

Alice Munro e a arte de contar

Maria Eloisa Zanchet Sroczynski¹

Resumo: Este trabalho tem por objetivo discutir os contos de Alice Munro, com base na obra *Too much happiness*, traduzido como *Felicidade demais*, especificamente, “Dimensões” e “Madeira”. No primeiro conto, através de uma comparação com a tragédia clássica *Medeia*, de Eurípedes, discute-se a escravização da mulher conectada deliberadamente a um crime que não praticou e cujas algemas estão atreladas ao marido assassino e louco. O segundo conto atém-se à forma como a autora, fascinada por locais que oferecem um mapa social da vida de pequenas cidades rurais de Ontario e BC, constrói um imaginário geográfico cujo espaço regional ganha contornos universais.

Palavras-chave: Alice Munro. Conto. Epifania. Imaginário.

A atribuição do Prêmio Nobel de Literatura/2013 para a canadense Alice Munro – reconhecida como autora de histórias curtas – permite que se examine o conto como um gênero literário de renovado prestígio. A razão para isso procede de tratamento com que a contista manipula tema e linguagem, forma e sentido, fábula e trama, ou seja, “o que diz” no “como diz”. A maestria de tal manipulação provém, igualmente, do domínio com que suas histórias – mesmo as de tom memorialista ou centradas no mundo interiorano das pequenas cidades, o qual lhe serviu de experiência – adquirem caráter universalizante, quebrando os limites do conto convencional – fechado, redondo, linear –

¹URI. E-mail: mariaeloisa@tcheturbo.com.br.

| | | | | | |
|-----------------------------|----------------------|-------|-------|-------------|--|
| Revista Língua & Literatura | Frederico Westphalen | v. 15 | n. 25 | p. 83 - 100 | Recebido em: 31 out. 2013. Aprovado em: 20 nov. 2013. |
|-----------------------------|----------------------|-------|-------|-------------|--|

e perseguindo veredas independentes nos caminhos da narrativa contemporânea.

Perseguir essas veredas é sempre uma aventura, pois supõe adentrar os meandros da linguagem com que Alice Munro conduz e envolve o leitor. Apresentação de diferentes modalidades temporais, o paradoxo inerente ao mundo comportamental das personagens, e os finais abertos e dúbios são alguns dos elementos que instigam a análise dos contos de *Too much happiness* (2009).

“DIMENSÕES”: ESCRAVIZAÇÃO A UM CRIME NÃO COMETIDO

Maria Eloisa Zancket
Sroczynski

84

O conto “Dimensões”, que abre *Felicidade demais* (2010), como o próprio nome indica, aponta para a existência de mais de uma variável ou coordenada, necessárias à determinação de uma interpretação: dentre outras, tangencia a tragédia clássica *Medeia*. Entretanto, qualquer coordenada que se tomar como parâmetro, necessariamente, incorrerá na análise de outro tema subjacente: a escravização da mulher conectada deliberadamente a um crime que não praticou. As algemas dessa escravização – atreladas ao marido assassino insano – dão conta de um sentimento surpreendente que transgride os limites do real, difícil de ser explicado racionalmente.

O conto, através de um narrador onisciente, revela a história de Doree, casada com Lloyd e mãe de três filhos. A linguagem do texto vincula-se à memória da protagonista, mas passado e presente se irmanam nas idas e vindas da narrativa. Quando o golpe que destruiu a vida de Doree se revela – o marido, num ato de loucura, assassina os três filhos inocentes – o leitor acredita defrontar-se com o clímax narrativo. Parece que não há mais nada para ser dito. Contudo, o conto está apenas na metade, o que permite categorizar a literatura de Alice Munro mediante outro viés: a história policial se anula, não se esgota no crime em si, mas projeta a danação da existência da protagonista até seu momento epifânico de libertação. Morte e vida, bem e mal, sanidade e loucura dançam desenfreadamente neste conto que beira à tragédia.

Nas considerações conceituais a respeito da tragédia, Mas-saud Moisés se vale da definição de G. Brereton:

A tragédia é uma desgraça final e impressionante, motivada por um erro imprevisto ou involuntário, envolvendo pessoas que merecem respeito e simpatia. Geralmente implica uma irônica mudança da sorte e comunica uma forte impressão de vazio. As mais das vezes, esta se faz acompanhar de infelicidade e sofrimento emocional. (BRERETON apud M. MOISÉS, 2012, p. 497-498).

Mesmo apelando para uma possível aproximação com a tragédia clássica de Eurípedes (1988), não é possível colocar num mesmo patamar os dois genitores assassinos. Em *Medeia*, a necessidade da protagonista matar os filhos faz parte de uma vingança que se consolida na preservação da honra ultrajada:

Vamos, meu coração, torna-te duro como o aço, arma-te. Por que terei eu de fazer isso? Não fazer uma coisa horrível, mas inevitável, seria pusilanimidade. Vamos, segura a espada, minha infausta mão. [...] Esquece teus filhos pois o dia é curto e depois lamenta, derrama lágrimas mais tarde. Pois mesmo apesar de os matares, eles nasceram queridos por ti!... Sou uma mulher desgraçada! (EURÍPEDES, 1988, p. 55).

Tratado ora como um texto de tom feminista, um libelo contra a sociedade machista, ora como um texto revelador de uma personagem autêntica, capaz de executar um crime monstruoso em defesa de sua paixão, *Medeia* tem recebido diferentes interpretações, extrapolando o mito que lhe serviu de suporte.

De acordo com Brunel (2000, p. 615), em Eurípedes, *Medeia* “aparece sob o aspecto de uma mulher humilhada, lançando recriminações contra Jasão e a injustiça de Creonte que a expulsa de Corinto, e de um ser perigoso possuído por um ‘demônio’ interior.”.

No conto “Dimensões”, o pai infanticida não tem motivos (exceto sua loucura) para a execução de tão nefando crime: “o veredicto foi de insanidade, ele não podia ser julgado.” (MUNRO, 2010, p. 25).

O choque causado no leitor, típico das narrativas de Munro, decorre dessa imprevisibilidade nos acontecimentos. Ninguém imaginaria que a monstruosidade de Lloyd culminasse com aquele desfecho, embora o narrador apresente, inicialmente,

uma série de pistas alusivas a uma personalidade desequilibrada. Destarte, é mister reconhecer na contista a forma como valoriza os indícios textuais, a importância atribuída aos detalhes e pistas, os quais auxiliam a construção da narrativa e permitem um olhar detetivesco sobre o comportamento das personagens. Ao discutir sobre a estrutura e morfologia do conto, Mempo Giardinelli (1994, p. 37) enfatiza o papel da astúcia narrativa, ressaltando a ideia de que o autor deve semear indícios e pistas que remetam ao final do conto. O estudioso vale-se de uma brilhante citação do crítico mexicano Raymundo Ramos, para quem “todo o bom livro de contos deveria poder subintitular-se *Malícia no país das maravilhas*”.

Ao trazer à tona sua história, anterior ao crime, Doree vai entremeando situações em que Lloyd, o marido, revela-se um sujeito machista, dominador, agressivo e cruel. No entanto, estas pistas aparecem de tal forma no relato, que sua importância é disfarçada, quase neutralizada pela sutileza do desenrolar narrativo:

Seu cabelo era comprido e ondulado e castanho na época [...] e seu rosto era tímido e suave – reflexo menos de como ela era do que de como ele queria que ela fosse. (p. 10).²

Ela acabara não usando nunca maquiagem porque antes ele não deixava, e agora, embora pudesse, não usava. (p. 11).

Lloyd nunca tinha se casado antes, embora tivesse pelo menos dois filhos dos quais não sabia o paradeiro. (p. 12).

Lloyd apertou seus seios, um a um, com frenética determinação e conseguiu extrair algumas gotas de um leite que parecia ralo. Chamou-a de mentirosa. Brigaram. Disse que ela era uma vadia como a mãe dela. (p. 16).

Lloyd achava que seus filhos deviam ser educados em casa. (p. 17).

Doree tinha plena certeza de que essas pessoas não eram tão ruins como Lloyd achava, mas não adiantava contrariá-lo. (p. 20).

Ele queria agora saber sobre o que elas conversavam, ela e a Maggie. (p. 21).

Se as exemplificações dão conta do comportamento descomedido de Lloyd, a primeira citação é modelar como prova das

²Todas as citações comprobatórias foram extraídas de MUNRO, Alice. *Felicidade demais*: contos. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. E, neste trabalho, serão referenciadas apenas com o indicativo das páginas.

pistas disfarçadas que estão presentes no conto e, ao conduzirem inesperadamente à ação, surpreendem o leitor. O narrador descreve uma foto publicada no jornal, logo após o crime, em que Doree aparece com os três filhos: o bebê Dimitri no colo e Barbara Ann e Sasha, um de cada lado. Em seguida, a descrição foca os cabelos de Doree – tamanho, cachos, cor – e seu rosto tímido e suave. Fechando o parágrafo, há uma espécie de conclusão muito sutil, aparentemente sem importância, mas significativamente esclarecedora. Doree era o reflexo não do que ela era, mas daquilo que o marido “queria que ela fosse”. Esse fantoche de mulher, completamente à mercê do outro, sofrerá um processo de manipulação até o momento final de sua salvação, quando, num ato grandioso, liberta-se da asfixia da morte dos filhos através do socorro que presta a um jovem, via respiração, animando-lhe a vida.

Ora, as pistas reveladoras do comportamento de Lloyd somente ganham relevância após o crime. Mas o crime não é o ápice da história. Apesar da cena chocante em que a mãe se depara com a tragédia e, literalmente, é devolvida ao barro existencial, sua *via crucis* foge aos parâmetros da normalidade. Isso porque, apesar do horror acontecido, Doree permanece conectada a Lloyd, visitando-o na casa de detenção, conversando com ele, como se o crime os unisse de uma forma muito estranha. Em seu casamento, Doree foi asfixiada por um marido possessivo, ciumento e transtornado. O crime não a liberta desta prisão, mas, paradoxalmente, asfixia-a ainda mais.

Por algum tempo, Doree ficou enfiando na boca tudo que agarrava na mão. Depois de terra e grama foram os lençóis e toalhas e sua própria roupa. Como se quisesse asfixiar não só os urros que lhe vinham como toda a cena em sua cabeça. (p. 25).

Se o triplo assassinato não dirige a trama, fornece motivo para que se questione o perverso aprisionamento de Doree a seu marido. É esta tragédia que causa estranheza. Quando a briga com Lloyd parece insustentável e ela sai de casa pedindo socorro na casa de Maggie, não consegue fazer desta um ombro amigo: medo, desconfiança, receio das consequências? Que sentimento se apodera de Doree a ponto de fazê-la perder seu orgulho e amor próprio? Como explicar essa dependência, essa ligação tão forte

com o marido?

Não importava o quanto ela estava cansada dele, ainda assim ele era a pessoa mais próxima que ela tinha no mundo, e ela sentia que tudo podia desabar se ela viesse a dizer a alguém exatamente como ele era, se ela viesse a ser assim tão completamente desleal. (p. 23).

Maria Eloisa Zancket
Sroczynski

88

Esse intrigante sentimento de lealdade, cujos efeitos parecem decorrer de uma incapacidade para tomar as próprias decisões – uma espécie de dependência afetiva letal – permeiam a narrativa até quase o desenlace. Mesmo após a prisão de Lloyd, quando Doree está aos cuidados da Sra. Sands, a assistente que lhe providenciou casa nova e emprego e com quem a protagonista conversa, as tentativas de manter em sigilo as visitas ao marido causam espantosa admiração. Assim, quando o conto inicia, o leitor é informado das peripécias vividas pela protagonista, com três ônibus necessários para deslocar-se até a instituição onde o marido se encontra. Sabe-se, igualmente, que Doree está realizando a terceira tentativa de encontrar-se com Lloyd dado que as duas primeiras se revelaram infrutíferas.

O que chama atenção nas conversas entre os dois, é a aparente normalidade do diálogo, favorecendo o clima de expectativa que começa a tomar conta da narrativa. Este clima é reiterado com um envelope que Doree recebe contendo uma carta explicativa de Lloyd.

Mais uma vez, a manipulação parece surtir efeito. Na segunda carta, as *dimensões*, termo que dá título ao conto, revelam-se: Lloyd, o sujeito agnóstico – típico hippie, mas formatado em preconceitos sobre sexo, amor e casamento – consegue apaziguar o espírito da esposa com uma justificativa desestabilizadora para o ocorrido:

Agora por onde começo?

O céu existe.

Por um lado, isto não está bem porque eu nunca acreditei em Céu e Inferno etc. Até então para mim isso foi sempre um monte de merda.

[...] Vou só dizer então: eu vi as crianças. Vi e falei com eles.

[...] o que eu sei é que eles existem ainda. Digo existem, não que estão vivos, porque vivo quer dizer na nossa Dimensão específica, e não estou dizendo que eles estão

vivos. [...] Mas eles existem e deve ser porque existe uma outra Dimensão ou quem sabe inúmeras Dimensões, mas o que eu tenho certeza é que eu atravessei para lá onde eles estão.

[...] Então depois de tanto sofrimento e solidão eis que existe uma Graça que encontrou um modo de me dar esta recompensa.

[...] mas pelo menos eu posso passar essa informação para você – a Verdade – e ao contar para você que eu os vi, espero que isso alivie seu coração. (p. 35-36).

Para o leitor, a carta gera perplexidade e admiração. Como um louco consegue racionalizar sobre o ocorrido da forma como o faz? Por outro lado, nada há de conclusivo a respeito de uma mudança ou arrependimento por parte de Lloyd. O que provoca estranhamento é a consequência que essa mensagem ocasiona em Doree. Passados dois anos da tragédia,

ela não reparara nas coisas que geralmente fazem as pessoas felizes, como um dia de bom tempo ou flores desabrochando ou o perfume de uma padaria. [...] Foi a ideia de que as crianças estavam no que ele havia chamado de Dimensões delas que lhe veio assim, sorrateiramente, e pela primeira vez lhe trazia alívio, em vez de dor. (p. 37).

Por que razão, para a protagonista, a mensagem da existência de uma outra dimensão funciona como libertação de um terrível pesadelo? Até então, o nome dos filhos, lembranças, imagens ou vozes de crianças eram banidos de sua mente. Qualquer associação parecia-lhe insuportável. Agora, ela não precisava mais trancar seus ouvidos; tinha um refúgio onde se esconder. E, em suas reflexões, Doree se dá conta de quem lhe possibilitara esse refúgio: “Lloyd, aquela pessoa terrível, aquela pessoa isolada e insana.” (p. 38).

O fluxo de consciência que permeia esse momento da narrativa é ilustrativo da maestria de Alice Munro. Não há apresentação de linguagem truncada ou desordenada, uma vez que a contista apela para uma efetividade retórica. Entretanto, os pensamentos de Doree irrompem de forma tão vertiginosa que, mesmo misturando passado e presente, ela consegue comentá-los e, da sua perspectiva analisá-los, como se, a respeito das possíveis perguntas a serem feitas pela assistente social (no caso, a Sra. San-

ds), as respostas já tivessem sido formuladas de antemão.

Sim, louco, pode-se dizer. [...] E quem poderia dizer que as visões de uma pessoa que fizera uma coisa daquelas e que depois tivesse feito uma viagem dessas não significavam nada? [...] Assim como o pensamento de que Lloyd, justo ele, podia ser a pessoa com quem ela devia estar agora.

[...] Eu não disse “perdoar”, ela disse à senhora Sands em sua cabeça. Eu jamais diria isso. Eu nunca vou perdoar. Mas pense bem. Eu não fiquei tão isolada pelo que aconteceu quanto ele? (p. 38).

Então, a partir dessas reflexões, Doree se vê, novamente, dentro de um ônibus, pegando a estrada. Suas lembranças retrocedem ao passado, quando fugia para encontrar-se com Lloyd, ludibriando a amiga de sua mãe. Ao lembrar o nome desta amiga, Laurie, pensa que somente ele – Lloyd – lembrar-se-ia do nome das crianças e da cor de seus olhos. Esse elo que os une seria fruto do destino ou perversa submissão? O narrador afirma que, quando jovem, Doree não sentia culpa sobre as fugas para encontrar-se com Lloyd, pois acreditava “que não havia sido colocada na terra por nenhum outro motivo senão para estar com ele e tentar entendê-lo.” (p. 39).

Essa presença alienante do destino encontra, a partir da última cena do conto, seu brilhante desfecho. Mais do que desfecho, é o momento epifânico, a salvação da personagem e a capacidade de romper a asfixia que a sufoca. Na estrada, sentada no primeiro banco de um ônibus, ela presencia um acidente:

foi a única passageira no ônibus, a única pessoa além do motorista a ver uma caminhonete atravessar a estrada sem reduzir, a vê-la bater e capotar na estrada naquele domingo de manhã, bem na frente deles, e ir parar na vala do acostamento. E a única a ver uma coisa ainda mais estranha: o motorista da caminhonete voando pelo ar de modo ágil e lento, absurdo e gracioso. [...] O menino estava deitado de costas, braços e pernas esticados, como alguém fazendo um anjo deitado na neve. (p. 39-40).

Instantaneamente, Doree resolve prestar os primeiros socorros. Lembrou-se do que Lloyd certa vez lhe dissera, caso as crianças sofressem um acidente, que a língua poderia cair no fun-

do da garganta e impedir a respiração. Então, ela consegue desbloquear as vias aéreas do rapaz. Depois, “prende-lhe as narinas, respirou fundo, selou a boca dele com seus lábios, e respirou. Duas respirações, uma conferida.” (p. 41).

Com este método rápido e eficiente, Doree reanima e salva o rapaz. Entretanto, quando reacende o ânimo do jovem, a protagonista liberta-se de sua própria asfixia. A culpa inconsciente sobre a morte desaparece para dar lugar ao renascimento da vida. Doree, assim, tem seu momento de epifania.

A perturbação que o conto de Alice Munro provoca advém da capacidade da autora em jogar com a sensibilidade do leitor por meio de reviravoltas e suspenses na condução da história. Mulheres como Doree protagonizam uma existência dolorosa, chocante e quase inacreditável, pois desafiam o universo dos conhecidos padrões comportamentais. Como bem observa Vargas Llosa (2004, p. 338), “a boa literatura é sempre – mesmo que não o pretenda – sediciosa, insubmissa, revoltada: um desafio ao que existe”.

“MADEIRA”: A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO GEOGRÁFICO

Na introdução de sua análise sobre Alice Munro, Howells (1998, p. 1, trad. nossa) aponta uma questão significativa para debate: “é verdade que para apreciar as histórias de Alice Munro nós precisamos começar por dar uma olhada no mapa do Canadá?” A questão é procedente, pois como enfatiza a crítica, Alice Munro é fascinada por locais históricos e geográficos e suas histórias oferecem um mapa social da vida de pequenas cidades rurais de Ontário. Se tal consideração pode ser aplicada à obra da contista, no caso de *Too much happiness* (2009), as raízes espaciais das personagens, localizadas no sudeste de Ontário e no litoral de BC, favorecem o desenvolvimento de uma instigante hipótese, concernente à aproximação entre literatura e geografia.

Ao refletir sobre o papel da Literatura Comparada no estudo do espaço, Daniel-Henri Pageaux define alguns elementos norteadores de uma geocrítica, os quais procederiam de uma ideia que considera simples e fundamental:

[...] a espacialidade toma, reveste toda a cultura; paralelamente, manifesta-se a maneira (em um nível individual e simbólico, ou seja, transfeita em linguagem, imaginada) pela qual o homem exprime a ocupação do espaço por seu corpo e as relações que o corpo entretém com o espaço, mesmo por meio de um texto literário. (PAGEAUX, 2011, p. 82).

No caso das narrativas de Munro, deve-se considerar que o foco principal não está centralizado na descrição fiel de um espaço, mas na recriação – via imaginário e memória – desse espaço, até porque, retomando as considerações de Pageaux (2011, p. 86), “as realidades geográficas têm necessidade de passar por palavras, mas também de ser tematizadas por imagens para existirem”. O autor salienta que “há palavras para dizer a montanha, o deserto, para fazê-los existir culturalmente”, reforçando-se, então, a noção de um imaginário geográfico.

É com base nesta perspectiva que se inserem os contos de *Felicidade demais* (2010). Os protagonistas estão inseridos em uma região específica, é possível visualizar a moldura que os enquadra, mas a complexidade de seus dramas universaliza-os, extrapolando o contexto regional.

Assim, subjacente à geografia dessas cidadezinhas do interior – com sua topografia própria, personagens caracterizadas por ocupações e empregos, forjadas na tradição de certos hábitos, impregnadas de valores comunitários –, há uma ultrapassagem desses limites, fazendo com que os espaços internos venham à tona, atritados pela área das emoções, dos desejos e das transgressões: o espaço real transforma-se em espaço simbólico e o regional ganha contornos de universal.

Em entrevista a G. Hancock (1987), Alice Munro assim se manifesta:

A lot of people think I'm a regional writer. And I use the region where I grew up a lot. But I don't have any idea of writing to show the kind of things that happen in certain place. These things happen and the place is a part of it. But in a way it's incidental. (MUNRO apud HANCOCK, 1987, p. 201).

Consoante as palavras da autora, pode-se dizer que Munro toma o espaço original – o da sua experiência e vivência – de

forma tão espontânea que o converte em construção romanesca: não há um espaço para alojar uma narrativa, típico da ideologia; antes, há uma densidade narrativa capaz de prover o espaço de verdade e coerência.

O afirmado acima pode ser exemplificado com o conto “Wood”/“Madeira”, penúltimo conto de *Too much happiness*. Típico das narrativas de Munro, o conto apresenta determinados espaçamentos, o que permite separá-lo em partes distintas. No caso, são oito partes de diferentes tamanhos. Tal separação, ao mesmo tempo que confere progressão em termos de continuidade do enredo, valoriza, de forma específica, o assunto narrado em cada parte, conferindo-lhe certa independência e significância temática.

A história, aparentemente simples e ingênua, tem, ao final, seu momento de epifania. Narrado em terceira pessoa, o conto se passa em uma pequena cidade interiorana. O protagonista, Roy, estofador, reconstrutor de móveis e lenhador independente, é casado com Lea, a qual trabalha como recepcionista no consultório de um dentista da cidade.

A primeira parte do conto descreve o trabalho de Roy, a vida com Lea – o casal não tem filhos –, a rotina doméstica: parentes, visitas, relacionamentos, preocupações, doença da esposa. Nesta primeira parte, estão postos os componentes básicos do enredo: a) a importância que a madeira, especificamente, o ato de “cortar madeira” exerce na vida de Roy; b) a depressão e o desinteresse que se apossam da mulher, depois que larga o emprego. Em relação ao primeiro componente, o narrador enfatiza que Roy passa cada vez mais tempo no mato, cortando lenha, a despeito da real necessidade para tanto e das preocupações de sua esposa:

A oficina de Roy fica num barracão atrás da casa. É aquecida por um fogão à lenha, e foi buscando lenha para esse fogão que ele adquiriu um novo interesse, que é particular mas não secreto. Isto é, todo mundo sabe, mas ninguém sabe o quanto ele pensa nisso ou quanto significa para ele.
Cortar madeira. (p. 253).

Sobre a doença de Lea, o leitor – sempre um cooperador

participativo nas narrativas de Alice Munro – pode atribuí-la a um profundo sentimento de abandono ou solidão, apesar do companheirismo latente entre o casal:

Roy sentia saudades da esposa com quem estava acostumado, das piadas e da energia dela. Ele a queria de volta, mas não havia nada que pudesse fazer, senão ser paciente com aquela mulher grave, apática, que às vezes passava a mão diante do rosto como que incomodada por teias de aranha ou enroscada num arbusto de framboesas. (p. 255).

Maria Eloisa Zanichet
Sroczynski

94

A segunda parte, realmente instigante para o desenrolar do conto, compõe a representação de um cenário tipicamente regional. As árvores vão ganhando corpo na topografia do texto: verônias, cerejeiras, macieiras, freixos, plátanos, faias, olmos e carvalhos. O leitor se pergunta sobre o porquê da autora discorrer com tantos detalhes e minúcias a respeito dessas plantas, como se um breve tratado de botânica estivesse sendo exposto, retardando o desenrolar da trama.

Esta parte dá conta da relação de Roy com as madeiras do mato: a época certa para o corte, o reconhecimento das árvores, os procedimentos necessários para cortá-las, tombar as toras, o uso da motosserra e do machado. Entretanto, o que chama atenção na relação do protagonista com as árvores é que a forma de reconhecê-las se dá pela casca:

Muita gente reconhece a árvore pelas folhas ou pela forma e pelo porte, mas caminhando entre as copas dosfolhadas no meio do mato Roy as reconhecia pela casca. A verônia, lenha confiável e pesada, possui uma casca marrom irregular no tronco grosso [...]. A cerejeira é a árvore mais negra da mata, e a casca forma gradações pitorescas [...] não se parecem em nada com as cerejeiras de pomas. As macieiras [...] não muito altas, cortiça em camadas graduais e escuras como a da cerejeira. Os freixos são árvores soldadescas de tronco aveludado. A casca cinzenta do plátano possui uma superfície irregular [...]. As faias e carvalhos [...] possuem algo de notável e dramático, embora nenhuma tenha o formato bonito como o olmo, hoje já quase extinto. A casca da faia é cinza e lisa, como a pele do elefante, e geralmente é a escolhida para gravar iniciais. (p. 257).

Após a descrição das árvores, a narração se estende para

os procedimentos necessários para o corte, especificando que, às vezes, pode acontecer alguma surpresa, mas quando se está preparado para ela o perigo desaparece. A simbologia desta etapa da narrativa é ilustrativa. Roy é um profundo conhecedor de árvores e, “de certo modo seus pensamentos sobre madeira são muito íntimos – ambiciosos e quase obsessivos” (p. 259). Contudo, seu conhecimento se dá pela casca. Esta metáfora do modo de conhecer encaminha para a relação entre ele e a esposa depressiva. A surpresa aventada com a possibilidade inesperada da queda de alguma árvore elucida a queda do protagonista na sequência dos próximos episódios. Tem-se, aqui, uma modalidade exemplar da forma como Alice Munro consegue aliar a topografia regional com o drama interior das personagens.

A terceira parte ilustra a conversação entre Roy e Percy Marshall, um sujeito livre, vagabundo, fofoqueiro e andarilho. Este afirma ter ouvido no bar uma história a respeito de um contrato firmado entre o dono de uma serraria e Eliot Suter, o proprietário da mata onde Roy estava justamente se encaminhando para cortar madeira. Tal contrato, segundo Marshall, favoreceria um resort junto ao rio Peregrine, o River Inn, no tocante ao fornecimento de lenha para o inverno. Considerando que Roy já havia conseguido, anteriormente, o aval de Suter para efetuar o corte das árvores, a conversa com Percy Marshall o deixa seriamente preocupado.

A quarta parte discute as elocubrações do protagonista quanto à fala do andarilho e apresenta sua estratégia de ação:

A melhor coisa que Roy podia fazer era agir como se nunca tivesse ouvido a história de Percy, nunca tivesse ouvido falar de nenhum outro sujeito – simplesmente entrar lá e pegar todas as árvores que conseguisse, o mais rápido que pudesse, antes que a escavadeira chegasse ali. (p. 263).

Na quinta parte, a menor de todas, cerca de umas dez linhas, Alice Munro com uma leveza engraçada, mostra como o diálogo entre Roy e Lea não consegue dissipar o estado de tensão em que o marido se encontra. Ele conta por contar; ela responde por responder. Novamente, a “casca” se faz presente em toda a sua simbologia, como se as conversas não passassem de mera obriga-

ção entre o casal. A autora conclui com uma brilhante ironia ao afirmar que o entendimento do fato principal não havia ocorrido: “mas não era isso afinal o que as esposas – e maridos também provavelmente – faziam cinquenta por cento do tempo?” (MUNRO, 2010, p. 263).

É interessante observar como nesta parte, ao registrar uma ocorrência de banalidade, a autora suspende o fio dramático da trama romanesca e faz o leitor certificar-se de que nada pode ser esperado de uma mulher apática e depressiva. A aparente indiferença de Lea faz com que o leitor aposte todas as fichas em Roy, o homem que, com sua atitude mais firme, conseguirá manipular a ação.

A sexta parte antecipa a vontade da personagem de ir à mata, justificada pelo fato de sua sobrinha Diane solicitar-lhe a caminhonete para o dia seguinte:

Caminha por ali, olhando as árvores. [...] Ele está com a motosserra e o machado, e a sensação de que precisa se apressar. Se alguém aparecer ali, se alguém confrontá-lo, dirá que tem autorização do proprietário e não sabe de nenhum outro acordo. (p. 266-267).

Na sétima parte, ao tentar pôr em prática o corte das árvores, Roy, de forma desastrada, sofre um acidente:

Começou a tentar se reerguer. Os dois joelhos feridos – um por ter sido atingido pelo cabo e um por ter caído com força no chão. [...] No entanto não consegue dar um passo. Não pode andar. O que ele compreende, por fim, é que em vez de voltar para a caminhonete ele deverá abandonar o machado e a serra e se apoiar nas mãos e joelhos e engatinhar. (p. 268-269).

Toda essa etapa da narrativa – a dúvida sobre a gravidade do acidente, o tempo que a neve levará para cobrir tudo, a dor resultante da queda, um milhafre que voa em sua direção – constitui uma espécie de proscênio para o desfecho que se aproxima.

A última parte é ilustrativa da técnica usada por Alice Munro: “eu procuro um momento explosivo e reúno tudo em torno dele.” Tal técnica, segundo a publicação da revista *Veja* (16 out. 2013), poderia servir como definição do conto. Na verdade,

há um momento epifânico em que as coisas se iluminam, embora nem sempre sejam explicadas dentro de uma lógica naturalista.

O final de “Madeira” é de uma singularidade interessante. Demonstra a dupla face que permeia os seres humanos: desinteresse e abnegação; indiferença e ternura; dureza e aconchego; essência e aparência, enfim, o interior das árvores humanas tão conhecidas por suas cascas externas.

No conto em foco, Roy – impossibilitado de andar, pois está engatinhando, é surpreendido por alguém que vem em sua direção, dirigindo a caminhonete da qual ele possui as chaves no bolso. Inicialmente, pensa em um possível roubo:

Mas a caminhonete não está manobrando para sair; está vindo aos trancos pela trilha na direção dele, e agora a pessoa ao volante está buzinando, não para avisar mas como numa saudação, e reduzindo.

Ele vê quem é.

A única pessoa além dele a ter outra chave. A única pessoa que podia ser. Lea. (p. 272).

Preocupada com o tornozelo do marido, ela fala em levá-lo ao hospital, mas diz que veio unicamente motivada por uma ideia que não lhe saía da cabeça, ou seja, que o marido não deveria dar crédito à história contada por Marshall. O acordo de que ouvira falar, no bar, corresponderia ao próprio acordo entre Roy e Suter: “Pois então, diz Lea, com uma risada satisfeita. ‘Tudo isso do hotel, virou uma história aumentada, uma história de dinheiro alto.’” (MUNRO, 2010, p. 274).

A esposa devolve-lhe a segurança e eles retornam. No retorno, o marido questiona-se sobre uma série de situações.

[...] repara numa coisa sobre aquela mata que acha que nunca havia percebido antes. Como é cerrada, fechada, secreta. E não por causa das árvores uma após a outra, são todas juntas, ajudando-se, apoiando-se mutuamente, entretidas numa coisa só. Uma transformação, pelas costas. (p. 275).

A alusão metafórica à mata pode ser associada à esposa: como ela era capaz – e bem – de dirigir a caminhonete? Desde quando ela manifestava interesse em suas histórias de cortes de árvores? Como ela havia prestado tanta atenção no acordo entre

Roy e Suter? Ela não estava totalmente depressiva, desligada e desinteressada da realidade? Estes questionamentos são procedentes se o leitor acompanhar o ponto de vista do marido. Entretanto, não é este um profundo conhecedor de árvores – pelas cascas?

É apenas no final do conto que o personagem se dá conta que, verdadeiramente, a mata sofre uma transformação, que a mata é “cerrada e secreta”. A partir do momento que esta transformação ocorre, o próprio nome da mata modifica: “Há um outro nome para a mata, e este nome vem se esgueirando em sua mente, indo e vindo” (p. 275). Se ele sempre tratou a mata por “bush”, no final, ela passa a ser a floresta, “forest”, a floresta desertada (the deserted forest).

A transformação do nome “bush/forest” corresponde à recriação da realidade: uma abertura para o que antes estava fechado, cerrado, escondido. Quem é o que está verdadeiramente isolado, solitário, individualizado em sua casca? É Roy ou é Lea? Acompanhando a surpresa de Roy, o leitor também é assediado pela dúvida. Aparentemente, o que estava posto, assentado como certo – a depressão de Lea e seu desligamento do mundo real – sofre uma completa transformação. Esta, radicada na palavra, tem seu momento de epifania. Ver o mundo com novos olhos é recriar, mas recriar é poder nomear, dizer. Alice Munro consegue recriar porque consegue dizer o que parecia tão óbvio, mas se ocultava sob cascas indevassáveis.

Retornando ao que foi enunciado no começo desta análise, é mister concluir a respeito da relação entre literatura e geografia, ou melhor, da explicitação à pergunta: em que medida Alice Munro é uma escritora regional, e, em que medida ocorre a extrapolação desse mundo?

Primeiramente, o trabalho com a extração de madeira, da forma como é feito pelo protagonista, pertence ao mundo da memória da autora. Contudo, ao dar voz e sentido à mata, com suas árvores típicas – macieiras, cerejeiras, faias, frouxos, olmos, plátanos, etc. – certamente, não é a paisagem brasileira que vem à cabeça do leitor. Essa mata é regional e, como tal, sua inserção próxima a determinados rios, cidades e montanhas também é regional. O leitor se integra a essa paisagem. A topografia dá cor e luz ao narrado. Entretanto, este cenário não está aí *per se*. Ele está

posto a serviço do drama das personagens.

A capacidade da autora está em desvendar estes dramas, abrir picadas na mata cerrada e iluminar as histórias de vida por mais simples que possam parecer. É esse imaginário geográfico que Alice Munro é capaz de propiciar, pois não resta dúvida que, ao término da leitura do conto “Madeira” ninguém conseguirá imaginar Roy como um personagem desligado daquela mata de verônias, e faias, e cerejeiras, e plátanos, que ele dizia conhecer tão bem, que ele habitou por tanto tempo e que por longo tempo o habitou.

Alice Munro and the art of narrating

Abstract: This article aims at discussing Alice Munro’s short stories, based on the work *Too much happiness*, specifically, “Dimension” and “Wood”. In the first short story, through a comparison to the classic tragedy *Medea*, by Euripides, it is discussed the woman slavery deliberately connected to a crime which she did not committed and which handcuffs are linked to a murderer and mad husband. The second short story is tied to the way the author, fascinated by places which offer a social map of life in rural small towns of Ontario, BC, constructs a geographic imagery whose regional space gains universal contours.

Keywords: Alice Munro. Short story. Epiphany. Imagery.

Referências

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

EURÍPEDES. *Medeia*. As Bacantes. As Troianas. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Trad. Char-

les Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

HANCOCK, G. Alice Munro Interview. In: HANCOCK, Geoff. *Canadian Writers at Work: Interviews with Geoff Hancock*. Toronto: Oxford University Press, 1987. p. 187-224.

HOWELLS, Coral Ann. *Alice Munro: contemporary world writers*. Machester: University Press, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MUNRO, Alice. *Too much happiness: stories*. Toronto: Penguin Group Canada, 2009.

_____. *Felicidade demais: contos*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Diálogos entre Comparatismo e Ciências Humanas e Sociais: História, Geografia, Antropologia. Trad. por Ricardo A. F. Martins e Marcelo Marinho. In: *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen/RS: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria/RS: UFSM, 2011.

VEJA. Nobel. Literatura: Em Busca do Momento Explosivo. São Paulo: Ed. Abril, 16 out. 2013, p. 94.