se pode esquecer que a contista guarda na nomeação de personagens e contos um detalhe, cuja importância só poderá ser desvendada no conjunto da narrativa. Neste conto, sobretudo, tal detalhe é merecedor de redobrada atenção.

O título sugere algo, ao menos ao leitor de língua inglesa, que somente na metade do texto se percebe como não confirmado, pois, no início dramático, o leitor é desviado de sua suspeita preliminar – de a narrativa versar sobre uma boneca, *dolly*. Das vinte e duas páginas do conto, apenas na décima tem-se a primeira sugestão relativa ao título esclarecida com a revelação do apelido da vendedora de cosméticos, Dolly.

O primeiro contato com o título, portanto, não nos dá a revelação dos possíveis significados latentes do vocábulo. Apenas em um segundo momento, já em posse de mais elementos narrativos, pode-se inferir algo acerca de tal detalhe, que, então, ilumina o todo. Trata-se de um jogo semântico que desvela que o substantivo *dolly*, em inglês, é, ao mesmo tempo, comum e próprio. No primeiro caso, designa “boneca”; no segundo, é nome de mulher, evidenciando que *dolly* é metáfora ambivalente já no título.

E ainda há outra camada subjacente de sentido, na qual *dolly* pode ser considerada metáfora do desejo, que não envelhece nunca e que, como as bonecas – o outro significado, confirmado *a posteriori* –, é para sempre imune à passagem do tempo. Segundo Ajay Heble, na escrita de Munro,

The lists of ordinary details in her work are thus important not only for what they show us, but also for what they may not always show or tell [...] the world which Munro constructs is not as transparent as it may at first appear; it is not simply something we can take for granted<sup>255</sup> (HEBLE, 1994, p. 4).

---

<sup>255</sup> Os inúmeros detalhes comuns em seu trabalho são, portanto, importantes não apenas por aquilo que eles nos mostram, mas também pelo que nem sempre podem mostrar ou revelar [...] o mundo que Munro constrói não é tão transparente como pode, à primeira vista, parecer; não é simplesmente algo que possamos aceitar sem questionar” (HEBLE, 1994, p. 4. Tradução nossa).

Nota-se que há um intrincado tecido de relações que envolve as nomeações do conto e da personagem que aqui se entrelaçam. Chama a atenção o fato de que Franklin e Gwendolyn tenham dupla designação (eles também são chamados de Frank e Dolly) e que, em contrapartida, a esposa não tenha nome no conto.

Situação semelhante pode ser observada em “Gravel”, em que o (a) narrador(a) também não é nomeado(a). Nesse conto, o protagonismo é da irmã morta; as demais personagens organizam suas vidas no entorno da tragédia que a vitimou. Analogamente, em “Haven”, a importância do conto está centrada na tia e em seu casamento e não na sobrinha-narradora, de modo que, nesses dois contos, a não nomeação desloca a ênfase da narrativa da personagem que narra para outras.

Entretanto, em “Dolly”, a esposa sem nome coincide com a protagonista e, ao contrário do que ocorre em “Gravel” e “Haven”, cujos dilemas e dramas são singulares, em “Dolly” a narradora anônima protagoniza sua história, que, em tese, poderia ser a de qualquer mulher que, na inelutável velhice, tem de se haver com as questões do declínio e das perdas, comuns à maioria nessa fase da vida

A não definição de gênero, assim como a não nomeação de personagens, revela muito mais do que omite, afinal, que importam o gênero ou o nome quando a dor nos faz iguais?

Em *Dear Life*, os contos “Dolly” e “Corrie” são os que trazem o nome de uma personagem como título. Conforme já mencionado, “Dolly” é capaz de suscitar no leitor atento imediata desconfiança com o substantivo comum encerrado no título; contudo, provavelmente o mesmo não ocorra com a leitura de “Corrie”, pois, nesse caso, o que salta aos olhos é confirmado logo na primeira página do texto: o substantivo próprio, o nome da personagem. Entretanto, um leitor já acostumado ao movimento de ocultar e revelar da autora ainda ficará tentado a “escavar<sup>256</sup>” um pouco mais.

---

<sup>256</sup> Importa ressaltar que os títulos, em *Dear Life*, com maior ou menor grau de dificuldade, sempre trarão um conteúdo cifrado. O conto “Amundsen”, por exemplo, faz referência ao nome de uma cidade extremamente fria, na qual a narrativa se desenrola. O leitor pode aceitar essa informação tal como ela se apresenta: um destino fictício. No entanto, conhecendo a peculiaridade de nomear da autora, seu gosto pela geografia e observando a ênfase na caracterização da gélida atmosfera do conto, verifica-se uma aproximação entre a paisagem da narrativa e a de uma região que se chama Mar de Amundsen, no oceano Antártico,

De acordo com *Longman Dictionary of Contemporary English* (2001), o vocábulo *corrie* designa “profunda depressão circular ao lado de uma montanha ou colina” (2011, p. 305). No conto de Munro, *Corrie*, a personagem principal, fora acometida de poliomielite e, em virtude disso, tem uma perna mais curta do que a outra. Nesse sentido, pode-se dizer que a falta, agora evidenciada no título como substantivo comum, também se observa no alicerce do enredo, estabelecendo uma analogia entre o título e aspectos do desejo. Essa aproximação pode ser entendida como metáfora da configuração física da protagonista, uma vez que, apesar de sua independência financeira, *Corrie* busca alguém que a ampare, uma “muleta psíquica”, por meio da qual anseia suprir sua falta. Sugere-se que sua incompletude possa ser preenchida com a presença de alguém em quem se apoiar. É justamente porque algo lhe falta que se impõe a ilusão de que o outro pode complementá-la, pois “A falta só pode ser representada através de alguma coisa que a preencha” (PELLEGRINO, 1988, p. 312).

O vocábulo *corrie* retoma, ainda, a temática deste trabalho, já que dialoga com a questão do vazio de todo sujeito, do desnudamento da nossa incompletude, obrigando-nos a perseguir o incessante movimento do desejo.

Fica claro que, na escrita de Munro, os nomes próprios contêm sentidos cifrados, e os elementos semânticos se dilatam e remetem a outros significados, que, por sua vez, ampliam os horizontes do conto, assinalando que na obra da autora nada é fortuito. Portanto, há de se ter certa predisposição ao engenho para ler os títulos de Munro, pois o jogo de “ocultamento e desvelamento” metafórico pode despistar o leitor das relações semânticas entre os termos.

No caso de “*Dolly*”, observa-se que o termo não é nome, mas alcunha dada por Franklin à jovem namorada de então: “Not anybody else in the world that knows me by that name. *Dolly*<sup>257</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 242). O vocativo amoroso, deslocado no tempo, alude à beleza irretocável e, ao mesmo tempo, aponta para uma mulher cuja imagem não condiz mais com o apelido. Sobretudo fisicamente,

---

permanentemente coberta por gelo, cuja camada pode chegar a três quilômetros de espessura. O nome da localidade homenageia Roald Amundsen (1872-1928), explorador norueguês que descobriu a região e foi o primeiro homem a chegar ao Polo Sul. Mais uma vez, fica claro que, nas narrativas de Alice Munro, nada é apenas o que parece ou foi dito, há sempre mais. /////

<sup>257</sup> “Ninguém mais nesse mundo me conhece por esse nome. *Dolly*” (MUNRO, 2013b, p. 243. Tradução Caetano Galindo).

Dolly em nada parece evocar a boneca de outrora: “The only blatant thing about her was brassy thin hair cut straight across her forehead in bangs<sup>258</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 237).

No entanto, sob a força do apelido, a personagem pode estar ainda presa, em muitos aspectos, ao tempo da juventude, vestindo uma “aparência” que não mais lhe cabe. Seu nível de linguagem, extremamente coloquial, transparece nas frases elípticas “You don’t smoke?” e “You writing letters?<sup>259</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 237 - 238); também é digno de nota o uso das expressões “stuff” e “what the hell<sup>260</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 238 - 239), que trazem a marca de uma irreverência juvenil e evidenciam resistência ao amadurecimento. Além da forma de utilizar os recursos discursivos, chama a atenção o comportamento da mulher, especialmente sua agitação, o que é patente em “She kept taking jumpy little looks around<sup>261</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 237). E, ainda, ela era alguém de riso fácil, fumava demais e tinha um “ar” de inadequação, de inconveniência.

Essa é a rival, recém-saída da ficção, de quem a esposa de Franklin desdenha: “She was her own sassy choice<sup>262</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 244). Dolly fora a musa que havia encantado Franklin não apenas com suas excentricidades, mas também com suas superstições bizarras:

[...] she believed she couldn’t get pregnant because she had been a twin and wore her dead’s sis’s hair in a locket around her neck. She had all kinds and notions like that and gave Franklin a magic tooth – he didn’t know whose – to keep him safe [...]<sup>263</sup> (MUNRO, 2013a, pp. 243-244).

---

<sup>258</sup> “A única coisa gritante nela era o cabelo fino acobreado cortado numa franja reta sobre a testa” (MUNRO, 2013b, p. 238. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>259</sup> “A senhora não fuma?” “Escrevendo cartas?” (MUNRO, 2013b, p. 238. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>260</sup> “isso tudo” “e eu com isso” (MUNRO, 2013b, p. 239. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>261</sup> “Ela ficou dando umas olhadinhas rápidas em torno” (MUNRO, 2013b, p. 238. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>262</sup> “Ela era resultado de suas próprias escolhas petulantes” (MUNRO, 2013b, p. 245. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>263</sup> “[...] ela achava que não podia engravidar porque tinha tido uma irmã gêmea e usava um cachinho do cabelo da irmã morta num medalhão no pescoço. Ela tinha inúmeras ideias desse tipo e deu para Franklin um dente mágico – que ele não sabia de quem era – para ele ficar protegido [...]” (MUNRO, 2013b, p. 244. Tradução de Caetano Galindo).

As regras de Dolly o fascinavam<sup>264</sup>, contudo, da perspectiva da esposa, a ex-namorada não passava de uma intrusa.

To tell you the truth I was privately un-enthralled when told this. I had thought how men are charmed by stubborn quirks if the girl is good-looking enough. [...] All that delight in the infantile female brain<sup>265</sup> (MUNRO, 2013a, p. 244).

A despeito da constatação da defasagem entre a imagem de Dolly, musa dos tempos idos, e a de Gwen, vendedora de cosméticos, a protagonista se intimida. Na manhã seguinte, ela acorda com barulho de conversa e cheiros de café e cigarro: “All the safety and merriment of the evening was gone from me<sup>266</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 245). Repentinamente, aquela esposa pouco vaidosa, em face da presença da outra, levanta-se de pronto, veste-se e arruma o cabelo – uma raridade matinal. Segundo Joel Birman (1999), “a feminilidade é um traço que se inscreve no registro da *falta* e do *vazio*, que está no âmago da experiência do desejo” (BIRMAN, 1999, p. 60, itálico do autor). No conto, a vitalidade do desejo reinaugura o olhar para a falta, sublinhando o desamparo que se estabelece em muitos sujeitos, na velhice, de forma incisiva.

O que se nota a seguir, referente à cena passada na cozinha, são diversas impressões apreendidas pelos sentidos da esposa enciumada. Ela repara no riso fácil de Gwen a qualquer comentário de Franklin, que, contrariamente à sua normal disposição, está falante. Percebe ainda que o marido parece ter dificuldade em chamar a outra de “Gwen”, esquivando-se de “Dolly” e, como se não bastasse, faz algo insólito: “buzina” um adeus ao sair de carro.

Sob a aparente normalidade da manhã, há uma subcorrente de tensão, em virtude da presença de Dolly, que faz com que nada ali seja espontâneo. Dolly, de tola e resignada, passa a irônica e saliente:

Done the dishes all by hand because I was scared I wouldn't get the hang of your dishwasher”, she said. “Then I got hold of these

<sup>264</sup> “Her rules enthralled him” (MUNRO, 2013a, p. 244). “As regras dela o encantavam” (MUNRO, 2013b, p. 244).

<sup>265</sup> “Para dizer a verdade, eu fiquei intimamente não encantada quando soube disso. Na época eu pensei o quanto os homens são atraídos por caprichos teimosos se a garota for bonitinha o suficiente [...] Todo esse deleite com o infantil cérebro feminino” (MUNRO, 2013b, p. 244-245. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>266</sup> “Toda a segurança e a alegria da noite tinham desaparecido para mim” (MUNRO, 2013b, p. 246. Tradução de Caetano Galindo).

jars up there and I thought I might as well do them while I was at it.” “They haven’t been washed in a century”, I said. “Yeah, I didn’t think so.”<sup>267</sup> (MUNRO, 2013a, p. 245)

O texto se tece das impressões da esposa, do que ela observa e, assim, sua reação com a partida do marido e da “outra”, juntos, para o mecânico, é previsível. Seus pensamentos se incendeiaram e a falta se manifesta sob a capa do ciúme: “I wanted to run after them, pound them to pieces. I walked up and down as this grievous excitement got more and more of a hold on me”.<sup>268</sup> (MUNRO, 2013, p. 246).

A mulher que acreditava sepultada a musa do passado a encontra renascida, a esposa que supunha garantido o casamento o vê abalado. Igualmente a assusta o fato de que o “nothing to be managed anymore” sai de cena e abre espaço para a contundência do movimento latente do desejo. De fato, aos olhos da esposa, o marido e Dolly estão prestes a retomar o passado do ponto em que haviam parado, e esse reatamento do elo entre ambos inexoravelmente a excluiria. Vê-se, na protagonista, um medo duplicado: medo de não ser mais objeto de desejo do marido e medo de se haver com o próprio desejo, que Dolly despertara.

Logo, é pertinente reiterar que aqui se trava um combate entre duas paixões diametralmente opostas: fuga da morte e desejo de vida.

---

<sup>267</sup> “Lavei tudo à mão porque fiquei com medo de não me virar com a sua máquina”, ela disse. “Aí eu vi esses potes ali em cima e achei que podia também dar um jeito neles, já que estava com a mão na massa mesmo.” “Faz um século que eles não são lavados”, eu disse. “É, foi o que pensei.” (MUNRO, 2013b, p. 246. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>268</sup> “Eu quis correr atrás deles, picar os dois em pedacinhos. Fiquei andando de um lado para o outro enquanto aquela agitação dolorosa ia tomando posse de mim.” (MUNRO, 2013, p. 247. Tradução de Caetano Galindo).

### 2.1.3 “Vasto, vivo: meu coração teu<sup>269</sup>”

*“You’ve just turned 82. You’re still beautiful, graceful and desirable. Lately I’ve fallen in love with you all over again and I once more feel a gnawing emptiness inside that can only be filled when your body is pressed against mine.”*

André Gorz

Em *Dear Life*, na complexa dinâmica do desejo, os obstáculos à sua realização encontram na fuga uma resposta-reflexo. De fato, a fuga está entre as reações mais elementares do ser humano em face do medo. Na obra, a depender da narrativa, configura-se como uma evasão da realidade assustadora, ou como um escape, um recolhimento introspectivo<sup>270</sup>: “There was no doubt at all about what I should do. In a fairly short time I went out and got into my car [...] I had a suitcase beside me [...]”<sup>271</sup> (MUNRO, 2013a, p. 246).

Pode-se dizer que, especificamente em “Dolly”, o ato de fugir inaugura um novo modo de lidar com o confronto, no qual este é representado por um distanciamento reorganizador, que é também uma tomada de fôlego, uma espécie de soma de escapes. A narradora, em um rompante, faz a mala, deixa um bilhete ríspido, joga a chave da casa pela fenda da porta da frente e parte, sem destino: “It was ridiculous and cruel to make me watch it [the ex lovers’ reunion] and so I would just get out of the way”<sup>272</sup> (MUNRO, 2013a, p. 247).

<sup>269</sup> O verso é de Caio Fernando Abreu. In: *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2014, p. 103.

<sup>270</sup> Nos contos que precedem *Finale*, pode-se dizer que as diversas fugas se apresentam com diferentes intensidades nas narrativas. Concentremo-nos em dois contos que na obra trazem as duas acepções de fuga propostas acima: “Train” e “Corrie”. Em “Train”, a fuga permeia toda a longa narrativa. São quarenta e uma páginas que discorrem sobre a personagem, que se desloca da abertura à conclusão do conto, assim como sugere o título. Já em “Corrie”, a fuga se assemelha mais a um recolhimento organizador e está condensada em um breve momento, no qual a personagem, ao despertar e dar-se conta do embuste de que fora vítima, caminha pela casa elaborando o acontecido: “She gets up and quickly dresses and walks through every room in the house, introducing the walls and the furniture to this new idea” (MUNRO, 2013a, p. 173). “Ela levanta e se veste rapidamente e anda por todos os cômodos da casa, apresentando a nova ideia às paredes e à mobília” (MUNRO, 2013b, p. 175. Tradução de Caetano Galindo). Trata-se de uma fuga subjetiva na qual o deslocamento se dá internamente.

<sup>271</sup> “Não havia a menor dúvida quanto ao que eu devia fazer” (MUNRO, 2013b, p. 247. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>272</sup> “Era ridículo e cruel me fazer assistir a tudo, então eu ia simplesmente sair da frente deles” (MUNRO, 2013b, p. 247. Tradução de Caetano Galindo).

Curiosamente, a impulsividade pueril de partir leva a narradora a Cobourg: “A town that we had never been in together<sup>273</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 247). Tal destino em nada é aleatório, pois despertará, justamente, memórias da esposa que não incluem o marido, mas outra ocasião e outro homem.

A despeito do sentimento de desamparo, experimentado com angústia pela esposa ao caminhar a esmo pela cidade, e de toda a insegurança que envolve a estadia em Cobourg, há uma tentativa de restaurar a placidez, convocando a razão em meio ao turbilhão de sentimentos: “What had happened to me was not uncommon, I thought. Not in books or in life. There should be, there must be, some well-worn way of dealing with it<sup>274</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 248).

Essa aproximação entre o passado e o presente da protagonista na aludida cidade reforça a atmosfera de perda que paira sobre o conto, ao tocar em um dos elementos mais delicados da relação a dois, a confiança. A fuga, que na narrativa mistura-se à viagem, faz aflorar na esposa a lembrança de um antigo *affair*, vivido durante a juventude naquela cidade, com um professor mais velho e casado.

É fundamental observar que a esposa, ao optar pela cidade de Cobourg, onde um dia havia sido “a outra”, antes mesmo de lembrar-se desse ocorrido, denuncia que a escolha é tudo, menos um acaso. Ela volta àquela cidade sem se dar conta, efetivamente, do porquê de tal retorno, atestando que somos detentores de atitudes que não se oferecem gentilmente à memória. A lembrança, que o esquecimento ocultou, vai emergindo conforme a esposa caminha pelas ruas.

Na brevíssima passagem, que ao leitor menos atento pode se perder na febril descrição da fuga, Munro ata as lembranças de um triângulo amoroso vivenciado e daquele imaginado no presente pela esposa:

The man a teacher, older. A wife at home, undoubtedly children.  
Lives to be tampered with. She mustn't know, it would break her

---

<sup>273</sup> “Uma cidade onde nunca tínhamos estado juntos” (MUNRO, 2013b, p. 248. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>274</sup> “O que tinha acontecido comigo não era incomum, eu pensei. Nem nos livros, nem na vida. Devia haver, tinha que haver alguma maneira tradicional de lidar com aquilo” (MUNRO, 2013b, p. 248. Tradução de Caetano Galindo).



heart. I didn't care in the least. Let it break<sup>275</sup> (MUNRO, 2013a, p. 248).

Em “Dolly”, o presente se faz de desdobramentos do passado que apontam para o futuro. A lembrança minuciosa aponta para uma situação vivida, posta em paralelismo com a atual. Segundo Freud, em “Escritores Criativos e Devaneios” (1908-1907), há um trabalho psíquico que associa um fato do presente – alguma ocasião desencadeadora – a uma recordação com potencial de despertar “um dos desejos principais do sujeito”. O retrocesso à lembrança anterior, na qual o desejo foi realizado, agirá como um elemento disparador para criar um devaneio, detentor de traços dessa experiência anterior, que projetará uma situação referente no futuro para a realização do desejo. Trata-se de uma relação entre fantasia e tempo: “Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (FREUD, 1996 [1908-1907], p. 138).

Em síntese, o objetivo da viagem não é o destino. O que existe é a esposa e a travessia que se dá dentro dela, e esta é muito maior do que a geografia de Cobourg. Trata-se de um recuo no espaço e no tempo que acessa na narradora a memória de ter sido objeto de desejo, um dia, em tal cidade, levando-a a confrontar-se com a dolorosa ameaça de não mais sê-lo: “I could remember more if I tried, but it wasn't worth it<sup>276</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 248).

O *flashback* diminui o ritmo da fuga, mas aguça seu caráter de desespero, ao colocar a narradora diante do impasse do lembrado em face da nova trinca relacional. Pode-se dizer que essa recordação da vivência passada – no sentido etimológico de recordar, de colocar de novo no coração –, é, então, ressignificada no nível dos afetos.

Portanto, disto trata a viagem: de um entendimento que lança luz ao agora a partir do outrora, pois esse é o mecanismo de que se vale o desejo, que “utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro” (FREUD, 1996 [1908-1907], p. 139).

Contudo, entre o homem e a mulher há a falta que ela tentará substituir por meio da exclusividade no desejo dele (LEVY; GOMES, 2011, p. 48). A essa falta

---

<sup>275</sup> “O homem, professor, mais velho. Uma esposa em casa, indubitavelmente filhos. Vidas para atrapalhar. Ela não podia saber, aquilo acabaria com ela. Eu não dava a mínima. Que acabe” (MUNRO, 2013b, p. 249. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>276</sup> “Eu podia lembrar mais se tentasse, mas não valia a pena” (MUNRO, 2013b, p. 249. Tradução de Caetano Galindo).

se alia o temor da perda, que remonta à experiência da relação primeva e àquilo que atravessa a dupla. Analogamente, o medo de perder o companheiro e seu afeto está vinculado à questão do ciúme e da posse. O ciúme sempre remeterá a um desejo de amor arcaico, concernente à exclusão do sujeito da cena primitiva: “Enquanto o ciúme é a reivindicação do *todo*, a questão do desejo se apresenta como algo que se recusa ao *todo*” (RIOS, 2013, p. 457, grifo da autora). Ainda assim, o ciúme anda enlaçado ao desejo, já que o sujeito acredita possuir o objeto que preenche sua falta,

mas o afeto de ciúme vem despossuí-lo desse objeto fazendo aparecer a falta tão logo achado, tão logo perdido. [...] O ciúme é, portanto, o outro lado do desejo – é o sinal da incompletude do sujeito (QUINET, 2009, p. 133).

A exigência da fidelidade absoluta do outro é o esforço para isolar o homem e obter dele a dedicação exclusiva em uma posição ilusória de totalização. Logo, Dolly é a intrusa que ameaça tomar para si aquilo que a esposa acredita que a completa, é a rival que pode lhe roubar o objeto amado. Trata-se, porém, de um roubo impossível, já que a posse total do objeto de amor é uma quimera. Aliás, se há nessa dinâmica uma rival genuína, é a autonomia do desejo, que a enciumada tenta controlar.

Logo, a ilusão do modelo fusional de relacionamento amoroso caminha de mãos dadas com a ilusão da completude do sujeito, estando ambas predestinadas ao fracasso.

Isto posto, percebe-se neste breve ciclo da viagem – na impessoalidade do hotel, na repulsa pela echarpe experimentada na loja, na inapetência à comida do restaurante, no barulho do ir e vir das pessoas nas ruas – um desconforto quase palpável, uma mudança na personagem que traz consigo a constatação de sua não inteireza ao reconhecer-se só. Um único homem lhe faltava e o mundo se tornara deserto: “Just the oddity of sitting alone, eating alone, the gaping solitude, the unreality<sup>277</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 249). Sua única certeza, no momento, é a da presença de uma ausência.

---

<sup>277</sup> “Só a estranheza de estar sozinha, de comer sozinha, a solidão gritante, a irrealdade” (MUNRO, 2013b, p. 250. Tradução de Caetano Galindo).

Aqui os ecos de *Wild Geese* reaparecem no que tange à solidão incrustada no íntimo de cada sujeito. Não se trata daquela que geograficamente aparta o indivíduo nem da que acomete o idoso em face do exílio imposto pela sociedade, mas da solidão intrínseca à existência, que desemboca na carência do outro. De fato, somos sós, e esse vazio não pode ser preenchido, mas, paradoxalmente, para estarmos bem com os outros, é preciso antes aprender a suportar a própria solidão. Isso pressupõe que ser só não exclui o outro, ao contrário, sublinha a falta que reclama sua presença, embora não possa ser por ela suprida, pois o outro também é marcado pela falta.

Trata-se de desejar estar, ao mesmo tempo, só e acompanhado no compasso da vida, ou, ainda, como nos sugere a dinâmica do casal em “Dolly”, ter na vida em comum um encontro de duas solidões.

Esse desconsolo parece ser exatamente o sentimento que prevalece na fuga da narradora. É um mal-estar que vai além dos limites do eu e contamina o restaurante, a comida, a echarpe e a vida da esposa. Em relação a esse aspecto, é digno de nota que a semelhança fonética entre os vocábulos *silky* e *sick*, em “I **saw** a **scarf** I liked in a window [...]. But when I picked it up I had to drop it. Its **silky** feel made me **sick**”<sup>278</sup> (MUNRO, 2013a, p. 249, grifos nossos), conforme já referido anteriormente, pareça aludir ao modo como a narradora, à luz da reviravolta que Dolly instaura, se sente: aparentemente serena, mas em um grande desassossego.

É extremamente significativo que as dificuldades iniciais concernentes ao reconhecimento e à aceitação da imagem que a velhice impõe à esposa, frente ao inconsciente que desconhece a velhice<sup>279</sup> (MUCIDA, 2006, p. 137), sejam contrastantes, neste momento do conto, apresentando-nos uma percepção oposta à anterior. A narradora vai ao sanitário de um restaurante em Cobourg e, de frente para o espelho, estranha a imagem refletida, coincidente com sua imagem factual: “I went to the washroom and was surprised how much like myself I looked”<sup>280</sup> (MUNRO, 2013a, p. 249).

---

<sup>278</sup> “Vi uma echarpe que me agradou numa vitrine [...] Mas quando a peguei nas mãos tive que largá-la. O toque da seda me dava enjoo” (MUNRO, 2013b, p. 250. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>279</sup> Essas noções foram abordadas anteriormente, neste mesmo capítulo, nas seções “Happens to the heart” e “Vitrail de cacos”.

<sup>280</sup> “Fui à toailete e me surpreendeu o quanto eu ainda me parecia comigo” (MUNRO, 2013b, p. 250. Tradução de Caetano Galindo).

A esperada discrepância entre a imagem antecipada pela protagonista e a imagem dela mesma refletida no espelho não se concretiza: a velha que a encara é ela mesma. O reflexo contém a mulher na qual a narradora se reconhece, ainda que imbuída de algo do desconhecido e da inquietude da nova situação. Tão perto e tão longe, a imagem é, simultaneamente, estranha e familiar.

Em “O estranho”, artigo de 1919, Freud apoia-se na ambiguidade do vocábulo *heimilich*, que significa não só “familiar”, mas também “inquietante” ou “infamiliar”, conforme algumas traduções mais recentes. Tais sentidos contrários aqui nos interessam para explicar o que desperta, naquilo de conhecido, certo estranhamento. Esse paradoxo produz um efeito curioso, pois remete à ideia oposta, que é *unheimilich*. *Das unheimliche* sinalizaria então aquilo que é simultaneamente familiar e conhecido, mas também infamiliar e inquietante<sup>281</sup>.

Observa-se que o desconforto da personagem, originário das perdas narcísicas, antevê no espelho uma imagem disruptiva. No entanto, neste momento, o espelho não se quebra, ao contrário, é ressignificado pela esposa, que, com suas memórias revisitadas, reconhece-se, agora, atrelada a outra imagem íntima de si mesma, mais forte do que a oferecida anteriormente pelo espelho quebrado. Isso se deve ao processo de elaboração das perdas, da realização de um trabalho de luto (FREUD, 1917 [1915]), já que houve a perda do frescor, mas o ganho da perspectiva de uma vida inteira construída a dois.

A chegada de Dolly e o espelho da toalete têm papéis similares na narrativa. É por meio da “presença especular” de Dolly e do espelho propriamente dito que é posto em xeque o desejo da personagem, compelindo-a a fugir ou a retornar para casa. Pode-se dizer que a função última do encontro com “a outra”, Dolly, e a outra do espelho, ela mesma, é a de devolver a si a relação com o próprio desejo. Desse modo, com as perdas metaforizadas no presente, um horizonte de futuro se delineia “pela rearticulação existencial e desejante do sujeito” (BIRMAN, 1997, p. 203).

Assim, nota-se que, em “Dolly”, há uma viagem dentro de outra: a primeira, um deslocamento no espaço, relativa à fuga a Cobourg; a segunda, uma

---

<sup>281</sup> Cabe lembrar que a síntese a que chega Freud se dá a partir de um empréstimo da expressão de Schelling, o qual vê o “estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz” (FREUD, 1996 [1919], p. 258).

consequência da anterior, relativa à memória; por meio desta, a personagem acessa a posição da mulher que fora e a contrasta com a atual.

O mote da viagem, já abordado em “To Reach Japan”, figura também em “Dolly”, novamente associado à fuga de uma esposa: assim como Greta, a narradora de “Dolly” tem no *en route* a possibilidade, insuspeitada, de uma solução para seu conflito, pois é no encadeamento do vivido e do lembrado que o destino da personagem se modifica. Nesse sentido, a viagem, tão breve quanto intensa, é passagem emblemática, pois condensa a transformação da personagem em seu curso.

Na manhã seguinte, a narradora desperta para a claridade do dia: “I knew where I was, I knew what I had done. And I knew that I had made a terrible mistake. I got dressed and, as soon as I could, got out of the motel<sup>282</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 250). Cobourg configurou-se, para a protagonista, como uma busca desesperada de sentido para a vivência ameaçadora e possibilitou uma reorganização de seu mundo interior. Ao deixar a cidade e encaminhar-se para casa, a personagem elimina o que restou de Dolly:

I did not think of Gwen except as a person who had got in the way and created absurd problems. Her little stout legs, her foolish hair, her nest of wrinkles. A caricature you might say, somebody you could not blame and should never have taken seriously either<sup>283</sup> (MUNRO, 2013a, p. 250).

No entanto, o suposto alívio do regresso se esvai quando a personagem estaciona o carro e é recebida pelo marido “[...] in a measured way [...] Wait<sup>284</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 251). É compreensível que ele a receba com cautela, pois a viagem, apesar de breve – apenas um dia e um pernoite – foi decisão tomada com base no imaginário da esposa em razão de um acaso não esclarecido verbalmente. De fato, a ameaça de separação e a possibilidade de reconciliação entre Franklin e Dolly só existiu para a esposa; o marido sequer soube o porquê

---

<sup>282</sup> “Eu sabia onde estava, sabia o que tinha feito. E sabia que tinha cometido um equívoco terrível. Me vesti e, assim que pude, saí do hotel” (MUNRO, 2013b, p. 250. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>283</sup> “Eu não pensei em Gwen, a não ser como uma pessoa que tinha se intrometido e criado um problema absurdo. Aquelas perninhas roliças, aquele cabelo bobo, aquele ninho de rugas. Uma caricatura, dava pra dizer, alguém que não dava para culpar e que nunca devia ter sido levado a sério” (MUNRO, 2013b, p. 251. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>284</sup> “[...] de um jeito contido [...] Espere” (MUNRO, 2013b, p. 251. Tradução de Caetano Galindo).

de sua partida e para onde ela fora. Além de o reencontro não ter sido efusivo, o marido, ao recebê-la, profere um discurso vago em tom pesaroso, o que imediatamente reinstaura a recém-banida presença de Dolly.

Nesse trecho do retorno ao lar, o monólogo do marido confirma o que a esposa temia: a outra tomara seu lugar. A disposição para falar sobre Dolly e a longa e atípica declaração do marido atestavam a mudança e, agora, a despeito da crença de que Dolly era nada mais que um distúrbio passageiro, ela ainda permanecia entre eles: “[...] she was with us, in the kitchen with the things she polished<sup>285</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 251). É o desespero da esposa que faz com que Franklin perceba sua agonia e ceda em sua pequena vendeta: “Christ, I’m kidding [...] I was a little mad at you. I felt like giving you a hard time [...] Let’s go in the house<sup>286</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 252).

Tão logo a narradora entra na cozinha, a contenda com Franklin e o paradeiro de Dolly adquirem uma posição secundária no reencontro do casal, pois seus olhos se fixam nos vidros que Dolly pegara de cima do armário e lavara:

The first thing I saw in the kitchen was the sparkle of glass jars. I yanked a chair out and climbed up on it and began putting them away on top of the cupboard. ‘Can you help me?’ I said, and he handed them up to me<sup>287</sup> (MUNRO, 2013a, p. 253).

A atitude marca o intento não apenas de restaurar a ordem original dos objetos, mas também a de retomar imediatamente a realidade pretérita, estabelecida ao longo da vida a dois e coberta pelo pó do tempo vivido.

A casa e tudo o que ela contém são carregados de um significado construído por ambos na minudência do dia a dia, e esse microcosmo condensa as lembranças dos momentos de toda uma vida ali. É como se à união do casal se fundissem os vidros, a mobília, o entorno, de modo que o tempo e a relação

---

<sup>285</sup> “[...] ela estava conosco, na cozinha com as coisas que tinha polido” (MUNRO, 2013b, p. 252. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>286</sup> “Jesus, eu estou brincando [...] eu fiquei meio bravo com você. Fiquei com vontade de te torturar um pouquinho [...] Vamos entrar em casa” (MUNRO, 2013b, pp. 252-253. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>287</sup> “A primeira coisa que eu vi na cozinha foi o brilho dos potes de vidro. Puxei uma cadeira e subi nela para começar a colocar todos eles de volta em cima do armário. “Você pode me ajudar aqui?” eu disse, e ele me passou os potes” (MUNRO, 2013b, p. 253. Tradução de Caetano Galindo).

entre marido e mulher também se transmitissem às coisas circundantes. Ao lavar os vidros, é na intimidade do casal que Dolly mexe.

Segundo Ajay Heble,

Ordinary objects in Munro's world can, at any moment, become sinister or threatening; they can become charged with possibilities taken from what we might call a potencial or absent level of meaning: 'Pots can show malice, the patterns of linoleum can leer up at you, treachery is the other side of dailiness'<sup>288</sup> (HEBLE, 1994, p. 4).

Assim, é preciso apagar a presença de Dolly e a marca de sua impropriedade nos vidros que brilham na cozinha. Neste sentido, os verbos *yank* [a chair] e *put* [the jars] *away* são empregados pela esposa, no excerto, respectivamente, assinalando a latente raiva em virtude da intromissão da outra e convocando o marido a restabelecer com ela, a esposa, o lugar das coisas, a rotina conjugal, o laço amoroso. Trata-se de uma reapropriação do íntimo familiar.

Ao reinstaurar sua presença em casa, enquanto arruma os vidros, a esposa sente o conforto de pertencimento se esvaír e ser substituído por uma nova inquietação: e se Franklin tivesse mostrado o poema a Dolly?

Isso ocorre porque, a cada realização de um desejo, este se desloca. A incompletude persiste.

De acordo com Malvine Zalcberg (2007), a questão da falta relacionada ao amor, nas mulheres, pressupõe justamente a busca deste como suplência e, em grande medida, passa pelo desejo e pelas palavras de amor de um homem, bem como pelos efeitos de tudo isso na subjetividade. Assim, não é de surpreender que o poema de Franklin mantenha sua importância durante toda a narrativa e incomode a mulher; afinal, a articulação do amor com a palavra só pode ter um destinatário: a esposa. Qualquer outra configuração assume um caráter inquietante, provoca uma reação inflamada na mulher.

---

<sup>288</sup> "No mundo de Munro, objetos comuns podem, a qualquer momento, tornar-se sinistros ou ameaçadores; podem se carregar de possibilidades advindas do que chamamos de um potencial, ou sua ausência, de significado: 'Potes podem mostrar malícia, os desenhos no piso de linóleo podem olhar lascivamente, traição é o outro lado do dia a dia" (HEBLE, 1994, p. 4, tradução nossa).

Por isso a fragilidade afetiva da esposa se dá entre o alívio da volta e o ressentimento. O furor pode ter sido aplacado, mas o sentimento de injúria agarra-se ao ciúme, à inveja, à raiva que acompanham os pensamentos da narradora durante toda a reorganização dos objetos.

Pertence a essa alternância, ainda, além do poema de Franklin, a carta da esposa enviada de Cobourg ao marido. Trata-se de escrituras distintas, mas indissoluvelmente conectadas ao desejo<sup>289</sup> – o poema dele, ao desejo errático da juventude, associado ao princípio de prazer; a carta dela, à possível perda de seu objeto de desejo, ligada ao princípio de realidade<sup>290</sup>. Dessa eterna gangorra de opostos resulta, na união de ambos, certo equilíbrio. Afinal, nesse duplo sentimento, o desafio é sustentar na diferença a estabilidade.

A palavra, em “Dolly”, une as diversas escrituras presentes no enredo: *Wild Geese*, a biografia de Martha Ostenso, o poema de Franklin, a carta da esposa. Esse mecanismo não é inédito em *Dear Life*; já o vimos, por exemplo, em “To Reach Japan”. Todas essas escrituras tratam de conflitos íntimos das personagens e de seus grandes investimentos afetivos em busca de estabilidade.

Em “Dolly”, observamos a mesma busca no *élan* amoroso da cena final, em que o toque de Eros, em sua derradeira aparição, distancia-se de Tântatos e se faz presente quando o marido abraça a esposa: “He put his arms around me, lifted me down from the chair<sup>291</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 253). Em uma cena de intimidade quase casta, o encontro dos corpos tem um contorno erótico feito de cumplicidade. Aqui “está sendo representada uma forma de amor na qual privilegia-se a ternura que guarda, no entanto, como pano de fundo uma certa dimensão sexual” (ZALCBERG, 2007, p. 59). O erotismo funde-se ao amor, apagando momentaneamente a velhice e vencendo a morte.

Em “Dolly”, longe estão a sexualidade transbordante e a ausência de desejo. Entre uma e outra, sem dúvida, os caminhos do desejo se modificam com o passar dos anos, assim como os investimentos e valores de cada um, o

---

<sup>289</sup> A análise de “To Reach Japan”, apresentada no capítulo 1 deste trabalho, também mostra a correlação de um poema e uma carta ligados aos princípios de prazer de realidade.

<sup>290</sup> Os dois princípios citados, que regem o funcionamento mental, foram explicitados no capítulo 1 do presente trabalho.

<sup>291</sup> “Ele me envolveu com os braços, me desceu da cadeira” (MUNRO, 2013b, p. 254. Tradução de Caetano Galindo).



que propõe que a velhice não apaga o desejo, mas que ele se inscreve de maneira diferente em cada etapa da vida (MUCIDA, 2009, p.144).

Essa sutil intimidade – o gesto convidativo, a mão que busca, o abraço –, carrega uma alta carga de erotismo que se estende para além das personagens, iluminando a paisagem, os ambientes, os objetos. Como observa Margaret Atwood: “A rumpled bed says more, in the hands of Munro, than any graphic in-out, in-out depiction of genitalia ever could<sup>292</sup>” (MUNRO, 2006, xvii).

Ainda no que diz respeito ao amor e à sexualidade, as afinidades entre o *Fedro*, de Platão, e o conto “Dolly”, de Alice Munro, novamente se percebem. Lembremos que, no mundo platônico, os impulsos sexuais devem ser restringidos, e os “apetites”, controlados, pois do discurso socrático se pode inferir que a experiência sensual com o amado é somente um dos estágios que conduzirão a um “erotismo maior”, combinado à troca intelectual no entender daquilo que figura o divino dentro do transitório.

No conto de Munro, a corrente erótica, unida à intimidade intelectual, se converte na fusão de volúpia e ternura, boda no mundo sensível que se nutre do impulso erótico e dele extrai a força necessária para elevar-se e tornar-se “a peculiar mix of sensuality, sentiment, and intellect – a companionship bonded by erotic attraction no less than by intellectual give-and-take<sup>293</sup>” (VLASTOS, 1981, p. 40 *apud* ROWE, 2001, p. 242).

A representação da sexualidade latente no relacionamento do casal no desfecho do conto já está prenunciada desde o início da narrativa, na construção do espaço. O leitor ainda não sabe, mas não se trata de uma mera descrição do entorno, senão de uma projeção do sexual (e da vida de modo geral) na natureza circundante: inexistente o verdor resplandecente e a força da mata primária, mas há pujança de vida, que, a qualquer momento, a depender do desejo do sujeito, pode ressurgir, como de fato acontece.

É preciso que se mencione, ainda, a respeito da sexualidade, mais um elo entre “Dolly” e *Wild Geese*: o romance descreve cenas de sensualidade à flor da pele entre a protagonista e outra mulher na década de 1920; o conto trata a

---

<sup>292</sup> “Uma cama amarrotada diz mais, nas mãos de Munro, do que qualquer representação gráfica, em vai e vem de genitália, jamais poderia” (MUNRO, 2006, xvii, tradução nossa).

<sup>293</sup> “Um misto singular de sensualidade, sentimento e intelecto – um companheirismo atado pela atração erótica tanto quanto pela troca intelectual mútua” (VLASTOS, 1981, p. 40 *apud* ROWE, 2001, p. 242).

poesia do corpo com um sofisticado viés erótico na velhice. Tanto um quanto outro ousam abordar a sexualidade com um toque de transgressão. Nessas narrativas, o que não se curva perante os ditames sociais e culturais é impregnado de desconforto e rechaçado, sobretudo por conta da época – ambientação da história (no caso do romance) ou fase vida da personagem (no caso do conto) – em que a busca erótica se instaura.

Em “Dolly”, quando está nos braços do marido, a narradora avista a chave que havia jogado, às pressas, ao partir para Cobourg: “I could see the **key** now. The one I had put through the **slot**”<sup>294</sup> (MUNRO, 2013a, p. 253, grifos nossos). E essa também é a chave para o entendimento que a esposa tem, ao descer da cadeira amparada pelo marido, “quando se retoma pé sobre o chão do desejo aceito” (BELLEMIN-NOËL, 1983, p. 84). Pode-se aventar que a busca que leva ao amor surge menos da sedução – ou de quando ela irrompe – e mais da coragem de apresentar-se ao outro por meio da própria falta. Trata-se, antes, da bravura de olhar para si e enfrentar as rugas e as fendas, fazendo uso das chaves disponíveis e sustentando os desejos<sup>295</sup>.

Contudo, ainda havia a carta, escrita e postada no calor da hora, já distante do momento presente, endereçada ao marido, e esta chegaria em breve. Essa era a prova concreta de que seu imaginário a dominara, de que sua reação fora descabida... Afinal, o marido a esperava em casa. É claro que, se a carta não existisse, imediatamente se apagaria sua atitude impensada em relação ao acontecido e, com ela, toda a marca permanente que a letra imprime.

Na verdade, o significante carta está posto e, se chegar às mãos do marido, pode gerar novo estremeamento. De fato, o que se teme é o Imaginário, tanto o do marido quanto o da mulher. Ao ler a carta, ele confirmará que ela “soltara as rédeas”, “deixara-se levar”, o que então tornará patente todo o desatino da companheira. Se não chegar a lê-la, caso a esposa peça para não o fazer, o receio está no aflorar do Imaginário dele, pois a suspeita sobre o conteúdo da carta pode configurá-la como algo muito maior. Portanto, seja qual for sua

---

<sup>294</sup> “Agora eu via a chave, aquela que tinha metido pela fenda” (MUNRO, 2013b, p. 254. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>295</sup> A esse respeito, a psicanalista Ana Suy Sesarino Kuss declara: “Suportar que o amor do outro por nós é diferente arranha o peito. Amar e ser amado é esbarrar nas próprias fraquezas numa parte do tempo e atropelar as fraquezas alheias noutra parte do tempo. O amor é uma conversa de fraquezas e franquezas. [...] Há que se ter muita coragem pra entrar num jogo de fraquezas, onde quem perde é quem ganha” (KUSS, 2017, p. 33).

interpretação, será responsável por instaurar a existência desse significante entre o casal.

Melhor seria que a carta nunca chegasse, que sumisse, porque, entre o seu envio e o momento presente, a esposa reconhece a construção de toda uma vida com o marido, muito mais significativa do que o momento pontual ocupado por Dolly. Igualmente digna de valor é a temperança demonstrada por Franklin durante a narrativa, virtude do marido que a esposa está certa de encontrar sempre: “If a letter comes addressed to you from me, tear it up. [...] He’d obey. What a mix of rage and admiration I could feel, at his being willing to do that. It went back through our whole life together<sup>296</sup>” (MUNRO, 2013a, pp. 253 - 254).

Essas últimas linhas do conto retomam a história da vida a dois e tratam do saber de si e do outro como algo possível apenas para os que viveram juntos uma longa jornada íntima. O fim do conto acena, ainda, para um recomeço, dessa forma, o paradoxo entre vida e morte, que baliza toda a narrativa, mais uma vez se torna presente, unindo as duas pontas da trama. A ideia de morte que abre o conto se esvai inteiramente, e a de vida a substitui, sobretudo, uma vida que pode durar: ao invés de tempo de morrer, há o tempo de viver.

Resta-nos mencionar que “Dolly” é a única narrativa, da primeira parte de *Dear Life*, concluída de modo mais otimista. No que se refere a esse aspecto, chama a atenção que a autora reserve justamente para o desfecho de um conto da velhice maior leveza e esperança. Tal perspectiva é intensificada pela sensação de *carpe diem* que envolve a trama nos momentos finais:

We can’t afford rows, he said. No indeed. I had forgotten how old we were, forgotten everything. Thinking there was all the time in the world to suffer and complain<sup>297</sup> (MUNRO, 2013a, p. 253)

Apesar das agruras do cotidiano, há beleza na delicada sustentação do desejo. É certo que a elaboração das perdas tem o poder de aumentar as

---

<sup>296</sup> “Se chegar uma carta minha pra você, rasgue. [...] Ele ia obedecer. Que mistura de fúria e admiração eu sentia, por ele estar disposto a isso. Isso perpassava toda a nossa vida juntos” (MUNRO, 2013b, p. 254. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>297</sup> “A gente não pode se dar ao luxo de brigar, ele disse. Não mesmo. Eu havia esquecido a nossa idade, esquecido tudo. Achando que tinha todo o tempo do mundo para sofrer e reclamar” (MUNRO, 2013b, p. 254. Tradução de Caetano Galindo).

possibilidades desejanter do sujeito, na medida em que reinaugura o futuro no circuito dos desejos (BIRMAN, 1997, p. 203).

Por fim, há algo que fica como que em suspenso em “He put his arms around me [...]” (MUNRO, 2013a, p. 253). Unidos pelo afeto, Franklin e a esposa seguem juntos, e o abraço é uma forma de contornar a parte que falta, de suavizá-la.

## 2.2 Até o último grão de areia da ampulheta: a infinitude do desejo em “In Sight of the Lake”

*“Com mão paciente vamos compondo o puzzle de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo – como vitrais fraturados [...]”*

Pedro Nava

O nono conto de *Dear Life*, “In Sight of the Lake”, trata de lembranças, portanto, não é sem razão que nos servimos da ideia de *puzzle*, contida no excerto de Pedro Nava, como referência para pensar a memória.

Essa complexa narrativa de Munro, assim como “Dolly”, aborda a questão da velhice e suas dores. Em ambas, os fatos narrados deixam entrever em uma vida a relação entre tempo e memória, configurando-se tal liame como eixo dos dilemas protagonizados<sup>298</sup>.

A imagem inicial do conto é a da protagonista, Nancy, em meio a uma confusão de datas a respeito de uma consulta médica: o dia não era aquele e a doutora estava de folga. O imbróglio, que a princípio se mostra como um chiste, propondo uma pitada de humor na introdução da narrativa, de imediato se revela

---

<sup>298</sup> Muitas das personagens de Munro, em coleções anteriores, já sofreram as agruras do envelhecimento, no entanto, “In Sight of the Lake” tematicamente se aproxima mais de “Spelling” (*The Beggar Maid*, 1979) e de “The Bear Came Over the Mountain” (*The Love of a Good Woman*, 1998), cujas narrativas apresentam idosas às voltas com as questões da memória. Contudo, nos dois casos, as histórias não estão centradas nesse particular das personagens, mas, respectivamente, na vida de Rose, a enteada de Flo, em “Spelling”, e no casamento e nas infidelidades de Grant, o marido de Fiona, em “The Bear Came Over the Mountain”, de modo que “In Sight of the Lake” é o único conto que traz uma protagonista idosa também como a narradora fragilizada na história.

o oposto: “This is the very thing she wanted to talk to the doctor about [...]. She has wondered if her mind is slipping a bit”<sup>299</sup> (MUNRO, 2013a, p. 217).

Um dia depois, a recepcionista telefona, para informar que a consulta fora marcada e que Nancy seria examinada por um especialista. A narradora, então, pega o carro e dirige, na véspera, até a cidade onde se consultaria com o “especialista em idosos” (como ela decidira chamá-lo), assim, teria tempo para saber com antecedência exatamente onde se localizavam o consultório e as vagas para estacionar, a fim de poder evitar atrasos e correrias desnecessárias.

Dessa personagem pouco se sabe; contudo, das informações secundárias da trama depreende-se que é idosa, casada com um economista aposentado e anda esquecida; o que a incomoda e é a mola propulsora do conto. Sabe-se ainda seu nome – Nancy; fora isso, sua caracterização é extremamente sucinta, o que reforça o caráter vago com que se inicia a narrativa e a condição lacunar que perpassa o conto.

Configura-se, assim, com base nessa articulação preliminar, o contraponto entre singularização e generalização. Ao compor Nancy e suas mazelas, a autora nos revela um recorte da vida dessa idosa. E, ao fazê-lo, é capaz de promover no leitor a compreensão sobre Nancy e sobre si mesmo, pois o enredo trata de um lugar-comum individual que diz respeito à condição humana.

Cabe notar que, estranhamente, Nancy parte em busca do endereço desconhecido ao entardecer, apesar de o sol ainda ir alto o suficiente para incomodá-la enquanto dirigia.

No esteio de “To Reach Japan” e “Dolly”, “In Sight of the Lake” mantém a representação da natureza, que é, simultaneamente, exterior e interior. Com isso, queremos destacar que os planos geográfico e psíquico se sobrepõem, assim como as alusões aos animais deixam entrever o que há de permanentemente selvagem em cada sujeito.

Portanto, seja o entorno de montanhas rochosas, pradarias, matas secundárias ou um simples entardecer ensolarado, a natureza nas mãos de Munro ganha amplitude: não há elemento da flora – e da fauna – que seja tão somente aquilo que é. Nesta narrativa, especificamente, não se trata de qualquer

---

<sup>299</sup> “Era sobre isso mesmo que ela queria conversar com a médica [...]. Ela anda se perguntando se a sua cabeça não está vacilando um pouco” (MUNRO, 2013b, p. 218. Tradução de Caetano Galindo).

ocaso, tampouco é fortuito que o sol lhe cegue a visão. Nancy está no crepúsculo da vida, e a escuridão amedronta, assim como o sol poente em seus olhos lhe é desconfortável. A configuração do meio ambiente é pervasiva e de mão dupla: quem morre no horizonte, o dia ou Nancy?

Ao chegar ao pequeno vilarejo de Highman, a personagem nota os sinais de abandono e desleixo no supermercado, na lavanderia e na farmácia, estabelecimentos que claramente já teriam vivido dias melhores. Ao estacionar o carro em frente a uma joalheria, Nancy atenta para a quantidade de itens desconexos na vitrine:

A clock that no longer tells the time presides over a window which promises Fine Jewellery but now appears to be full of old china, crocks and pails and wreaths twisted out of wires<sup>300</sup> (MUNRO, 2013a, p. 219)

A cena é emblemática, pois nada ali remete à *finesse* das joias prometidas; ao contrário, há cerâmicas quebradas, porcelanas antigas e baldes. O conjunto de objetos expostos na vitrine deveria ser de adornos e pedras preciosas, mas em seu lugar estão objetos utilitários, de uso cotidiano, deslocados de seus lugares e funções originários. Não há mais o *glamour* e o brilho e, em seu lugar, se estabelecem a incoerência e a confusão, que marcam a narrativa do princípio ao fim. E, na parte superior da fachada da loja, um relógio parado preside aquele desarranjo, pressagiando que em Highman o tempo é suspenso.

Com essa compreensão, observamos que a narradora vai a pé até um sobrado de tijolos aparentes, que pode ser o consultório almejado. O imóvel é compatível com a expectativa da personagem, e ela, ao avistar a placa “Medical/Dentist<sup>301</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 219), procura no bolso o papel com o nome do médico. No entanto, em vez do nome, encontra apenas uma letra e um número rabiscados, “O 7 ½”.

It is the shoe size of her husband’s sister, who is dead. [...] It takes her a while to figure that out, the O standing for Olivia [...]

---

<sup>300</sup> “Um relógio que não marca mais a hora zela por uma vitrine que promete Joias Finas, mas agora parece estar cheia apenas de uma porcelana qualquer, panelas, baldes e umas coroas de arames retorcidos” (MUNRO, 2013b, p. 220. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>301</sup> “Médico/Dentista” (MUNRO, 2013b, p. 220. Tradução de Caetano Galindo).

She can only recall faintly something about buying slippers when Olivia was in the hospital<sup>302</sup> (MUNRO, 2013a, p. 220).

Confusa, a personagem cogita possíveis soluções para o ocorrido: talvez não seja necessário todo esse espaço para que o médico – *the crazy-doctor* – (MUNRO, 2013a, p. 220) clique, ele pode ter se mudado para um espaço menor. Ou será que ele tinha se mudado recentemente para esse endereço e continuava ainda sem o nome na fachada? Ela toca a campainha e ninguém atende,

[...] and it is a good thing in a way that nobody comes, because the doctor's name that she is after has for a moment slipped below the surface of her mind<sup>303</sup> (MUNRO, 2013a, p. 220).

Aqui a razão intervém. O leitor, que, ao sabor da oscilação de Nancy, seguia com a narradora em um vaivém de plausibilidade e declínio psíquico, decide-se pelo último. A bem-dizer desde o início, pairava certa desconfiança, para logo em seguida dissipar-se perante uma explanação sensata. Porém, à medida que os equívocos se acumulam na caminhada pelas ruas do vilarejo, as justificativas perdem força e cedem espaço ao insólito. De fato, a despeito de saber que há algo muito estranho com a personagem, o leitor a acompanha em sua busca cidade afora.

Isso se passa, em parte, por conta da tensão que o conto estabelece desde as primeiras linhas, capturando o leitor e, em parte, por conta da exigência que a obra de Munro faz, convocando o comprometimento com a leitura: o leitor terá de se embrenhar pelo emaranhado de minúcias na tentativa de entrever as perspectivas cambiantes que, de modo fragmentado, percorrem o conto. E Munro, fiel à sua fórmula, só entregará seu recado em troca de atenção e empenho absolutos.

A caracterização do estado da narradora, marcado pelo movimento pendular entre sanidade e desvario que permeia o conto, remete novamente ao suposto consultório, onde Nancy retoma sua caminhada, desta vez afastando-

---

<sup>302</sup> “É o número dos sapatos da irmã do marido dela, que está morta [...]. Ela leva um tempo para entender, o O indicando Olivia [...] Ela só consegue lembrar vagamente de ter comprado chinelos quando Olivia estava no hospital” (MUNRO, 2013b, p. 221. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>303</sup> “[...] e num certo sentido é bom que ninguém apareça, porque o nome do médico que ela está procurando acaba de escapar da superfície de sua memória” (MUNRO, 2013b, p. 221. Tradução de Caetano Galindo).

se da rua principal. Tão logo se distancia e a crise da busca se dissipa, a idosa nota que o nome do médico lhe volta à memória, o que confirma a gangorra psíquica em que se encontra a personagem e, por conseguinte, o leitor.

Nesse lugar da cidade, como já se pode antecipar, haverá novo estranhamento. Ao longo da rua de casas modestas e um tanto antiquadas, paira uma atmosfera dos tempos de outrora, de uma época em que as pessoas se sentavam nas varandas para conversar enquanto jardins eram regados, “Conversation about the weather or a runaway horse or some person who has taken to bed and was not expected to recover”<sup>304</sup> (MUNRO, 2013a, p. 221).

No entanto, segundo Nancy, “hoje em dia” as cadeiras dos jardins estão vazias e todos ali parecem fiéis devotos do ar condicionado. Nem um sinal sequer do médico, ou de qualquer outra pessoa, na rua fantasma. Dessa perspectiva, percebe-se que envolve a personagem e a trama, ainda que obliquamente, uma evocação dos ausentes, daqueles que se foram no tempo e que de certo modo são presentificados pelas memórias de Nancy. Onde estão todos? Essa aura de *ubi sunt* que atravessa o conto se intensifica à medida que a narradora caminha, como *flashes* de saudades, ora se lembrando da cunhada falecida, ora se esquecendo do nome do médico, e assim sucessivamente, em um embaralhamento da ordem dos acontecimentos passados e atuais.

Curiosamente, a calçada em que ela caminha termina em um grande prédio de tijolos, em cuja torre há outro relógio:

The hands stopped at twelve, for noon or midnight, which certainly is not the right time. Profusion of summer flowers that seem professionally arranged – some spilling out of a wheelbarrow and more out of a milk pail on its side. A sign she cannot read because the sun is shining straight onto it. She climbs upon the lawn to see it at another angle. Funeral Home. [...] Never mind. She had better get on with things<sup>305</sup> (MUNRO, 2013a, p. 222).

---

<sup>304</sup> “Conversas sobre o tempo ou um cavalo que fugiu ou alguma pessoa que caiu de cama e que ninguém esperava que se recuperasse” (MUNRO, 2013b, p. 222. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>305</sup> Os ponteiros parados no doze, meio-dia ou meia-noite, que certamente não é a hora certa. Uma profusão de flores de verão que parecem profissionalmente dispostas – algumas tombando de um carrinho de mão e outras de um balde de leite ao lado dele. Uma placa que ela não consegue ler porque o sol está batendo bem em cima dela. Ela sobe no gramado para ver de outro ângulo. Funerária. [...] Não faz mal. É melhor seguir adiante” (MUNRO, 2013b, pp. 222-223. Tradução de Caetano Galindo).



Embora parados, os relógios prenunciam o que a narradora mais teme: a ameaça da passagem do tempo, pois seu desejo é de que ele pare. Enquanto na velhice parece imperar um relógio de ponteiros parados – ao meio dia ou à meia noite, “[...] certainly is not the right time<sup>306</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 222) –, a discordância maior que se trava é a de que o relógio biológico de Nancy é da ordem do desejo, portanto, é movente. Nancy foge de um crepúsculo do qual seu passo não consegue escapar, por mais que tente. Quanto mais ela caminha a esmo, mais em seu encalço está o ocaso.

Diga-se, aliás, que a passagem – de fato, a narrativa de Munro de modo geral – parece evocar o mote da obra cinematográfica *Wild Strawberries* (*Morangos Silvestres*, 1957), de Ingmar Bergman, tanto na inexorabilidade do tempo, da solidão e da morte, marcada no vagar da personagem por uma cidade, quanto na emblemática cena dos relógios, imortalizada pelo cineasta sueco.

Importa notar que aquilo que mais assusta a personagem, o pôr do sol e a funerária, é justamente o que lhe cega, por duas vezes, a vista. Ou seria aquilo que ela não quer enxergar? Segundo Freud, no artigo “Lembranças Encobridoras” (1899), uma lembrança denominada encobridora não carrega em si um notável valor em seu conteúdo; na verdade, seu trunfo reside em camuflar as relações existentes entre esse conteúdo e outro que foi suprimido, constituindo uma união entre lembrar e esquecer (FREUD, 1996 [1899], p. 302). Nessas lembranças há uma conciliação de duas forças opostas, da que quer lembrar e da que quer resistir à experiência relevante, tendo como resultado não mais a lembrança ‘original’, mas outra, deslocada da primeira, que se ergue como uma defesa daquela (FREUD, 1996 [1899], p. 290). Trata-se de uma forma de lembrança indireta, portadora de indícios fundamentais sobre o passado que sempre retorna.

No esteio desse conceito reside um dos motivos de beleza estrutural do conto, o desenvolvimento paralelo dos tempos passado e presente, que se entrelaçam, permeando a narrativa de tal modo que tanto a personagem como o leitor hesitem em tomar partido por um dos tempos, seguindo cindidos entre o outrora e o agora.

---

<sup>306</sup> “[...] certamente não é a hora certa” (MUNRO, 2013b, p. 222. Tradução de Caetano Galindo).

A metáfora destacada acima traz em seu cerne o verdadeiro temor de Nancy, o que temporariamente lhe oblitera a visão até que possa ler: “Funeral Home<sup>307</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 222). E, nesse momento, as flores arranjadas de modo específico por profissionais, assim como o carrinho de mão e o balde, fazem sentido. No entanto, da mesma forma como emerge a lembrança aflitiva, ela é interdita: “Never mind. She had better get on with things<sup>308</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 222).

Esse enfoque do espaço e do desconforto por ele gerado culmina em uma espécie de diálogo entre o meio e o sujeito. A cada nova lembrança da protagonista emerge uma insegurança ou uma inquietação e, desse modo, os dissabores sucedem-se. Cada percepção apavora em seu descobrimento e consola a cada novo passo de Nancy pela cidade, sucessivamente.

Fica claro, então, que, na dinâmica que se instaura, temos movimento e paralisação fortemente atados à questão do espaço e do tempo. E sobre isso paira uma atmosfera de *memento mori*.

A memória nos ensina e nos impõe uma noção de tempo, portanto, infunde-nos a percepção de nossa própria finitude. Rompe-se a ideia de círculo, de infinito, e cria-se a ideia de linha. Caso assim não fosse, imperaria apenas a fantasia de um mito individual que sempre visa à vida eterna.

Isso posto, o que deve ser destacado com particular atenção, visto que é a espinha do enredo, é o jogo entre o tempo que foi e, paradoxalmente, o tempo que corre, assim como seu enlace às lembranças. Trata-se do contraste entre o vivido e o vivendo, entre o tempo do contado e o do contar, e de como o relato se configura truncado e labiríntico ao seguir o rastro (da memória) do desejo e sua errância. Concernente à apreensão do tempo na contística de Munro, Brad Hooper afirma:

[...] her stories are not so much set in the past as they are remembrance pieces “about” the past, glances backward functioning to explore the present. [...] very little in a Munro story is about *just* the present; the past is always present in her stories [...] <sup>309</sup> (HOOPER, 2008, p. 163, grifo do autor).

<sup>307</sup> “Funerária” (MUNRO, 2013b, p. 222. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>308</sup> “Não faz mal. É melhor seguir adiante” (MUNRO, 2013b, p. 223. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>309</sup> “[...] seus contos, muito mais do que centrados no passado, são partes de memórias “sobre” o passado, relances do vivido que funcionam na exploração do presente [...] muito pouco nos

Essa correlação entre espaço, tempo e lembranças pode ser observada no modo pelo qual as personagens apreendem o entorno em todos os contos de *Dear Life*. No caso de “In Sight of the Lake”, a perspectiva da narrativa é de Nancy. É por meio de seu olhar que a história se desenvolve e, a despeito da *via crucis* de tempos, não há em seu relato nenhuma grande lamentação sobre o não lembrado, o perdido; ao contrário, há deslocamento de uma associação para outra. Além disso, sua descrição evidencia pontos de prazer e desprazer do passado, que se enlaçam a outros com os quais a personagem está envolvida no presente.

Entretanto, isso não quer dizer que não haja lembrança dolorosa no ato de recordar. Aliás, é por essa razão que o aparelho psíquico forma uma barreira protetora contra o excesso de sofrimento (FREUD, 1996 [1899], p. 302), e a personagem, a cada obstáculo que lhe surge no caminho, desvia seu passo e o retoma em outra direção. E isso é reiterado: “She had better get on with things<sup>310</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 222). Seu caminhar está ligado à rememoração, que lhe permite compreender o passado à medida que transita pelo vivido, transformado em memórias.

É preciso mencionar que, durante toda a narrativa, duas perguntas balizam o percurso da protagonista: “What does she want the doctor for?<sup>311</sup>” e “Please, can you tell me, where is the doctor’s house?<sup>312</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 221). Na trilha dessas indagações, a falta aparece no vão da dúvida: de um deslocamento a outro, o que importa para Nancy é a comprovação de sua lucidez. Lidar com a sensação da falta parece ser o fardo que ela arrasta pela cidade.

Ao redirecionar seu passo afastando-se da funerária, Nancy entra em uma rua lateral que, de imediato, apresenta um problema, o de não ter saída: “The street is a curved dead end. No going further<sup>313</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 222). O

---

contos de Munro é *somente* sobre o presente; o passado está sempre presente em suas histórias” (HOOPER, 2008, p. 163, grifo do autor).

<sup>310</sup> “É melhor seguir adiante” (MUNRO, 2013b, p. 223. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>311</sup> “Por que ela quer falar com o médico?” (MUNRO, 2013b, p. 222. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>312</sup> “Por favor, vocês poderiam me informar onde fica a casa do médico?” (MUNRO, 2013b, p. 222. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>313</sup> “É uma rua curva sem saída. Não há mais para onde ir” (MUNRO, 2013b, p. 223. Tradução de Caetano Galindo).

local, com aparência de subúrbio, tem casas muito bem cuidadas que, paradoxalmente, apesar de apresentarem pequenas diferenças, parecem todas iguais. Nesta rua, em oposição à anterior, há bastante movimento, mas a sensação que invade a personagem é a de não pertencer àquele lugar. O trecho é um condensado de contradições: além das casas quase iguais, Nancy avista uma mulher idosa, porém de aparência física excelente e muito vigor. Ela segura uma corda e observa um menino, que está pedalando uma bicicleta, mas, ao invés de ir para frente, anda para trás:

“A boy is ridding a bicycle taking diagonal routes across the pavement. Something about his riding is odd, and she cannot figure it out at first. He is ridding backward. That’s what it is<sup>314</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 222).

Perpassa a cena certo *nonsense* e, como relata a protagonista, é difícil entender, a princípio, o que destoa, justamente porque tudo destoa. Ninguém parece pertencer realmente àquele lugar, muito menos Nancy. Apesar de ali haver gente, todos se portam como figurantes, como que transpostos de outra “realidade” para aquela. E, acima de tudo, há novamente a questão cronológica, que traz à luz o desejo de Nancy de que o tempo não só pare, como naqueles relógios, mas retroceda, como a bicicleta que vai de marcha a ré.

A sensação de inadequação que envolve a personagem no local é reveladora do estado psíquico em que ela se encontra, do quão insegura e confusa está. Seu caminhar atravessa um tempo e um espaço intermediários, em que o *onde-quando* denuncia o desejo de dali sair. Essa constatação evidencia que sua peregrinação por Highman é uma modalidade de travessia humana e, simultaneamente, uma espécie de fuga (aliás, a situação é muito parecida com a de Greta, em “To Reach Japan”). Aquilo que Nancy procura é o que a desestabiliza, de modo que chegar a seu destino é o que ela, de forma paradoxal, deseja e teme.

Existência e busca parecem se confundir no conto. Logo, pensar essa narrativa a partir de uma linha do tempo pressupõe que entre o antes e o depois

---

<sup>314</sup> “Um menino está andando de bicicleta, traçando rotas diagonais pela calçada. Algo nas suas pedaladas é estranho, e ela não consegue entender de início o que é. Ele está pedalando de costas. É isso” (MUNRO, 2013b, p. 223. Tradução de Caetano Galindo).

há realmente um intervalo, no qual se estabelece uma tentativa de Nancy de retomar o fio de sua vida. Contudo, é desse esforço que surge para ela a possibilidade de invenção. O vivido não volta jamais como tal, conseqüentemente, o passado é sempre uma interpretação do que atribuímos a ele e, nesse sentido, é, em parte, uma ficção. Afinal, há fantasias na rememoração.

Freud nos ensina que nem sempre a memória é confiável, nem tudo pode ser lembrado, uma vez que ela é movida pelo desejo e dada a fantasias, que afloram como recordações ‘verídicas’, “[...] isto é, [...] servem aos objetivos de recalque e deslocamento de impressões abjetáveis ou desagradáveis.” (FREUD, 1996 [1899], p. 304). Desse modo, verifica-se que o caminhar de Nancy é a elaboração de uma defesa, uma sucessão de desvios de afetos aflitivos.

O elo entre memória, imaginação e desejo é característica humana fulcral. Já Aristóteles, em seu *De Anima*, declarou – e Freud séculos mais tarde retomou, em “Lembranças Encobridoras” (1899) – que “[...] a imaginação, quando move, não move sem o desejo” (ARISTÓTELES, 2012, p. 124).

É digno de nota, ainda, que o brincar – entre corda de pular e bicicleta – faz uma discreta, mas importante aparição nessa passagem do conto. É como se o lúdico se esgueirasse no texto, não só permitindo o vislumbre de um vestígio do desejo de leveza de Nancy, mas também sublinhando as linhas de contorno da trajetória humana, quando irmana estranhamento e graça e, assim, flerta com a desrazão. A passagem refere-se a um desejo de alegria e um riso pontuado pela nostalgia: “The girl laughs. Finally, somebody laughs<sup>315</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 218).

É certo que as “armadilhas” se multiplicam à medida que a narradora avança em sua busca e, assim, deixam um espaço cada vez menor para o prazer. Seu relato se torna cada vez mais fragmentado, e os contornos da história, mais indefinidos.

Diante disso, não é de surpreender que a rua seja sem saída e que o retorno pelo mesmo caminho não seja uma alternativa para a personagem, pois naquela direção se encontra outro tipo de *cul-de-sac*, inimigo do prazer, a funerária. É preciso, então, encontrar outra saída para esse beco, e esta não é

---

<sup>315</sup> “A menina ri. Finalmente, alguém ri” (MUNRO, 2013b, p. 218. Tradução de Caetano Galindo).

a óbvia. Além disso, ninguém ali pode ajudar Nancy, porque o nome do médico outra vez lhe escapara.

De modo esperado, um novo movimento segue-se a essa interrupção, e a narradora encontra um escape por uma rua lateral, que ela só agora havia percebido: ali não havia nem asfalto, nem calçada, mas muito lixo espalhado por entre as casas. Certamente um médico não moraria naquelas paragens. De fato, aquele atalho não diminui a angústia de Nancy; ao contrário, exacerba sua agonia, deslocando-a de um mal-estar a outro.

No entanto, algo diferente captura e desvia seu olhar: uma alta cerca viva, que esconde um jardim meticulosamente cuidado; ali, ladeando os caminhos pavimentados, vicejam muitas flores coloridas e trepadeiras; no meio delas, há um banco e uma fonte. Ela se senta e se refresca na água. Esse pequeno Getsêmani é um alívio temporário à sua aflição. Ali a protagonista encontra um homem a quem diz: “This is really beautiful, she calls to him in her most assured and approving voice [...] Thank you, he says. You’re welcome to rest there<sup>316</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 224).

Essa estrutura de labirinto é reveladora, portanto, de um vaivém entre prazer e desprazer, e, no caso, o trecho em questão representa um respiro no empenho da personagem, pois, nesse jardim, seus problemas arrefecem, e ela novamente se recorda do nome do médico. Seria a bonança depois da tempestade ou a calma que antecede a tormenta?

Convém observar que aquele jardim da paz já fora uma monstruosidade – “[...] just a **hole** in the ground [...]”<sup>317</sup> (MUNRO, 2013a, p. 225, grifo nosso) –, mas posteriormente foi comprado e transformado pelo homem. Passa-se ali uma conversa truncada e espaçada entre ambos, com perguntas e respostas muitas vezes desalinhadas e descontínuas. Nancy revela então o motivo de sua ida a Highman e da chegada antecipada, já que a consulta seria no dia seguinte.

Apesar de explicações progressivamente menos plausíveis, até este momento a personagem não duvidara de si mesma; ao contrário, ela se perde em busca do médico e arrasta o leitor consigo, elaborando pretextos para seus supostos equívocos. No entanto, ao relatar sua trajetória até ali ao homem do

<sup>316</sup> “É muito lindo aqui, ela grita para ele com sua voz mais firme e aprovadora [...] Obrigado, ele disse. Fique à vontade para descansar” (MUNRO, 2013b, p. 225. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>317</sup> “[...] um buraco no chão [...]” (MUNRO, 2013b, p. 226. Tradução de Caetano Galindo).

jardim, sua incerteza aflora e se torna audível: “I’m beginning to sound quite silly. [...] I’m sure there’s some sensible explanation about this doctor<sup>318</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 226). Ela se lembra do nome do médico e o menciona ao homem, mas ele não o conhece.

Ainda no que se refere ao jardim, a alusão ao verbo *rest*, em “You’re welcome to rest there<sup>319</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 224), associada à maneira pela qual esse jardim é descrito na narrativa – de buraco na terra a oásis florido –, remete à ideia do local como última parada da caminhada de Nancy, sugestivo prenúncio da morte. Também não passa despercebida a vestimenta do homem, toda negra, e a tesoura de poda que ele segura nas mãos, ambas possíveis menções cifradas a um corte no fio da vida.

A protagonista decide então que é hora de voltar: “[...] I’d better get back to my car. Standing up when she does, he says he will walk with her. So I won’t get lost?<sup>320</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 226). Ora, personagem e leitor estão, de fato, perdidos no ir e vir pela cidade. A confusão de um é também a do outro, e isso se percebe não só pelo caos do espaço e pelo deslocamento da personagem nele, mas também pela notável ausência de clareza de Nancy.

No nível semântico, ao atentar-se para a nomeação do “problema” da personagem, observa-se que este se avoluma e se agrava conforme a narrativa avança. No princípio, há os sintagmas “[...] her mind is slipping a bit<sup>321</sup>” e “[...] a specialist about this mind problem<sup>322</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 217). Em seguida, há referência a um médico, especialista em idosos, mas não em qualquer idoso, “Elderly patients who are off their nut<sup>323</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 218). Por fim, o médico é caracterizado como “[...] the crazy-doctor [...]”<sup>324</sup> (MUNRO, 2013a, p. 220).

---

<sup>318</sup> “Estou começando a parecer uma tonta”. [...] “Tenho certeza de que deve haver alguma explicação razoável para isso do médico” (MUNRO, 2013b, pp. 226, 227. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>319</sup> “Fique à vontade para descansar” (MUNRO, 2013b, p. 225. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>320</sup> “[...] é melhor eu voltar para o meu carro”. Pondo-se de pé ao mesmo tempo que ela, ele diz que vai caminhar com ela. “Para eu não me perder?” (MUNRO, 2013b, p. 227. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>321</sup> “[se a] sua cabeça não está vacilando um pouco” (MUNRO, 2013b, p. 218. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>322</sup> “[...] um especialista a respeito daquele problema de cabeça” (MUNRO, 2013b, p. 218. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>323</sup> “Pacientes mais velhos meio fora da casinha” (MUNRO, 2013b, p. 218. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>324</sup> “[...] o malucólogo [...]” (MUNRO, 2013b, p. 221. Tradução de Caetano Galindo).

Ainda no que diz respeito à sua condição, nota-se que a protagonista repetidamente tenta encobrir ou minimizar seu esquecimento por toda a narrativa, seja este relativo à especialidade médica ou à própria memória. Trata-se de algo paradoxal, que talvez possa ser assim expresso: “ela se lembra de que se esquece”.

Cabe observar que, no início do conto, a secretária do consultório médico agenda o atendimento de Nancy com um especialista em “problemas de cabeça”: “It isn’t mind. It’s just memory<sup>325</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 217). Em Highman, quando, na rua, ela explica que está procurando pelo médico, rapidamente emenda: “No, no, she says. “Don’t be alarmed. Just his address [...]”<sup>326</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 222). Finalmente, esclarece ao homem do jardim que não está doente, apenas tem uma consulta no dia seguinte.

A despeito de esse homem ser bastante evasivo e lacônico, por vezes não respondendo quando indagado por Nancy, ela sente-se em paz ao caminhar a seu lado. Vale insistir, conforme já apontado, que o movimento pendular trará à narrativa calma ou disrupção. Assim, é previsível que, ao avistar o prédio ao qual se dirigira ao chegar a Highman e o lugar onde estacionara seu carro, Nancy seja outra vez roubada de sua fugidia paz.

Sempre a circunda, à espreita, a assustadora *Lethe*, que, ora sim, ora não, ganha de *Mnemosyne*: e se o nome do médico estivesse na fachada o tempo todo e ela não tivesse visto?

She moves more quickly, she finds that she is shaky [...] She pretends to have been hurrying to look at the assortment in the window, the china-headed dolls and ancient skates and chamber pots and quilts already in tatters. Sad [...]”<sup>327</sup> (MUNRO, 2013a, p. 227).

O fragmento sublinha novamente a disrupção na trama. Se, passando diante da vitrine pela primeira vez, ao chegar a Highman, Nancy nota porcelanas velhas, cerâmicas quebradas, baldes e guirlandas de arames retorcidos –

---

<sup>325</sup> “Não é a cabeça. É só a memória” (MUNRO, 2013b, p. 218. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>326</sup> “Não, não”, ela diz. “Não fiquem preocupados. Só o endereço [...]” (MUNRO, 2013b, p. 223. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>327</sup> “Ela anda mais rápido, percebe que está trêmula [...] Ela finge que estava correndo para ver o mostruário na vitrine, bonecas com cabeça de porcelana e patins antigos e penicos e colchas já todas esfarrapadas. Triste [...]” (MUNRO, 2013b, p. 227. Tradução de Caetano Galindo).



objetos que denunciam restos de uma vida outrora útil e com propósito –, retornando à mesma vitrine, desta vez a caminho da casa de repouso, ela percebe outros objetos: cabeças de bonecas de porcelana, penicos e colchas de retalhos esfarrapadas – sugestivas referências ao medo do abandono e da falta de autonomia que assolam a personagem. É como se essa vitrine, que expõe apenas partes desconexas, oferecesse ao olhar de Nancy somente aquilo que nela mais dói e mais assusta.

Em se tratando dos medos, a vida da personagem é afetada, sobretudo, por uma dupla finitude, que se dá a ver quando ela expressa: “[...] some person who has taken to bed and was not expected to recover<sup>328</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 221) e “[...] chamber pots and quilts already in tatters. Sad<sup>329</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 227). O temor que aflora no discurso de Nancy é tanto o de ficar acamada e rendida aos cuidados alheios quanto o de ser encostada como um trapo qualquer, desenganada da possibilidade de dali sair: uma frágil cabeça de boneca de porcelana antiga, sem corpo, na prateleira, sem nenhuma serventia. “Sad<sup>330</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 227).

A tristeza que envolve Nancy e a cena cai como um manto sobre a narrativa. À fragilidade da porcelana soma-se a falta de autonomia e, unidas, culminam na imagem contundente de uma colcha despedaçada.

Convém notar que a falta de controle sobre a própria vida, característica marcante de tantas personagens de Alice Munro, está relacionada à vulnerabilidade e ao desejo de mudança. No presente estudo, todas as protagonistas, em maior ou menor grau, se debatem com essa escorregadia questão. No caso de Nancy, o desamparo deriva da impossibilidade de controlar a si mesma e o que lhe acontece, emoldurando a velhice como a fase derradeira da vida, na qual o comando escapa por entre os dedos, seja pela decadência física, psíquica, ou por ambas.

Voltando ao diálogo entre Nancy e o homem de preto, verifica-se que este se mantém alheio ao pesar dela. E nova ideia ocorre ao interlocutor: ele cogita que talvez o médico atenda no asilo.

---

<sup>328</sup> “[...] alguma pessoa que caiu de cama e que ninguém esperava que se recuperasse” (MUNRO, 2013b, p. 222. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>329</sup> “[...] penicos e colchas já todas esfarrapadas” (MUNRO, 2013b, p. 227. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>330</sup> “Triste” (MUNRO, 2013b, p. 228. Tradução de Caetano Galindo).

“I don’t know if they have a live-in doctor there or not, but it stands to reason they have<sup>331</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 227).

Todavia, a aludida “razão” parece há tempos ter desertado o ir e vir de Nancy. No que se refere aos intervalos entre os momentos de calma e pânico que assolam a personagem, ditando o ritmo da narrativa, percebe-se que a relação entre tempo e espaço diminui à proporção que ela se desloca: os trechos descontínuos, marcados por ideias fragmentadas e entremeados por situações angustiantes, ocorrem cada vez mais próximos uns dos outros, de modo que o movimento pendular do conto, várias vezes já sinalizado, acelera-se à medida que o desfecho se aproxima. Como se pode prever, quanto mais a protagonista se encaminha para fora da cidade, indicando que sua trajetória se aproxima do fim, mais a tensão aumenta. Afinal, o asilo é a última tentativa de encontrar o médico. Nancy se despede do homem com relutância e, no esteio de suas coordenadas, chega à “Casa de Repouso Vista do Lago”.

Deste ponto em diante, o pulsar da narrativa se intensificará. Nancy procura por uma campainha, mas a porta se abre sozinha. Ela adentra um grande saguão hexagonal, em que não há ninguém. Existem quatro portas neste espaço, uma diametralmente oposta à da entrada e duas outras laterais, uma à direita e outra à esquerda do balcão da recepção, disposto no centro. A narradora tenta abrir as portas e olhar pelo vidro no alto de cada uma delas: “[...] tries the knob and cannot budge it. Locked. She cannot see through the window properly, either. Close up the glass is all wavy and distorted<sup>332</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 231).

Mesmo com a distorção da imagem, provocada pelo relevo do vidro, é possível entrever que o anoitecer está próximo. Nancy está cansada do dia e de todas as dificuldades encontradas, mas não desiste. Desesperançada, tenta a porta atrás da mesa, mas não há ali nem maçaneta, apenas uma fechadura. “There is nothing to do but get out of this place and go home<sup>333</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 231). Instala-se, então, um caráter de urgência, de desespero. Ela empurra a porta de entrada, mas é muito pesada. Tenta repetidamente, mas a porta não

---

<sup>331</sup> “Não sei se eles têm ou não têm um médico residente, mas faria sentido que tivessem” (MUNRO, 2013b, p. 228. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>332</sup> “[...] mexe na maçaneta e não consegue abrir. Trancada. Ela também não consegue ver direito pela janela. De perto o vidro é todo onduladinho e distorcido” (MUNRO, 2013b, p. 231. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>333</sup> “Não resta mais nada a não ser dar o fora daquele lugar e ir para casa” (MUNRO, 2013b, p. 232. Tradução de Caetano Galindo).

cede. O trecho sintetiza de modo imperativo as perspectivas que se fecham para a narradora, assim como aquelas portas: podia-se entrar por elas, mas não havia como sair.

Na penumbra da casa de repouso, o tempo do qual Nancy fugia parece alcançá-la como um algoz:

She opens her mouth to yell but it seems that no yell is forthcoming. She is shacking all over and no matter how she tries she cannot get her breath down into her lungs. [...] Suffocation<sup>334</sup> (MUNRO, 2013a p. 232).

A ressonância que emerge do trecho é quase cinematográfica, e o ápice de pavor da personagem anuncia a grande reviravolta da trama: Nancy está enclausurada em um quarto, desnorreada, sendo vestida por alguém. Num piscar de olhos, todo o deslocamento do conto cessa abruptamente, e os olhos, que não viam além da distorção das janelas, agora focam em um broche com o nome “Sandy”. Nancy conhece Sandy. “She knows something. She has found it in her sleep<sup>335</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 173).

É significativo observar a semelhança fonética entre os nomes Nancy e Sandy e, em contrapartida, a diferença entre as funções de cada uma na trama. O conto tem uma protagonista que, ironicamente, perde o protagonismo da própria vida. Então, surge uma personagem secundária, quase uma figurante, que passa a ser a cuidadora da personagem principal.

Nancy distingue-se de Sandy por dois fonemas. A distância entre sanidade e loucura seria de apenas dois passos?

Ao leitor, que acompanhou a saga caminhando ao lado de Nancy, igualmente falta o chão. É certo que já não restavam dúvidas sobre a constância da instabilidade da personagem – agora elucidada, posto que é revelado o caráter onírico da narrativa –, mas a intonação é surpreendente para ambos, sobretudo porque atesta de modo incisivo a veracidade dos desejos e medos de Nancy, arrastando-os do passado até o presente, o que é igualmente assustador.

---

<sup>334</sup> “Ela abre a boca para gritar, mas parece que não vai sair grito algum. Ela está toda trêmula e, por mais que tente, não consegue fazer o ar chegar aos pulmões. [...] Sufocação” (MUNRO, 2013b, p. 232. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>335</sup> “Ela sabe de alguma coisa. Descobriu enquanto dormia” (MUNRO, 2013b, p. 175. Tradução de Caetano Galindo).

Munro causa surpresa não apenas por chocar seu leitor com um inesperado revés, mas principalmente por omitir a informação crucial que alicerça a trama, desviando-nos, assim, do curso possivelmente esperado para o enredo, rendendo-nos tão sensibilizados e pasmos quanto a personagem.

De forma semelhante, esse *plot twist* do desfecho, como uma rasteira, será o aspecto que aproximará “In Sight of the Lake” de outro conto de *Dear Life*, “Corrie”, que trata da vida de uma mulher solitária e abastada, amante de um arquiteto. Ele, casado e com filhos, relata a Corrie ser vítima de uma chantagem que exporá a ambos. Ela, então, passa a pagar por esse segredo e o faz por anos a fio. O final da trama revelará, em um momento de súbita ruptura, um embuste inesperado que surpreende a narradora e o leitor ao mesmo tempo, análogo ao ocorrido em “In Sight of the Lake”: trata-se de uma trapaça do desejo, pois quem a extorque é o próprio amante!

Ao jogar com algo oposto à obviedade, a autora lança mão de um elemento característico em sua prosa: o revés irônico no desfecho dos contos em relação às expectativas mais prováveis, tanto das personagens quanto dos leitores.

De maneira similar, no nível do discurso, Munro elabora uma sofisticada construção narrativa, em que a fragmentação textual e as constantes interrupções, assim como as súbitas mudanças de assunto e a oscilação temporal, nada mais são do que uma defesa contra os desejos reprimidos de Nancy. Ela caminha, pois teme os porões do olvido e, desse modo, transforma seu luto em luta.

Em “In Sight of the Lake”, o desejo aparece em relances, misturado aos guardados da memória, disfarçado no processo onírico, que culmina em uma forte angústia interrompida pelo despertar. O fato é que descobrimos junto com Nancy que poderíamos estar dentro de um sonho: “You must have had a dream<sup>336</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 232). Cabe notar, aliás, que o advérbio de tempo *now*, empregado por Sandy em “What did you dream about **now**?<sup>337</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 232, grifo nosso), é indicativo de que aquele devaneio não é o primeiro de Nancy. Com isso, verifica-se que ela já estava ali, em “Vista do Lago”, há algum tempo<sup>338</sup>. Vale dizer, então, que esse saber onírico se dá *a posteriori* e

<sup>336</sup> “Você deve ter tido um pesadelo” (MUNRO, 2013b, p. 233. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>337</sup> “O que foi que você sonhou?” (MUNRO, 2013b, p. 233. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>338</sup> É preciso notar que a tradução de *Dear Life* para o Português omite o advérbio *now* no trecho em questão e que, ao fazê-lo, a ideia de repetição, tão importante para a compreensão do nexos

pode também assim ser comprovado nas condensações, nos deslocamentos, no *nonsense*, nos paradoxos e nos momentos estranhamente familiares do perambular de Nancy por Highman, todos elementos constitutivos do trabalho do sonho.

Conforme postula Freud, em *A Interpretação dos Sonhos (1900)*, cuja tese central é a de que os sonhos são realizações de desejos, nada senão o desejo pode colocar o aparelho anímico em movimento (FREUD, 1900 [1901], p. 594)<sup>339</sup>.

Nancy, embora obrigada à total imobilidade no ambiente asilar, tem irrestrita mobilidade no espaço onírico e, desse modo, se mantém senhora das decisões que toma. Nesse espaço é permitido a Nancy, sob o gesto de olhar para trás, preencher o que lhe falta com autonomia, riso e serventia, já que, mesmo podendo ser aflitivo, o “sonho é uma realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalcado)” (FREUD, 1900, p. 193).

Contudo, em geral a velhice carrega lutos e, perante um presente difícil de suportar, muitas vezes é no que ficou do vivido, naquilo do sujeito que ainda pulsa e luta, que se pode abrir novas vias para o desejo. “Por isso a memória é também exílio: para sempre abandono do lugar de origem, absurdo retorno ao lugar de onde nunca saímos” (CASTELLO BRANCO, 1995, p. 165).

Se o olhar é de extrema importância em *Dear Life*, como argumentamos nas narrativas analisadas até o momento, em “In Sight of the Lake” ele já se estabelece desde o título, anunciando e delimitando o horizonte de Nancy. Em completa oposição ao movimento frenético que atravessa o conto, um lago emoldurado pela janela é tudo o que Nancy consegue ver de dentro do ambiente restrito do quarto.

---

temporal no excerto, desaparece: “Você deve ter tido um pesadelo” [...] “O que foi que você sonhou?” (MUNRO, 2013b, p. 233. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>339</sup> Segundo o mestre vienense, “todos têm desejos que prefeririam não revelar a outras pessoas, e desejos que não admitem nem sequer perante si mesmos. Por outro lado, é justificável ligarmos o caráter desprazeroso de todos esses sonhos com o fato da distorção onírica. E é justificável concluirmos [...] que a realização de desejo neles contida é disfarçada a ponto de se tornar irreconhecível, precisamente em vista da repugnância que se sente pelo tema do sonho ou pelo desejo dele derivado, bem como da intenção de recalca-los” (FREUD, 1900, p. 193).

A construção desse quadro desnuda um diálogo entre o engenho da contista e a pintura, já que essa prosa, carregada de plasticidade, remete à imagem de desamparo do sujeito, pintada sobre um fundo de ausência.

Pode-se dizer que esse elo entre as artes é um dos traços distintivos da escrita de Alice Munro, tendo sido já assinalado nas análises de “To Reach Japan”, “Gravel”, “Haven” e “Dolly”.

Ainda quanto a esse aspecto, convém apontar que a descrição da cena final de “In Sight of the Lake” parece evocar a obra *Morning Sun* (1952), do pintor super-realista Edward Hopper, artista por quem a autora tem grande admiração<sup>340</sup> (YORK, 1988, p. 24), estabelecendo um paralelismo entre o conto e o quadro: ambos remetem ao silêncio e à desolação.

Se há um pintor capaz de dar forma à solidão humana, encerrada em um espaço cuja visão, muito comumente, também se dá de dentro para fora, enquadrada por janelas, esse artista é Hopper. Por meio da temática do isolamento e da arquitetura de luz e sombras, o artista consegue contornar dramaticamente o silêncio e comunicar uma profunda sensação de desesperança. Esse contexto angustiante está em perfeita harmonia com o espaço e a fragilidade de Nancy, presa no limbo do presente, entre os resíduos do passado e a sobra de tempo que lhe resta.

É preciso, ainda, mencionar a importância do título, “In Sight of the Lake”, que, como um véu, camufla o que o local realmente é, sugerindo uma estância de férias. No sintagma também reside uma promessa de revelação, nesse caso, só alcançada no desfecho, mas à qual está ligada *uma paisagem que é impossível completar* (NAVA, 1974, p. 41), justamente porque ali está a falta, a incompletude do sujeito.

Os títulos de Alice Munro ressignificam o narrado, provocando uma nova visão do conto em seu desfecho. No caso em análise, a sugestão poética, apoiada na ideia de contemplação que o título suscita, com a qual se anuncia a narrativa, migra para sua antítese, configurando-se em algo penoso, misto de

---

<sup>340</sup> A relação de Munro com as artes plásticas, sobretudo as fotografias de Walker Evans e Diane Arbus, é amplamente discutida por Lorraine York em *“The Other Side of Dailiness”*: Photography in the works of Alice Munro, Timothy Finley, Michael Ondaatje, and Margaret Laurence. No entanto, a contista reserva sua maior admiração pelo trabalho do pintor super-realista Edward Hopper e declara em entrevista a Graeme Gibson: “I’m crazy about Edward Hopper” (YORK, 1998, pp. 24-29).

beleza e desolação, que condena a personagem a uma única vista *ad aeternum*, da qual a suposta serenidade que dali emana funciona como um contraponto irônico na história.

Portanto, os títulos são uma parte inserida no todo da narrativa e com ela dialogam intimamente. De pronto indicam um traço constitutivo fundamental na escrita da autora, podendo ser um nome próprio, um local, uma memória específica, um episódio, ou até mesmo uma imagem. Contudo, nunca são apenas isso, pois a essa ideia sempre se articula(m) outra(s) que, em geral, traz(em) em seu bojo o cerne da narrativa, ao redor do qual a história se desenvolverá e onde se dá o início do desvelamento de algo extraordinário contido no ordinário (FOUACHE, 2016, n/p). A própria contista revela tal mecanismo ao declarar: “I think a title should be hinged onto the story in some way that is just right<sup>341</sup>” (HANCOCK, 1987, p. 202).

Ao concluirmos a leitura de um conto, é com renovada visão que o consideramos e compreendemos seu título. A esse respeito, Brad Hooper afirma: “[...] it should be pointed out that all the titles are [...] immaculate summaries of the major theme upon which each story rests”<sup>342</sup> (HOOPER, 2008, p. 139).

É preciso enfatizar que a pergunta “What did you dream about now?”, feita pela cuidadora Sandy e mencionada anteriormente, mostra que o desenlace do conto se equilibra na ambiguidade, elemento balizador do desfecho. Nancy responde que o sonho era do tempo em que o marido estava vivo e ela ainda dirigia, ou seja, de quando tinha o companheiro ao seu lado e era considerada apta a dirigir sua vida e seu carro. Sua resposta é a de alguém que ainda possui certo controle de suas memórias e da linguagem, que lê o nome da enfermeira no broche e a reconhece. Tal assertividade traz à tona novamente a dúvida: há ou não há oscilação da memória? Ao mesmo tempo, expõe “[...] o desamparo a partir da perspectiva da radical falta de garantias do ser humano” (PEREIRA, 1999, p. 127), que, em certa medida, o advento do sonho busca compensar.

Nesse sentido, o sonho é uma espécie de refúgio, no qual a personagem vive uma ilusão de normalidade e convívio social em oposição à concretude da

---

<sup>341</sup> “Eu acho que um título deve estar articulado à história de algum modo muito específico” (HANCOCK, 1987, p. 202. Tradução nossa).

<sup>342</sup> “Deve ser apontado que todos os títulos são [...] resumos imaculados do tema principal no qual cada história repousa” (HOOPER, 2008, p. 139. Tradução nossa).

orfandade que a assola, o que implica dizer que a ilusão é uma produção psíquica cujo objetivo é proteger o sujeito do desamparo (BIRMAN, 1997, p. 96).

O segundo motivo que nos leva a subordinar o trecho final à ambiguidade é a próxima pergunta da enfermeira. Quando Sandy indaga “You have a nice car?” e, em seguida, obtém a resposta “Volvo”<sup>343</sup> (MUNRO, 2013a, p. 232), duas possibilidades se apresentam e ambas estão submetidas à escolha do tempo verbal. Em “You have a nice car?”, podemos ter uma sentença interrogativa no presente simples, se considerarmos que o auxiliar *Do*, em “Do you have a nice car?”, foi omitido. É uma forma bastante coloquial, utilizada, sobretudo, na língua falada. A resposta de Nancy a esta pergunta sugere que ela acredita ainda ter um carro Volvo.

No entanto, se entendermos que a pergunta suprime o auxiliar *Did* e supusermos que, em vez de “You have a nice car?”, tivéssemos “Did you have a nice car?”, a resposta de Nancy indicaria outro percurso argumentativo, que implicaria que ela não mais dirige o Volvo e sabe disso. Porém, de fato, as últimas linhas do conto sublinham de modo incisivo que só é possível ter incertezas.

Ora, a narrativa se tece das divagações de Nancy. Logo, depois de descobrir-se em um sonho, às portas da conclusão do conto, o leitor, que já esperava um veredito desfavorável, vislumbra um laivo de esperança. Lembremos que esse é o mecanismo que permeia a composição desde o seu início e que, mesmo no final, ainda nos mantém cativos.

Entretanto, o que se estabelece com o derradeiro comentário da enfermeira, contido na última frase, é uma reviravolta irônica, pois revoga a sanidade da protagonista, que há apenas algumas linhas havia sido instaurada, roubando-nos a esperança. Em “See? You’re as sharp as a tack”<sup>344</sup> (MUNRO, 2013a, p. 232), a enfermeira sugere, de fato, o oposto do que diz, ou seja, dá a entender que a lucidez de Nancy é temporária e fugidia. Assim, ao vesti-la com a camisola, veste também o final do conto com a ideia de fatalidade.

Cabe notar que, ao encerrar o conto, o pesar que paira sobre o arremate farpado está, de fato, ligado à forte antagonista da narrativa, perante a qual cedo

---

<sup>343</sup> “Você tem um carro bacana?” “Volvo” (MUNRO, 2013b, p. 233. Tradução de Caetano Galindo).

<sup>344</sup> “Viu? Você está mais que lúcida” (MUNRO, 2013b, p. 233. Tradução de Caetano Galindo).



ou tarde todos nos curvamos, a morte. No entanto, parece não ser a ela que devemos opor a vida, e sim à velhice, pois é esta que tem o poder de fazer da vida vivida uma paródia.

E, antes de finalizar essa análise, convém ainda referir que, enquanto “Dolly”, ao tratar da velhice e de sua apreensão, encaminha a trama para um final de leveza e otimismo, enlaçando passado, presente e futuro, “In Sight of the Lake”, ao tratar da mesma temática, encaminha o enredo para um desfecho de aprisionamento e estagnação, deixando, apesar disso, uma brecha para o sonho.

Desse modo, verifica-se que as duas narrativas, apesar de discorrerem sobre o desejo na velhice, não poderiam ser mais distintas; contudo, ambas sinalizam a platitude: estamos às voltas com perdas de diversas naturezas e não há protocolos de saída.

Portanto, o que resta é que a coragem de abraçar a vida implica igualmente a de abrigar a morte. É preciso encontrar motivos para arder.

## Coda

### “At the end of a long road<sup>345</sup>”

*We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time”*

T. S. Eliot

“Want to go down and see if the lake’s still there?<sup>346</sup>” (MUNRO, 1968, *e-book*) é a pergunta que abre “Walker Brothers Cowboy”, o primeiro conto do livro de estreia de Alice Munro, *Dance of the Happy Shades*. Meio século mais tarde, a narrativa “Dear Life”, que encerra a obra de mesmo título e última da autora até o momento, começa assim: “I lived when I was young at the end of a long road [...]. Marking the end of town were two bridges over the Maitland River [...]”<sup>347</sup> (MUNRO, 2013a, p. 299).

De 1968 a 2012 pode-se dizer da ampla contística de Munro – mais de uma centena de narrativas – que o lugar é um importante elemento constitutivo de

---

<sup>345</sup> Alice Munro, em “Dear Life”. *Dear Life*. New York: Penguin Group, 2013, p. 299.

<sup>346</sup> “Quer descer e ver se o lago ainda está lá?” (MUNRO, 1968, *e-book*. Tradução nossa).

<sup>347</sup> “Quando jovem eu morava no fim de uma rua comprida [...]. Marcando o fim da cidade ficavam as duas pontes que cruzavam o rio Maitland [...]” (MUNRO, 2013b, p. 297. Tradução de Caetano Galindo).

sua ficção, profundamente atado às suas raízes rurais. A própria autora confirma a afeição que a conecta e a mantém ligada à região:

It means something to me that no other country can [...]. I am intoxicated by this particular landscape. I am at home with the brick houses, the falling-down barns, the trailer parks, burdensome old churches, Wal-Mart and Canadian Tire. I speak the language<sup>348</sup> (MERKIN, 2004, p. 1).

Em “Dear Life”, esse topônimo figura como eixo narrativo ao redor do qual a história se organiza, seja como coordenada geográfica, em Huron County, Ontário; como a casa de tijolos da família; ou, ainda, como o espaço primeiro que todos habitamos, a mãe – nesse conto, presença fortemente evocada.

Na história-desfecho da obra, é apresentado pela narradora o relato da trajetória da vida de sua família: o casamento dos pais; o nascimento dos três filhos; o empreendimento e a ruína dos negócios do patriarca; a ascensão da genitora à professora, dona de casa, mãe e, por fim, seu declínio como enferma acamada; a progressão da vida da narradora de bebê a adolescente, posteriormente, a mãe e escritora em Vancouver e, finalmente, a idosa que, com o gesto de olhar para trás, reflete o vivido por meio do resgate dessa memória: “I lived when I was young at the end of a long road, or a road that seemed long to me<sup>349</sup>” (MUNRO, 2013a, p. 299). Trata-se de uma jornada que retorna ao ponto de partida, lugar em que o início e o fim se tocam.

A parte crucial dessa narrativa está centrada na dinâmica entre mãe e filha, em que a mãe ocupa lugar determinante no complexo processo de constituição da identidade feminina da filha. Essa filha é cuidada com esmero e expectativas

---

<sup>348</sup> “Significa algo para mim que nenhum outro país pode significar. [...] Eu sou encantada por essa paisagem particular. Me sinto em casa com suas casas de tijolos, os celeiros destruídos, as áreas de *trailer*, velhas igrejas problemáticas, *Wal Mart* e *Canadian Tire*. Eu falo a língua” (MERKIN, 2004, p.1. Tradução nossa).

<sup>349</sup> “Quando jovem eu morava no fim de uma rua comprida, ou de uma rua que me parecia comprida” (MUNRO, 2013b, p. 297. Tradução de Caetano Galindo).

tamanhas que não deixam espaço para a falta<sup>350</sup>. Cabe à mãe preservar o lugar da falta, uma vez que a tentativa de satisfação total como evitamento da mesma é um engodo para ambas. É justamente essa condição faltante, de interdição no idílio mãe-filha, que instaura a insatisfação e, por conseguinte, põe o desejo em movimento, lançando-nos à vida. Há de se sublinhar que esta é uma interpretação possível, que leva em conta, notadamente, o viés psicanalítico.

Seguindo esse curso, é compreensível que a trinca mãe-falta-desejo, tão patente em “Dear Life”, adquira posição singular não somente nesta última narrativa, mas também no corpo da obra. Não é por acaso que a presença do desejo em *Dear Life* faz reverberar, no detalhe, a relação do conto que encerra o ciclo de narrativas com o todo maior, que intitula a publicação. Tampouco é de surpreender que o derradeiro conto se volte às origens e verse sobre a mãe. Trata-se de coisas distintas, mas não essencialmente diversas, visto que de uma deriva a outra.

Qual o objetivo de convocar a importância do todo para o entendimento das partes, considerando-se que se manifestam autônomas à luz da organização dos contos no livro? Ou, ainda, qual é a pergunta que insistentemente busca, na apreensão do detalhe, uma resposta reveladora que vislumbre o conjunto da obra? E, por fim, que tem o desejo com esse ir e vir?

---

<sup>350</sup> Apesar de os trechos que seguem não expressarem de forma contundente toda a expectativa materna, uma vez que essa só se torna de fato evidente quando apreendida no conjunto das narrativas de “Finale”, observa-se que são essenciais para a compreensão da questão relacional mãe-filha no conto: “My mother wanted something very badly. [...] Was it me as I used to be, with my sausage curls that I didn’t mind standing still for, and my expert Sunday School recitations? [...] And something in me was turning traitorous, though she didn’t know why, and I didn’t know why either. [...] My mother said something about it being better when school started. Something about me being better [...]” (MUNRO, 2013a, p. 263). (“Minha mãe queria muito alguma coisa. [...] Será que era eu como eu era antigamente, com os cachinhos no cabelo que eu não me incomodava de ficar bem quietinha enquanto ela ajeitava, ou o catequismo que eu fazia direitinho? [...] E uma parte de mim estava ficando traiçoeira, embora ela não soubesse por quê, e eu também não sabia. [...] Aí minha mãe disse alguma coisa sobre ficar melhor quando as aulas comessem. Algo sobre eu ficar melhor [...]” (MUNRO, 2013b, p. 262-263. Tradução de Caetano Galindo).

Freud define o desejo precisamente como *moção* psíquica que procura restabelecer uma situação de satisfação original (FREUD, 1996 [1900], p. 593), portanto, em termos psicanalíticos, trata-se de desejo de retornar à mãe, de desafiar os interditos, de eliminar o pai. E, se na topografia de nosso íntimo está a mãe, a casa inolvidável, não há como ignorar a ânsia de satisfação absoluta que propulsiona o desejo, na busca de algum prazer, em *Dear Life*<sup>351</sup>.

Nos passos da tradição da hermenêutica de autores como Schleiermacher e Leo Spitzer, entre outros, que percorre o texto com a atenção voltada aos pormenores semânticos, lexicais, e ao plano geral da obra, sublinha-se ainda, nesse movimento circular de conhecimento, a questão dos títulos na escrita de Munro, que são sempre uma cifra do sentido do todo. Tanto na relação dos contos com seus títulos, como na dos contos com o título da obra, há um movimento de vaivém, com função de sinédoque, porque cada uma das partes só pode ser compreendida em função do todo, apenas entrevisto.

Em termos críticos, o raciocínio desenvolvido aqui se alinha com o pensamento de Davi Arrigucci Jr.:

Entender assim o conto é supor, conseqüentemente, que numa história breve se possa captar um significado de ordem geral, capaz de ir muito além do limite das palavras, como se a forma, em sua breve totalidade, adquirisse a força de exprimir muito mais do que as palavras limitadas que a compõem (ARRIGUCCI, 1987, p. 209).

---

<sup>351</sup> Com base na entrevista a Geoff Hancock, é possível traçar um paralelo entre a postura de escritora de Alice Munro e o movimento do desejo, fortemente atado a seu labor artístico. Ao discorrer sobre sua escrita, a autora afirma: "Right now, all that matters to me is making a new story. It's as if I had never made any in the past. When that story's finished, it's only the new one that will matter" (HANCOCK, 1987, p. 188). (Agora, tudo que me importa é fazer um novo conto. É como se eu nunca tivesse feito um outro no passado. Quando aquele conto é terminado, é apenas o novo que importará" (HANCOCK, 1987, p. 188. Tradução nossa).

Assim, nota-se que em “Dear Life”, sob a capa da conclusão, se abriga um curioso mecanismo: o título é mais do que o princípio do conto ou sua síntese, é a chave para todas as narrativas de *Dear Life*, uma vez que espelha o nome da obra e com ele faz laço. Logo, encerrar equivale a voltar ao início.

Esse modo de ler, apoiado em um sentido que a titulação prenuncia, assevera que a leitura trará em si um desejo de decifração que, por sua vez, pressupõe uma atitude inquisitiva por parte de quem lê, mantendo o diálogo entre texto e leitor em um fluir contínuo, como quer o desejo<sup>352</sup>.

E, no início, há a falta. Mais uma vez e sempre, a falta. Assim como nós, a literatura nasce daquilo que falta e, por meio da linguagem, aspira supri-la. No entanto, essa completude a literatura não pode nos dar. Apesar disso, como elemento estético, ao propor outras realidades capazes de repercutir no plano da vida humana, seja em pensamento ou realização, pode, indiretamente, colaborar para sua transformação por meio do conhecimento, este sim passível de satisfação mais duradoura.

*Dear Life* é, portanto, um encontro com o inexorável, um paradoxo da falta humana, que ambigualmente queremos completa, mas precisamos vazia, como condição fundamental para as possibilidades do desejar. As trezentas páginas

---

<sup>352</sup> Em entrevista concedida a Lisa Dickler Awano (2013), quando perguntada sobre o porquê do título *Dear Life*, Munro declara:

“Those words are very wonderful to me because I heard them when I was a child, and they had all kinds of meaning. “Oh, for dear life!” would just mean that you were kind of overwhelmed with all that had been required of you. I liked the contrast between that and the words “dear life,” which are maybe a joyful resignation, but when you say “dear” – the word – it doesn’t bring up sadness. It brings up something precious” (AWANO, 2013, online). (Aqueles palavras são maravilhosas para mim porque as ouvi quando era uma criança e tinham então todo o tipo de significado. “Oh, for dear life!” significaria apenas que você estava um tanto sobrecarregada com tudo que lhe era demandado. Eu gostava do contraste entre essas e as palavras “dear life”, que talvez soem como uma resignação contente, mas quando você diz “dear” – a palavra – ela não traz tristeza. O que ela traz à tona é algo precioso”) (AWANO, 2013, online. Tradução nossa).

da obra reiteradamente nos ensinam que a vida é tensão e movimento permanentes e que, em sua trajetória, há uma mistura de exílio e desejo de eterno retorno às quinturas e odores do lugar primeiro, onde não há desfechos ou respostas definitivas justamente porque a falta, ali, falta. E que assim seja: alguns espaços existem para não serem preenchidos.

## Referências bibliográficas

### De Alice Munro:

MUNRO, Alice. *Dance of the Happy Shades*. Foreword by Hugh Garner. Toronto: Ryerson, 1968.

\_\_\_\_\_. *Lives of Girls and Women*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1971.

\_\_\_\_\_. *Something I've Been Meaning to Tell You: Thirteen stories*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1974.

\_\_\_\_\_. *Who Do You Think You Are?* Toronto: Macmillan, 1978.

\_\_\_\_\_. *The Beggar Maid*. New York: Knopf, 1979.

\_\_\_\_\_. *The Moons of Jupiter*. Toronto: Macmillan, 1982.

\_\_\_\_\_. *The Progress of Love*. Toronto: McClelland & Stewart, 1986.

\_\_\_\_\_. *Friend of My Youth*. Toronto: McClelland & Stewart, 1990.

\_\_\_\_\_. *Open Secrets*. Toronto: McClelland & Stewart, 1994.

\_\_\_\_\_. *Selected Stories*. Toronto: McClelland & Stewart, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Love of a Good Woman*. Toronto: McClelland & Stewart, 1998.

\_\_\_\_\_. *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. Toronto: McClelland & Stewart, 2001.

\_\_\_\_\_. *No Love Lost*. Selected with an Afterword by Jane Urquhart. Toronto: McClelland & Stewart/New Canadian Library, 2003.



\_\_\_\_\_. *Runaway*. Toronto: McClelland & Stewart, 2004.

\_\_\_\_\_. *Carried away: A selection of stories*. Introduction by Margaret Atwood. New York: Everyman's Library, 2006.

\_\_\_\_\_. *The View from Castle Rock*. Toronto: McClelland & Stewart, 2006.

\_\_\_\_\_. *My best stories*. Introduction by Margaret Atwood. Toronto: McClelland & Stewart, 2006.

\_\_\_\_\_. *Too Much Happiness*. Toronto: McClelland & Stewart, 2009.

\_\_\_\_\_. *New Selected Stories*. London: Chatto & Windus, 2011.

\_\_\_\_\_. *Dear Life*. New York: Penguin Group, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Dear Life*. Trad. Caetano W. Galindo. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

\_\_\_\_\_. *Family Furnishings: Selected Stories, 1995-2014*. Toronto: McClelland & Stewart, 2014.

### **Sobre Alice Munro:**

ALVES, N. A. *Associação e Memória em The Moons of Jupiter, de Alice Munro*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, p. 140, 2010.

BAZZOLI, O. O. M. *O espaço na configuração das personagens em contos de Alice Munro*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, p. 134, 2016.

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

CARSCALLEN, J. *The other country: Patterns in the writing of Alice Munro*. Toronto: ECW, 1993.

DUNCAN, I. *Alice Munro's narrative art*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

FOUACHE, C. "How does art come out of common clay?": The Ordinary and the Extraordinary in Alice Munro's *Dance of the Happy Shades*". **La Clé des Langues**, Lyon, ENS de LYON/DGESCO. Mar./2016. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/litterature-americaaine/litterature-contemporaine/how-does-art-come-out-of-common-clay-the-ordinary-and-the-extraordinary-in-alice-munro-s-dance-of-the-happy-shades>. Acesso em: 10 mai. 2022.

FRANCESCONI, S. "Alice Munro and the Poetics of the Linoleum". In: *The Inside of a Shell: Alice Munro's Dance of the Happy Shades*. Vanessa Guignery (ed.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 86-97.

\_\_\_\_\_. "Memory and Desire in Alice Munro's Stories". In: *Textus. English Studies in Italy*. **Rivista dell'Associazione Italiana di Anglistica**. Carla Locatelli and Ewa Ziarek (eds.). v. XXII, n. 2, pp. 341-360, May-August 2009. Acesso em: 31 out. 2021.

GIBSON, D. *Stories about storytellers: Publishing Alice Munro, Robertson Davies, Alistair MacLeod, Pierre Trudeau and Others*. Introduction by Alice Munro. Toronto: ECW Press, 2015, cap. 21, pp. 343-362.

GIBSON, D. "Alice Munro says goodbye to the writing life". March/2014. Disponível em: <https://douglasgibsonbooks.com/2013/07/24/alice-munro-says-goodbye-to-the-writing-life/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

GONÇALVES, P. M. "Fragmentação e Memória: a busca da identidade nas obras de Alice Munro e Clarice Lispector", **Anais do SILEL**. V. 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

\_\_\_\_\_. *Voz narrativa e memória: a busca de identidade pelas protagonistas de Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector e de Lives of Girls and Women, de Alice Munro*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, p. 176, 2013.

GUEDES, P. V. "Mapeando Espaços Ficcionalis e Autobiográficos: Novas versões da Identidade Canadense na Obra de Alice Munro". In: **A Voz e o Olhar do Outro**. Leila Assunção Harris. (Org.). Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011, v. 3, pp. 65-76.

\_\_\_\_\_. "A única coisa a fazer com minha vida seria escrever um romance': de personagem a autora de sua própria história, ou a trajetória de Del Jordan em *Lives of Girls and Women*, de Alice Munro". In: **Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa**. Leila Assunção Harris. (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, v. IX, pp. 121-136.

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

HOOPER, B. *The fiction of Alice Munro: An appreciation*. Westport: Praeger, 2008.

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

McGILL, R. "Train lines". In: *The Cambridge companion to Alice Munro*. David Staines (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2016. *E-book*.

MINAKI, S. M. *O efeito da voz do narrador nos contos "Carried Away" e "Monsieur les deux chapeaux", da escritora canadense Alice Munro*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, p. 175, 2007.

MONTEIRO, M. C. “Estratégias de resistência em *Lives of Girls and Women*”, **Graphos**, João Pessoa, v. 7, pp. 99-104, 2005.

PEREIRA, A. B. *Os Labirintos Fantásticos de Clarice Lispector e Alice Munro*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, p. 150, 2012.

PIZZI, M. C. B. *O gênero conto em Lives of Girls and Women: o labirinto de vozes em “Heirs of the Living Body”*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, p. 186, 2007.

POLETTI, A. J. *A Leitura dos Espaços Inóspitos em Alice Munro: corpos (des)habitados e lugares (des)construídos*. Tese de doutorado. Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, p. 162, 2017.

\_\_\_\_\_. “Uma mulher do outro lado: 'The bear came over the mountain', de Alice Munro”. **Antares: Letras e Humanidades**, v. 7, pp. 87-97, 2014.

\_\_\_\_\_. “Corpos fixos e identidades fluidas: Felicidade demais”. **Millenium (Viseu)**, v. 46-A, pp. 168-177, 2014.

\_\_\_\_\_. “Queenie e muitas outras: as mulheres de Alice Munro”. In: **II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais**, Caxias do Sul. SILLPRO Espaço, Território e região, 2014. pp. 656-662.

\_\_\_\_\_. “O feminismo velado no Recanto munriano. In: **II Colóquio de estudos feministas e de gênero: Articulações e Perspectivas**, Brasília, 2014.

\_\_\_\_\_. “Salve o ceifador: uma leitura da estética do efeito em Alice Munro”. **Sociopoética** (online), v. 1, pp. 3-19, 2017.

ROCHA, P. L. F. *No país da linguagem: o processo de formação de identidades em Alice Munro e Margaret Laurence*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, p. 101, 2011.

SARDENBERG, A. L. *Diving for meaning and searching for a female literary identity in Alice Munro's Lives of Girls and Women and Margaret Laurence's The Diviners*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 88, 2014.

SILVA, M. G. G. V. *Momentos de ser em Virgínia Woolf, Clarice Lispector e Alice Munro*. 1.ed. Curitiba: Appris, 2020.

\_\_\_\_\_. "Clarice Lispector e Alice Munro: o trabalho com a memória e a escritura". **Ângulo**. n. 111, pp. 82-87, out./dez. 2007.

\_\_\_\_\_. "'Cortes Island', de Alice Munro – alusão a um passado inquietante". **Ipotesi**, Juiz de Fora, vol. 18. n. 2, pp. 127-135, jul./dez. 2014.

\_\_\_\_\_, "A fragmentação em "Spelling" de Alice Munro", In: **53 Seminário do GEL- Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo**, 2006, São Carlos. Estudos Linguísticos XXXV - Trabalhos selecionados do 53 Seminários do GEL. Campinas: GEL, 2006. v. 0. pp. 1342-1351.

\_\_\_\_\_. "Meneseteung de Alice Munro: um jogo narrativo entre ficção e metaficção". **Ângulo** (FATEA. Impresso), v. 1, pp. 50-54, 2009.

\_\_\_\_\_. "Clarice Lispector e Alice Munro: o saber de si e do mundo - paradoxo da incomunicabilidade". In: **IX Congresso Internacional - ABRALIC 2004 - Travessias**, 2005, Porto Alegre. IX Congresso Internacional - ABRALIC 2004 - TRAVESSIAS, 2005.

\_\_\_\_\_. "Alice Munro: transformações do cotidiano entre o oculto e o revelar". **Jornal UNESP**, São Paulo, p. 2, 02-05 nov. 2013.

STAINES, D. (ed.). *The Cambridge companion to Alice Munro*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. *E-book*.

THACKER, R. *Alice Munro: writing her lives: a biography*. Ontario: McClelland & Stewart, 2011.

\_\_\_\_\_. *Reading Alice Munro: 1973-2013*. Calgary: University of Calgary Press, 2016. *E-book*.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Alice Munro. Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage, Runaway, Dear Life*. Bloomsbury Academic, 2016. *E-book*.

VENTURA, H. "The female bard: retrieving Greek myths, Celtic ballads, Norse sagas, and popular songs". In: *The Cambridge companion to Alice Munro*. David Staines (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2016. *E-book*.

VERAS, L. G. S. *O processo de tradução intersemiótica do conto The Bear Came over the Mountain de Alice Munro ao filme Away from her de Sarah Polley*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Piauí. Teresina, p. 111, 2015.

YORK, L. *The Other Side of Dailiness: Photography in the Works of Alice Munro, Timothy Findley, Michael Ondaatje, and Margaret Laurence*. Toronto: ECW Press, 1988, pp. 9-50.

### **De apoio:**

ABREU, C.F. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ANDERSEN, H.C. *The Complete Fairy Tales and Stories*. Translated by H.B. Paull (1812-1888). Centaur Editions, 2013. *E-book*.

ARISTÓTELES. *De Anima*. 2. ed. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARRIGUCCI, D. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, M. *Todos os romances e contos consagrados: vol. 2*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 444.

ATWOOD, M. *Survival: a thematic guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi Press, 2012. *E-book*.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

AULAGNIER, P. *Os destinos do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

BARROS, M. *Livro sobre nada*. 1.ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. Rita de Buongermino e Pedro de Souza. 3.ed. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 2 v. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

\_\_\_\_\_. *A velhice. As relações com o mundo*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BELLEMIN-NOËL, J. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

*Bíblia Sagrada*. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001.

BIRMAN J. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. “No deserto do real”. In: *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, cap. 2, pp. 33-51.

\_\_\_\_\_. “O rei está nu: contrapoder e realização de desejo, na piada e no humor”. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, pp. 175-191, jun. 2010. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652010000100011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652010000100011&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 13 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. “O futuro de todos nós: temporalidade, memória e terceira idade na psicanálise”. In: *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 191-209.

\_\_\_\_\_. “Desamparo, horror e sublimação: uma leitura das formações ilusórias e sublimatórias no discurso freudiano”. In: *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 71-102.

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. Seleção de textos, introdução e notas bibliográficas Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 2015.

\_\_\_\_\_. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, E. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



CASTELLO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. *Literaterras. As bordas do corpo literário*. Belo Horizonte: UFMG/Annablume, 1995, p. 165.

CALLIGARIS, C. [et al.]. *O laço conjugal*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

CANDIDO, A. [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. “O Direito à Literatura”. In: *Vários Escritos*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, pp.171-193.

CESAR, A.C. *Poética*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHAUÍ, M. “Laços do Desejo”. In: *O Desejo*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.19-66.

\_\_\_\_\_. “Sobre o medo”. In: *Os Sentidos da Paixão*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia da Letras, 1987, pp. 35-75.

CHEKHOV, A. *The collected short stories of Anton Chekhov*. 2 v. Halcyon Press Ltd., 2009. *E-book*.

COHEN, L. *The flame: poems, notebooks, lyrics, drawings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018, pp. 3-4.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DEL PRIORI, M. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERRARI, G.R.F. *Listening to the Cicadas: A study of Plato's Phaedrus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. *E-book*.

FONSECA, M.A. "Entranhas de um Conto". In: *Ficções: Leitores e Leituras*. Viviana Bosi (org.) [et al.]. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, pp. 41-66.

FREUD, S. "Lembranças encobridoras" [1899]. In: *Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-1899)*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume III]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 287-304.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos* [1900]. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volumes IV-V]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. "Escritores criativos e devaneios" [1908], In: "*Gradiva*" de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume IX]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp.131-143.

\_\_\_\_\_. "Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental" [1911], In: *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XII]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 233-244.

\_\_\_\_\_. "Recordar, Repetir e Elaborar" [1914]. In: *O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XII]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 159-171.

\_\_\_\_\_. "Sobre a Transitoriedade" [1916 (1915)]. In: *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. [Edição

Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XIV]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 317-319.

\_\_\_\_\_. *Luto e melancolia*. [1917 (1915)]. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. "Luto e Melancolia". [1917 (1915)]. In: *A História do movimento psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XIV]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 245-263.

\_\_\_\_\_. "Uma nota sobre o 'bloco mágico'" [1924]. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XIX]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 253-261.

\_\_\_\_\_. "A Negativa" [1925]. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XIX]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 263-271.

\_\_\_\_\_. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Jeffrey Moussaieff (org.). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FUKS, B. B. "Pergunte ao cavalo!": sobre o inconsciente freudiano. **Tempo psicanal.**, Rio de Janeiro, v. 49, n. 1, pp. 123-138, jun. 2017. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-48382017000100007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382017000100007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 24 ago. 2021.

GARCIA-ROZA. L.A. *Freud e o inconsciente*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

\_\_\_\_\_. *Introdução à metapsicologia freudiana*. vol. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

GORZ, A. *Letter to D. A Love Story*. Translated by Julie Rose. Cambridge: Polity Press, 2009. *E-book*.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

KAUFMANN, P. (ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Trad. Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KHEL, M. R. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *Deslocamentos do feminino: A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

\_\_\_\_\_. "O Desejo de Realidade". In: *O Desejo*. Aduato Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.363-382.

\_\_\_\_\_. "A Psicanálise e o Domínio das Paixões". In: *Os Sentidos da Paixão*. Aduato Novaes (org.). São Paulo: Companhia da Letras, 1987, pp.469-496.

KUSS, A. S. S. *Não pise no meu vazio*. São Paulo: Patuá, 2017.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. *Vocabulário de Psicanálise*. 4. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

LESBOS, S. de. *Fragmentos completos*. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020, pp. 180-181.

LEVY, L.; GOMES, I. C. "Relações amorosas: rupturas e elaborações". **Tempo psicanal.**, Rio de Janeiro, v. 43, n. 1, pp. 45-57, jun. 2011. Disponível em

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-48382011000100003&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382011000100003&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 31 out. 2021.

*Logman Dictionary of Contemporary English*. 3.ed. Edinburgh Gate: Pearson, 2001, p. 305.

MANNONI, M. *O nomeável e o inominável*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MENESES, A. B. “Sob o Signo de Hermes”. In: *Interpretações: Crítica literária e Psicanálise*. Cleusa Rios P. Passos, Yudith Rosenbaum (orgs.). Cotia: Ateliê Editorial, 2014, pp. 29-44.

\_\_\_\_\_. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

MESSY, J. *A Pessoa Idosa Não Existe. Uma abordagem psicanalítica da velhice*. Trad. José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH, 1993.

MILTON, John. *Paradise Lost*. London: Penguin Classics, 2013.

MIRANDA, F. S. de. *Obras Completas* (texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa). vol. I. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1942, pp.19-20.

MUCIDA, A. *O sujeito não envelhece. Psicanálise e velhice*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

\_\_\_\_\_. *Escrita de uma memória que não se apaga – Envelhecimento e velhice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NABOKOV, V. *Lolita*. 1. ed. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011, p. 13.

NAVA, P. *Baú de Ossos: memórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 41.

NOVAES, A. (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NYSTRÖM, S. *The Oxford Handbook of Names and Naming*, Carole Hough (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 57-69. *E-book*.

OLIVEIRA, A.M. “A psicologia de Platão: sobre a teoria da psyché (alma) humana no diálogo *Fedro*, a partir das categorias do apolíneo e do dionisíaco”. **Pléthos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, pp. 176-196, 2012. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/revistaplethos/arquivos/vol2num1/edi%C3%A7%C3%A3oFinal.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2021.

OSTENSO, M. *Wild Geese*. New York: Grosset & Dunlap, 1925.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. 1.ed. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2007.

PASSOS, C.R.P.; ROSENBAUM, Y. (orgs.). *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

PASSOS, C. R. P. *Confluências, crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Júlio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. “Um olhar crítico sobre o conto”. **Literatura e Sociedade**. [S. l.], v. 23, n. 26, pp. 37-55, 2018. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i26p37-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/148506>. Acesso em: 14 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. “Breves Considerações sobre o Conto Moderno”. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. Viviana Bosi (org.) [et al.]. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, pp. 67-90.

- PAZ, O. *A Dupla Chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEIXOTO, J.L. *Morreste-me*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.
- PELLEGRINO, H. "Édipo e a Paixão". In: *Os Sentidos da Paixão*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia da Letras, 1987, pp. 307-327.
- PEREIRA, M. E. C. "A noção de "desamparo" no pensamento freudiano". In: *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Editora Escuta, 1999, pp.125-133.
- PERRONE-MOISÉS, L. "A crítica temática". In: *Falência da Crítica: um caso limite - Lautréamont*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pp. 103-114. (Coleção Debates).
- \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcus Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução e apresentação de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PLATH, S. *The collected poems*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008, pp. 319-320.
- POE, E. A. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Sterling Publishing, 2015.
- \_\_\_\_\_. *The philosophy of composition*. With a note by Charles Baudelaire. 2014. *E-book*.

\_\_\_\_\_. "The Philosophy of Composition". In: *The American Tradition in Literature*. Edited by Bradley, S; Beatty, R; Long, E. Shorter edition in one volume. New York: Grooset & Dunlap, 1961, pp. 462-472.

PONTIERI, R. "Formas Históricas do Conto: Poe e Tchékhev". In: *Ficções: Leitores e Leituras*. Viviana Bosi (org.) [et al.]. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, pp. 91-111.

PRADO, A. *Manuscritos de Felipa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

PRICE, A.W. "Plato and Freud". In: *The person and the human mind: issues in Ancient and Modern philosophy*. Christopher Gill (ed.). New York: Oxford University Press, 2001, pp. 247-270.

QUINET, A. "Somos sempre ciumentos?" **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, v. 1, n. 37, pp. 131-136, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://apoa.org.br/uploads/arquivos/revistas/revista37-3>. Acesso em: 21 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. "O Caso Dom Casmurro: As Mordidas do Ciúme". In: *Teoria e clínica da psicose*. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 197-207.

QUINODOZ, D. *Growing Old: a journey of self discovery*. 1.ed. Hove: Routledge, 2010. *E-book*.

RICHARD, J. *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.

RIOS, F. C. "Sobre ciúmes e erotomania: reflexões acerca de um caso clínico". **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental** [online]. v. 16, n. 3, pp. 453-467, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1415-47142013000300009>>. Epub 01 Out 2013. ISSN 1984-0381. <https://doi.org/10.1590/S1415-47142013000300009>. Acesso em: 31 out. 2021.



ROSENBAUM, Y. "Literatura e psicanálise: reflexões". **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, pp. 225-234, dez. 2012. e-ISSN 1983-4373. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/903>. Acesso em: 13 mar. 2022.

ROSSET, C. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ROUDINESCO, E. *Dicionário amoroso da psicanálise*. 1.ed. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

ROUDINESCO, E; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROWE, C. "Philosophy, love, and madness". In: *The person and the human mind: issues in Ancient and Modern philosophy*. Christopher Gill (ed.). New York: Oxford University Press, 2001, pp. 227-246.

RUPPERT, E. E. *Zoologia dos invertebrados: uma abordagem funcional-evolutiva*. São Paulo: Roca, 2005, cap. 12, pp. 431-432.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 4. ed. Trad. José Paulo Paes [et al.]. São Paulo: Cultrix, 1972.

SILVERSTEIN, S. *A parte que falta*. 1.ed. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

SOLOMON, E. [et al.]. *Biology*. 3.ed. Orlando: Saunders College Publishing, 1993, pp. 1154-1156.

SPITZER, L. "Linguística e História Literária". In: *Linguística y Historia Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1968, p. 34.

TODOROV, T. *A vida em comum: ensaio de Antropologia geral*. 1.ed. Trad. Maria Angélica Deângeli, Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tzvetan Todorov (org.). 1.ed. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, pp. 305-356.

VLASTOS, G. "The Individual as an Object of Love in Plato", app.II: "Sex in Platonic Love". In: *Platonic Studies*. 2.ed. Princeton, 1981, p. 40.

WILDE, O. *The Complete Illustrated Stories, Plays & Poems of Oscar Wilde*. London: Chancellor Press, 1991.

WILSON, S. *The Means of Naming. A social and cultural history of personal naming in western Europe*. London: UCL Press Limited, 1998. *E-book*.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. 1.ed. Trad. Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZALCBERG, M. *A relação mãe e filha*. 20. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

\_\_\_\_\_. *Amor paixão feminina*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

### **Entrevistas:**

ÅSBERG, S. "Alice Munro, in her own words: 2013 Nobel Prize in Literature". [nov./2013]. Depoimento concedido a Stefan Åsberg. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=EgKC\\_SDhOKk](https://www.youtube.com/watch?v=EgKC_SDhOKk)>. Acesso em: 27 ago. 2017.

AWANO, L.D. "An Interview with Alice Munro". *A National Journal of Literature & Discussion*, [Oct./2010]. Disponível em: <https://www.vqronline.org/authors/interview-alice-munro>. Acesso em: 12 jan. 2022.

FEINBERG, C. "Bringing Life to Life". *The Atlantic Monthly*. [Dec./2001]. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/12/bringing-life-to-life/303056/>. Acesso em: 11 abr. 2022.

HANCOCK, G. *Canadian writers at work: Interviews with Geoff Hancock*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

HORWOOD, H. "Interview with Alice Munro". In: Miller, J. (ed). *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*. Ontario: University of Waterloo, 1984, p.124-135.

MERKIN, D. "Northern exposures". *The New York Times*. [Out./2004]. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/10/24/magazine/northern-exposures.html>. Acesso em: 15 jun. 2021.

METCALF, J. "A Conversation with Alice Munro". *Journal of Canadian Fiction*. 1972, pp. 54-62.

MURPHY, R. "Rex Murphy interviews Alice Munro". [1990]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4gkJNw6IWU8>. Acesso em: 20 ago. 2022.

TREISMAN, Deborah. "On 'Dear Life': an interview with Alice Munro". *The New Yorker*, New York, [Nov./2012]. Disponível em: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/on-dear-life-an-interview-with-alice-munro>>. Acesso em: 27 ago. 2017.