

FRAGMENTAÇÃO E MEMÓRIA: A BUSCA DE IDENTIDADE NAS OBRAS DE ALICE MUNRO E CLARICE LISPECTOR

Patricia Magazoni GONÇALVES¹

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

patymagazoni@hotmail.com

RESUMO: Neste estudo, busca-se demonstrar como ocorre a representação da memória no discurso ficcional da escritora canadense Alice Munro e de Clarice Lispector, destacando-se características comuns, como a fragmentação, o trabalho da escritura, a tentativa de expressão do indizível, a presença da morte e a busca pela identidade. Dentro do processo de recordar, repetir e elaborar, percebe-se que repetir é a maneira de recordar, transferindo o passado esquecido ou reprimido. O repetir, por conseguinte, recobre-se de elaboração: o evento, quando reelaborado, presentifica-se por meio de apresentação fragmentada. As recordações sofrem um deslocamento espaço-temporal e são modificadas por forças que reorientam o modo de evocar o passado. Os contos selecionados são elaborados a partir do entrelaçamento entre infância e memória, mediante o exercício de anamnese feito pelas protagonistas adultas que, na sua visita ao passado, repetem o que foi vivido, mas de forma elaborada, admitindo a atualização de novos significados. Além de revelar a fragilidade da linguagem, que torna a alteridade incomunicável, e o adiamento constante do desejo, as narrativas configuram uma memória que não é utilizada simplesmente para guardar dados, mas antes possibilita a ressignificação de si mesma e a reconfiguração dos fatos e auxilia na busca de identidade das protagonistas.

Palavras-chave: memória; infância; Alice Munro; Clarice Lispector.

Neste trabalho, adota-se o conceito de memória proposto por Freud em obras como *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900, *O Bloco Mágico*, de 1924 e *Recordar, repetir e elaborar*, de 1911. Não se trata de memória-lembrança, memória de acontecimentos ou daquela definida por Bergson, mas de memória inconsciente, em que o recalque assume papel importante. A idéia de memória é, ainda, concebida segundo a cena da escritura, conforme destaca Derrida (1995). Ao fazer uma releitura do discurso freudiano, o filósofo interpreta o aparelho psíquico como uma máquina de escritura composta por rastros que se apagam e se

¹ Pesquisa de mestrado financiada pela Fundação de Amparo e Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

retêm no aparelho perceptivo e são sempre lidos a *posteriori*. Dessa forma, há uma superfície receptiva às excitações exteriores e um pólo em que elas são inscritas, sendo o sujeito da escritura “[...] um sistema de relações entre as camadas do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo”. (DERRIDA, 1995, p. 222). O psiquismo, com isso, seria ordenado por diferentes camadas, como uma rede aberta de traços diferenciais, sendo cada uma delas produzida como um registro diferente da escritura. Trata-se, portanto, de um processo contínuo no qual cada signo que se inscreve inicialmente na cena da escritura é reinscrito posteriormente em outros registros, marcado pelas diferenças contextuais, o que possibilita o surgimento de novos sentidos.

Da mesma forma que a memória, são importantes para a questão da formação da identidade o outro, a sociedade e o passado. Para Freud (1996c, Vol. XIV), a identidade instaura-se tão logo se tem acesso à linguagem, de modo que o sujeito está sempre se constituindo no encontro com seu semelhante, com o social e com o cultural. A todo o momento esse eu se confronta com o ideal que se formou fora dele, nascido das falas paternas e das exigências do mundo, traduzidas de forma simbólica por meio da linguagem. O indivíduo, tentando corresponder àquele ideal que as vozes lhe atribuíam, busca experimentar-se por meio do outro. E é na instauração do narcisismo que a identidade desabrocha, aliada às falas paternas, às exigências do mundo e às construções culturais, institucionais, sociais e políticas.

Ao refletir sobre a identidade, Stuart Hall (2006) destaca um núcleo interior que não é autônomo e autossuficiente, porém depende das relações com outras pessoas significantes para ele, sendo de fundamental importância a interação entre o sujeito e a sociedade e o diálogo com os mundos culturais exteriores e suas diferentes identidades. Sendo assim, o eu projeta-se nessas identidades culturais externas ao mesmo tempo em que as internaliza, toma os seus valores e ideais para aproximar o mundo subjetivo dos lugares objetivos que ele ocupa no ambiente social. Por conseguinte, ele não apresenta uma identidade fixa e determinada, mas que é definida historicamente, transformando-se de acordo com o papel representado no espaço exterior, assumindo identidades possíveis em diversos momentos. Esta, neste caso,

“[...] surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*.” (HALL, 2006, p. 39).

Consagra-se a ideia de uma identidade instável e incompleta, que se forma ao longo do tempo por meio de processos inconscientes do sujeito, em que o papel do outro é de fundamental valor. De maneira análoga, a memória também funciona como algo em um processo contínuo de mudança e renovação, permitindo que novas interpretações se agreguem a acontecimentos já concluídos.

Tendo como base uma memória que se renova e se presentifica continuamente e uma identidade que está sempre se constituindo no contado com o outro, com o cultural e, principalmente, com o passado, o objetivo deste trabalho é, pois, mostrar as estratégias empregadas pelas autoras para colocar em ação, no texto ficcional, o trabalho de condensação e deslocamento, por meio de um vai e vem na narrativa, que permite a manifestação de questões relativas à identidade. É importante ressaltar que uma das formas de registro da representação da memória na ficção, recorrente tanto em Alice Munro quanto em Clarice Lispector, é o trabalho com a voz narrativa, que concede movimento ao relato e mostra o jogo do passado com o presente.

“Restos do carnaval”, de Clarice Lispector, é narrado por uma voz em primeira pessoa que, diante das festividades de carnaval de um tempo presente, é transportada para o

período da infância e para as ruas e praças mortas do Recife das quartas-feiras de cinzas: “Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete.” (LISPECTOR, 1998, p. 25). O presente se afasta e a narrativa abre espaço para o passado, sendo o fragmento uma técnica recorrente para compor o trabalho de ida e volta da narradora. Trata-se de uma menina que do carnaval pouco participava, estando sempre à margem, isolada “[...] à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem.” (LISPECTOR, 1998, p. 25). A partir de então, ela começa a falar de um modo geral sobre as festas de sua infância, como era fascinada pelas máscaras, o desejo de se fantasiar, ser outra que não ela mesma e a falta de oportunidade, já que em presença da mãe doente, ninguém em casa pensava em carnaval de criança. É então que ela mergulha no passado, iniciando o relato acerca da festa retratada nesta narrativa, que fora diferente das demais: “Mas houve um carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco.” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Ela finalmente havia ganhado uma fantasia de rosa, feita com os restos da alegoria de uma amiga. O momento tão esperado de fugir da realidade, de tornar-se outra, havia finalmente chegado: “Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Foi naquele carnaval milagroso que como em um passe de mágica a menina, “que já aprendera a pedir pouco” (LISPECTOR, 1998, p. 26), engoliu o orgulho e aceitou o que o destino lhe dava de esmola, tendo a possibilidade de ser encantada e transportada para o mundo da fantasia, semelhante ao que ocorre nos contos de fada.

O que a personagem procura é uma suspensão, mesmo que temporária, da realidade sufocante, marcada, sobretudo, pela enfermidade da mãe. Pode-se notar como ela já havia internalizado o princípio de realidade, segundo o qual são impostas interdições externas com o intuito de adiar constantemente o desejo. Neste caso em particular, a doença materna é colocada como obstáculo para que a personagem, que se encontrava sempre ávida assistindo às pessoas se divertirem no carnaval, participasse da festa e concretizasse seu desejo de fuga por meio da fantasia. Com isso, enxerga a si mesma na medida em que vai e volta na narrativa e expõe o ego como uma entidade que, segundo Eagleton (2006), é

“[...] acossada pelo mundo exterior, golpeada pelas censuras cruéis do superego, perseguida pelas exigências ambiciosas e insaciáveis do id [...] que vive sob as exigências quase intoleráveis que lhe são impostas por uma civilização construída sobre a repressão do desejo e o adiamento da satisfação.” (EAGLETON, 2006, p. 241).

Em contrapartida, a festa carnavalesca concede liberdade para se fantasiar, para usar máscaras e transformar-se em alguém diferente. E com isso o conflito entre Eros, instinto que, de acordo com Freud (1996e, Vol. XIX), é responsável pela preservação da vida, e Thanatos, que expressa o impulso de morte, intensifica-se: de um lado a doença, a proximidade da morte materna, as ruas mortas e vazias das quartas-feiras de cinzas, a vontade de morrer para a vida atual; de outro, a alegria, a reunião de pessoas diferentes em torno da celebração da vida, “Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate” (LISPECTOR, 1998, p. 25) afinal, a possibilidade de se quebrar regras e convenções, dar expressão aos próprios desejos e renascer na forma de uma rosa. Em contraste com uma infância assinalada, sobretudo, pela ausência materna, surge agora a figura da fada-madrinha, aquela que realiza não somente o desejo da transfiguração, mas também possibilita um afastamento do real: trata-se de uma trégua na luta e, conseqüentemente, no domínio, mesmo que transitório, de Eros, consagrando-se a vida. No entanto, faz-se necessário ressaltar que

ambos os instintos se esforçam para restabelecer um estado de coisas que fora perturbado pelo surgimento da vida. Esta, no momento em que surge, provoca, ao mesmo tempo, um impulso para preservá-la e um esforço para aproximá-la da morte, tendências que se completam e agem antagonicamente em um infundável jogo de forças.

E no decorrer do conto confirma-se como o domínio de Eros é efêmero: o mesmo destino, se em um momento é generoso, em outro se revela impiedoso. O conflito anterior é novamente reavivado e o princípio de realidade, como ocorre com frequência, destrói a ilusão. Para Freud (1996d):

Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo *princípio de realidade*. Esse último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer. (FREUD, 1996d, p. 20, Vol. XVIII).

Quando estava saindo para o baile festivo, a personagem é subitamente acometida pela recaída do estado de saúde da mãe. Nesse instante, ela perde seu encantamento e é retirada do estado de êxtase que a festa do carnaval concede. A situação da mãe reconduz a filha à vida real, impedindo-a de viver a fantasia e o sonho. E ser dirigida ao real despertava uma sensação de morte para a protagonista: “Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma *rosa*, era de novo uma simples menina.” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Se por um momento ela havia sido encantada com a doação da mãe da amiga, agora é sua própria mãe quem a desencanta, transportando-a de volta à realidade e obrigando-a a suspender o prazer.

Diante do jogo entre vida e morte, entre o espaço fechado do sobrado do Recife, habitado por uma mãe doente, e a alegria do carnaval, a garota sente o desejo de morrer para a vida melancólica de antes das festividades e renascer na forma de uma rosa, de escapar da meninice e entrar na vida adulta, por meio de um “[...] sonho intenso de ser uma moça – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 26). E novamente a pressão da realidade é sentida e desperta culpa e remorso: “Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria.” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Além de compor o relato por meio de fragmentos, a autora utiliza-se de um tempo psicológico e interiorizado que contribui para representar o funcionamento da memória e esforça-se para expressar o indizível, por meio de uma linguagem de natureza poética e conotativa: “Ah, está se tornando difícil escrever. Por que sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz. (LISPECTOR, 1998, p. 25-26). É o próprio momento da escritura que se faz presente; nesse instante, a protagonista interrompe sua narrativa do passado e volta novamente para o tempo presente, mostrando a dificuldade que sente ao compor seu relato, o que marca como o uso de uma estrutura fragmentada é essencial para representar o funcionamento mnêmico.

Quando qualquer possibilidade de se transfigurar já estava quase perdida, um menino de aproximadamente doze anos pára diante da personagem e, “[...] numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 28) cobre seus cabelos de confete. Tal fato é considerado pela narradora como uma salvação, uma vez que ela é reconhecida como personagem integrante da festa carnavalesca e, portanto, vivente nesse

mundo de sonho e fantasia. A rosa representa, desse modo, o momento de renascimento que ocorre durante as comemorações, um nascer novamente com uma forma que não é mais a de antes. No momento final, o descobrimento e o reconhecimento da protagonista como mulher só são possíveis por meio do olhar do menino. Na verdade, não é o menino quem a reconhece como rosa; é ela quem finalmente encarna a fantasia e se reconhece como tal por meio dele; era realmente outra que não ela. A personagem constitui-se um botão que desabrocha, que se transforma em algo diferente, que passa pela infância e torna-se “mulher”: “E eu então, **mulherzinha** de 8 anos, considere **pelo resto da noite** que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa.” (LISPECTOR, 1998, p. 28, grifo nosso). A narrativa expõe o jogo de forças entre princípio de prazer e princípio de realidade e como a protagonista é obrigada, devido, especialmente, à doença da mãe, a adiar repetidas vezes seu prazer e sua satisfação, para evitar o remorso. Por localizar-se distante daquela infância deprimida, a personagem sabe de seu desejo de ser outra que não ela e vê nas festividades carnavalescas a possibilidade de consumir seu anseio, mesmo que apenas por uma noite. E agora, novamente no presente, ela expressa sua incapacidade de entender o que acontecera naquela época: “Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas, eu já perdoei. No entanto, essa não posso sequer entender agora: o jogo de dados de um *destino* é irracional? É impiedoso.” (LISPECTOR, 1998, p. 27-28).

É por meio de um relato aparentemente simples e despretensioso que Clarice Lispector dá expressão ao complexo mundo interno da memória e a emoções próprias de suas personagens. De acordo com Auerbach (2009), “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” (AUERBACH, 2009, p. 487). Através de alternâncias entre passado, que não é totalmente acabado, mas passível de atualização, e presente, a organização discursiva é cuidadosamente estudada e trabalhada, a ponto de parecer caótica, por meio de estratégias da escritora ao lidar com a voz narrativa, o tempo, o espaço e o trabalho representativo da memória. A narradora, já adulta, encontra-se em um tempo presente e, como mencionado anteriormente, é transportada para as festividades da infância. Conta como participava pouco do carnaval, como era fascinada pelas máscaras e como a doença da mãe impedia que suas fantasias se realizassem, tudo de um modo geral. Eis que ela menciona a festa em questão, “[...] um carnaval diferente de todos.” (LISPECTOR, 1998, p. 26). A narração feita a partir de então, como se localiza anos depois da ocorrência do carnaval, não passa de reminiscência, repetição de algo ocorrido na infância. Embora exista uma ordem subjetiva, os fatos lembrados se confundem e interpenetram-se, de modo que a ordenação, quando comparada ao tempo cronológico, parece confusa e sem delimitações precisas. Isso porque também a consciência, na busca da própria identidade, percorre caminhos impossíveis de serem delimitados pelo tempo do relógio, envereda-se por divagações e lembranças, ora volta a um passado mais recente, ora é transportada para um tempo mais remoto: “Uma ou outra beata [...] atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao carnaval. Até que viesse o outro ano. E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava?” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Assim, seu percurso não é previsível ou previamente traçado, como demonstra Sá (2000):

A reescritura da memória tem seus pontos de condensação, seus saltos, suas ubiqüidades e deslocamentos. Passado remoto e passado próximo, passado e presente se misturam e a chamada “lógica das imagens” é regida por associações significativas para o sujeito, mas nem sempre facilmente acessíveis a uma análise que busque nexos causais externos. (SÁ, 2000, p. 99-100).

Devido à aparente insignificância e brevidade dos acontecimentos externos quando comparados à complexidade dos desencadeamentos internos, o trabalho do tempo parece análogo ao dos sonhos. Da mesma forma que o conteúdo manifesto, aquilo que é lembrado dos sonhos e retido na memória, não passa de imagens recalçadas provenientes do pensamento latente e disfarçadas por meio de processos tais como condensação e deslocamento, também os fatos externamente visíveis, como um simples carnaval em que uma criança é fantasiada de rosa, aparecem de forma transfigurada, encobrendo lembranças e reflexões profundas e complexas, que é possível que antes estivessem recalçadas e que o processo de repetição permitiria que se tornassem conscientes. É o que ressalta Freud ao analisar a relação entre os processos de recordar, repetir e elaborar: “Descritivamente falando, trata-se de preencher lacunas na memória; dinamicamente, é superar resistências devidas à repressão.” (FREUD, 1996b, p. 163, Vol. XII). Ao retomar aquela situação, a personagem a vivencia novamente, recorrendo à memória para preencher as lacunas deixadas pela imaturidade e inocência da época de infância: “Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Percebe-se que mesmo falando do passado, a protagonista faz-se questionamentos, transportada mais uma vez de volta ao tempo presente, já na idade adulta, para tentar entender o que realmente ocorreria, para tentar buscar explicações, já em um processo de repetição e elaboração, que é representado na narrativa por meio dessas mudanças de posicionamento entre um passado mais geral e remoto, referente à infância, e o presente.

O aparelho psíquico é um sistema complexo que recebe inscrições duradouras e definitivas e tem a capacidade de reter quantidades ilimitadas de novas percepções, registrando traços permanentes delas, embora alteráveis. Como se pode perceber, o material existente sob a forma de traços mnésicos é submetido a reestruturações constantes, recebendo novos matizes, de modo que a “[...] a memória não está presente uma única e simples vez, mas se repete, que ela é consignada (*niederlegt*) em diferentes espécies de signos.” (FREUD apud DERRIDA, 1995, p. 192). O ato de recordar possibilita, portanto, a exposição de cenas do passado e sua consequente presentificação. O conto expõe os processos de recordar, repetir e elaborar, uma vez que a ação é resgatada do passado e sua repetição é o que permite a re-elaboração dos fatos, os quais são submetidos a filtros subjetivos e imprecisão. Trata-se de um passado que se atualiza com o discurso e cria novas significações. Como é necessário um espaçamento de tempo para que os traços mnésicos sejam revisitados, nada melhor do que uma narradora que se utiliza de um acontecimento já consumado, do qual fora protagonista, para dar forma ao próprio discurso ficcional. A narrativa fragmentada refletiria o funcionamento do aparelho psíquico e repetiria o que possivelmente estava recalçado no inconsciente, mostrando como esse se encontra submetido ao desejo e à busca do prazer. Observa-se que o trabalho feito *a posteriori* é análogo ao conceito de suplemento elucidado por Derrida, ao refletir sobre o texto inconsciente, que não está em parte alguma presente, que se forma por arquivos que são sempre inscrições, como “[...] depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente* [...]” (DERRIDA, 1995, p. 200).

A dissociação entre a consciência que narra em um tempo presente e a personagem que é narrada por si mesma, mas no passado, compõe um jogo de vozes e imprime ao texto um caráter inacabado. A verdade não existe em sua forma absoluta e só é possível na fragmentação, não na falsa completude, o que nega a interpretação única da experiência humana e permite a re-definição dos acontecimentos. Diante das dificuldades impostas pela linguagem no esforço de expor a própria subjetividade, o indecível expõe os emaranhados caminhos percorridos pelo eu em busca da identidade e aliam memória e escritura em um processo transformador. Por meio de um discurso fragmentado, a obra clariceana pode ser

vista como a “[...] construção fantasmática de um sujeito à procura de sua identidade. A obsessão por atingir uma verdade ou totalidade sempre esquiva é a fissura irônica maior da obra de Clarice [...]” (ROSEMBAUM, 1999, p. 52). Obra que demonstra constantemente o interminável trabalho da escritura e o contato recorrente com o que não pode ser expresso, em que a linguagem, ao mesmo tempo em que auxilia no processo de busca do sujeito e na expressão da subjetividade, impõe limites para se expressar o que é indizível.

A composição ficcional de Alice Munro tem como base a vida rural e semi-rural de sua terra, Wingham, Ontário, no Canadá, recriada em cidades ficcionais como a imaginária Jubilee, que serve de cenário para a narrativa em questão. Assim como Clarice Lispector, a autora canadense não traz simplesmente o passado para o presente, mas o atualiza, pois o recobre de elaboração. Recordar, em ambas as narrativas, significa trazer acontecimentos à memória e formar sequências significativas, que preenchem lacunas e recobrem de sentido fatos que não foram compreendidos no momento em que ocorreram.

Narrado em primeira pessoa, por Helen, “*The Peace of Utrecht*” expõe as dores e o reencontro de duas irmãs, a narradora, já casada e com filhos, e Maddy, que continuou vivendo em Jubilee. A condição de vida de ambas inclui uma ferida que não pôde ser curada: a doença da mãe, que sofria de mal de Parkinson e, conseqüentemente, sua morte. Sendo assim, elas desde cedo dividiram responsabilidades que dificultaram e enrijeceram a relação de uma com a outra, criando um abismo que não é fruto apenas da passagem do tempo. Antes, é criado porque há duas versões acerca do mesmo acontecimento, a primeira de quem apenas aparentemente conseguiu superar o passado, e outra daquela que ainda se encontra presa à adolescência, sendo impossibilitada de dar continuidade à própria vida.

O conto é dividido em duas partes: na Parte I, a voz narrativa anuncia a volta à casa de infância e a visita à irmã Maddy, em um tempo presente. Ela começa a narrar os acontecimentos destas últimas três semanas de visita, fala de um modo geral da cidade de Jubilee e então menciona a figura da mãe, por meio da fala e dos questionamentos dos vizinhos e demais moradores da cidade, em passagens como: “*And now that she is dead I no longer feel that when they say the words ‘your mother’ they deal a knowing, cunning blow at my pride.*” (MUNRO, 1998, p. 194)² e “*And they ask me point-blank why I did not come home for the funeral.*” (MUNRO, 1998, p. 195)³. Todavia, Helen ainda se encontra no tempo presente. É somente na segunda seção desta primeira parte, que se expõe a doença da mãe, por meio de um *flashback* que delineia uma dupla humilhação: uma relativa ao estado de enfermidade materna, e a outra referente às próprias adolescentes, causada pela necessidade de controlar e conviver com a mãe inválida: “[...] *for we tried, both crudelly and artfully, to keep her at home, away from that sad notoriety; not for her shake, but for ours, who suffered such unnecessary humiliation [...]*”. (MUNRO, 1998, p. 195)⁴. Quando Helen entra na casa, encontra um caderno da época de escola e lê uma nota que fazia alusão ao tratado de Utrecht, responsável por declarar o fim da guerra de sucessão espanhola. É ao se deparar com um objeto inocente, revelador de profundezas ocultas, que o leitor, obrigado a olhar para além do superficial, descobre o mistério inerente ao prosaico. É também nesse momento que sua identidade adulta, construída ao longo dos anos, parece enfraquecer e ela mergulha no tempo passado: “*I felt as if my old life was lying around me, waiting to be picked up again*”.

² E agora que ela está morta eu não sinto mais isso, quando eles dizem as palavras “sua mãe” eles desferem um golpe sagaz e engenhoso em meu orgulho. [Tradução nossa].

³ E eles me perguntam sem rodeios por que eu não vim para o funeral. [Tradução nossa].

⁴ Então nós tentávamos, ambas cruel e habilmente, mantê-la em casa, longe daquela triste notoriedade; não para o bem dela, mas para o nosso, que sofríamos com essa humilhação desnecessária. [Tradução nossa].

(MUNRO, 1998, p. 201)⁵. Com isso, ela se sente como se fosse a filha adolescente, esperando para ouvir a voz da mãe doente chamando por ela, voz essa que só agora, após a morte, ela reconhece como um choro desesperado pedindo ajuda, característica que a protagonista recusara a aceitar anos atrás: *“It seemed to me that I could not close the door without hearing my mother’s ruined voice call out to me, and feeling myself go heavy all over as I prepared to answer it. Calling, Who’s there?”* (MUNRO, 1998, p. 198)⁶.

A Parte II inicia-se com Helen anunciando uma visita à casa das tias. A narradora empreende mais um movimento pela narrativa, interrompe o relato do passado e novamente volta para o presente: *“I have been to visit Auntie Annie and Auntie Lou.”* (MUNRO, 1998, p. 202)⁷. Tia Annie insiste em expor a situação de prisioneira em que sua mãe se encontrava no hospital, ao mostrar que as roupas da enferma haviam sido guardadas e preservadas até então, o que acentua a ausência do corpo materno diante dos trajes vazios. É por meio da voz da tia que Helen reconhece as metáforas de prisão que ela usava para relembrar a figura da mãe não mais como metáforas, mas sim como integrantes da realidade. É a tia quem dá detalhes dos últimos dias de vida da mãe: *“‘I went up to see her,’ she said. ‘She was so glad to see me because I could tell what she was saying. She said Auntie Annie, they won’t keep me in here for good, will they?’*” (MUNRO, 1998, p. 207)⁸. A verdadeira intenção da tia era, portanto, evocar, chamar o fantasma da mãe, em vez de exorcizá-lo.

De acordo com Martin (1989), nas histórias da canadense, os incidentes comuns e familiares são transformados em acontecimentos repletos de significado, dimensão e mistério: *“[...] she makes the ‘mysterious touchable’, and the ‘touchable mysterious’”*. (MARTIN, 1989, p. 1)⁹. As idéias paradoxais revelam que não há uma visão unilateral e maniqueísta das coisas, mas que os sentimentos e as sensações estão sempre mesclados. Isto também justifica o conflito que os recalques provocam por causa das imposições sociais calcadas na moralidade, o que pode causar determinada resistência para que os fatos se tornem conscientes: *“Similarly the complex strain of living with her, the feelings of hysteria which Maddy and I once dissipated in a great deal of brutal laughter, now began to seem partly imaginary; I felt the beginnings of a secret, guilty estrangement.”* (MUNRO, 1998, p. 201)¹⁰. As perguntas sarcásticas das vizinhas, querendo saber por que ela não estava presente no funeral, por que estava de volta a Jubilee depois de tanto tempo, e narrando pequenos fatos sobre sua mãe, agora remarcam a culpa que ela sente, e causam esse afastamento do fato vivenciado, podendo dar origem a uma espécie de resistência.

Nesta narrativa, as situações familiares ganham novos significados e transformam-se em fatos estranhos e complexos, o que comprova como os laços maternos e como a reinterpretação dos fatos, permitida pelos processos de repetir e elaborar, são capazes de provocar efeitos que influenciam o modo de considerar a realidade e a própria formação do sujeito. A amarração com o passado assume papel essencial na medida em que permite à narradora um confronto com situações já presenciadas, porém reinterpretadas sob um ponto de vista maduro: Helen é, ao mesmo tempo, a menina da adolescência e a mulher casada e

⁵ Eu senti como se minha vida antiga estivesse largada aos meus pés, esperando para ser apanhada novamente. [Tradução nossa].

⁶ Me parecia que eu não poderia fechar a porta sem ouvir a voz arruinada da minha mãe chamando por mim, e me sentindo pesada na medida em que me preparava para responder. Dizendo, *Quem está aí?* [Tradução nossa].

⁷ Fui visitar Tia Annie e tia Lou. [Tradução nossa].

⁸ “Eu fui vê-la”, ela disse. Ela ficou feliz de me ver porque eu podia contar o que ela estava dizendo. Ela disse, tia Annie, elas não vão me deixar aqui por muito tempo, vão? [Tradução nossa].

⁹ Ela torna o misterioso palpável e o palpável misterioso. [Tradução nossa].

¹⁰ Similarmente, o complexo esforço de viver com ela, os sentimentos de histeria que Maddy e eu dissipávamos em risos brutais, agora começavam a parecer imaginários; eu senti as primeiras manifestações de uma separação culposa e secreta. [Tradução nossa].

com filhos do presente, que revisita a primeira em suas atitudes daquela época: “[...] *this in the hall mirror that had shown me, last time I looked, a common place pretty girl, with a face as smooth and insensitive as an apple, no matter what panic and disorder lay behind it.*” (MUNRO, 1998, p. 198)¹¹. É agora, olhando-se para o espelho, que a imagem do passado se contrasta com a do presente e que o tempo atual abre espaço para a emergência do que já se passou: “*I led my children to the big bedroom at the back of the house [...] I was allowing myself to hear as if I had not dared before – the cry for help [...]*” (MUNRO, 1998, p. 198)¹². É nesse movimento entre passado e presente que o trabalho representativo da memória aparece no discurso ficcional munroviano.

A palavra alemã *Verdrängung*, foi traduzida como repressão, recalque ou recalçamento e constitui-se o que Freud diz ser um processo interno ao sujeito que se realiza em função da censura. O ponto inicial seria uma ocorrência traumática. Durante a narração, Helen demonstra uma total falta de sentimento e afeto pela mãe. Sentindo-se humilhadas e envergonhadas, ambas as filhas, do mesmo modo como tentavam manter a mãe doente em casa, longe do convívio social, agora se esforçam para evitar sua lembrança, recusando emoção e nostalgia: “[...] *we never talk about any of that. No exorcising here, says Maddy in her thin, bright voice with the slangy quality I had forgotten, we’re not going to depress each other.*” (MUNRO, 1998, p. 191)¹³. Contudo, ao transformar a mãe em objeto da narrativa, as posturas e as ações das irmãs deixam claros tais sentimentos. Desse modo, as idéias acerca dos fatos vão de encontro a certa resistência a que eles se tornem conscientes. O trauma, como recalque em ação total, possui comumente uma “natureza aflitiva, capaz de provocar vergonha, autocensura e sofrimento psíquico. Freud conclui: o que impedia que essas idéias fossem livremente recordadas pelos pacientes era uma defesa psíquica.” (GARCIA-ROZA, 2000, p.169).

Na verdade, a autocensura e a culpa das filhas devem-se ao fato de que elas mataram a verdadeira imagem da mãe, imprimindo-lhe um matiz de zombaria, expondo-a como aquela que se transformara em apenas uma breve lenda da cidade de Jubilee, “[...] *one of the town’s possessions and oddities, its brief legends.*” (MUNRO, 1998, p. 194)¹⁴, “*our Gothic Mother [...]*” (MUNRO, 1998, p. 200)¹⁵. As tias, neste sentido, ao preservar as roupas da mãe, tentam resgatar a imagem real que fora morta pelas próprias filhas, acentuando: “[...] *the guilt of having murdered the real mother to make room for mock mothers.*” (BLOOM, 2009, p. 22)¹⁶.

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

Her selection of factual detail takes the reader more surely into the reality behind the mental cellophane and evokes the past, and present, in a way the reader cannot dismiss as mere emotion and illusion

¹¹ Isso no espelho da sala que havia me mostrado, da última vez que olhei para ele, uma menina bonita e comum, com uma face tão suave e insensível como a de uma maçã, indiferente ao pânico ou a desordem que estivesse por trás dela. [Tradução nossa].

¹² Levei as crianças para o quarto grande no fundo da casa [...] Eu me permitia ouvir, como se nunca tivesse ousado antes – o choro pedindo ajuda. [Tradução nossa].

¹³ Nós nunca falávamos sobre nada disso. Sem exorcismos, dizia Maddy em sua voz fina e viva, com marcas de gírias, que eu havia me esquecido, não vamos deprimir uma à outra. [Tradução nossa].

¹⁴ [...] uma das posses e estranhezas da cidade, sua breve lenda. [Tradução nossa].

¹⁵ Nossa mãe gótica. [Tradução nossa].

¹⁶ A culpa de ter assassinado a mãe real abrindo espaço para ridicularizações. [Tradução nossa].

because the emotion and illusion are inherent in the facts.
(NOONAN, 1983, p. 169)¹⁷.

A cobertura de celofane a que se refere o crítico diz respeito à instância da memória que preserva os fatos e as percepções da infância, revelando não só a importância dessa temática, mas também o papel fundamental do lembrar. A memória, como é concebida nos estudos freudianos, é marcada pelo poder de uma experiência continuar produzindo efeitos. Por meio da repetição, ela pode ao mesmo tempo reter e receber novas inscrições. E tal flexibilidade é o que admite a leitura *a posteriori* e proporciona o surgimento de novos sentidos, como destaca Kofman (1996):

“[...] o que se encontra nas assim chamadas recordações de infância não são os vestígios de acontecimentos reais, mas uma elaboração ulterior desses vestígios, a qual deve ter se efetuado sob a influência de diferentes forças psíquicas que intervieram depois.” (KOFMAN, 1996, p. 73).

Para Freud (1996, Vol. III), a recordação, a histeria e a obra de arte constituem-se construções fantasmáticas feitas a partir de traços mnêmicos. As três representam um passado distorcido por meio de deslocamentos, condensações e substituições. Assim, os primeiros anos de infância não são vistos como eles realmente aconteceram, mas antes como eles aparecem em períodos ulteriores. O sentido da experiência só é dado posteriormente; é necessário repeti-la e completar seu significado por meio da elaboração. É somente agora que Helen tem consciência da morte que causara à mãe: “*We should have let the town have her; it would have treated her better.*” (MUNRO, 1998, p. 195)¹⁸. Os acontecimentos nunca são acabados, mas sempre complementados com novas interpretações, da mesma forma que também a identidade é cambiante e nunca se forma por completo. É agora que Helen é capaz de reconhecer como sua mãe era sedenta de vida, como ela queria ser livre e não ficar presa a um quarto, como ela implorava apenas pelo amor das filhas: “*While she demanded our love in every way she knew, without shame or sense, as a child will.*” (MUNRO, 1998, p. 199)¹⁹. Será que uma mãe está pedindo muito ao querer o amor e a gratidão daquelas que ela mesma gerou? Neste sentido, compor a narrativa não seria uma tentativa de desfazer a imagem da mãe gótica e lendária e, com isso, aliviar a culpa?

O conflito entre gerações e o retorno ao lar, que não é mais o lar, são aspectos recorrentes na ficção de Alice Munro. O grande paradoxo existente na preferência da autora pelo ponto de vista periférico é marcado pelo fato de as personagens se sentirem estrangeiras, como ocorre com Helen, que não se sente mais parte do lar que habitou tempos atrás: “[...] *the house where I used to live. [...] I sat staring at it with a puzzled lack of emotional recognition.*” (MUNRO, 1998, p. 196-197)²⁰. E isso constitui uma tentativa de expressar o indizível, já que nas palavras de Maddy “[...] *nobody speaks the same language.*” (MUNRO, 1998, p. 209)²¹ e no mundo trivial não é possível recriar a imagem da mãe; para isso é necessário recorrer à ficção, ao discurso literário, não obstante este também presente os

¹⁷ Sua seleção do detalhe factual conduz o leitor mais seguramente à realidade existente por trás do celofane mental e evoca o passado e o presente de modo que o leitor não pode dispensá-los como mera emoção e ilusão porque emoção e ilusão são inerentes aos fatos. [Tradução nossa].

¹⁸ Nós deveríamos ter deixado a cidade possuí-la; isso poderia ter feito bem a ela. [Tradução nossa].

¹⁹ Enquanto isso ela pedia nosso amor de todas as maneiras que ela conhecia, sem vergonha ou juízo, como faz uma criança. [Tradução nossa].

²⁰ A casa onde eu costumava morar [...] eu sentei mirando-a com uma intrigante falta de reconhecimento emocional. [Tradução nossa].

²¹ Ninguém falava a mesma linguagem. [Tradução nossa].

limites impostos pela linguagem: “*In the ordinary world it was not possible to re-create her. The picture of her face which I carried in my mind seemed too terrible, unreal.*” (MUNRO, 1998, p. 200-201)²². Essa figura irreal e terrível parece ocultar a culpa que tanto desassossego traz para a personagem, o que poderia gerar resistências. E tais afirmações só são possíveis devido ao jogo temporal e à movimentação da narradora, que transita entre presente, na visita que faz à irmã, retoma o passado quando se depara com o caderno da adolescência, volta ao presente, quando vai à casa da tia, e lá começa a pensar novamente na doença materna e nos sofrimentos do período da adolescência.

As palavras da tia, “*Underneath is her dresses.*” (p. 205)²³, mostram que as roupas pertencentes à mãe estavam praticamente novas, pois ela só usava as roupas de baixo. As filhas, de certa forma, ao mantê-la prisioneira para evitar a humilhação, anteciparam sua morte. A visão de Helen e Maddy, a da mãe gótica, que gritava e implorava por amor, e que elas queriam manter afastada, entra em contraste com a visão da tia, que expõe a mãe como aquela que mesmo estando debilitada, tentou fugir do hospital, porém lutou em vão para preservar a própria vida. De acordo com a tia Annie, “*Things must be used; everything must be used up, saved and mended and made into something else and used again; clothes were to be worn.*” (MUNRO, 1998, p. 206).²⁴ E não é assim que funciona o passado? Algo acontece, fica guardado, é retomado pela memória, renovado e ganha novos significados. É na sua visita ao passado que Helen percebe o dano causado à mãe, e é por gerar culpa que ela, inicialmente, parece resistir a admiti-lo. A composição de seu discurso literário, portanto, poderia ser vista como uma possibilidade de tornar o trauma consciente e superar a resistência. Quando ela aconselha Maddy a não sentir culpa, parece que está dizendo a si mesma para não se sentir assim: “*Don't be guilty, Maddy, I said softly.*” (MUNRO, 1998, p. 209)²⁵.

No final da segunda parte, quando Helen, após a visita às tias, volta novamente ao tempo presente, há uma erupção de sentimentos suprimidos pelo tempo: é hora de revelar segredos, seja quando Maddy confessa a dificuldade em cuidar da mãe enferma e o desejo de seguir sua vida e é encorajada pela irmã a agir como tal, seja quando Helen confessa a culpa que sente. Após isso, a irmã derruba uma tigela, uma espécie de herança, “[...] *a heavy and elaborate old bowl.*” (MUNRO, 1998, p. 210)²⁶, objeto que simboliza a ligação com o passado e que, uma vez rompido, possibilitaria o desligamento. Contrariamente, por meio do diálogo entre as irmãs e do questionamento final de Maddy, a narradora expressa a dificuldade em exorcizar a culpa, em esquecer o passado e reconstruir o futuro. Ironicamente, no final da narrativa não há paz e nem reconciliação:

“Take your life, Maddy. Take it.”

“Yes, I will”, Maddy said. “Yes I will.”

“Go away, don't stay here.”

[...]

I went around the kitchen looking for a broom because I seemed to have forgotten where it was kept and she said, “But why can't I, Helen? Why can't I?” (MUNRO, 1998, p. 210)²⁷.

²² No mundo ordinário não era possível recriá-la. A figura de sua face que eu carregava em minha mente parecia terrível, irreal. [Tradução nossa].

²³ Roupas de baixo era o que ela vestia. [Tradução nossa].

²⁴ As coisas devem ser usadas; tudo deve ser usado ao máximo, guardado, remendado, transformado em alguma coisa e utilizado novamente; as roupas eram para ser usadas. [Tradução nossa].

²⁵ Não se sinta culpada Maddy, eu disse suavemente. [Tradução nossa].

²⁶ Uma tigela velha, pesada e bem trabalhada. [Tradução nossa].

²⁷ - “Siga sua vida, Maddy. Siga”.

Os pedaços da tigela rosa quebrada, em um primeiro momento, marcam o dano irreparável causado na vida de Maddy, perda esta exposta pela perspectiva narrativa da irmã Helen, que abandonou o lar, casou-se e teve filhos. Mas tal perda não ocorreu somente com Maddy, como a irmã pretensamente nos faz pensar. Helen se esforça, por meio do discurso, a reconstruir a imagem da mãe como uma provável tentativa de exorcizar a própria culpa: “*But I find the picture is still not complete. Our Gothic Mother, with the cold appalling mask of the Shaking Palsy laid across her features [...] this is not all.*” (MUNRO, 1998, p. 200)²⁸. Essa parece ser a intenção de seu relato: desfazer a imagem da mãe gótica, superar a resistência, dar-se conta do sofrimento que impôs a ela e tentar refazer sua imagem, dando espaço, sobretudo, para o ponto de vista das tias. Não se pode negar a real ocorrência dos acontecimentos, que a mãe de fato morreu e que as irmãs se sentem culpadas por isso; o que muda é a interpretação que se faz acerca deles, o que é possibilitado pelo trabalho da memória e da escritura.

De acordo com Magdalene Redekop (apud HOWELLS, 1998, p. 20), os nomes das irmãs relacionam-se com loucura (MADdy) e inferno (HELen), bem como as tias representam o destino, as deusas que controlam os acontecimentos e, neste caso, esforçam-se por mantê-los vivos, assinalando o tom de angústia da narrativa: “*Is this the last function of old women, beyond making rag rugs and giving us five-dollar bills – making sure the haunts we have contracted for are with us, not one gone without?*” (MUNRO, 1998, p. 209)²⁹.

O título, alusivo ao tratado de Utrecht que pôs fim à guerra de sucessão na Espanha, contrasta-se com a impossibilidade de paz, de se apagar um passado apenas assinando um acordo, pois os acontecimentos e as impressões são preservados no aparelho mnêmico e são constantemente retomados, como demonstra Carrington (1989): “*The title is therefore ironic: the story’s structure and metaphorical pattern both emphasize that there can be no peace. One cannot erase the past by signing a peace treaty. Memory is obsessive and uncontrollable.*” (CARRINGTON, 1989, p. 189).³⁰ O conceito de paz que aparece na narrativa munroviana é contrário ao histórico: não é possível haver paz, já que o passado nunca está totalmente acabado, sempre é revisitado. O título é como se fosse uma pista falsa, uma vez que o desfecho não prova a reconciliação. Alice Munro dá expressão, por meio da composição ficcional, a um conflito entre mãe e filhas, entre mulheres, que diferentemente não pode ser apaziguado, uma vez que a memória é sempre ativa, o passado é constantemente atualizado e as vozes sociais estão sempre presentes para retomar os fantasmas. Helen tenta reconstruir a figura da mãe e percebe que a imagem na qual ela acreditava até então, a da mãe gótica e estranha, que ela não se esforçava para parecer mais humana, fora responsável por antecipar sua morte. Sendo assim, enquanto o tratado de Utrecht conseguiu colocar fim a uma guerra entre homens, que fez milhares de vítimas, aqui não há tratado capaz de apaziguar a relação das irmãs com o passado: não há vassoura para varrê-lo, como é possível fazer com os pedaços da tigela espalhados no chão; a memória está sempre presente para retomar o passado e atualizá-lo.

- Sim, diz Maddy. Sim, seguirei.

- Vá embora, não fique aqui.

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

²⁸ Mas eu achei que a figura ainda não estava completa. Nossa mãe gótica, com a máscara fria e apavorante da paralisia colocada sobre sua face [...] não era tudo. [Tradução nossa].

²⁹ Essa é a última função das mulheres velhas, além de fazer tapetes a partir de trapos e dar notas de cinco dólares – assegurar que os fantasmas que nós contratamos estão conosco, não foram embora? [Tradução nossa].

³⁰ O título é, conseqüentemente, irônico: a estrutura da história e o padrão metafórico enfatizam que não é possível haver paz. Ninguém é capaz de apagar o passado apenas assinando um tratado de paz. A memória é obsessiva e incontrolável. [Tradução nossa].

No trabalho representativo do exercício de anamnese, o caráter inacabado da narrativa munroviana é relevante, uma vez que, por ser produto da elaboração, não apresenta um fim delimitado e pode ser preenchida, a todo o momento, com novos acontecimentos ou interpretações: *“Instead of placing the supplement at the end, supplementary pervades the whole narrative through time shifts and shifts in the narrative perspective, unsettling the story at every stage of its telling.”* (HOWELLS, 1998, p. 11).³¹ Circunscrita à provinciana cidade de Jubilee, a narrativa de *“The Peace of Utrecht”*, por meio da descontinuidade espacial e temporal, mostra uma visão parcial de eventos capturados sob diferentes perspectivas individuais. Há a dificuldade de Maddy em dar continuidade à sua vida; há o ponto de vista das tias, que tentam mostrar às irmãs como a mãe não queria nada além de viver, despertando a culpa, e principalmente o discurso de Helen e seu esforço para permitir que os fatos se tornassem conscientes:

The most distinctive feature of Munro’s stories is the leisurely, digressive unfolding of the narrative. In its simplest form this non-linear structure involves a diversion of the reader’s interest. Munro will engage the reader’s attention with one set of circumstances and turn to another, seemingly peripheral, set of events or characters for the dénouement [...]. (GADPAILLE, 1988, p. 60)³².

Com o intuito de representar o funcionamento da memória no trabalho ficcional, Alice Munro aproxima lembranças distantes e recentes na tentativa de demonstrar que não há uma interpretação completa sobre o que ocorreu, semelhante ao que é exposto no trabalho de elaboração da memória definido por Freud (1996b). Há um desdobramento temporal e a voz narrativa deve falar, simultaneamente, como criança e adulto, como se o último estivesse procurando soluções para os problemas enfrentados pelo primeiro, procedimento permitido pela escritura da memória: *“The adult is usually in the processo of working out a solution to the problem [...] which the child faced, and this is suggested by the very act of organizing the memory and then, more importantly, by writing it down”* (ORANGE, 1983, p. 87).³³

O conto é marcado por mudanças repentinas e inesperadas de tempo e espaço físico, que permitem o transitar da narradora por tempos e espaços cambiantes e dão a impressão de que a experiência não pode ser entendida integralmente e de que o significado da ação das personagens é apenas parcial, temporário e ilusório. Assim, novas interpretações podem ser acrescentadas à medida que os eventos são revisitados. Isto parece corresponder ao fato de que o passado é conservado totalmente, mas não é recordado por inteiro, podendo sofrer alterações. A narrativa parte, portanto, da temática do trauma e da busca de identidade que ocorre no processo de reminiscência, a partir da repetição da experiência, do encontro com o outro e da mescla de diferentes elementos culturais. E na sua visita ao passado, Helen vê-se obrigada a olhar para dentro de si mesma, para as regiões obscuras da subjetividade: *“It is*

³¹ Ao invés de colocar o suplemento no final, o suplementar perpassa toda a narrativa através de mudanças do tempo e da perspectiva narrativa, alterando a história em cada fase do seu contar. [Tradução nossa].

³² A característica mais evidente nas histórias de Munro é o desvelamento da narrativa de forma prazerosa e digressiva. Na sua forma mais simples, essa estrutura não-linear envolve mudanças do interesse do leitor. Munro prende a atenção do leitor com um grupo de circunstâncias e volta-se para outro grupo de eventos ou personagens, aparentemente periféricos, que conduzem ao desfecho [...]. [Tradução nossa].

³³ O adulto está frequentemente no processo de buscar uma solução ao problema enfrentado pela criança, e isso é sugerido pelo ato de organização da memória e, mais importante, por escrevê-lo. [Tradução nossa].

*into this referential system constituted by and of women themselves that Helen is forced to look in her traumatic visit to her two old aunts [...]” (HOWELLS, 1998, p. 22).*³⁴

Assim como Clarice Lispector, também Alice Munro interrompe o fluxo linear dos acontecimentos e inicia divagações e lembranças cuja duração não pode ser determinada pelo tempo do relógio, uma vez que os caminhos que a consciência percorre são atemporais, impossíveis de serem delimitados:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada [...] tende a processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre presente, passado e futuro. (ROSENFELD, 1985, p. 83).

As narrativas analisadas contemplam a fragmentação como técnica central para representar o funcionamento da memória. As narradoras vão e voltam, transitam entre passado e presente e configuram um discurso inacabado que atualiza os fatos ocorridos em tempos remotos. O trauma, ocasionado, em Clarice Lispector, pela doença da mãe e necessidade de fuga do real, e em Alice Munro pela morte, que de certa forma fora consequência da atitude das filhas, é presentificado e, embora em meio a possíveis resistências, parece tornar-se consciente. Com isso, retrata-se o constante e infinito trabalho da escritura e o inevitável contato com o indizível:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998b, p. 132-133).

As narrativas analisadas revelam a recorrência em compor uma voz narrativa em primeira pessoa, revelando subjetividade e aspectos de uma autobiografia ficcional. Marcadas constantemente pela introspecção e pelo lirismo, as escritoras buscam refúgio na organização psicológica das personagens, em meio a situações traumáticas, marcantes e com conseqüências definidas na vida presente.

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

Obedecendo às demandas do mundo moderno, Alice Munro e Clarice Lispector destinam às personagens preocupações metafísicas acerca do significado da existência. As escritoras preocupam-se em desvendar o estranho em meio a fatos cotidianos e familiares, bem como se destinam a revelar a familiaridade presente nos acontecimentos absurdos e desconhecidos, provando que o inesperado e imprevisível fazem parte da realidade. Difíceis

³⁴ É dentro desse sistema referencial constituído por e apenas de mulheres que Helen é forçada a olhar na sua visita traumática para as duas tias velhas. [Tradução nossa].

de serem rotuladas, as autoras provocam rupturas com a tradição e colocam em destaque o momento da escritura e o jogo da memória, estruturando a experiência real e abrindo espaço para novos sentidos. E é assim que elas remarcam a indecidibilidade e revelam os emaranhados caminhos da subjetividade e da identidade. As narradoras, divididas entre a experiência vivida e a intenção de compreensão, dão expressão à realidade psíquica, fortemente marcada pelo inconsciente e pelo recalque, e mostram o drama do homem moderno, que

[...] deve se haver com um sofrimento do qual não é autor, com uma sexualidade que não escolheu e que não dirige, com as relações de produção que lhe forcem a agir, com uma linguagem que lhe pré-existe, que lhe nomeia, que sustenta, mas que, também, constrange seu pensar. Este homem não pode mais traçar os seus limites, pois sua origem lhe é sempre anterior, [...] e porque se sabe habitado por sua própria sombra, numa opacidade originária que nenhum exercício de consciência poderá dissipar. (KON, 2001, p. 99).

Referências

- AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BLOOM, H. **Alice Munro**. New York: Bloom's literary criticism, 2009.
- CARRINGTON, I. P. **Controlling the uncontrollable: the fiction of Alice Munro**. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1989.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- EAGLETON, T. A Psicanálise. In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 227-291.
- FREUD, S. Primeiras publicações psicanalíticas. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996. Vol. 3.
- _____. Recordar, repetir e elaborar. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. Vol. 12.
- _____. Narcisismo: uma identidade. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996c. Vol. 14.
- _____. Além do princípio de prazer. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996d. Vol. 18.
- _____. O ego e o id. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996e. Vol. 19.
- GARCIA-ROZA, L. A. Recalcamento. In: _____. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 164-206, v. 3.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOWELLS, C. A. **Alice Munro: contemporary world writers**. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.
- KOFMAN, S. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- KON, N. M. De Poe a Freud: O gato preto. In: BARTUCCI, G. (Org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 91-127.
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- LISPECTOR, C. _____. “Restos do carnaval”. In: **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 25-28.
- LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- MARTIN, W. R. **Alice Munro: paradox and parallel**. Ontario: John Deyell Co., 1989.
- MUNRO, A. _____. “The peace of Utrecht”. In: **Dance of the happy shades**. New York: Vintage Contemporaries Edition, 1998. p. 190-210.
- NOONAN, G. The structure of style in Alice Munro’s Fiction. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro’s narrative acts**. Ottawa: ECW Press, 1983. p. 163-80.
- ORANGE, J. Alice Munro and a maze of time. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro’s narrative acts**. Ottawa: ECW Press, 1983. p. 83-98.
- ROSEMBAUM, Y. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1999.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto / Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 2000.