

## Clarice Lispector e Alice Munro: o trabalho com a memória e a escritura<sup>1</sup>

Maria das Graças Gomes Villa da Silva - UNESP-Araraquara

Este trabalho tem por objetivo fazer a aproximação de textos de Clarice Lispector com os de Alice Munro, tendo como ponto central o emprego da memória, o papel da morte e da angústia, corroborando o enlace da escritura com tais temáticas. A memória é considerada, segundo a metáfora adotada por Freud para o aparelho perceptivo, como máquina de escritura. Nos textos “Os desastres de Sofia” (1999a), “O crime do professor de matemática” (1965) e o “Búfalo (1965), de Clarice Lispector, “The Progress of Love” (1995<sup>a</sup>), “Heirs of the Living Body” (1982) e “The Turkey Season”( 1995b), de Alice Munro, os protagonistas-narradores recorrem à memória para re-visitar o passado como forma de desvelamento do mundo e do outro inatingível, registrando a angústia existencial contraposta à morte. Descubrem, nessa anamnese, a impossibilidade do diálogo, a fragilidade da palavra que torna a alteridade incomunicável e o desejado como algo sempre fugidio.

A memória tem por sustentação a noção freudiana, em *O Bloco Mágico* (1974), segundo a qual o aparelho psíquico funciona à semelhança desse brinquedo de criança que, como uma lousa mágica, é formado por uma prancha com camadas protetoras de papel de seda e cera que auxiliam na retenção da escrita ali lançada e protegem a superfície de cera, camada final do bloco, retentora dos dados que foram apagados na primeira camada, sempre pronta a receber novas inscrições. Freud compara a camada final de cera, detentora do que é apagado, ao trabalho do inconsciente. A leitura feita por Derrida (1995) dos estudos do psicanalista sobre o aparelho psíquico, iniciados por Freud em 1895, com a redação de seu *Projeto para uma psicologia científica*, revela alterações nas metáforas empregadas para a descrição desse aparelho e de seu processo de funcionamento. O filósofo franco-argelino ressalta que, em 1925, em *O Bloco Mágico*, Freud emprega a metáfora definitiva, interpretando o aparelho psíquico como uma *máquina de escritura*, composta de rastros em constante fluxo que, apagados e retidos no aparelho perceptivo, são sempre lidos *a posteriori*.

---

<sup>1</sup> Trabalho financiado pela FUNDUNESP – Fundação para o Desenvolvimento da UNESP.

No que diz respeito aos textos em estudo, a concepção de máquina de escritura diz respeito ao processo relacionado com o trabalho criativo com a escrita, resultado da “reflexão do escritor sobre o uso social de sua forma e a escolha que assume” (BARTHES, 2004, p.14), expressando uma determinada ideologia e cultura, aliadas à função transformadora e criativa da escrita.

Em alguns textos, Clarice Lispector e Alice Munro criam protagonistas que recorrem à memória para fazer o seu relato. Este nasce marcado pela diferença, pois as protagonistas na fase adulta voltam os olhos para um passado distante, infância ou adolescência, tentando resgatá-lo. Como o fazem em outro tempo e espaço, re-atualizam-no, lendo-o *a posteriori*, o que coloca em destaque a escritura, ou seja, o aparelho psíquico em funcionamento e o escritor ao lançar sobre o papel em branco as palavras escolhidas.

Nos textos “Os desastres de Sofia” (1999), de Clarice Lispector, e “The Progress of Love” (1995), de Alice Munro, as protagonistas-narradoras, recorrendo à memória e ao passado, explicitam como se dá o desvelamento do mundo e do outro. Descobrem, nessa anamnese, a impossibilidade do diálogo, a fragilidade da palavra que torna a alteridade incomunicável e o desejado como algo sempre fugidio. O desvelamento da alteridade, do amor, do outro inatingível é construído na trama do impossível dizer, no relato silencioso e reconstrutor da memória.

Em “Os desastres de Sofia”, a protagonista volta ao passado para rever a menina de sapatos cambaios e desajeitada que se aproxima de seu professor tocada por ódio e amor. Escreve uma redação para o mestre que mobiliza a narrativa. A protagonista enxerga a si mesma de forma variada à medida que vai e volta no jogo de reminiscências. Toda a narrativa, centrada nos desastres instaurados pela protagonista e pelo texto que redige para o professor, possibilita que o termo desastre vá sendo visitado à medida que os significados se ampliam ou deslizam, ganhando desfechos inusitados que o aproximam do calamitoso, do causador de prejuízos, enredando a narradora em jogo vertiginoso.

Esse espaço desastroso é ocupado pela tradicional história infantil *O chapeuzinho vermelho* representada de forma implícita e a menina-escritora, contrariamente ao esperado, paradoxalmente, veste a pele do lobo para explicar a si mesma a existência do ódio e da dor entre os homens e a capacidade que revelam para o amor e a agressão a um só tempo: “... Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de

mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto – uivaram os lobos e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir” (LISPECTOR, 1999, p.26).

Tesouro é outro termo que se junta ao deslizar dos significados de desastres, intensificando a desestabilização de sentido. Extraído também de narrativa infantil, desvenda a presença do paradoxo no mundo. No conto, a leitura da protagonista corre no “sentido contrário da lógica do cotidiano” (SANT’ANNA, 1979, p.211). Sofia, contrariando “o sentido real da história” narrada pelo professor à classe sobre um homem que descobriu um tesouro, trabalha com o sentido “diverso do que previa o professor e o resto da classe” (SANT’ANNA, 1979, p.212) de propósito para aborrecer, irritar seu opositor. Reúne em seu texto a moral de outra história infantil, *A cigarra e a formiga*, tomando para si o papel da cigarra, supondo que prometia por escrito que “o ócio, mais que o trabalho” lhe trariam grandes recompensas: “Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu [Sofia] sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro na mão” (LISPECTOR, 1999, p.17).

Nesse sutil entrelaçamento de gêneros, de jogos metafóricos, intertextuais e paradoxais, essência e aparência continuam sendo trabalhadas. Não apenas expressões bíblicas são invertidas, conforme demonstra Olga de Sá (1999), mas também a moral das histórias infantis. Revirando a ponta desse emaranhado, sutilmente, questões metafísicas primordiais ocultam e revelam ponderações acerca da essência e da aparência das coisas e resvalam para a questão da verdade no texto ficcional, despertando, de forma perspicaz, o interesse pela escritura e seus contextos. Adulto e criança se sobrepõem na busca da verdade por meio da escritura – o texto voltado à recordação do acontecido e o texto criado por Sofia para o professor. Tudo feito com leveza, como quem não tem nenhuma pretensão.

Em “The Progress of Love”, o processo é igualmente desestruturador. No jogo com o passado e com o outro nascem outras histórias, outras verdades. Nesse sentido, Alice Munro aproxima-se de Clarice Lispector. Em “Os Desastres de Sofia”, o termo desconcertante e desestruturador é desastres, em “The Progress of Love”, de Alice Munro, é evolução/progresso (*progress*), que mantém toda a estrutura narrativa, sustenta as idas e vindas do relato.

As cenas, intercaladas por rupturas temporais e mudanças de pontos de vista, jogo constante entre primeira e terceira pessoa, têm como fio condutor o amor entre homens e mulheres: maridos e esposas, pais e filhas, mães e filhas. A evolução (progresso) do amor é avaliada por Euphemia, protagonista e narradora que ostenta o nome da avó e enfatiza o relato da vida de sua mãe, Marietta, por meio da reminiscência. Uma rede, encobridora de significados metamorfoseados em metáforas, atua com vigor sobre os sentidos que deslizam com mais intensidade a partir da visita de tia Beryl à casa de Euphemia. Esse evento é marcado por diversas quebras de conduta, provocadas pela visitante, que invalidam as leis impostas pela religião, pelos pais, pela pobreza e pelos preconceitos da comunidade, tornando a visita inesquecível. A ênfase do relato recai sobre os “tricks of memory and the contrasting versions of the event as seen by Marietta and by her sister, Beryl” (CARRINGTON, 1989, p.88).

Após a excursão com a tia, antes do almoço, e já no Chrysler de Mr. Florence, companheiro da tia, Euphemia descobre que há uma paisagem desconhecida em torno de sua casa. O lago, que lhe é tão familiar, desvela um lado inusitado. A experiência com o oposto, com o diferente que nasce do contato revelador com aquilo que, sob a aparência de doméstico, lhe mostra facetas inesperadas, provoca desajustes e vai se estabelecendo aos poucos, insinuando-se por meio da paisagem que subitamente é outra e paradoxalmente provoca sentimentos de alegria e desapontamento em Euphemia.

O ponto culminante da transformação dá-se na viagem de retorno, após o almoço, no carro de Mr. Florence. A história que Euphemia intimamente gostava de recordar como prova de verdadeiro amor entre seus pais é desmitificada pelo relato de Beryl. Embora não afete Euphemia no momento em que é narrada, posteriormente, modifica tudo, atuando da mesma forma que a paisagem descoberta em torno de sua casa. O nome da tia parece reverberar essa história que ficara enterrada (*buried*) por certo tempo e que mais tarde retorna, mostrando toda sua força.

Na cena central, Marietta queima lentamente, no fogão da cozinha, a fortuna que o pai lhe deixa por herança, mas sem a presença do marido, o pai de Euphemia, contrariando a cena que a protagonista tinha registrada na memória: *My father did not stand in the kitchen watching my mother feed the money into the flames. It wouldn't appear so. He did not know about it – it seems fairly clear...* (MUNRO, 1995, p.37). Mais tarde, com

desgosto, a narradora percebe que interpretava a vida matrimonial dos pais de forma diferenciada dos outros e que se importa, e muito, com o ato da mãe, que a tia não perdoa e expõe de forma dramática, afirmando que Marietta queimou as chances dos filhos: *You burned their chances. You burned up every-thing the money could have got for them* (MUNRO, 1995, p.36). Essa descoberta traz dúvida e conflito à narradora. Mais uma vez, o prosaico mostra um lado inusitado que a memória traz de forma renovada, alterando o que foi vivido por Euphemia, dando sentido novo e diferenciado às palavras e à conduta.

O progresso do ódio-amor, o contato, tanto de Euphemia quanto de Sofia, com o outro, com a existência paradoxal, com a morte e com o indizível aponta para um “mundo paralelo” oculto, manifestando-se de forma sutil. Tal comprovação nasce da experiência infantil de ambas as protagonistas, renovada e re-significada no fluxo contínuo e renovador da reminiscência, em que o passado re-visitado sobrepõe-se ao presente como narrativa.

Em *Laços de família* (1965), coleção de 13 contos, prevalece o narrador que tudo sabe e vê, mas o uso da terceira pessoa permite que as personagens centrais escapem a seu controle. Nesse volume, as histórias voltam-se para problemas existenciais e familiares de homens e mulheres e, em alguns desses contos, os personagens, de forma especular, estendem tais problemas aos bichos. A angústia alça-se em destaque, sublinhada pela rotina, pelo desejo de desvelamento do ser diante do outro desafiador e do insondável mistério da vida.

Dessa coleção, “O búfalo” e o “Crime do professor de matemática”, são analisados e comparados com “Heirs of the Living Body” e “The Turkey Season”, de Alice Munro. As duas narrativas de Clarice Lispector foram escolhidas porque registram a angústia feminina e masculina contraposta à figura do animal, englobando, em um só compasso, a duplicidade característica e definidora da espécie humana, ser mortal: o lado humano e o lado animal e também a filiação com o jogo amor-ódio.

Em “O búfalo”, o par amor-ódio domina a narrativa na qual impera a primavera, época de cio, propícia ao amor. No jardim zoológico, os animais celebram a estação, enquanto a protagonista, humilhada por ter sido rejeitada por seu parceiro, busca o ódio mais secreto entre os animais. Encerrada em sua dor mesclada a laivos de assassina, vaga de jaula em jaula, sentindo-se encarcerada como as feras que estão por trás das grades. O

que a deixa estonteada é a nudez do mundo animal. “O mundo que não via perigo em ser nu” (LISPECTOR, 1965, p.123)

A figura do hipopótamo grotescamente concentra em seu “rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda” o “tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar” (LISPECTOR, 1965, p.123). Carne, nudez e humildade destituídos do pensar incitam a ira da mulher que vai constatando a dor da qual tenta fugir e que ali se confirma diante dos animais enjaulados. O encontro é desconcertante e a desarma, ao perceber a velhice e a morte anunciadas na figura de um macaco, atuando como promessa de anulação do ódio da mulher. Velhice e morte irrompem por entre os braços descarnados e abertos em crucifixo do macaco, cujos olhos “tinham um véu gelatinoso cobrindo a pupila, nos olhos a doçura da doença, era um macaco velho” (LISPECTOR, 1965, p.123).

Crucificado em seu destino inescapável, o macaco salta nu, alheio a tudo. Crucificada em sua lucidez, a mulher foge apavorada. Carne e cegueira prendem mulher e macaco ao destino mortal, levando a mulher ao mistério e à angústia. A mulher entrega-se à velocidade da montanha-russa, mas depara-se com a sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso, “não a morte dos outros, a sua, sempre a sua” (LISPECTOR, 1965, p.125).

Enlaçada à dor agônica, a protagonista, com o rosto coberto de mortal brancura, encontra o búfalo que, olhando para ela tranqüilo de ódio, faz com que sucumba em vertigem, após fitar com insistência os olhos miúdos e avermelhados do animal. O fitar os olhos do búfalo, o indagar e a busca inquietante de jaula em jaula, que a colocam frente a frente com os animais, trazem implicadas, conforme destaca Derrida (2002), questões relacionadas ao que quer dizer “viver, falar, morrer, ser e mundo como ser-no-mundo ou como ser-ao-mundo (...). É estar “irrecusavelmente, *perto* do que chamam animal ” (DERRIDA, 2002, p.28-9).

A aproximação a partir da nudez é o registro desmedido do encontro com o outro, mediado pelo olhar do animal, que parece abrir passagem para o vislumbre do “limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim

pelo nome que ele acredita se dar” (DERRIDA, 2002, p.31). Instante de contraste em que fronteiras são rompidas e propiciam o espelhamento.

Mulher e animal fitam-se, compartilhando a dor existencial registrada no olhar de ódio do búfalo ante a súplica da mulher pelo amor-ódio. Enlace que se estabelece pelo inevitável: a confrontação entre o humano e o animal - tema de muitas teses filosóficas que dão ao homem a prioridade da razão, do uso da linguagem e do domínio sobre a Terra. Derrida (2002) lembra Bentham que se opõe à tese do logocentrismo que tenta definir o humano por meio da indagação sobre se o animal pode falar ou pensar.

A indagação de Bentham é outra: os animais podem sofrer? Para Derrida (2002) a hipótese de poder e não-poder sofrer, definidora do humano e do animal, revela a possibilidade de um sem-poder para ambos, abrindo espaço para pensar sobre a finitude que os humanos compartilham com os animais. No jogo entre poder-não-poder, reside “a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, (...) a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia” (DERRIDA, 2002, p.55).

No conto “O búfalo”, fica registrado o não-poder de ambos (da mulher e do animal), a vulnerabilidade de cada um no encarceramento que os crucifica, atando-os ao destino inexorável, insensível à capacidade de razão no homem. O mesmo tema reaparece no conto “O crime do professor de matemática”, cuja ação gira em torno do termo “punição” talvez para, tangencialmente, fazer referência ao castigo imposto por Deus a Adão e Eva após a queda, quando Deus os torna mortais, sujeitando-os às dores do mundo. O protagonista traz em um saco um cachorro que encontrou morto em uma esquina e tenta enterrá-lo, em um domingo, quando sinos alegres chamam os fiéis “para o consolo da punição” (LISPECTOR, 1965, p.115) e implicitamente para a morte do cão que nem sequer sabem que está morto.

O jogo entre fiéis punidos e cachorro incógnito morto favorece o esquecimento da morte anunciada: a humana e a do animal, apesar de a morte estar latente nos eventos que ocorrem paralelamente: o funeral organizado pelo professor de matemática e a cerimônia da qual participam aqueles que vão à missa. A punição inclui ambos (homem e animal) e, no conto, vem mascarada nos papéis alternados com que o protagonista desempenha,

tentando enterrar o cachorro desconhecido no lugar onde enterraria a si próprio ou o cão “verdadeiro” que deixou vagando pelas ruas de outra cidade.

O sepultamento serve de punição ao protagonista por ter abandonado o cão “verdadeiro”. Crime que comete de forma racional, calculada: “Porque eu [ele] sabia que esse seria um crime menor e que ninguém vai para o Inferno por abandonar um cão que confiou num homem” (LISPECTOR, 1965, p.120). Nessa alternância entre o cão, o outro e o protagonista, os papéis que ocupam ocultam a agressividade e levam sempre à morte a ponto de o professor sentir que “sob os pés se desenhara o esboço da cova do cão” (LISPECTOR, 1965, p.117). Ou da sua?

Apesar de o homem aparentemente poder responder pelo animal, pensar por ele, usando a razão, o cão que tem diante de si é um enigma. Embora o homem tenha poder de nomear o animal, indagá-lo, condená-lo a um destino, não consegue desvendar questões existenciais primordiais que o aproximam do cão, ser igualmente vivente, sujeito à temporalidade, a um estar no mundo e ser capaz de comunicar-se. Talvez, por isso, o professor de matemática recorra ao espelhamento, repetindo o poder concedido ao homem no momento da Criação – nomear os animais e subjugar-los: “Enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua” e “Dei-te o nome de José para ter um nome que te servisse ao mesmo tempo de alma. E tu – como saber jamais que nome me deste? Quanto me amaste mais do que te amei” (LISPECTOR, 1965, p.117).

A capacidade de nomear e responder pelo animal atribuída ao homem é também tema caro aos filósofos. Afirma Derrida: “todos os filósofos (de Aristóteles a Lacan) dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem (...). E, pois, de tantas outras coisas que seriam o próprio do homem” (DERRIDA, 2002, p.62).

O filósofo detecta um mal no poder de responder, negado ao animal: “Os homens seriam em princípio esses viventes que se deram a palavra para falar de uma só voz do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder” (DERRIDA, 2002, p.62). Concentrando o foco da discussão nos termos “animal” e “eu”, Derrida insiste no “conceito de *animal racional*, de vida ou de instinto”, protestando “contra esse singular genérico, *o animal*” (DERRIDA, 2002, p.76). Para ele, o Gênese e o mito grego, em relação ao animal e à falha e à nudez, são “duas traduções ‘sintomais’ ” de “um certo ‘estado’, de uma certa situação – do processo, do

mundo, da vida entre esses viventes para a morte que são as espécies animais, os outros “animais” e os homens” (DERRIDA, 2002, p.83). As traduções estão consolidadas em todo o discurso sobre o animal, “notadamente no discurso filosófico ocidental”, recorrendo a um esquema invariante:

o próprio do homem, sua superioridade assujeitante sobre o animal, seu tornar-se sujeito mesmo, sua historicidade, sua saída da natureza, sua sociabilidade, seu acesso ao saber e à técnica, tudo isso, e tudo o que constitui (...) o próprio do homem, consistiria nesse defeito originário, em verdade nesse defeito de propriedade, nesse próprio do homem como defeito de propriedade – e ao “é preciso” que encontra aí seu impulso e seu elã (DERRIDA, 2002, p.83).

Derrida prefere animais no plural “não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível”. Existem “‘viventes’ cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade” (DERRIDA, 2002, p.87).

Parece que, ao descobrir o “ser vivente para a morte”, marcado pela pluralidade, o professor do conto é levado à compreensão do animal e à necessidade de punir-se por tê-lo abandonado. Está ciente da capacidade de comunicação entre eles, da total ausência de noção de propriedade no animal, que não o julga nem o detém. Por esse reconhecimento, pune-se, embora saiba que jamais será punido pelas leis dos homens. Ele e o animal encontraram uma forma para o entendimento: “Nós nos compreendíamos demais, tu com o nome humano que te dei, eu com o nome que me deste e que nunca pronunciaste senão com o olhar insistente” (LISPECTOR, 1965, p.117). E o professor continua:

E, abanando tranqüilo o rabo, parecias rejeitar em silêncio o nome que eu te dera. Ah, sim, eras irredutível: eu não queria que comesses carne para que não ficassem feroz, mas pulaste um dia sobre a mesa e, com uma ferocidade que não vem do que se come, me olhaste mudo e irredutível com a carne na boca. Porque, embora meu, nunca me cedeste nem um pouco de teu passado e de tua natureza. (...) Era no ponto de realidade resistente das duas naturezas que esperavas que nos entendêssemos. Minha ferocidade e a tua não deveriam se trocar por doçura: era isso o que pouco a pouco me ensinavas, e era isto também que estava se tornando pesado. Não me pedindo nada, me pedias demais. De ti mesmo, exigias que fosses um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem. E eu, eu disfarçava como

podia. Às vezes, sentado sobre as patas diante de mim, como me espiavas! Eu então olhava o teto, tossia, dissimulava, olhava as unhas. Mas nada te comovia: tu me espiavas. (LISPECTOR, 1965, p.118-19).

O entendimento entre ambos não depende da comunicação, mas da aceitação do “ponto de realidade resistente das duas naturezas” em que a ferocidade de cada um é distinta. É isto o que Clarice Lispector deixa registrado em “O crime do professor de matemática” e na busca da protagonista de “O búfalo”, boi selvagem que remete à imagem do touro reprodutor que o homem tantas vezes enfrenta em arenas de sangue e pó, assinalando a irracionalidade e a agressividade, permeando a ambos. Freud (1997) define a agressividade como mal-estar, provocada pela pulsão de morte. Roudinesco (2000), na esteira do psicanalista, ressalta que “o crime, a barbárie e o genocídio são atos que fazem parte da própria humanidade, daquilo que é característico do homem”. Inscritos no “cerne do gênero humano, prossegue Roudinesco, “não podem ser eliminados do funcionamento singular de cada sujeito nem da coletividade social, nem mesmo em nome de uma pretensa animalidade externa no homem” (ROUDINESCO, 2000, p.123).

Em “O crime do professor de matemática”, o protagonista de forma “calculada”, opõe-se à exatidão dos atos humanos, desenterra o cão desconhecido para, “renovando o seu crime para sempre” (LISPECTOR, 1965, p.121), expô-lo e clamar pelo testemunho do céu. Homem e animal encontram-se no sacrifício, o que Derrida (2002) registra no assassinato de Abel por Caim em que também há um animal morto. “O assassinato do irmão que se seguiu data uma espécie de segundo pecado original, mas está duas vezes ligado ao sangue, pois o assassinato de Abel segue, como sua consequência, o sacrifício do animal que o mesmo Abel soube oferecer a Deus” (DERRIDA, 2002, p.79). Clarice Lispector parece retomar esses tópicos existenciais, revestindo-os de mistério e nudez e os deixando queimar sob o toque da escritura à semelhança de uma água-viva, revitalizando a força criativa do relato.

Alice Munro, em “Heirs of the Living Body” (1982), recorre à imagem de uma vaca para promover o primeiro encontro da protagonista-narradora, Del, com a morte: *[a]long the edge of the water, on both sides, were carpets of lily leaves spread out, and here and there a yellow water lily, looking so pale, tranquil, and desirable...*(MUNRO,

1982, p.23). Os lírios tentadores, colhidos por Del, murcham e morrem tão logo são trazidos à margem do rio e, repentinamente, surge a vaca morta: *I walked on forgetting about them, mashing the petals in my fist. We came upon a dead cow, lying with its hind feet in the water* (MUNRO, 1982, p.43-4).

O pêlo do animal, coberto de moscas, parece um mapa impresso em marrom e branco. Del, a leitora desse relevo, empunhando uma vara, como escritora, reescreve o delineamento, retraçando as estranhas formas, as encostas tortuosas, mantendo a ponta da vara entre o branco e o marrom. Como em um ritual, alonga a expressão vaca morta: [d]ay-ud cow, day-ud cow (MUNRO, 1982, p.44), provocando a prima, que pede com insistência que ela se afaste do animal, cujos olhos a atraem, despertam-lhe a vontade de furá-los, o que não consegue, apesar de desejar bater na vaca, profaná-la e mostrar que não se importa com sua morte. Um poder maior e incompreensível a detém, poder que emana do *gleaming strange map on its back, its straining neck, the smooth eye* (MUNRO, 1982, p.44).

O encontro sinistro ressalta o animal como “ser vivente para a morte”, preso à pulsão de vida e morte, representada na imagem dos lírios tentadores, no corpo da vaca com seu mapa que dissimula o que Del só consegue retraçar, mantendo-se na borda, no limite entre o ser e o não ser, entre o branco e o marrom. Mapa misterioso que provoca, na “escritora” Del, o desejo de desvendá-lo, cravando seu instrumento de “escrita” mais fundo para traçar a linha de modo peremptório: *Tracing the outline again, digging the stick in, trying to make a definite line, I [Del] paid attention to its shape as I [Del] would sometimes pay attention to the shape of real continents or islands on real maps, as if the shape itself were a revelation beyond words...* (MUNRO, 1982, p.45).

A revelação, que supera o poder das palavras, compreende a dupla exigência de viver e de morrer encerrada no corpo ali abandonado, nas pegadas deixadas no barro, nas fezes que pareciam artefatos, *like handmade lids of clay* (MUNRO, 1982, p.43), no olho desafiador da vaca, olho que media o desvelamento, o mesmo do “ponto de realidade resistente das duas naturezas” que Clarice Lispector expõe nos contos: “O búfalo” e “O crime do professor de matemática”. O mapa de Del, reforça o jogo de vida e morte, o não-poder que homem e animal compartilham. Sem saída, passivamente entrega-se à dor que irrompe em ódio, aproximando-se do que é experimentado pela protagonista de “O búfalo”.

O desejo de profanação e o alongamento da expressão *day-ud cow* compõem o jogo de desprazer-prazer identificador da pulsão de morte que trabalha em silêncio e cumpre uma obra subterrânea, despercebida.

O alongamento, as pegadas que Del persegue nesse “mapa da morte” completam o jogo metafórico do inconsciente, estendendo-se labirinticamente até *Jenkin’s Bend*, onde mora o tio solteirão, Craig. Na curva do caminho, a morte está à espreita, pronta para levá-lo especularmente como fez com o outro solteirão, Jenkin, que deu seu nome ao lugar, confirmando o destino cíclico dos homens. A forma como Del descreve a casa do tio revela o mundo subterrâneo e labiríntico em que a protagonista se move, que ao mesmo tempo a apavora, seduzindo-a a perseguir os vestígios do mapa: “[t]he house was like one of those puzzles, those mazes on paper, with a black dot in one of the squares, or rooms; you are supposed to find your way in to it, or out from it. The black dot in this case was Uncle Craig’s body, and my whole concern was not to find my way to it but to avoid it...” (MUNRO, 1982, p.49).

À figura da casa como um labirinto em que, de repente, se pode dar com um corpo morto, junta-se a experiência com a vaca, condensada na figura dos rolos de feno. O feno, ceifado na semana anterior, quando ela e a prima deram com a vaca morta, está misturado às muitas espécies de flores secas, sintetizando cores, perfumes, a própria vida numa pasta única em que reina a morte. Del recorda ter se divertido escorregando sobre eles, sentindo o feno fresco com o cheiro característico de mato ainda vivo. As tias Elspeth e Grace juntaram-se à brincadeira. Espaço de vida e prazer, os rolos agora servem de palco aos que vieram ver o tio morto - homens vestidos de ternos negros como corvos altos e falantes. Morte e vida condensam-se, ocultas nos corriqueiros rolos de feno. Nesse cenário, os lírios, mais uma vez, na porta da frente, dão o toque final: *A wreath of white lilies hung on the front door* (MUNRO, 1982, p.51), enquanto o cantar das mulheres vai tecendo a breve passagem pela vida.

Del vagueia pela casa, visita a parte velha que tia Elspeth chama de sepultura (*tomb*). Delicia-se com essa palavra, quando a ouve pela primeira vez, talvez por tê-la associada a útero (*womb*). A casa útero-sepultura, no lado antigo, conserva um carrinho de bebê com uma pilha de jornais velhos, o *Family Herald*, arauto que reforça com seu título o símbolo do carrinho de bebê que, ironicamente, está vazio na casa dos tios solteirões. Tais

associações estabelecem o jogo de representação da protagonista em relação analógica por intermédio da aparente uniformidade das palavras empregadas, determinando a substituição dos significantes - um jogo reforçador do poder criativo da escritura. Nesse jogo, a palavra morte serve de pano de fundo, reforçada por *tomb* que, figurativamente, a inclui, rompendo com toda a racionalidade que se queira atribuir à vida.

A obsessão de Del por palavras surpreende pelo que extrai delas. A expressão *canal de nascimento* (birth canal) a faz pensar em um rio retilíneo de sangue. “Ataque do coração” (*heart attack*), a causa da morte de Craig, soa como uma explosão, associada a *fireworks going off, shooting sticks of light in all directions, shooting a little ball of light – that was Uncle Craig’s heart, or his soul – high into the air, where it tumbled and went out* (MUNRO, 1982, p.46).

A protagonista percorre o labirinto de significantes, na busca de saber tudo sobre a morte do tio e dessa forma vai construindo a ficção, selecionando as imagens, fazendo associações, entregando-se à força transformadora da escritura. Antes do funeral, recorre à mãe em busca de esclarecimentos e conclui: *I wanted to know. There is no protection, unless it is in knowing. I wanted death pinned down and isolated behind a wall of particular facts and circumstances, not floating around loose, ignored but powerful, waiting to get in anywhere* (MUNRO, 1982, p.46).

No retorno a *Jenkin’s Bend* para o funeral, após vagar pela casa, Del encontra o caminho que evitou e vê o corpo do tio Craig. O rosto é uma máscara envernizada prestes a rachar-se, formando o jogo de significantes que oculta e revela o silente condutor de forças prontas a queimar, em um instante, toda a realidade a que estão presos os herdeiros vivos. O terrível condutor, com sua centelha desestruturante, fulcro central do drama da protagonista, afeta também a mãe de Del que, enquanto se veste para o funeral, procura dar nova dimensão à morte.

A mãe considera nada extraordinária a composição humana, formada de noventa por cento de água, e relevante a maneira como os órgãos se combinam e o fato de as pessoas serem feitas a partir de órgãos: quando um deles falha, morre-se. Pondera que a visão que privilegia o ser humano deveria ser substituída pela Natureza, eterna seguidora de seu curso, enquanto algumas de suas partes se transformam e reaparecem em outras formas. O transplante de órgãos, tema do artigo *Heirs of the living body* lido pela mãe, é como uma

nova concepção de morte no futuro. Todos passarão a ser herdeiros uns dos corpos dos outros, o que mudará o conceito de morte: *Death as we know it now would be done away with!* (MUNRO, 1982, p.48).

Nesse eterno retorno que se repete na diferença, Del observa os efeitos da passagem da morte por sua família, que traz o rompimento das máscaras, fragmentadas ainda mais à medida que a idade avança.

Outro conto em que Alice Munro contrapõe a imagem do animal à do homem é “The Turkey Season”, em *The Moons of Jupiter* (1995). A protagonista-narradora por meio da memória narra que, quando adolescente, na época de Natal, vai trabalhar em um matadouro especializado no abate de perus. Deve retirar com habilidade e rapidez as vísceras da ave, o que acha difícil, por sentir-se inábil para qualquer trabalho manual.

Vísceras, portanto, é o termo dominante na narrativa que tanto pode ser atribuído às entranhas da ave que se deixa dilacerar passivamente pela equipe de Morgan Elliott, na *Turkey Barn*, como também ao mundo interior das personagens, recoberto pela sensibilidade, ao registrar e expor o que o íntimo oculta. Sensibilidade e tato são as qualidades essenciais para o êxito do processo, ensinadas à protagonista pacientemente pelo eficiente Herb Abbott: “*Easy. Easy. (...) . Feel the ribs with the back of your hand. Feel the guts fit into your palm. Feel that? (...) Keep going. Feel a hard lump? That’s the gizzard. Feel a soft lump? That’s the heart*”. (MUNRO, 1995b, p. 62).

É preciso cuidado para não espalhar o fel: “*Now, you don’t ever want to break that gall inside or it will taste the entire turkey*” (MUNRO, 1995b, p.62). A narradora deixa-se levar às cegas, entranhando a mão no lado escuro e oculto da ave, enquanto Abbott “*tactfully ,... scraped out what I [the protagonist] had missed, including the testicles, which were like a pair of white grapes*” (MUNRO, 1995b, p.62).

Mas a cegueira da protagonista vai além de seu trabalho como estripadora, pois não entende o que se passa no mundo dos adultos da *Turkey Barn*. Os rumores giram em torno da vida secreta de Herb Abbott, talvez um homossexual, do esgotamento nervoso de Gladys, moça jovem com aparência de mulher antiquada, rabugenta e sempre correta. Lily e Marjorie, empregadas do matadouro, que alimentam os boatos, promovendo, muitas vezes, insinuações irônicas, torcendo ao mesmo tempo para que Gladys tenha um caso com Abbott a fim de que possam confirmar as suas suspeitas. Paradoxalmente, afirmam que

Gladys, que antes do esgotamento nervoso, trabalhava em um banco em Toronto, vem para Logan, em Ontario, à caça de homem, no caso, Abbott.

Alheia aos comentários e insinuações, a inexperiente adolescente deixa-se levar pelos sentimentos e sensações e, ao dormir à noite, “*rub [her] cheek against the pillow and think of that as Herb’s shoulder*” (MUNRO, 1995b, p.66). No matadouro, Abbott incentiva a aprendiz: “*You’re getting to be a good gutter – you’ll go a long ways in the world*” (MUNRO, 1995b, p.66).

No conto, analogicamente, dois inocentes são levados para o abatedouro: a ave passivamente eviscerada para alimentar os homens na noite de Natal e a jovem protagonista-narradora que se deixa “educar”. Às vésperas do Natal, ocorre a expulsão do jovem, belo e malicioso exibicionista Brian. O rapaz gosta de provocar Gladys que sente vontade de vomitar diante de seu linguajar e gestos. A expulsão parece nebulosa aos olhos da protagonista, motivada porque ele diz ou mostra algo a Gladys. Abbott mostra-se envergonhado, levando a protagonista, em diferentes momentos da vida, a rever a expressão de Abbott, concluindo, com a vinda da maturidade, que Brian talvez tenha sido de fato o amante de seu instrutor. Gladys, tentando chamar a atenção de Herb, acaba humilhada por Brian. O que se percebe no semblante de Herb, julga a narradora, é a vingança contra todos do abatedouro que, diante de seus insucessos amorosos e desencantos matrimoniais, especulam a respeito dos mistérios da vida de Herb.

Na final da narrativa, prevalece a reconciliação entre os funcionários tocados pelo uísque e a neve branca que se espalha por tudo. Os perus, presenteados aos funcionários por Morgan, têm várias deformações, como a falta de uma perna ou asa e ainda outras más formações, insinuando a semelhança com o comportamento dos funcionários que, agora satisfeitos, vão comemorar o Natal com a família, levando o peru cheio de imperfeições para a ceia cristã, esquecendo a amargura e a angústia. Tais articulações refletem o poder transformador da escritura, em que, mais uma vez, homem e animal compartilham o sacrifício e a dor.

A protagonista, inábil para o trabalho manual, comprova seus dotes para os trabalhos escolares, demonstrando extrema habilidade como narradora, confirmando a previsão de Abbott: “*You’re getting to be a good gutter – you’ll go a long ways in the world*” (MUNRO, 1995b, p.66). Sua destreza está em descer à profundidade humana e trazer

o âmago sem deixar que o fel se espalhe. Como Alice Munro, Clarice Lispector, conforme ressalta Souza (2004), “escreve o âmago, escreve as figurações primordiais do impulso criador”. Nesse sentido, as escritoras evidenciam “obsessão pelo *interior*, pelo *âmago*, pelo *núcleo da vida*” (SOUZA, 2004, p.178).

Nascimento (2002) denomina as forças que se tensionam no texto clariceano - ficção e filosofia - de “vontade de pensamento”, para enfatizar que a escritora elabora um pensamento “para além das teorias metafísicas”, o que torna sua obra uma obra-limite, uma “literatura pensante”, “nem filosófica nem puramente literária, *indecidível*”. A oposição entre “fato e pensamento como categorias binárias e hierarquizadas é questionada no pórtico de *A hora de estrela*”: “Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo” (LISPECTOR, 1999, p. 11).

Embora de forma diferenciada, Alice Munro aproxima-se das mesmas rupturas de Clarice Lispector. Ao utilizar histórias, aparentemente fragmentadas com relações de continuidade pelo tratamento dado. A técnica de recordação, adotada por Munro, propicia freqüentes mudanças temporais, levando o narrador a mover-se entre passado e presente, em uma perspectiva dupla. Os tons de autenticidade ganham realce graças ao tratamento autobiográfico. Os finais significativos das histórias que sempre lançam um *insight*, uma informação extra, alteram a cuidadosa construção narrativa. Howells (1998) define essa alteração como *princípio de suplementaridade*, conceito desenvolvido por Derrida (1973), que inclui o jogo da linguagem e a própria narrativa.

Díficeis de serem rotuladas, as escritoras provocam sempre rupturas, colocando em destaque o ato de escritura, conforme se expressa a narradora-pintora, em *Água Viva*: “Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1973, p.12). Nesse sentido, o acontecimento descrito obedece a uma “lei espectral”, excedendo “a oposição entre o real e o irreal, o atual e o virtual, o efetivo e o fictício” (DERRIDA, 2004, p.100). É nesse enlace de fratura que a experiência real se estrutura e abre espaço para o relato.

Essa constatação, Derrida (2004) aplica ao trabalho de Blanchot (*O Instante da Minha Morte*), para ressaltar a infrutífera tentativa de distingui-lo entre ficção e autobiografia. Para o filósofo, as imposições da instituição literária, limitando o texto a

uma determinada classificação, não passam de uma tentativa de desvanecer a indecidibilidade contida em textos que, como os de Clarice Lispector e Alice Munro, insistem em re-marcá-la. A classificação impositiva serve para ocultar a complexidade do processo de escritura e as co-implicações que a indecidibilidade engendra.

As várias forças que atuam no texto não podem ser aprisionadas em uma classificação. Elas não são neutralizadas quer com o destaque que venha a ser dado à autoridade apontada como a responsável por essa articulação, quer à força empregada para garantir que fronteiras não sejam ultrapassadas. No trabalho de Clarice Lispector e Alice Munro, o *indecível* inviabiliza a sistematização em gênero e revela os intrincados caminhos da subjetividade e da identidade, enlaçando memória e escritura no processo transformador.

#### Referência bibliográfica

- BARTHES, Roland. Que é a escrita? In *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes). P.9-16.
- CARRINGTON, Ildikó de Papp. *Controlling the Uncontrollable. The Fiction of Alice Munro*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Morada – Maurice Blanchot*. Portugal: Edições Vendaval, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Uma Nota sobre “O Bloco Mágico” (1924)*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIX, pp. 285-294, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Uma recordação da infância de Leonardo da Vinci*. In *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Portugal: Publicações Europa-América, 19...
- \_\_\_\_\_. *O Mal-Estar na Civilização (1929)*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- HOWELLS, Coral Ann. *Alice Munro*. New York: Manchester University Press, 1998.
- KOFMAN, Sarah. *A infância da Arte – Uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *O crime do professor de matemática*. In *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- \_\_\_\_\_. *O búfalo*. In *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Os desastres de Sofia*. In *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MUNRO, Alice. Heirs of the Living Body. In *Lives of Girls and Women*. England: Penguin Books, 1982.

\_\_\_\_\_ The Progress of Love. In *The Progress of Love*. England: Penguin Books, 1995a.

\_\_\_\_\_ The Turkey Season. In *The Moons of Jupiter*, England: Penguin Books, 1995b.

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos – Literatura & Outras Artes*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Chapecó: Argos, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector – A Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

SOUZA, Carlos Mendes. Escrever o âmago. In *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. PONTIERI, Regina (Org). São Paulo: Hedra, 2004, p.175-190.