

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
DOUTORADO EM LETRAS – ASSOCIAÇÃO AMPLA UCS/UNIRITTER**

ANA JÚLIA POLETTO

**A LEITURA DOS ESPAÇOS INÓSPITOS EM ALICE MUNRO:
CORPOS (DES)HABITADOS E LUGARES (DES)CONSTRUÍDOS**

CAXIAS DO SUL

2017

ANA JÚLIA POLETTO

**A LEITURA DOS ESPAÇOS INÓSPITOS EM ALICE MUNRO:
CORPOS (DES)HABITADOS E LUGARES (DES)CONSTRUÍDOS**

Tese submetida à Defesa para obtenção do
título de Doutora do Programa de Doutorado
em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cecil Jeanine Albert
Zinani

CAXIAS DO SUL

2017

P765L Poletto, Ana Júlia

A leitura dos espaços inóspitos em Alice Munro: corpos
(des)habitados e lugares (des)construídos. / Ana Júlia Poletto. – 2017.
162 f.

Tese (Doutorado) - Universidade de Caxias do Sul em associação
ampla UniRitter, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e
Regionalidade, 2017.

Orientação: Cecil Jeanine Albert Zinani.

1. Espaço Literário. 2. Imaginário. 3. Écriture féminine. 4.
Gênero. 5. Contos. I. Zinani, Cecil Jeanine Albert, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UCS com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a).

A leitura dos espaços inóspitos em Alice Munro: corpos (des)habitados e lugares (des)construídos

Ana Júlia Poletto

Tese de Doutorado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Leitura e Linguagens. Linha de Pesquisa: Leitura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 23 de junho de 2017.

Banca Examinadora:

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Universidade Estadual do Piauí
Universidade de Passo Fundo (PNPD)

Dra. Luciana Ferrari Montemezzo
Universidade Federal de Santa Maria

Participação via videoconferência

Dra. Regina da Costa da Silveira
Centro Universitário Ritter dos Reis

Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos
Universidade de Caxias do Sul

Para minha mãe, Maria Eugênia, meu espaço primeiro.

Para a Outra que em mim habita, Adriana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Doutorado em Letras - Associação Ampla UCS/UniRitter, à Universidade de Caxias do Sul, com o apoio da Capes, a oportunidade de fazer parte do grupo de discentes da linha de pesquisa de Leitura e Processos Culturais; aos colegas de doutorado, em especial ao quarteto em Si: Paula, Val e Mariana; à minha orientadora, professora Dra. Cecil, que com sua paciência, conhecimento e leitura, me fizeram ir além dos espaços conhecidos (e nossas discussões sobre eu ser menos literária e mais acadêmica); à minha família, presente em toda a minha jornada e sempre acreditando no meu potencial; à professora Dra. Luciana Murari, pelos aconselhamentos teóricos e pelos cafés espaciais; ao professor Dr. José Clemente Pozenato que, no início do caminho me disse, “já é tempo das pessoas conhecerem Alice Munro, aqui, deste lado do mundo”; a todos os professores do Programa, pelo compartilhar de pensamentos e conhecimento; à amiga Ângela Broilo, pelas leituras encorajadoras e entusiasmadas; à amiga Désirée, que sempre me apoiou; à minha companheira de vida, Adriana, pelos sonhos e pelos lugares de existência. E a todas as pessoas que, de alguma forma, atravessando meu caminho, mudaram a trajetória e (des)construíram outro(s) espaço(s).

Tu bouges. Tu ne restes jamais tranquille. Tu ne restes jamais. Tu n'es jamais. Comment te dire? Toujours autre. Comment te parler? Demeurant dans le flux, sans jamais le figer. Le glacer. Comment faire passer dans les mots ce courant? Multiple. Sans causes, sens, qualités simples. Et pourtant indécomposable. Ces mouvements que le parcours d'un point d'origine à une fin ne décrit pas. Ces fleuves, sans mer unique et définitive. Ces rivières, sans rives persistantes. Ce corps sans bords arrêtés. Cette mobilité, sans cesse. Cette vie. Ce qu'on appellera peut-être nos agitations, nos folies, nos feintes ou nos mensonges. Tant tout cela reste étrange à qui prétend se fonder sur du solide.

Quand nos lèvres se parlent -
Luce Irigaray

RESUMO

Alice Munro, ganhadora do prêmio Nobel em 2013, é escritora exclusivamente de contos, e suas narrativas percorrem um imaginário de espaços desnaturalizados que questionam a ordem estabelecida sob um aparente equilíbrio. Esta tese analisa alguns contos das obras: *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento; Fugitiva; Felicidade demais; O amor de uma boa mulher* e *Vida querida*, para estabelecer um diálogo entre as questões de leitura e o efeito estético produzido, seguindo a corrente de Wolfgang Iser. A busca de uma leitura da *écriture féminine* se faz necessária na construção de uma alteridade radical, o que permite repensar as questões de gênero e espaço. O texto, como fronteira e paisagem literária, nos permite pensar de que forma a leitura se transforma em espaço necessário para a compreensão do Outro. O percurso no imaginário de Alice Munro tem como ponto de partida o espaço, passando pelo lugar, delineando um corpo até chegar ao rosto, espaço último de alteridade. Desenvolvemos uma categoria denominada em nossa pesquisa como lítero-corpóreo, espaço fronteiro entre uma materialidade corpórea, e a leitura que transforma as realidades vividas. As correntes literárias de espaço que utilizamos são diálogos entre literatura, geografia e filosofia: Luis Alberto Brandão, Doreen Massey e Gaston Bachelard são alguns dos teóricos que embasam a pesquisa.

Palavras-chave: Espaço literário. Imaginário. *Écriture féminine*. Gênero. Contos.

RÉSUMÉ

Alice Munro, lauréat du prix Nobel en 2013, est écrivain exclusivement de contes, et ses récits présentent un imaginaire d'espaces dénaturés qui remettent en question l'ordre établi dans un équilibre apparent. Cette thèse se propose d'analyser quelques contes des œuvres : Un peu, beaucoup, pas du tout ; Fugitives; Trop de bonheur; L'Amour d'une honnête femme ; et Rien que la vie pour établir un dialogue entre les questions de lecture et l'effet esthétique produit, selon la théorie isérienne. La recherche d'une lecture de l'écriture féminine est nécessaire pour construire une altérité radicale, ce qui permet de repenser le genre et l'espace. Le texte, tel que la frontière et le paysage littéraire, nous permet de réfléchir sur la façon dont la lecture devient l'espace nécessaire à la compréhension de l'Autre. Le parcours dans l'imaginaire de Alice Munro a comme point de départ l'espace, à suivre le lieu, les corps jusqu'à arriver au visage, l'espace dernier de l'altérité. Nous avons développé une catégorie que nous appelons 'litéro-corporel', l'espace de frontière dans une matérialité corporelle et la lecture pour transformer la réalité. Nous avons fait un dialogue entre la littérature, la géographie et la philosophie: Luis Alberto Brandão, Doreen Massey et Gaston Bachelard sont certains des penseurs que nous utilisons dans notre thèse.

Mots-clés: Espace littéraire. Imaginaire. *Écriture féminine*. Genre. Contes.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 A LEITURA E A ESCRITA: DOIS ATOS, MUITOS ESPAÇOS	18
2.1 Estética do efeito: o ato de ler e o leitor	23
2.2 O gênero de Alice Munro: o conto	28
2.3 Gênero, espaço de (in)definição	35
2.4 Conceitos espaciais na literatura e espaços do corpo	49
2.5 Imaginário feminino munriano: algumas leituras	59
3 CORPOS LEITORES: ENTRE MATÉRIAS E FICÇÕES	68
3.1 Paisagens corporais: corpos (des)construídos	76
3.2 As fronteiras do texto: paisagens literárias.....	90
3.3 Florestas, corpos e palavra	100
3.4. Espaços de opressão e corpos doentes	106
4 ESPAÇO ABERTO: MOVIMENTO	112
4.1 Gênero e alteridade.....	118
4.2 O Rosto: espaço inóspito?	126
4.3 A leitura e o espaço do outro: Munro e Iser	133
4.4. Leitura nômade: um dos muitos caminhos.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS.....	150
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	155
APÊNDICE - Quadro dos contos analisados em cada obra	164

1 INTRODUÇÃO

I would love to write a novel. A short novel.

Alice Munro

Alice Munro nasceu em 1931, em Ontário, Canadá. Iniciou seus trabalhos como escritora em 1950, e toda a sua obra é constituída de contos. Foi dona da livraria mais conhecida do seu país e seus contos foram publicados no *The New Yorker* e *Paris Review*. Ganhou diversos prêmios, dentre eles citamos o *Man Booker International Prize* em 2009 e, em 2013, o Nobel. É considerada por muitos o Tchecov das Américas; foi a décima terceira mulher e a primeira canadense a receber o grande prêmio da literatura.

A escolha da obra de Alice Munro como objeto deste estudo relaciona-se, também, ao fato de ser uma escritora exclusivamente de contos¹, pois todos os seus dezesseis² livros publicados até o momento são desse gênero. A autora publicou seu primeiro livro em 1968, *Dance of the happy shades*, e, no Brasil, a primeira tradução ocorreu somente em 2004, com *Ódio amizade namoro amor casamento*. Com o Nobel, outros livros da autora foram disponibilizados ao público brasileiro. Após esta tese ter sido iniciada, alguns outros títulos da autora foram traduzidos no Brasil. Não os incluímos no trabalho para não romper a estrutura inicial elaborada. Os títulos foram: *Amiga de Juventude* (2014), *A vista de Castle Rock* (2014), *Falsos segredos* (2015), e *O Progresso do Amor* (2017). Os dois primeiros são constituídos de contos com temática autobiográfica.

O objetivo proposto neste trabalho é proceder à *leitura* do imaginário presente em contos da autora canadense, por meio de correntes teóricas do espaço em diálogo com os conceitos iserianos de leitor e leitura. O *corpus* escolhido é de contos incluídos nas cinco primeiras obras da autora, publicadas no Brasil. Em *Ódio amizade namoro amor casamento* (2004), os contos escolhidos foram: “Ódio, amizade, namoro, amor, casamento”, “Ponte flutuante”, “Móvel de família” e “Urtigas”. Em *Fugitiva* (2006), o conto que dá origem ao título, “Fugitiva”, “Paixão” e “Logros”. Em *Felicidade Demais* (2010), escolhemos “Dimensões”, “Ficção”, “Wenlock Edge”, “Rosto” e “Madeira”. Em *Amor de uma boa*

¹ O Nobel para Munro foi considerado também um Nobel para o conto.

² Utilizamos os dados constantes na página eletrônica da própria autora. Disponível em: <<http://alicemunro.ca/>>. Acesso em: 11 de out. 2015.

mulher (2013), “A Ilha de Cortes”, “Podre de rica”, e “O sonho de mamãe”. E no último recorte que fizemos da obra, em *Vida Querida* (2013), “Que chegue ao Japão”, “Amundsen”, “Com vista para o lago”, “Recanto”, “Orgulho”, e “Trem”. A seleção dos contos foi feita de forma a percorrer os diferentes espaços da contística munriana, analisando a questão da leitura em diálogo constante com o espaço e o corpo e a (des)construção de uma escrita feminina.

Utilizando a teoria literária do espaço, buscamos o inóspito, numa leitura de corpos (des)habitados e de lugares (des)construídos, e suas relações com o leitor implícito iseriano, bem como a constituição do imaginário nos contos de Munro. Nesse sentido, citamos a simbologia da floresta selvagem, da madeira incivilizada e da madeira trabalhada, uma topografia literária em que macro e microespaços dialogam constantemente. No movimento entre o *dentro* e o *fora*, leitura e escritura, um Eu e um Outro, percorremos os contos munrianos em busca de novas trajetórias, recuperando o potencial político dessa categoria considerada oposta ao tempo³.

Os objetivos específicos da pesquisa são: construir um quadro teórico, abordando aspectos das teorias literárias do espaço, a fim de analisar os espaços e suas representações na obra de Munro; mapear, por meio de uma topopoética, as geografias e topografias existentes nos contos; ler o imaginário munriano e as representações de gênero imbricadas e atravessar o espaço do *Outro* em busca de uma alteridade radical com o auxílio da Estética do Efeito, de Wolfgang Iser.

Os eixos principais da pesquisa são os espaços: literário (do texto), do leitor (da leitura) e o novo espaço que é tecido quando da junção desses diferentes percursos. O inóspito pode se transformar em habitável ou o movimento reverso: da presença, ausência.

A leitura que fazemos da obra de Alice Munro⁴ é por meio de uma crítica transversal. *Atravessamos* conceitos geográficos, questões de gênero e de estética do efeito, em busca de uma conceituação espacial que permita repensar lugares já conhecidos. As pesquisas atuais não encontram respostas definitivas sobre como desconstruir os opostos, mas, antes, novas formas de leitura, na tentativa de romper com binarismos estabelecidos e ideias engessadas,

³ Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de cronotopia em que tempo e espaço são dimensões de uma narrativa. “Tudo nesse mundo é tempo-espaço, cronótopo autêntico” (BAKHTIN, 2011, p. 245).

⁴ Até março de 2016, os estudos referentes à obra da autora canadense eram rarefeitos no Brasil. Encontramos no banco de teses da Capes apenas três trabalhos completos: “Associação e memória em *The Moons of Jupiter*, de Alice Munro” (mestrado pela UNESP), da aluna Narayan Anunciado Alves; “No país da linguagem: o processo de formação de identidades em Alice Munro e Margaret Laurence” (mestrado pela UFV), da aluna Patrícia Lacerda Faria Rocha; e “Os labirintos de Clarice Lispector e Alice Munro” (mestrado pela UFU), da aluna Aline Brustello Pereira.

sejam de gênero (masculino/feminino), de espaço (natural/artificial), de biologia (homem/mulher), além da infinidade de conceitos que são pesados sempre pelos seus extremos, esquecendo-se de que entre um “início” e um “fim” existe uma multiplicidade de trajetórias, em direção a oposições que se superam.

A leitura proposta é não-linear, bem como o próprio gênero conto é construído. “A palavra literária não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual e anterior” (KRISTEVA, 1994, p. 66, grifos da autora). Dessa leitura não-linear, direcionamos para um movimento centrífugo, *hors du texte*, do imaginário munriano, atravessando a escritura até constituir o espaço da leitura. No lugar de passividade, nossa leitura tenta recuperar as múltiplas aberturas, o potencial político e as possíveis reorientações de posição, de trajetórias e de cruzamentos: narrativas que se (des)encontram e formulam novas maneiras de se ler o mundo, e os papéis que foram construídos para homens e mulheres.

Não existe um mundo que, por si só, vive. Existe um olhar sobre esses espaços que nos constituem e nos rodeiam, e, por meio da leitura, podemos ir além das nossas próprias fronteiras; não é um “sou”, mas um “estou”. Alice Munro não tem propriamente um enfoque sobre o corpo, não é uma escritura de sensualidades, mas sua escrita percorre imensidões geladas, corpos doentes, espaços flutuantes e em movimento. Sua escritura é uma escrita do *movimento*, de conceitos e fronteiras atravessados.

Os corpos, como Butler (2008) define, são formas pelas quais habitamos o mundo, numa repetição de atos/gestos ao longo do tempo, na extensão do espaço. “O corpo, conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas” (BUTLER, 2008, p. 59) pode ser lido inversamente: do espaço ao corpo. E se o selvagem não fosse aquilo a ser temido, se o civilizado fosse aquele que, com suas artimanhas e delicadezas, articulasse maiores perigos? Talvez uma forma de subverter pré-concepções que diferenciam natureza e cultura, por exemplo. O movimento das “margens” ao “centro”, do Outro ao Outro, do Espaço ao Corpo, mostra-nos que as trajetórias são múltiplas e plurais: centros, corpos, espaços.

O caminho que seguimos não é temporal, linear, mas uma leitura espacial no sentido de movimento, de devires, processo sempre aberto e, por meio desse percurso, buscamos espaços mutantes, sempre ampliados e modificados, transformando o ato de (re)leitura em

(re)escritura. O movimento autoriza-nos a manter a dúbia indicação do título: corpos (des)habitados e lugares (des)construídos, pois as identidades são sempre processos, as fronteiras são permeáveis, e o inóspito é mais um espaço a ser percorrido, sinalizando para um movimento oscilatório, em que margens e centros podem servir para (re)orientações de posições que se alternam, construindo mapas diversos.

No estudo das narrativas ficcionais, um campo relativamente novo é o da teoria dos espaços, sejam eles literários, sociais, geográficos ou corporais. A primazia do tempo como categoria principal na literatura deixou para trás a questão do espaço, retomada, atualmente, por diversos teóricos. Gaston Bachelard, em *A Poética do espaço*, define a topoanálise: “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (1978, p. 202). Para além do estudo psicológico, os espaços podem ser pensados como topografia íntima, em que relevos, imagens e lugares são pensamentos que transformam e constituem o social e o individual, numa *dialética do exterior e do interior* (BACHELARD, 1978, p. 335, grifo do autor). As zonas de superfície permeiam esse movimento externo-interno, obra e leitor, literário e imaginário, esta “imaginação poética nos permite explorar o ser do homem como o ser de *uma superfície*, da superfície que separa a região do próprio ser da região do outro” (BACHELARD, 1978, p. 341, grifo do autor). Mas como limitamos o externo e o interno?

Esta pesquisa percorre os espaços munrianos, numa análise do selvagem *versus* civilizado, masculino e feminino, espaço e corpo que dialogam no imaginário constituinte dos contos de Alice Munro, mas não com posições marcadas, antes, fluidas.

No segundo capítulo, intitulado “A leitura e a escrita: dois atos, muitos espaços”, traçamos as teorias da leitura, com enfoque principal na Estética do Efeito, de Wolfgang Iser, abordando o leitor implícito iseriano e algumas correntes que pensam a leitura e o espaço. De que forma a leitura interage na superfície da própria experiência leitora? Dando prosseguimento à teoria de Iser, o subcapítulo seguinte intitulado “Estética do Efeito: o ato de ler e o leitor” expande alguns conceitos importantes para essa teoria da recepção, buscando as relações imbricadas entre texto e leitor. No subcapítulo 2.2, “O gênero de Alice Munro: o conto”, desenvolvemos algumas características do gênero narrativo de Alice Munro. As muitas indefinições e as diversas metáforas utilizadas por escritores e teóricos, como Cortázar e Piglia, ampliam o debate sobre esse gênero narrativo. Passamos para as questões de gênero

em 2.3, “Gênero, espaço de (in)definição”, em que são abordados conceitos e diálogos entre pensadoras como Butler, Cixous e Grosz, mais próximas das vertentes desconstrucionistas.

Como a nossa pesquisa tem como enfoque principal o espaço em suas diferentes concepções, em 2.4, subcapítulo nomeado “Conceitos espaciais na literatura e espaços do corpo”, trazemos os teóricos que trabalham com esses conceitos: na literatura, Brandão; no imaginário, Bachelard; e na própria geografia, Doreen Massey. Como o espaço inclui as concepções também corporais, focalizamos a questão do corpo em três dimensões específicas, as quais nos acompanharão ao longo da nossa leitura, no olhar conceitual de Paul Zumthor, José Gil e Jean-Luc Nancy. Por fim, em 2.5, cujo título é “Imaginário feminino munriano: algumas leituras”, trabalhamos as noções de imaginário para Bachelard e Durand. Isso tudo nos possibilita o trabalho com a simbologia da madeira, da floresta munriana e suas concepções espaciais que dialogam com as questões de gênero. Na leitura que fazemos, a floresta nem sempre é o selvagem, ambiente inóspito. A madeira representa a construção de uma “civilidade”, esculpida na matéria bruta da selvageria. O corpo leitor acaba por se transformar, também ele, num espaço do escrito e do inscrito.

No terceiro capítulo, partimos de “Corpos leitores: entre matérias e ficções” e adentramos na escrita de Alice Munro propriamente dita, trazendo seus contos como matéria bruta a ser desvendada. Suas personagens, como a madeira em sua forma mais arcaica, são trabalhadas, como que esculpidas para resultar em formas estéticas e refinadas. A sua teia de ficções, o espaço e o corpo são urdidos como quem faz demarcações num caminho percorrido inúmeras vezes, entrelaçando texto e intertextualidade. Em 3.1, subcapítulo cujo título é “Paisagens corporais: corpos (des)construídos”, demonstramos como o espaço, tanto quanto o tempo, se modifica, o que implica na impossibilidade de se voltar a um espaço intocável. No cruzamento entre os conceitos espaciais e do próprio corpo, mostramos que os corpos, assim como a paisagem – construção cultural – podem ser destituídos e investidos de novas concepções. Utilizamos alguns conceitos de Elizabeth Grosz como possibilidades para repensar o corpo. Em “As fronteiras do texto: paisagens literárias”, subcapítulo 3.2, aprofundamos a questão da leitura dos textos, assim como de que forma escritura e leitura constroem e podem manifestar o poder transformador de atravessar fronteiras. Ao adentrarmos no tópico 3.3, intitulado “Floresta, corpos e palavra”, já estamos totalmente imersos na floresta munriana, onde natureza e cultura são construções literárias que se

movimentam constantemente para demonstrar a ficcionalidade dos corpos e dos espaços. Trabalhando a madeira, percorremos o imaginário da obra de Alice Munro e mostramos que os limites podem ser deslocados. O masculino revisitado pode deixar de ser o centro e, ao atribuímos a esses deslocamentos não simples inversão, mas uma explosão de posições, permitindo chegar a uma constelação em que corpos, florestas e madeiras podem adquirir tantas formas quantas quisermos, possibilitamos uma leitura diferenciada do imaginário que povoa corpos e paisagens. Fechando o capítulo 3, no subitem 3.4. “Espaços de opressão e corpos doentes”, visitamos alguns contos da autora em que, no lugar de topofilia, temos a presença de uma topofobia, na qual as personagens sofrem uma redução em seus espaços vitais.

No quarto capítulo, “Espaço aberto: movimento”, a abertura: do percurso de espaço e corpo, de uma pretensa ordem do maior ao menor, ou do mais distante ao mais próximo, permite-nos cruzar novamente as fronteiras espaciais e literárias, para tentar a transformação itinerante, o movimento pulsante dos contos “Trem” e “Ponte flutuante”, de Alice Munro. O espaço nômade remete-nos aos conceitos de dois pensadores: Gilles Deleuze e Félix Guattari, com o movimento entre espaços lisos e estriados, e as forças que agem de um a outro. Em 4.1, intitulado “Gênero e alteridade”, pretendemos mostrar que o gênero pode ser entendido como o lugar do Outro, não uma simples marcação de sexualidade ou o extremo de um binarismo homem-mulher, mas, antes, a necessidade de cruzar fronteiras. Em 4.2, “O rosto: espaço inóspito?”, atravessamos a última fronteira, símbolo máximo da alteridade: o Rosto. Para o filósofo Emmanuel Lévinas, o rosto, o Outro em sua essência, possui suas marcas distintas, espaço último de diálogo entre um Eu e esse *para sempre* Outro. Para tanto, trazemos um dos contos de Alice Munro que tem o “Rosto” como título. Esse espaço último nos permite ir além das questões de gênero, ir em busca da alteridade, pois, ao focarmos no rosto, saímos do centramento em regiões masculinas ou femininas, vinculadas à biologia de órgãos reprodutores. Buscamos o espaço em que, em vez de reprodução, encontramos a essência do *outro*, leitura da alteridade. Em “Orgulho”, outro conto que está vinculado ao rosto, às marcas, às cicatrizes e, portanto, à alteridade, o conceito de beleza é trazido numa linguagem com lábios leporinos. Em 4.3, cujo título é “A leitura e o espaço do Outro: Munro e Iser”, entrelaçamos a autora e o teórico da leitura na tentativa de demonstrar que texto e leitor participam de um jogo em que as regras se modificam continuamente. Na leitura,

descobrimos um novo tratado de fronteiras que se entrecruzam, que dialogam constantemente, e que são necessários para conhecer o Outro, sem deixar de ser o Mesmo. No último subcapítulo, 4.4. “Leitura nômade: um, dos muitos caminhos”, percorremos uma vez mais a ideia de que a leitura proporciona um novo olhar sobre paisagens; o ato de estar imerso no espaço do Outro possibilita a compreensão de estar do outro lado.

Os corpos-personagens de Alice Munro saem das florestas, transformam-se, por vezes, em madeira bruta; em outras, madeira musical (violinos, violoncelos) ou madeira esculpida (casas, colunas, vigas); e, muitas vezes, voláteis, cinzas ou pele inscritas pelo fogo. A escrita de Alice Munro trabalha a matéria, às vezes como lenhadora, outras como musicista, e aos leitores afinados é dada a chance de perceber o espaço não mais como simples descrição ou ambientação, mas como personagem em movimento, em transformação. A escrita feminina é espaço que extravasa os limites da página, transborda e se expande. A *écriture féminine* ou ‘escrita do corpo’, como quer Hélène Cixous, é a palavra que vai além do texto, dá voz ao discurso silenciado. A escrita feminina atravessa o corpo leitor, ele próprio, espaço em construção.

2 A LEITURA E A ESCRITA: DOIS ATOS, MUITOS ESPAÇOS

*There were stories in my
community about women who had
become readers, in the way they
might take up drinking.*

Alice Munro

O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito. Ler seria, pois, não escrever de novo o livro, mas fazer com que o livro se escreva ou seja escrito – desta vez sem a intermediação do escritor, sem ninguém que o escreva. O leitor não se acrescenta ao livro mas tende, em primeiro lugar, a aliviá-lo de todo e qualquer autor, e o que ele tem de tão imediato em sua abordagem, essa sombra tão vã que passa sobre as páginas e as deixa intactas, tudo o que dá à leitura a aparência de algo supérfluo, e mesmo a pouca atenção, o pouco peso de interesse, toda a infinita ligeireza do leitor afirma a nova ligeireza do livro, convertido em livro sem autor, sem a seriedade, o trabalho, as pesadas angústias, o peso de toda uma vida que nele se verteu, experiência por vezes terrível, sempre temida, que o leitor apaga e, em sua ligeireza providencial, considera como nada. (BLANCHOT, 1987, p. 193).

Ler é assumir para si um outro corpo, essa sombra que passa deixando intactas as páginas: o livro é o espaço em que autor e leitor se anulam, dois corpos modificados, leitor anônimo que não tem sua assinatura na capa, mas que modifica aquilo que o autor assinou. Dentre os muitos questionamentos que Blanchot coloca, sua ideia de leitura explode em diversos gestos, o ato derradeiro do leitor é “ler o que, no entanto, não está escrito” (BLANCHOT, 1987, p. 195), e a leitura poderia ser pensada como o encontro da sombra do corpo leitor sobre a pele do livro que carrega em si as escolhas do corpo-autor. O leitor não atua como aquele que desvenda a comunicação, mas aquele que faz com que a obra se comunique. A comunicação não é o que o autor quis dizer, nem aquilo que o leitor entendeu, a comunicação é, antes, o espaço que se abre para que dois corpos se comuniquem, sem se tocarem. “A estátua glorifica o mármore” (BLANCHOT, 1987, p. 223), e a obra é feita da matéria escolhida pelo autor, mas ela é além dele, assim como o leitor não está nela, mas a atravessa com sua sombra: com sua leitura.

Wolfgang Iser, citando Poulet, lembra-nos de que “cada vez que leo pronuncio mentalmente um yo, y sin embargo ese yo que pronuncio no coincide conmigo⁵” (POULET

⁵ Cada vez que pronuncio mentalmente um ‘eu’, e porém, esse eu que pronuncio não coincide comigo. (Tradução nossa).

apud ISER, 1989, p. 162); novamente, um espaço deslocado em que corpo e escrita não coincidem, um novo tratado de fronteiras entre dois espaços ausentes. À fala é atribuído o espaço da presença; e à escritura, o da ausência. A leitura, por sua vez, pode ser entendida como um espaço em que ausência e presença roçam o limiar de dois corpos sempre em luta.

Uma única definição de leitura seria praticamente impossível de ser formulada. Dentro das várias correntes que debatem o ato da leitura, da recepção de um texto, ao leitor que se constitui por meio da leitura, há uma infinidade de questões que podem ser formuladas. Wolfgang Iser (1999), ao discorrer sobre a função comunicativa que se estabelece no texto, define os dois polos da comunicação: a estrutura do texto e a estrutura do ato da leitura (ISER, 1999, p. 9). O leitor tem, portanto, uma função ativa na construção do sentido do texto no ato da leitura. Se o autor deixa de existir após o texto pronto, se o texto possui estruturas selecionadas para determinar essa ou aquela combinação, o leitor cumpre sua função quando entra no jogo, na produção de sentido. O leitor é entendido como a entidade que se move constantemente pelas perspectivas utilizadas, em busca de uma sequência lógica, não necessariamente de forma contínua, pois a estrutura dos textos é variável e pode fragmentar a leitura. As imagens selecionadas, para que o texto, como evento, se realize, estão em movimento constante.

Uma das atividades ressaltadas por Iser na questão da leitura é o fato de que “o ponto de vista em movimento desenrola o texto em suas estruturas interativas; daí resulta a atividade de agrupamento em que se funda a apreensão do texto” (ISER, 1999, p. 28). Iser reforça sempre o conceito da Gestalt que acredita não ser a soma das partes que constitui o todo, levantando a ideia de que a leitura, comparada a essa Gestalt, não pode ser um ato matemático, pois o “todo é sempre maior do que a soma de suas partes” (conceito da Gestalt), e a busca que o leitor faz a essa forma fragmentada, que a leitura fornece, é que constitui o próprio ato da leitura.

O leitor participa da formação da Gestalt ao identificar a relação entre os signos; essa a razão por que ele não projeta significações arbitrárias no texto, embora a Gestalt só seja identificável como equivalência graças ao esquema hermenêutico de antecipação e cumprimento das relações entre os signos (ISER, 1999, p. 30). Dentre as capacidades exigidas do leitor, Iser cita quatro: de memorização, interesse, atenção e competência.

O leitor é dotado do poder de agrupar formas em busca de uma coerência, de uma significação. Essa significação não é arbitrária, ao contrário da ideia de fantasia trazida de Husserl – “o próprio da fantasia é sua arbitrariedade” (ISER, 2013, p. 33) – diferenciação entre fantasia (ato de fingir) e o imaginário. Iser classifica a tríade: o real, o fictício e o imaginário como envoltos em uma prévia estrutura: a do texto. A busca pela coerência, pela organização do caos, é fator preponderante para a apreensão do texto, segundo Iser (1999, p. 40), e o leitor tem sua função ao agregar sua orientação pela estrutura previamente dada pelo texto a perspectivas oscilantes ao longo do percurso, constituindo o texto e a si próprio. Iser apresenta diversos tipos de leitor⁶, mas é no leitor implícito que seu pensamento se desenvolve. O conceito de leitor implícito iseriano, em suas próprias palavras:

(...) o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção de leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor (ISER, 1996, p. 73).

Conceito caro a Iser, o leitor implícito tem ainda sua função que “se define como estrutura do texto e como estrutura do ato” (ISER, 1996, p. 73) ou, ainda, a realização histórica e individual das concepções que o leitor carrega para dentro do texto, atualizando-o. Retomando, então: o leitor de Iser não tem existência real, não é fundamentado em experiências empíricas, está inserido na própria estrutura do texto e é antecipado no mesmo.

O ato da leitura pressupõe um deslocamento: “pensamos os pensamentos de um outro, pensamentos que – independentemente de quem quer que seja – representam em princípio uma experiência estranha” (ISER, 1999, p. 41). Esse *deslocamento*, essa experiência de estranhamento, esse pensar os pensamentos de outro levam ao ato da leitura como constituinte de um novo espaço criado, o espaço em que o leitor deixa de ser apenas a “alma” do texto, sem corpo, indefinido, preenchendo os vazios da estrutura do texto (não como complemento,

⁶ Citamos apenas alguns: leitor ideal, contemporâneo, arquiteitor, informado, intencionado, etc. (ISER, 1996, p. 63).

mas como suplemento⁷), para tornar-se um espaço lítero-corpóreo⁸ em que experiências são vividas, espaços são constituídos e modificados. A transformação do gesto pelo ato.

O leitor lítero-corpóreo a que nos referimos é constituído no ato da leitura, levando-se em conta a estrutura do texto, mas ele próprio, por meio dos pensamentos do outro, transformando-se por meio do ato, em gesto: corpo que se movimenta, mesmo que através das perspectivas cambiantes do texto. A leitura toca os signos engessados do texto e dá vida e movimento a eles, mas esse ato de leitura é produzido pelo gesto do leitor. O leitor *hors du texte*, como define Rachel Bouvet (2006a), é que faz com que a leitura saia do papel e transforme. Assim,

Ce n'est pas le texte qui définit son lecteur, avec lequel une communication s'établit, mais le lecteur qui amorce l'acte de lecture, qui décide de continuer ou d'arrêter de lire, qui donne au texte la coloration que lui-même, en tant qu'individu particulier, est à même de lui donner⁹. (BOUVET, 2006a, p. 18).

No estudo que faz do imaginário do deserto, em *Pages de sable*¹⁰, Bouvet questiona:

Que se passe-t-il lorsqu'un sujet-lecteur commence à traverser les frontières culturelles? Doit-il s'avouer dans certains cas inapte à construire une figure et abandonner la lecture? Est-ce possible de s'engager dans une série de lectures connexes dans le but de construire un réseau sémiotique capable d'assurer le surgissement de la figure? Autrement dit, d'enclencher un processus de figuration inédit en ceci qu'il ouvre sur une autre culture, jusque-là méconnue du sujet? (BOUVET, 2006a, p. 23)¹¹.

E, a partir desses questionamentos, a autora sugere três variáveis de leitura : o texto, o leitor e a relação entre os dois. Em seu objeto de estudo, entende que cada texto sobre o deserto possui o enfoque da abordagem desse ou daquele autor, variando conforme sua vivência e sua forma de escrita; cada leitor entende o mundo de acordo com sua bagagem

⁷ Suplemento no conceito de Jacques Derrida é aquilo que excede a própria estrutura. Não é um supérfluo, mas o que é acrescentado àquilo que estaria completo por si mesmo, mas que *não faz parte* daquele todo. É o extra, *estrangeiro* (DERRIDA, 2011a).

⁸ Entendemos o espaço lítero-corpóreo como suplemento derrideano: não é só corpo-experiência, e nem apenas leitura-texto. É um espaço extra, suplementar.

⁹ Não é o texto que define seu leitor, com o qual uma comunicação se estabelece, mas é o leitor que fissa o ato da leitura, que decide continuar ou abandonar a leitura, que dá ao texto a coloração que ele mesmo, como indivíduo, é capaz de dar. (Tradução nossa).

¹⁰ Páginas de areia. (Tradução nossa).

¹¹ O que acontece quando um sujeito leitor começa a atravessar as fronteiras culturais? Deve ele julgar-se inapto a construir um significado em certos casos e abandonar a leitura? É possível se engajar numa série de leituras conexas com o intuito de construir uma rede semiótica capaz de assegurar o surgimento do significado? Em outras palavras, é possível desencadear um processo de significação sem precedentes na medida em que ele se abre a uma outra cultura, até então, desconhecida?(Tradução nossa).

cultural e suas diferentes percepções, e a relação entre esses dois polos se faz com um primeiro percurso (que, para a autora, deixará uma primeira impressão, a qual jamais se renovará) e por meio das releituras (que acrescentam tonalidades diferentes), permitindo refazer o percurso com olhar atento.

Entendemos como uma travessia, um caminho particular que o leitor faz, por um espaço já conhecido. É como um mapa que, após ser utilizado diversas vezes, com conhecimento, pode ser subvertido, escolhidos trajetos ainda desconhecidos, ou apenas variantes das linhas já delimitadas. O autor, depois de publicado, não refaz os seus trajetos naquele específico texto, por não praticar a reescrita de um mesmo texto indefinidas vezes, mas o leitor pode voltar a inúmeras releituras: tantas quantas forem necessárias para que aquele mapa tome a forma concreta do imaginário construído, e as diferentes possibilidades de centralizações do texto.

Esse percurso é um processo, um gesto de abertura para os pensamentos do outro, após conhecermos os nossos. É o cruzamento de fronteiras de um e de outro, do texto e do leitor, criando um espaço outro, aquele em que nem texto nem leitor são mais os mesmos. A leitura permite “également d’imaginer les lieux, de rêver, tout simplement, à partir des lignes, des noms, des formes et des pointillés”¹² (BOUVET, 2006a, p. 30); ao imaginário alheio, somam-se o imaginário individual, social e cultural, e os espaços se transformam em paisagens. Paisagens que são entendidas como construções do *imaginário cultural* (SCHAMA, 1996), ou como Alain Corbin nos lembra: “le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l’espace considéré”¹³ (CORBIN apud BOUVET, 2006a, p. 31).

Da paisagem lida, caminhamos em direção ao espaço último de comunicação: o corpo. Pablo Fernández Christlieb (2004) define cinco espaços de comunicação: as praças e ruas (espaços públicos e urbanos), a casa (espaço privado/doméstico), o café (espaço semipúblico/semiprivado), o parlamento (espaço extrapúblico) e o indivíduo (espaço íntimo, individual) – o corpo e a interioridade. O corpo também é lido de forma diferente, conforme os olhos que o contemplam, e até mesmo do seu próprio “ponto de vista”, pois o corpo pode ser percebido

¹² Igualmente de imaginar os lugares (a cena), de sonhar, simplesmente a partir de linhas, de nomes, de formas, de pontilhados. (Tradução nossa).

¹³ A paisagem é uma leitura, indissociável da pessoa que contempla o espaço considerado. (Tradução nossa).

em sua parte consciente – um corpo público individual –, e o seu inconsciente – o corpo privado:

El espacio individual es en realidade um poquito más grande que el próprio cuerpo, como si se tuviera un halo del tamaño de la apariencia vestimentaria, de los movimientos y posicionamientos (...) En su parte pública accesible ubica las ideas e imaginaciones colectivamente admitidas como racionales, razonables, civilizadas, agradables, publicables; lo público individual ha recibido el nombre de lo 'consciente', mientras que su parte más privada, alejada, cerrada, excusada finalmente, recibe el nombre de lo 'inconsciente', que hace pensar que hay un lugar dentro del cuerpo donde nosotros somos visitas de nosotros mismos, forasteros de nuestro próprio cuerpo; en rigor es correcto porque quien lo ha inventado, diseñado, amueblado y habitado es la colectividad, de la misma manera que lo ha hecho con los demás espacios (...). (CHRISTLIEB, 2004, p. 35-36)¹⁴.

A parte mais distante e fechada do nosso próprio corpo, esse “inconsciente” talvez seja acessado através de imagens, um imaginário passível de ser, de alguma forma, compartilhado.

Esse último espaço da comunicação permite-nos buscar as novas relações existentes entre os próprios gêneros, utilizando-nos do percurso da leitura. O que acontece a esse leitor, que possui suas próprias fronteiras, quando atravessa fronteiras culturais desconhecidas? O que acontece aos corpos leitores, quando se colocam nos pensamentos do Outro? Que corpo é lido e que corpo é transformado quando as fronteiras do gênero são atravessadas? Tanto o corpo que é lido, quanto o texto que é escrito, modificam-se quando da perspectiva feminina? O que difere uma paisagem de outra? Acreditamos que este é um percurso que merece ser percorrido em busca de respostas, mas, antes de tudo, um passeio pelos efeitos entre texto e leitor.

2.1 ESTÉTICA DO EFEITO: O ATO DE LER E O LEITOR

Onde vamos encontrar a intenção de um texto? A resposta é: na imaginação do leitor.

Wolfgang Iser

¹⁴ O espaço individual é, na verdade, um pouco maior que o próprio corpo, como se tivesse uma aura (um halo) do tamanho da roupa, dos movimentos e posicionamentos (...) Na sua parte pública acessível, têm ideias e imaginações aceitas coletivamente como racionais, razoáveis, civilizadas, agradáveis, publicáveis; o público individual recebeu o nome de "consciente", enquanto a sua parte mais privada, remota, fechada, a parte dispensada, como "inconsciente", o que sugere que há um lugar no corpo onde somos visitas de nós mesmos, forasteiros do nosso próprio corpo; de fato, é correto porque quem o inventou, desenhou, mobiliou e o habitou é a coletividade, assim como fez com os demais espaços (...). (CHRISTLIEB, 2004, p. 35-36). (Tradução nossa).

Wolfgang Iser, quando desenvolve a estética do efeito dentro da estética da recepção alemã, dá ênfase ao papel do leitor e ao ato da leitura. De forma simples, descreve a leitura como “a transformação, pelo leitor, de signos emitidos pelo texto” (ISER, 1999a, p. 3). Mesmo constatando que todos os textos literários tenham em si algum substrato histórico e social, o pensador alemão desenvolve sua teoria no sentido de buscar a interação entre um leitor que está previamente estruturado no texto (o leitor implícito), e o texto com suas perspectivas mutantes que permitem o movimento do leitor entre um primeiro plano e um segundo, que acabam por transformar sua própria maneira de ver e perceber o mundo.

O ponto do qual partimos na estética do efeito é a indeterminação. A literatura escrita a partir do século XVIII aumentou seu nível de indeterminação gradativamente, e uma das consequências é a maior participação do leitor no ato da leitura. Quando o texto ficcional tem em si uma indeterminação grande, ao leitor é exigida uma maior participação. A ficção é uma das versões de mundo, é ela própria uma forma de realidade com leis específicas, “um mundo familiar reproduzido de forma não-familiar” (ISER, 1999a, p. 7). Quando Iser (ISER, 1996, p. 179) nos mostra que os textos trabalham com quatro tipos básicos de perspectivas (do narrador, das personagens, da ação/enredo e do leitor), e esses pontos de vista se movimentam continuamente, o leitor utiliza-se da sua própria experiência para se posicionar, e há

duas possibilidades extremas de reação que podem surgir da confrontação entre o mundo particular de alguém e aquele da obra literária envolvida: ou o mundo literário parece fantástico porque contradiz nossa experiência, ou parece trivial porque simplesmente corresponde a ela. (ISER, 1999a, p. 8)

A Iser é claro que o texto literário não “pode ser plenamente identificado, seja com objetos reais do mundo exterior, seja com as experiências do leitor” (ISER, 1999a, p. 8), e é nessa ausência de identificação total por parte do leitor que a estética do efeito trabalha com os graus de indeterminação que exigem do leitor sua atividade. As lacunas, os espaços vazios, a não identificação total com aquele mundo de quem lê, é nesse espaço que o leitor exerce seu poder de fazer com que o texto comunique e, dessa forma, transforme seu próprio modo de ler o mundo. Porque é da natureza humana buscar o sentido das coisas, encontrar uma maneira de

entender e organizar o caos. “O ato de ler é, portanto, um processo de tentativa de vincular a estrutura oscilante do texto a algum sentido específico” (ISER, 1999a, p. 9).

Na estética do efeito, Iser trabalha com o conceito de Gestalt que, em sua tradução literal, significa “forma” – é dar forma a uma configuração do que está implícito, tornando-o explícito. A Gestalt possui sete fundamentos básicos¹⁵: segregação, semelhança, unidade, proximidade, pregnância, simplicidade e fechamento. Dentre eles, o da pregnância, ou seja, a “boa forma”, no sentido de que as formas mais simples são percebidas mais facilmente pela mente humana, e na tentativa de completar formas incompletas, irregulares, esse conceito nos parece o mais utilizado no ato da leitura. A leitura acontece ao buscarmos completar os espaços faltantes, as perspectivas que não se “fecham”, na tentativa de preencher as lacunas. Mas não é um encaixe perfeito, nem uma peça simétrica que junta texto e leitor. Cada diferente perspectiva do texto mostra apenas uma faceta do objeto literário a que se refere.

Iser mostra-nos que o texto traz em si o olhar do autor sobre o mundo. Mas é *um* olhar possível sobre o mundo, uma versão *individual* e selecionada [a *seleção* iseriana pode ser entendida como o rompimento referencial com o real (ISER, 1996, p. 12)], e com os cortes que efetua nessa realidade esquematiza uma versão de mundo, tornando-a ficção. A relação entre texto e leitor desenvolve-se nas perspectivas estruturadas, mas também na perspectiva individualizada do leitor, gerando o Efeito propriamente dito, que pode ser descrito como “efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes” (ISER, 1996, p. 16).

Entre as perspectivas que se movimentam, abre-se no texto o espaço da indeterminação, uma “terra-de-ninguém” (ISER, 1999a, p. 11), em que o leitor adere ao jogo de participação: “essas lacunas dão ao leitor a oportunidade de construir suas próprias pontes, relacionando os diferentes aspectos do objeto que até aquele ponto lhe foi revelado. É impossível para o próprio texto preencher as lacunas” (ISER, 1999a, p. 11). Mas o leitor não pode preencher as lacunas com sua própria e única experiência, pois desta forma haveria o fracasso do texto. O lugar vazio, a lacuna é entendida como uma conexão potencial: “os lugares indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação” (ISER, 1999b, p. 126). Junto com a seleção, a combinação é um dos outros

¹⁵ Disponível em: <<http://www.linguagemvisual.com.br/gestalt.php>>. Acesso em: 22 out. 2015.

aspectos caros à teoria de Iser. Combinar, aqui, no sentido das muitas possibilidades de representação existentes.

O movimento que o leitor faz pelas muitas perspectivas do texto cria profundidade e a sensação de participação no jogo: acessa determinados pontos de vista, cruza com os seus, oscila entre uma perspectiva que num momento é figura, para logo depois tornar-se fundo. Quando Iser nos diz que “experimentar um texto significa que algo está acontecendo com a nossa experiência” (ISER, 1999b, p. 51), ele está nos mostrando que vamos alternando espaços e descobrindo como é pensar diferente, estar num lugar diferente, nos *movermos* pelo texto, pelo mundo. Os dois espaços, texto e leitor, deslocam-se:

Primeiro, o texto oferece ao leitor nada mais que um conjunto de posições as quais apresentam uma variedade de relacionamentos, sem nunca formular o ponto focal a que convergem, pois esse está na imaginação do leitor, e, na verdade, só pode ser criado através de sua leitura. A estrutura está muito próxima da experiência de leitura, que Northrop Frye assim descreveu: ‘sempre que lemos qualquer coisa, vemos nossa atenção se movendo em duas direções ao mesmo tempo. Uma direção é exterior e centrífuga, na qual estamos cada vez mais nos afastando de nossa leitura, indo das obras individuais às coisas que significam, ou na prática, para nossa memória da associação convencional entre elas. A outra direção é interior ou centrípeta, na qual tentamos desenvolver, a partir das palavras, uma certa intuição do padrão verbal mais amplo que elas constroem. (ISER, 1999a, p. 22).

É entre movimentos centrífugos e centrípetos que o texto vai se construindo e o leitor se constituindo.

Para que o leitor caminhe pelo texto, faça pontes, se desloque entre as perspectivas, desenvolve-se, aos poucos, a imaginação pelas imagens que vão sendo criadas, um imaginário próprio de um autor que se amplifica num leitor. Há, nesse espaço criado entre texto e leitor, uma realidade outra, complexa, com suas regras próprias, numa “síntese passiva” como quer Iser (1999, p. 56), a imagem é criada, “categoria básica da representação” (ISER, 1999b, p. 58). É dar presença a algo ausente. Naquilo que Iser chama de “repertório textual” (1999b, p. 70), horizonte e tema movimentam-se constantemente por algumas ações: negação, suspensão, segmentação ou invalidação. Cada uma dessas ações direciona o leitor a um determinado tema ou horizonte:

Um tema se forma para a representação devido à atenção que desperta quando o leitor começa a questionar o conhecimento evocado pelo repertório. A significância do tema se forma para a representação a partir do lugar vazio do tema; o lugar vazio surge porque o tema não é um fim em si, mas sim signo de algo que nele ainda não está dado. A representação produz um objeto imaginário que lança luz sobre o que o texto formulado oculta. (ISER, 1999b, p. 75).

“É na parte não escrita do livro que o leitor tem seu lugar”, assim ISER (1999a, p. 30) define muito bem o espaço ocupado pelo leitor. O leitor não complementa nada no texto: ele cria novos pontos de contato entre espaços antes não existentes ou desconhecidos, vazios de sentido. O leitor trabalha com o suplemento derrideano: acrescentar algo a uma estrutura já completa (mesmo que o texto não tenha existência *fora* da leitura). O leitor está fora do texto, e o sentido somente existirá se algo *acontece* ao leitor, e nesse *acontecimento* é que o texto se *realiza*: a função comunicativa acontece quando da ruptura de posições já conhecidas. Nessa experiência,

como efeito estético, é impossível ao sentido que permaneça como tal; apenas a experiência, ativada pelo sentido e desenvolvida no leitor, mostra que o sentido poderá produzir algo que não podemos mais considerar sem restrições como estético. Trata-se de apreender a experiência estimulada pelo texto, o que leva inevitavelmente a sua realização; esta se opera através das orientações que dirigem o leitor. (ISER, 1996, p. 55).

A estrutura do texto dirige o leitor, mas não controla completamente suas ações ao longo da leitura. Ao leitor implícito de Iser é dada a função de agir individualmente e de forma a atualizar a leitura de um texto, ao descrever “um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação” (ISER, 1996, p. 79). Entre ficção e realidade, o que nos interessa é sua função: a ficção comunica algo sobre a realidade. Ficção e realidade não são extremos de pares opostos, mas a ficção nos diz algo sobre a realidade, mostra o que o real encobre, disfarça. E é no leitor, esse espaço lítero-corpóreo, que o texto comunica e se realiza. Ao transcender seu próprio lugar no mundo, o leitor tem acesso ao “imaginário de realidades deficitárias” (ISER, 1996, p. 157), e coloca-se frente a frente com seu próprio olhar sobre o mundo:

A indeterminação do texto impele o leitor a uma busca de sentido. A fim de encontrá-lo, ele deve mobilizar todas as forças de sua imaginação. Ao fazê-lo, tem a chance de se tornar um leitor crítico, na medida em que percebe que seus sentidos projetados nunca podem cobrir de todo as possibilidades do texto. Ao expor as limitações inerentes a qualquer sentido, a literatura moderna oferece ao leitor crítico a chance de enfrentar-se com suas próprias ideias (ISER, 1999a, p. 38).

Nesse enfrentamento, do leitor com ele mesmo – do embate entre suas ideias –, texto e leitor vão (re)criando um espaço em que esquema (o mundo) e correção (a ficção) dialogam

constantemente, e figura e fundo “são intercambiáveis e, pelo efeito de surpresa, mostram uma mudança de experiência” (ISER, 1996, p. 177): no leitor, pela sua nova constituição no texto, pela sua atualização. Ao habitarmos, mesmo que momentaneamente, um espaço não habitual, temos a “oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito” (ISER, 1999b, p. 93). Este formular o não-dito, o outro espaço, é a própria formulação do outro: nós nos constituímos ao nos deslocarmos da presença (temporal do texto) para a ausência (o não dito, o Outro que em nós habita).

O gênero de escrita de Alice Munro, o conto, dá a oportunidade ao leitor de se aproximar, ou ao menos vislumbrar, o espaço do Outro, “a chance de entrar em outros mundos e, assim, enriquecer suas próprias vidas” (ISER, 1999a, p. 42). Alice Munro, que era fã de Charles Dickens, sabia do potencial de tensão e intensidade que eram causadas quando do corte na narrativa, convidando o leitor a criar, ele próprio, possibilidades de imaginação.

2.2 O GÊNERO DE ALICE MUNRO: O CONTO

*Todas as emoções intensas, por
uma necessidade psíquica, são
breves.*

Edgar Allan Poe

Muitos teóricos já tentaram definir o conto, porém não existe uma definição, mas características que diferenciam o conto da novela, por exemplo. Já foi dito que a extensão seria um fator diferencial, mas os contos de Alice Munro não se enquadram no quesito “de pouca duração”, curtos. Há contos da escritora que ultrapassam as setenta páginas, roçando os limites da novela. Muitos são os teóricos, mas não há consenso quanto aos critérios que definem o gênero. O ensaio de Edgar Allan Poe, “A Filosofia da composição” (1966), ainda é citado por quase todos os teóricos. Poe estuda amiúde o seu poema “O Corvo”, demonstrando que tudo foi pensado previamente. A característica primordial destacada pelo escritor é a da *brevidade*, pois considera que todas as emoções intensas que o ser humano pode sentir são breves. Quando um fato ou história se estende em demasia, a intensidade da emoção se esvazia ou se dilui, existindo uma relação inequívoca entre brevidade e efeito, como citado:

“pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido” (POE, 1966, p. 597).

Nos contos eleitos para esta pesquisa, colocamos a característica da brevidade em questão, pois a narrativa de Alice Munro é mais aberta, e menos breve, mas, de forma alguma, perde a intensidade do efeito pretendido, tampouco a tensão que se instaura até o total rompimento da “pele” do conto para o aparecimento de uma nova percepção ou da transformação da própria visão do mundo que até aquele momento existia.

A concepção de brevidade de Poe é medida em “assentadas”: o texto breve deveria ser lido num único momento, numa única assentada, para manter a *unidade de impressão* ou *unidade de efeito* (definido esse tempo de leitura entre meia hora e duas horas). A leitura cronometrada parece mais propensa a caracterizar essa *unidade* do que propriamente um tempo tão exato e delimitado: a importância está na unidade do efeito pretendido, e não tanto no tempo dispendido na leitura. Sob esse viés, acreditamos que a brevidade é relativa, bem como sua extensão em termos de tempo de leitura.

Poe prossegue na explicação do *tom* pretendido: o corvo e toda a sua simbologia de ave de mau agouro, o *nevermore* e sua cadência não-humana, a simbologia da morte presente e a resposta que ecoa repetidas vezes (“nunca mais” *ad infinitum*), todas essas ferramentas parecem estar no *tom* a que o autor se refere. E chegamos ao ponto principal para a nossa leitura: o *espaço fechado, circunscrito*. Poe acredita que, para os efeitos pretendidos, utilizando-se do tom específico, o *espaço* delimita como uma moldura, a forma como esse efeito pretendido será concentrado: “sempre me pareceu que uma *circunscrição fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito” (POE, 1966, p. 602). O amante e o corvo encontrar-se-ão no quarto em que suas memórias da amada se tornaram intocáveis.

Em Alice Munro, os espaços têm essa importância do efeito pretendido, mas esse espaço oscila entre inospitalidades e corporalidades doentes, florestas e mobílias. Para a autora canadense, os espaços gelados que são sempre associados ao Canadá são desconstruídos no sentido de colocá-los mais próximos, quase à porta da vivência “civilizada”. Constantemente, a narradora questiona a civilidade humana, a barbárie selvagem, percorrendo espaços antes desconhecidos. É no espaço físico que o conto se desenrola e, muitas vezes, é o espaço que mostrará o que até então estava escondido. Em diversos contos da autora, o espaço inóspito, o espaço desconhecido, é que aponta no mapa

um ponto antes não marcado, a estrutura secundária que escondia uma outra informação. O tempo, sempre vinculado à história, numa sucessão cronológica, é colocado lado a lado com um espaço que também tem o poder de traçar uma outra narrativa.

Poe foi o precursor do que comumente chamou-se de o conto “moderno ocidental” (KIEFER, 2011). Borges e Poe integram o rol de contistas modernos, assim como Tchecov e Katherine Mansfield. Modernidade do conto é entendida dentro do contexto social e político da própria sociedade: “o novo mundo industrial, o mundo da rapidez das locomotivas, é um mundo construído sobre as bases da linguagem escrita. O conto moderno não é um causo, para ser decorado e recortado, mas um texto” (KIEFER, 2011, p. 144). É nessa realidade veloz que os contos modernos estão inseridos.

Dentre os teóricos mais atuais, optamos por utilizar dois escritores da América Latina, por acreditarmos que foram mais profundamente ao âmago daquilo que poderia se chamar de “espírito” do conto: Julio Cortázar e Ricardo Piglia. O primeiro, no texto “Alguns aspectos do conto”, utiliza diversas imagens para demonstrar o que seria o conto: “um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151).

A comparação entre conto e fotografia, contrapondo-se o romance e o cinema, ou ainda, em relação ao boxe, no qual o romance ganharia por pontos e o conto, por *knock-out*, o que podemos ressaltar é a abertura do pequeno para o grande, no conto o importante é “quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 1993, p. 153). Quando o escritor argentino cita Katherine Mansfield ou Tchecov, explica que o que é significativo nos contos desses mestres do gênero é que “alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento” (CORTÁZAR, 1993, p. 153). O conto parece trabalhar além ou contra as nossas expectativas como leitores, no sentido de romper com ideias pré-concebidas, para forçar essa “ruptura” definida por Cortázar.

De acordo com a ideia de Cortázar, o conto, então, seria um gênero literário bastante profícuo para a transformação do leitor, já que possui o potencial revolucionário de ser um portal que leva o leitor ao salto para a verticalidade do conto: para cima ou para baixo, mas sempre em profundidade; por seu espaço exíguo, por ter em si a condensação do espaço e do tempo; o recorte da história necessário, para que o leitor seja desentranhado da sua segurança,

tanto da sua realidade, quanto da do próprio conto. Ainda, conforme Cortázar, o tratamento literário dado a determinado tema depende de autor para autor, mas duas características são essenciais ao conto: intensidade e tensão. A intensidade é definida como a “eliminação de todas as ideias ou situações intermédias” (CORTÁZAR, 1993, p. 157), o que estaria de acordo com Poe que, em sua “Filosofia da composição”, discorre sobre a extensão, “pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, 1966, p. 597). Alice Munro não se enquadra no quesito brevidade, já que alguns dos seus contos são extensos, mas a intensidade e a tensão estão presentes em cada parágrafo.

O poder de condensação, de extensão, concisão e a eliminação de tudo que seja “supérfluo” definem a intensidade do conto. Por outro lado, a tensão “é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (CORTÁZAR, 1993, p. 158). Em Alice Munro, por exemplo, muitas vezes o leitor percebe para onde está sendo levado, o que vai acontecer, mas não sabe como isso vai acontecer.

Piglia, em suas “Teses sobre o conto”, ressalta a ideia de que um conto sempre conta duas histórias: uma aparente – a principal, e uma secreta – que percorre os subterrâneos da história principal, ora aparecendo, ora se escondendo. O momento de revelação do conto ocorre quando as duas histórias se cruzam, como dois planos que se interceptam, criando um outro espaço, revelando o que estava, até então, submerso. Há, portanto, textos sobrepostos, em que se alternam transparências e opacidades, e “os pontos de cruzamento são a base da construção” (PIGLIA, 1994, p. 38). Ao diferenciar o conto clássico (Poe) do conto moderno (Tcheckov), Piglia mostra que, naquele, o conto contava uma história e anunciava a outra, ao contrário do moderno, em que as duas histórias se mesclam de forma a fingir ser uma só (PIGLIA, 1994).

A difícil definição do conto, proposta por diversos teóricos e escritores, não acarreta dificuldades para a escrita propriamente dita da contística munriana. A autora tem como característica sempre presente o movimento circular, o tempo não-linear, oscilando entre passado, presente e um futuro próximo, não necessariamente nessa ordem. Suas personagens são pessoas comuns, com suas solidões, medos e frustrações. Sua forma de narrar saltita de

um conto com narrador em primeira pessoa, para outro que tudo vê. Mas o que está sempre presente é a ausência: seus grandes espaços silenciosos, em que o leitor é chamado a tatear, ir e voltar, preencher os grandes abismos que dão sentido a algo tão tênue, que, numa segunda leitura, pode se desmanchar e causar estranheza, hesitação, dificuldade em dar a pincelada final, parecendo sempre ser um esboço sutil de algo maior: duas histórias tramadas e as suas profundidades estabelecem um diálogo com as teses sobre o conto:

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias (...). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 1994, p. 37).

E nem sempre Munro faz questão de deixar a segunda história subir à superfície, talvez para que o conto fique ainda mais presente no pensamento do leitor, na tentativa de encontrar respostas.

A questão da literatura está sempre presente em seus contos. A narradora do conto “Amundsen” demonstra sua confusão quando as mulheres que trabalhavam com ela, e executavam seus trabalhos maquinalmente, “achavam que havia uma ligação entre ler muitos livros e tirar lascas dos outros” (MUNRO, 2013, p. 42), num dos poucos contos do livro que parece falar apenas sobre amor. Também é sobre amor, mas algo que sorrateiramente se esconde e se mostra na releitura do conto: as solidões, o frio das relações povoando o ambiente gélido de um hospital, a personagem Mary e suas carências após a morte da amiga Anabel, as fugas e os medos. Todos os contos do livro transparecem a maturidade de quem já chegou aos oitenta anos, sabendo o que levar e o que deixar para trás: na vida e na escrita. O supérfluo não tem sentido, a necessidade é que tudo seja condensado, a essência da palavra (e dos fatos). Nada pode sobrar nem faltar, a forma literária – o conto, como metáfora do próprio viver. Uma busca pela complexidade do simples, pela vertigem do não-dito que se desenha nessa escrita palimpséstica que se desdobra em diversos caminhos de leitura.

Em “Cascalho” (MUNRO, 2013), o leitor percorre o conto até o final, e retorna sobre seus próprios passos, para uma tentativa de compreensão dos motivos que levaram Caro, a irmã do narrador, a se jogar na água e morrer afogada. Nesse caminho de releitura, percebe-se a maestria de Munro em refazer os passos do irmão-narrador, que não compreende, que busca a explicação, causando no leitor algumas das sensações possíveis: impotência, descrença e

desconhecimento. A indeterminação do conto e seus cortes abruptos sugerem uma maior participação do leitor. Quando o corte é utilizado, interrompe a ação e a tensão é criada. “A interrupção dramática ou o prolongamento do suspense é o fator vital que determina o corte, o efeito é fazer o leitor tentar imaginar a continuidade da ação” (ISER, 1971, p. 14). O conto, enquanto gênero que pressupõe brevidade e intensidade, é o espaço textual propício a uma profundidade repentina, convidando o leitor a nadar ou mergulhar.

A crítica irônica, quanto ao mundo feminino que se debate no ambiente masculino, aparece numa rebeldia contida, silenciosa, em “Recanto”. Nos tempos idos de 1970, numa família tradicionalmente religiosa, a mulher que despende toda a sua energia para fazer do lar um recanto para o seu homem é mostrada pelos olhos de uma narradora adolescente, que vê a submissão da tia, compartilhando algumas ideias com o tio, mas que, ao mesmo tempo, parece perceber uma sutil mudança na tia. Essa mudança acontece como o andamento de uma partitura musical, pois é a própria música, ou o “gosto” musical do casal, que será o mote para desencadear alguns questionamentos na tia. As personagens e narradores da contística munriana têm muito das características exigidas do próprio conto, “é operação estrita do olho: atenção em estado puro” (GIARDINELLI, 1994, p. 38).

Alice Munro trabalha de forma magistral tanto as características de intensidade e tensão, citadas por Cortázar, quanto a condução das histórias duplas até que algo “estala”, uma “janela” se abre e o espaço da página toma profundidade, arrastando o leitor para aquele portal que Cortázar acredita ser a passagem do pequeno para o grande: a própria experiência humana. Christlieb (2004) afirma que o intenso, para continuar existindo, deve tomar forma, habitar um espaço, e se concretizar no tempo: o intenso deve tornar-se extenso, ter um corpo. E se o conto, esse espaço verticalizado em profundidade, ao cruzar as histórias superficiais e as secretas, transformasse o corpo leitor naquele espaço em que o gênero pode ser experienciado; se aquele eu que nos habita sem se parecer com o nosso eu real, pudesse transformar o corpo leitor em território multissexualizado para vivenciar o Outro?

De uma forma bastante sutil, os contos de Alice Munro minam nossas certezas, provocam incômodos e desestabilizam as “estruturas” espaciais a que estamos acostumados: a inospitalidade talvez não esteja nos lugares que normalmente acreditamos estar, assim como a segurança é retirada do leitor, por ele mesmo, por não ter mais como se abrigar em suas

certezas. O conforto não pode ser encontrado ali, nos contos de Munro, mesmo quando a narrativa é fechada com uma suposta segurança; algum espaço aberto sussurra a dúvida.

Muitas vezes, tem-se a impressão de que Alice Munro escreve em busca de um romance, mas como a epígrafe inicial na introdução do nosso trabalho, a autora gostaria de escrever um romance, mas uma “short novel”: como se houvesse a necessidade de escrever uma narrativa com as características do romance, e com a intensidade e tensão do conto. Há, por exemplo, uma ‘trilogia¹⁶’ de contos em *Fugitiva* (MUNRO, 2006), em que os três contos, “Acaso”, “Logo” e “Silêncio”, possuem uma suposta sequência, com as mesmas personagens, mas notamos que a sua escrita está naquela unidade de impressão que Poe descreve, e que não poderia ser expandida em extensão, mas apenas em verticalidade: a leitura é em profundidade e o texto adere ao leitor, importunando seus pensamentos, questionando mais que respondendo. É como se Alice Munro exorcizasse de si a história e o leitor, a partir dali, fosse o responsável por conduzir essas criaturas a um espaço de compreensão¹⁷. O leitor, por sua vez, deve estar adaptado ou acostumado ao gênero, com narrativas que não fornecem uma continuidade, movimento de abertura mais que fechamento. O conto, ao encerrar-se, parece abrir-se para uma outra dimensão: é como uma esfera e não como um círculo. *A esfericidade*¹⁸ que Cortázar define de acordo com o último preceito do “Decálogo do contista perfeito”¹⁹, de Quiroga²⁰, pressupõe que a intensidade e a tensão estejam sempre presentes, do início ao fim do conto, e é isso que não deixará que a esfera perca a sua forma de esfera. E, talvez mais importante que a própria forma geométrica de esfera, o que Cortázar reforça do preceito: que o narrador coloque-se na pele da personagem, esteja investido e preso nessa forma:

O narrador poderia ter sido um dos personagens, ou seja, a situação narrativa em si deve nascer e se dar dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites do relato sejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Em outras palavras, o sentimento da esfera deve preexistir de algum modo ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, existisse implicitamente nela e a levasse à sua tensão extrema, o que constitui justamente a perfeição da forma esférica. (CORTÁZAR, 2008, p. 58).

¹⁶ Pedro Almodóvar faz uma releitura da trilogia em “Julietta” (2016). O cineasta espanhol já havia citado a mesma obra da autora canadense, “Fugitiva”, numa das cenas de “A Pele que habito” (2011).

¹⁷ Cortázar (2008) relembra um verso de Pablo Neruda: “Minhas criaturas nascem de uma longa rejeição” (p. 64), e concorda que escrever teria esse caráter de exorcizar aquilo que não é aceito, libertando as criaturas de seu criador e deixando-as livres para ter uma existência plena fora do autor.

¹⁸ “A noção de pequeno ambiente.” (CORTÁZAR, 2008, p. 57).

¹⁹ Disponível em: <www.ciudadseva.com/texto/decálogo-del-perfecto-cuentista> . Acesso em: nov. 2016.

²⁰ “Imagine que o relato só tivesse interesse para o pequeno ambiente de seus personagens, dos quais você poderia ter sido um. É a única maneira de obter a vida no conto.” (PACHECO; LINHARES, 1993, p. 335).

Estar preso numa forma de modo a existir implicitamente nela: movimento de corporificar um espaço (o próprio corpo), e o potencial de abrir-se para uma outra dimensão. O narrador é também ele um espaço²¹. De uma metáfora, da forma que abarca o conto, chegamos ao corpo e ao gênero.

2.3 GÊNERO, ESPAÇO DE (IN)DEFINIÇÃO

*Mulher é um termo em processo,
um devir, um construir de que não
se pode dizer com acerto que
tenha uma origem ou um fim.*

Judith Butler

Alice Munro foi a décima terceira mulher a ganhar o Prêmio Nobel de literatura, e seus contos não possuem um enfoque feminista²² ou do universo feminino, exclusivamente. Mas podemos notar, com sua ironia, que ela questiona os papéis instituídos para homens e mulheres. Em “Recanto”, conto que integra *Vida Querida* (2013), a escritora estabelece claramente a relação entre o espaço masculino (público), enquanto a personagem feminina é responsável pelo lar, *recanto* “para seu homem” (MUNRO, 2013, p. 115). A mulher, que é claramente submetida, mesmo que com delicadeza, aos designios do marido e que percebe, em determinado momento, que “o problema é de espaço e de corpos” (MUNRO, 2013, p. 132), consegue romper, mesmo que não violentamente, não abertamente, dentro dela mesma com aquela submissão. É como se Alice Munro mostrasse às suas leitoras que as amarras podem ser rompidas, mesmo que silenciosamente. O conto inicia definindo a época em que os fatos são narrados:

Tudo isso aconteceu nos anos 1970, embora naquela cidade e em outras cidades pequenas como aquela, os anos 1970 não fossem como nós os imaginamos hoje, ou como eu os conheci em Vancouver. O cabelo dos rapazes era mais comprido do que

²¹ Para o estudo de narrador, que também se vincula à ambientação e suas diferentes formas de concepção (franca, reflexa, e dissimulada), Osman Lins em sua tese “Lima Barreto e o espaço romanesco” (1976), é inovador para sua época, ao tratar sobre espaço, numa época que poucos no Brasil o faziam.

²² Em diversas entrevistas a autora canadense afirmou que não é feminista, por acreditar que homens e mulheres possuem seus papéis, cada qual com suas dificuldades. Disponível em: <<http://alicemunro.ca/press/>>. Acesso em: 11 out. 2015.

antes, mas não lhes descia pelas costas, e não parecia haver uma carga incomum de liberação ou de desafio no ar. (MUNRO, 2013, p. 111).

Anos 1970, no Canadá. O feminismo avançava. É em 1970 que Kate Millet publica o *Sexual Politics*, marco da crítica feminista norte-americana, que “preocupou-se em desmascarar a misoginia da prática literária – as imagens estereotipadas da mulher como anjo ou monstro, o abuso literário da mulher na tradição masculina e a exclusão da mulher na escritura das histórias literárias e dos cânones acadêmicos” (FUNCK, 1994, p. 18). Um pouco mais adiante, “numa segunda fase, batizada por Elaine Showalter de ‘ginocrítica’, a crítica feminista deixou de enfatizar o texto masculino como objeto de estudo para se concentrar na re-descoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres” (FUNCK, 1994, p. 18).

Discussões bem mais amplas que aquelas realizadas por Virgínia Woolf, na década de 1920, num texto inicialmente chamado “As mulheres e a ficção”, ensaio que foi lido em duas universidades inglesas exclusivas para mulheres, em que a personagem foi criada por Woolf para debater a literatura feminina. A personagem recebe a notícia do decreto que aprova o voto das mulheres e também um envelope do seu advogado com as quinhentas libras que receberá por ano, “dos dois – o voto e o dinheiro –, o dinheiro, reconheço, parecia infinitamente mais importante” (WOOLF, 2014, p. 57). Com a modernidade instaurada, o fator econômico não tinha como não ter sua importância. As mulheres já tinham sua independência, porém continuavam com outras tantas dependências.

O conto de Munro faz um recorte desses tempos idos e mostra como a mulher inserida naquele espaço considerado feminino, ambiente do lar, constitui-se como uma identidade representativa de um gênero num discurso estabelecido e em transformação, pois o conto é narrado em primeira pessoa, narradora que, à época, contava com treze anos e vai morar com o casal de tios: Tio Jasper e Tia Dawn. Os pais da narradora haviam viajado para a África [“para atender aos pagãos” (MUNRO, 2013, p. 112)], e ela convive por certo tempo nesse ambiente familiar dos tios que é percebido por essa narradora crítica das relações entre tio e tia, questionadora da ordem e observadora das transformações. A personagem da tia Dawn é assim descrita:

Ela teria esperado até que as farpas parassem de voar. (...) Ela estava acostumada a se conter até ter certeza de que meu tio tinha dito tudo que queria dizer (...). O que ela acabava dizendo sempre saía num tom cheio de ânimo, e ela sorria assim que visse que podia sorrir, então era difícil pensar nela como alguém que estivesse sendo podado. (MUNRO, 2013, p. 113).

Ou, na visão da mãe da narradora, “A vida da Dawn é toda dedicada ao marido (...). A vida dela gira em torno daquele homem” (MUNRO, 2013, p. 112). E a interpretação da narradora: “Isso era algo que se dizia na época, e nem sempre era para ser uma ofensa. Mas eu não tinha visto até então uma mulher que fizesse isso parecer tão verdadeiro quanto a tia Dawn” (MUNRO, 2013, p. 112). O espaço onde essa tia habitava girava ao redor do seu homem; o lugar, em que ela recriava quase um útero, tinha um nome:

recanto era a palavra. ‘O trabalho mas importante de uma mulher é criar um recanto para seu homem’. Será que a tia Dawn disse mesmo isso? Acho que não. Ela evitava essas declarações. Eu provavelmente li isso numa das revistas do lar que ela tinha em casa. Daquelas que teriam feito a minha mãe vomitar. (MUNRO, 2013, p. 115).

Notam-se os diferentes perfis entre a mãe da narradora e a tia. Mas a personagem que se delineia silenciosamente, como um entalhe feito em madeira, relevo perceptível apenas ao toque, é a irmã do tio, a musicista Mona Cassel, com a qual ele não tem contato, evitando-se até mesmo tocar no nome dela no “recanto”.

Ela disse que a irmã era alguns anos mais velha que o tio Jasper, e que alguma coisa tinha acontecido quando eles eram novos. Certos parentes acharam que aquela menina tinha que ser levada para algum outro lugar para ter uma oportunidade melhor, por ser tão musical. Então ela foi criada de um jeito diferente e o irmão e a irmã não tinham nada em comum e de fato isso era tudo que ela – a tia Dawn – sabia da história. (MUNRO, 2013, p. 118).

Inversamente a Judith, a irmã fictícia de Shakespeare criada por Virgínia Woolf (2014), para demonstrar que, se tivesse existido àquela época, não teria tido oportunidade para se criar como o irmão, Mona Cassel é retirada do ambiente familiar, pois tinha um dom – que talvez o irmão não tivesse – para se transformar numa musicista. O irmão torna-se médico, não amante de música de “sinfonia”. No decorrer da história, a tia Dawn, para impressionar alguns vizinhos, convida a cunhada que estava na cidade para um concerto, para tocar em sua própria casa²³, numa noite que o marido estaria fora. O marido retorna para casa, e ao mesmo tempo em que se tem a medida exata da relação entre os irmãos, que não trocam nenhuma palavra, vê-se que o marido não dirige nenhuma palavra ou gesto à esposa. Algum tempo depois, a irmã morre, e o conto termina no dia do funeral, quando tio Jasper entoava um hino e a

²³ Uma das músicas pedidas pela esposa do vizinho foi *Eine Kleine Nachtmusik*, serenata famosa de Mozart, que, em tradução livre, seria: um pouco de música à noite ou uma pequena música para noite (*Pequena Serenata Noturna*).

tia Dawn parece ter uma “iluminação”: a morte – a sua própria morte. A morte daquela mulher que cuidava somente do recanto do seu homem. “Ou talvez ela tenha entrevisto a sombra de decepção no rosto do tio Jasper antes mesmo de ele ter consciência dela. Ou talvez tenha percebido que, pela primeira vez, ela não se importava. Por nada neste mundo, não podia se importar” (MUNRO, 2013, p. 133). A última frase do conto é: “‘Oremos’, diz o pastor” (MUNRO, 2013, p. 133), um tanto enigmática, outro tanto em suspenso. Não importa.

A ambientação do conto todo gira em torno de espaços: públicos e privados, recantos e, nesse encerramento, a igreja. Massey (2009) em *Pelo espaço*, vai discutir diversas percepções dos espaços em diversas construções, inclusive das identidades. Numa relação entre alteridade e distância, a autora mostra-nos que

não há correlação mecânica entre distância e diferença. Tanto a alteridade do resto do mundo quanto a alteridade da feminilidade dentro do estabelecimento da figura clássica da modernidade empregaram a manipulação da espacialidade como uma ferramenta poderosa, mas os tipos de poder que estão envolvidos, e os modos pelos quais esses são impostos através da configuração do espacial, foram, em cada caso, muito diferentes. A espacialidade foi importante em ambos os casos, mas o espaço é mais do que distância. Localização, confinamento, simbolismo... também desempenharam seus papéis. O que está em questão é a articulação das formas de poder dentro das configurações espaciais. (MASSEY, 2009, p. 141).

O confinamento da mulher no seu recanto, criado para abrigar seu homem, já não é mais suficiente. Já não importa mais. Aquela mulher que cuidava do recanto para o marido não se prende mais àquele espaço sem voz. É o som, a música, a voz que parece ecoar no espaço ampliado. Quando a “voz” de Mona Cassel é calada, cessa também aquela encenação de esposa perfeita, aquele teatro que tinha como cenário o *recanto*. Aqueles papéis que, até mesmo inconscientemente são investidos nos corpos e espaços, cessaram. O rompimento dos limites que separavam o público do privado, o externo do interno, metáforas de um interior e de um exterior que se quebra quando a “voz” musical de Mona desorganiza aquele “ninho”, e a sua morte, o seu silêncio despertam a voz da tia silenciada. O que entra em questão são os jogos que estabelecem os discursos, sejam eles de espaço ou de tempo, masculinos ou femininos.

Nas construções de gênero também o espaço-tempo tem suas correlações:

isto pode explicar por que Irigaray alega que, no Ocidente, o tempo é concebido como masculino (próprio a um sujeito, a um ser com um interior) e o espaço é associado com feminilidade (feminilidade sendo uma forma de externalidade em relação aos homens). A mulher é/provê espaço para o homem, mas ela mesma não

ocupa lugar nenhum. O tempo é a projeção do seu interior (do homem) e é conceitual, introspectivo. A interioridade do tempo vincula-se com a exterioridade do espaço apenas através da posição de Deus (ou de Seu representante, o Homem) como ponto de sua mediação e eixo de coordenação. (GROSZ apud MASSEY, 2009, p. 92).

A tia Dawn provê que aquele seja o *recanto* do tio Jasper. Mas qual é o lugar dela? O posicionamento que ela toma em busca desse espaço próprio é colocar-se do lado da musicista, exilada da família porque tinha um dom. Ao transgredir as leis do marido, convidando a cunhada para adentrar ao recanto, tia Dawn cria um espaço próprio, mesmo que momentâneo, de rompimento com esse poder enclausurador, ruptura com o espaço de poder de Jasper.

Quando se trata de crítica feminista, debatendo textos escritos ou lidos por mulheres, parece que há sempre a necessidade de justificar o motivo de tal enfoque; estamos sempre opondo obras escritas por homens e por mulheres, enquanto o questionamento que Woolf faz (que talvez hoje não faça o mesmo sentido da época da escritora, pois a pobreza ou riqueza agora atinge qualquer pessoa) remete àquilo que poderia se chamar de ambiente básico para criação. Muitos gênios da literatura foram pobres, ou morreram na miséria. Mas o ponto aqui é mais amplo: o prazer/sobriedade, prosperidade intelectual/mesquinhez de conhecimento, espaço público/privado, todas essas diferenças fazem com que uma literatura feminina apresente traços diferenciais da masculina (assim como a branca da negra, a europeia da latina, etc.), devido às experiências vivenciadas.

Quando se opõem dois (ou mais) mundos, a tendência é fixar um ponto de “divergência” nas trajetórias, criando um espaço diferenciado. Se o espaço é um ponto de encontro de trajetórias²⁴, quando o percurso não é igual, o espaço será outro. Quando Woolf (2014) questiona o valor naturalizado da guerra ou dos esportes no mundo masculino, em detrimento dos sentimentos ditos femininos ou do prazer das compras, vemos que são valores instituídos por um discurso que assim os toma como acima do outro, num critério valorativo criado por aquele mesmo que avalia. Então, um jogo de futebol é mais “sério” do que percorrer lojas em busca de novidades? São valores instituídos que constroem identidades.

Versão: verter, interpretar, modo de contar; subversão: verter (de baixo para cima), perturbação, destruição, insubordinação. De baixo para cima: pontos já fixados, por valores

²⁴ Doreen Massey refere-se ao “encontro de trajetórias” como um *locus* possível de “novas trajetórias e novas configurações” (MASSEY, 2009, p. 204).

instituídos. O poder instituído, do qual não se foge completamente, deve ser questionado. E como essas mulheres faziam e fazem até hoje? Mostrando o seu olhar sobre o mundo, o seu mundo através de um olhar diferenciado. Os seus corpos e a sua escrita interagem na forma com que foram sendo constituídos. Se elas tomavam água e cuidavam das crianças enquanto os homens embriagavam-se com vinho e poesia, a sua sobriedade, na “realidade”, podia ser inversamente colocada na literatura: um “delírio” que outras mulheres entenderiam, pois só se reconhecem naquilo que já se conhecem.

Esses espaços femininos, com valores considerados fúteis pelos homens desportistas e guerreiros, criaram um corpo (físico e literário) diverso daquele praticado pelos engessados cânones. Se o espaço público era onde tudo acontecia, o espaço privado das mulheres tinha também seus segredos e era construído com outros alicerces, nem melhores, nem piores: apenas diferentes. Se, naquele *recanto*, criado por aquela mulher para o seu homem, existia pouco de prazer e muito de reclusão, ela soube também verter, não por meio da própria voz, mas da música que fez ali habitar, uma subversão que só vai aparecer, tanto para ela, quanto para ele, no momento daquela morte física que se revestiu de um caráter simbólico. Aquele funeral não era da musicista banida da família: ali morria um recanto que deixou de ser canto. Era apenas um invólucro que escondia (não protegia) uma relação em que não havia reciprocidade, mas, antes, valores mortos, impostos por um discurso fixo, surdo (e mudo) a outras expressões. Aquele lar, pretensamente espaço feminino de proteção, era um simulacro, um reflexo puro e simples do masculino.

Richard Sennet (2014), ao fazer uma retrospectiva do corpo e suas relações com a cidade desde os gregos até a atualidade, mostra que o corpo (e sua nudez) era considerado o triunfo sobre a barbárie (SENNET, 2014, p. 39). Os gregos e seu ideal de corpos bem torneados faziam distinção entre temperaturas: corpos frios e corpos quentes. Ao citar Hipócrates, a explicação era: “o macho, dotado do princípio do movimento e da geração; e a fêmea, possuidora do princípio da matéria” (SENNET, 2014, p. 41), demonstrando as funções ativa e a passiva. Se os corpos de “machos” e de “fêmeas” eram considerados polos de uma mesma matéria (SENNET, 2014, p. 42), e os discursos como força constituinte de uma “estimulação corporal” (SENNET, 2014, p. 43), os escravos eram corpos sem discursos, e as mulheres, tidas como imperfeitas psicologicamente, portanto, confinadas aos espaços

privados (SENNET, 2014, p. 76), e que, por meio de alguns rituais²⁵, conseguiam fazer com que os espaços tivessem o poder catártico de um resgate metafórico.

Para além de temperaturas e de construção de corpos quentes ou frios, buscamos em Butler, com sua mulher-devir, a construção do gênero, em que

a presunção aqui é que o ‘ser’ de um gênero é *um efeito*, objeto de uma investigação genealógica que mapeia os parâmetros políticos de sua construção no modo da ontologia. Declarar que o gênero é construído não é afirmar sua ilusão ou artificialidade, em que se compreende que esses termos residam no interior de um binário que contrapõe como opostos o ‘real’ e o ‘autêntico’. Como genealogia da ontologia do gênero, a presente investigação busca compreender a produção discursiva da plausibilidade dessa relação binária e, sugerir que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do ‘real’ e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida. (BUTLER, 2008, p. 58).

A prática discursiva contínua e a repetição de atos, “a estilização do corpo, (esse) conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para reproduzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2008, p. 59), e que pressupõe uma simetria diferencial inexistente que constituiria as identidades de gênero, marcam esses conjuntos de fronteiras – corpos – que delimitam as experiências distintas dos gêneros. Como espaços pensados, o feminino e o masculino podem ser questionados fora das fronteiras do sexo, como “uma significação que, liberta da interioridade e da superfície naturalizadas, pode ocasionar a proliferação parodística e o jogo subversivo dos significados do gênero” (BUTLER, 2008, p. 59-60). Desse corpo físico, deslizamos para o corpo narrativo do “Recanto” de Munro, para visualizar essa imagem cristalizada chamada espaço.

Bachelard (1978), em *A Poética do espaço*, percorre alguns espaços do imaginário de obras poéticas. Ele faz a clara distinção entre imagem e metáfora, esta sendo algo estanque, morta e estática, enquanto aquela nos impele em direção ao futuro, espaço da imaginação. O “Recanto” munriano pode ser pensado como imagem desse feminino encerrado em seu confinamento. Bachelard pensa, nessa topoanálise íntima, algumas imagens do espaço: a casa, a concha, o ninho, os cantos e vários outros. No espaço do ninho, “a fêmea, torno vivo, escava sua casa. O macho traz do exterior os materiais exóticos, as hastes sólidas. De tudo isso, por

²⁵ Os dois rituais citados por Sennet são: Tesmoforia (rito de fertilidade vinculado à deusa Deméter) e Adonia (rito que era vinculado a Adônis, excelente amante). “A diferença entre a Tesmoforia e a Adonia equivale à que se verifica entre a Quaresma e a terça-feira de carnaval”. (SENNET, 2014, p. 77)

uma pressão ativa, a fêmea faz um estofamento macio” (BACHELARD, 1978, p. 263). No conto de Munro, o *recanto* não tem essa característica de acolhimento, proteção, antes é uma reclusão da própria mulher. O “macho” é o que tem uma vida externa, que traz o “exótico” para dentro de casa. Ela traz apenas a música, como forma de rebeldia. Na única passagem do conto em que temos acesso à descrição do recanto, percebemos que tudo era preparado para o olhar do marido:

Reluzentes colheres e garfos de prata de lei, assoalhos escuros encerados, suaves lençóis de linho – toda essa devoção doméstica era presidida pela minha tia e levada a cabo por Bernice, a empregada. Bernice se encarregava de tudo na cozinha, passava a ferro os panos de prato. Todos os outros médicos da cidade mandavam a roupa de cama para a lavanderia chinesa, enquanto Bernice e a tia Dawn penduravam elas mesmas a nossa no varal. Brancos de sol, frescos de vento, lençóis e bandagens todos superiores e com um cheiro bom. (...) Claro que era necessária toda a energia de uma mulher para manter um recanto como aquele. (MUNRO, 2013, p. 114).

O esforço da “fêmea” em moldar seu ninho, o recanto da personagem nada tem da característica do aconchego de um lar: puro esforço para agradar e reluzir, para fazer-se vista pelo homem que reinava naquela casa. Bem diferente da ideia de ninho, o pensamento bachelardiano traz um capítulo intitulado “Os cantos” (BACHELARD, 1978, p. 286), em que define que os cantos seriam os espaços reduzidos onde nos escondemos, mas uma solidão buscada, do recolhimento e não da reclusão: “todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa” (BACHELARD, 1978, p. 286). O canto em si é *imobilidade*.

No “Recanto” que aqui visitamos, nos aproximamos dos *objetos* jogados nos cantos, *objetos de solidão* (BACHELARD, 1978, p. 290): tia Dawn, ela mesma enclausurando-se como objeto jogado a um canto, preço a ser pago para transformar o espaço em *recanto para seu homem* (MUNRO, 2013, p. 115). Para abrir espaço nessa moldura aprisionante, a música da irmã banida da família aparece. O concerto particular dado na sala de estar para os vizinhos, a ruptura que se espera, não acontece, pois, logo após essa “transgressão”, o marido “perdoa” a esposa, dando de presente a ela um pingente: ela volta, comodamente, para seu recanto, para sua imobilidade enclausurante, para tomar consciência apenas no funeral.

Essa morte simbólica, da mesma forma, carrega consigo a força de renascimento. No fechamento do ensaio de Woolf, ela também busca esse “renascer”:

Pois acredito que se vivermos por mais um século – estou falando da vida comum que é a vida real, não das vidinhas isoladas que levamos como indivíduos – e tivermos quinhentas libras por ano e um *espaço próprio*; se cultivarmos o *hábito* da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se *fugirmos um pouco das salas de visitas* e enxergarmos o ser humano não apenas em relação aos outros, mas em relação à realidade, ao céu, às árvores ou a qualquer coisa (...); se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há *em quem se apoiar*, e de que *seguimos sozinhas* e nossa relação é com o mundo da realidade e não só com o mundo de *homens e mulheres* então a oportunidade surgirá, e a poeta morta que era a irmã de Shakespeare encarnará no corpo que tantas vezes ela sacrificou. (WOOLF, 2014, p.159, grifos nossos).

Woolf traz uma crítica quanto ao mundo de homens e mulheres, mostrando que a busca por um espaço próprio é necessidade primordial, o *fugir das salas de visitas* pode ser o fugir das funções sempre delegadas às mulheres, ou o próprio corpo (homem, mulher), o mundo é muito mais amplo que sexo e gênero; o mundo é vasto e as relações múltiplas, e a “reencarnação” da irmã morta de Shakespeare traz, para o corpo de “mulher”, uma reconstrução dessa superfície permeável, regulada politicamente, o corpo, naquilo que Butler (2008) chama de *atos corporais subversivos*, em busca de uma *possibilidade performativa* que mostre as múltiplas possibilidades: “os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente *incríveis*” (BUTLER, 2008, p. 201), e não estarão confinados nos espaços únicos de gêneros construídos.

A mudança dos espaços físicos, culturais ou mentais amplia a forma de construção das identidades, buscando não simples *conceitos em gavetas*, metáforas ocas questionadas por Bachelard. Nessa poética de espaços, somando-se à fluidez de identidades subversivas, o diálogo entre Bachelard e Butler torna-se iluminador: “Emily brincava de fazer uma casa para si mesma num recanto inteiramente na proa do navio... Fatigada desse jogo, ela caminhava sem rumo na direção da popa, quando, de repente, lhe veio o pensamento fulgurante de que ela era *ela*” (HUGHES apud BACHELARD, 1978, p. 287).

A partir dessas reconfigurações, o *recanto* seria habitado por identidades em curso, “no presente espacial, o que somos é o que fazemos” (MASSEY, 2009, p. 274), e que Butler, em uníssono com essa geografia feminina delineada, ao expandir a famosa frase de Beauvoir de que “ninguém nasce mulher: torna-se uma mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9), dirá: “mulher é algo que fazemos mais do que algo que somos” (BUTLER apud SALIH, 2012, p.

22) ou, ainda, “nós nos tornamos nossos gêneros e não nossos corpos” (BUTLER, 1987, p. 140).

Se o gênero pode ser pensado como um “projeto cultural” (BUTLER, 1987, p. 140), devemos também questionar a categoria mulheres, um conceito que deve ser expandido ou, nas palavras de Butler, “liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir” (BUTLER, 1998, p. 25). A categoria mulheres pode, então, ser entendida como lugar de ressignificação, espaço aberto onde múltiplas significações podem surgir, dialogando com a própria ideia de escritura. E de que conceito de gênero estamos falando? O gênero pensado como “um estilo corporal, um ato, uma estratégia, é um processo” (SALIH, 2012, p. 94), e os atos, as estratégias e todo esse processo são construídos pelos discursos e aparatos que nos cercam.

A questão de gênero utilizou-se de alguns modelos até o momento para a leitura do feminino, e citamos alguns: a igualdade de gênero, que foi necessária para que direitos e deveres fossem pesados e medidos, colocando-se na balança os dois lados (masculino e feminino); o gênero, como categoria de análise histórica (como citado por Scott), embasando os debates acadêmicos; e a diferença, não no sentido de desigualdade, mas de diferentes, ou como queria Derrida, *différance*²⁶. Acreditamos que todos os modelos foram necessários para determinadas épocas e estágios do debate, envolvendo a questão de gênero.

Partimos do pressuposto de que a diferença é o modelo capaz de efetuar algumas mudanças no que tange à questão do feminino. Entendemos, também, que a diferença desse “corpo feminino” se deva ao fato de ser necessária uma corporeidade para esse gênero feminino, só que essa materialidade não deve ser vinculada à biologia ou aos papéis impostos culturalmente. A materialidade é importante na medida em que pode ser desconstruída, ou seja, “não é negar ou recusar ambos os termos. Significa continuar a usá-los, repeti-los, repeti-los, subversivamente, e deslocá-los dos contextos nos quais foram dispostos como instrumentos do poder opressor.” (BUTLER, 1998, p. 26). Somente dentro das estruturas podemos romper com elas mesmas. Não existe pensamento fora do espaço do pensar.

²⁶ Conceito caro à Derrida, a *différance* brinca com a noção de *différence*, diferença, que possui a mesma sonoridade que *différance*, mas opera com o “jogo de diferenças”. Foi traduzido para o português como *diferência* ou *diferimento*, mas entendemos que a sutileza não tem como ser mantida na tradução. A *différance* trabalha no âmbito do *espaçamento*, não simples movimento da presença e da ausência, mas as diferenças consideradas seriam “ao mesmo tempo diferentes de lugares e diferenças de forças” (DERRIDA, 2011, p. 31).

O sexo, por si só, é uma “violência material”, ou como nos lembra Butler, citando Monique Wittig, uma “alegoria política” (WITTIG apud BUTLER, 1998, p. 26), mas é por meio dele que podemos desconstruir suas significações e transformar os discursos. O corpo deve ser entendido não apenas como “lugar de existência” (NANCY, 2000, p. 15) , mas também como lugar de transgressão, de subversão. E a escritura-leitura, espaço de abertura em que os corpos podem ser ressignificados.

Essa abertura pode se vincular à *écriture féminine*, de Hélène Cixous, conceito cunhado em 1975, quando da publicação de *Le rire de la Méduse*²⁷ (*The Laugh of the Medusa*), em que a pensadora francesa reivindica uma escrita feminina, não no sentido de que mulheres escrevam dessa forma e homens daquela, não pressupõe a mulher, em sua forma biológica ou em sua sexualidade culturalmente constituída, feminina, mas a *mulher* da escritura cixousiana é quase um gesto, é o *ocupar um espaço*, ocupar *esse* espaço anteriormente tido como desabitado, esse espaço de margens que foram vinculadas a um centro patriarcal. A *écriture féminine* é mais espacial que sexual. Pode ser percorrida, habitada e ocupada por qualquer corpo, seja ele biologicamente definido como homem ou mulher. Essa escritura feminina é composta por coordenadas que nos levam por trajetos, travessias, *movimento* pelos espaços inóspitos ou desconhecidos. E do que essa Medusa cixousiana ri? “Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe²⁸” (CIXOUS, 1995, p. 21).

A *écriture féminine* fundamenta o que se conhece como feminismo francês, e suas maiores teóricas são Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva. A base desse feminismo são as ideias de Jacques Derrida e de Lacan, entrecruzando conceitos desconstrucionistas e psicanalíticos:

O feminismo francês, *écriture féminine*, desconstrói essencialmente a organização fálica da sexualidade e seu código, que coloca a sexualidade da mulher e o significado de seu corpo como um espelho ou complemento para a identidade sexual masculina. Paralelamente, esse discurso constrói a genuína, múltipla diversidade da economia libidinal da mulher - seu erotismo - que foi

²⁷ Medusa era uma das três Górgonas (Ésteno, Euriale e Medusa). As irmãs habitavam o extremo Ocidente e eram monstruosas com suas cabeças cobertas de serpentes. Seu olhar tinha o poder de transformar em pedra qualquer mortal que as encarasse. Das três, somente Medusa era mortal, que acaba por ser morta por Perseu. O mito da Medusa possui diversas versões, e em uma delas Medusa era uma mulher de beleza incomparável, que tinha orgulho de sua cabeleira. Ao desafiar a deusa Atenas, essa condenou-a a viver como Górgona. Cada uma das Górgonas é associada a uma pulsão: sociabilidade, sexualidade e espiritualidade. Medusa é vinculada a essa última pulsão: “Quem olha para a cabeça de Medusa se petrifica. Não seria por que ela reflete a imagem de uma culpabilidade pessoal?” (SOUZA BRANDÃO, 2000, p. 240).

²⁸ Para ver a medusa de frente basta mirá-la: ela não é mortal. É bonita e ri. (Tradução nossa).

simbolicamente reprimida na linguagem e negada pela cultura patriarcal (DALLERY, 1997, p. 65).

Ao questionarmos a construção da sexualidade, estamos com isso também renovando o olhar sobre a linguagem, sobre a escrita e o corpo, dando voz e materialidade às histórias vividas e vivenciadas por um corpo antes apenas especular: anterior ausência de uma presença considerada masculina. “Ao falar do corpo, a *écriture féminine* reverte a hierarquia entre sexualidade masculina e feminina, essa identidade-na-diferença masculina” (DALLERY, 1997, p. 65), como se tudo estivesse sempre atrelado ao padrão masculino, centro de todo pensamento e experiência.

Quando o feminismo francês desconstrói a sexualidade masculina como sendo a única, e origem de toda percepção, ele está questionando também o discurso centrado num conhecimento cartesiano (logocentrismo), e deixando às margens a multiplicidade de outras experiências que não estão imersas nos conceitos vinculados ao masculino (falocentrismo). Falar sobre o corpo e as experiências que envolvem a(s) sexualidade(s) é também desconstruir o discurso voltado apenas para o desejo masculino de reduzir o mundo a um dualismo homem e mulher, natureza e cultura, os binômios hierarquizados que mantêm uma ordem estabelecida pelo discurso instituído. A desconstrução busca, dentro dessa pretensa ordem, reverter a hierarquia nas oposições, para que haja um deslocamento nas teorias e conceitos envolvidos, questionando que interesses estão mantendo a estrutura desses pares. E ao revelar a existência do corpo feminino, enquanto escrita de um corpo não mais objeto, mas sujeito de uma geografia própria e múltipla, libertam-se “os territórios corporais que foram mantidos selados, suprimidos no desenvolvimento fálico das diferenças sexuais masculinas e femininas” (DALLERY, 1997, p. 69), porque os significados que são dados a esses corpos territorializados como masculinos ou femininos, esses significados estão inscritos nos discursos e não na corporeidade naturalizada.

“Escrever o corpo não é dar acesso a um corpo pré-cultural ou a uma sexualidade pré-cultural” (DALLERY, 1997, p. 70), mas, com o movimento de um *dentro* e um *fora*, a voz materializando o corpo e suas muitas experiências, diversas e únicas, e que, se distanciadas de uma sexualidade, sempre em comparação ao masculino, é sempre vinculada a um olhar objetificado da escrita masculina sobre a mulher. Ao escrever sobre si mesma a mulher retoma o lugar de onde fala, pois

escrever é precisamente a real *possibilidade de mudança*. O espaço que pode servir de trampolim para o pensamento subversivo, o movimento precursor da transformação das estruturas sociais e culturais... As mulheres *apoderando-se* da oportunidade de falar e, em consequência, sua revolucionária *entrada na história* (CIXOUS apud DALLERY, 1997, p. 71, grifos da autora).

Alice Munro dá voz a mulheres e a corpos doentes, muitas vezes silenciosos; em outras, silenciadas, e faz-nos percorrer pretensos espaços vazios, inóspitos até, para nos mostrar que nesses mesmos espaços tudo que pressupõe perigos não está naturalmente associado à natureza: mais perigoso que aquele lugar ermo, distante, é a própria humanidade com sua violência e seus jogos de poder. “A Ilha de Cortes”, um dos contos de *O amor de uma boa mulher* (2013), mostra que homens e mulheres podem ter perversidade semelhante quando investidos de poder, e a Ilha distante, no meio do nada, é só a paisagem que emoldura as maldades de uma (agora) velha senhora, que saiu impune de um crime contra o marido anterior.

O conto tem voz narrativa em primeira pessoa, a “noivinha” como era chamada pela sra. Gorrie (MUNRO, 2013, p. 133), a dona em cujo porão viviam a narradora e o marido, Chess. Gorrie interfere o tempo todo na vida do casal, dando palpites e conselhos para uma “esposa” de primeira viagem:

‘Sempre se vista logo que acordar como se estivesse saindo para o trabalho, capriche no penteado e na maquiagem – ela me pegara mais de uma vez de camisola –, ‘porque então você pode colocar um avental se tiver alguma coisa para lavar ou cozer no forno. Faz bem para o seu moral’. E sempre tenha alguma coisa no forno no caso de aparecer alguma visita. (MUNRO, 2013, p. 137).

A sra. Gorrie o tempo todo tenta mostrar como a narradora deve portar-se para ser uma boa mulher, e a narradora rebate com seus questionamentos secretos ao leitor. O que a narradora lembra do espaço em que vive nesse porão é uma cortina que separa o quarto da cozinha:

Nos momentos mais ardentes da conflagração sexual, bem como durante o rescaldo pleno de bem-estar, aquele tecido estava diante de meus olhos e se tornou um lembrete do que eu mais gostava no casamento – a recompensa por ter sofrido o insulto inopinado de ser uma noivinha e a peculiar ameaça de uma cristaleira. (MUNRO, 2013, p. 139).

Essa cortina é quase um limite tátil entre um mundo de conservadorismos e aquele em que o prazer acontecia. E a outra coisa que a narradora fazia atrás dessa cortina era ler: emprestados da biblioteca, inúmeros livros faziam companhia atrás desse “portal”:

E quando eu erguia os olhos naquele estado de assombro agitado a que um livro podia me levar – uma vertigem de iguarias devoradas –, eram as listas que eu via. E não apenas os personagens e o enredo, mas o próprio clima do livro se associava às flores artificiais e deslizava pelas faixas cor de vinho tinto ou pelo verde lúgubre. (MUNRO, 2013, p. 141).

A leitura mistura-se ao espaço daquela alcova, personagens e cortina mesclam-se, e a narradora sente que além de leitora ela quer ser escritora, e o marido apoia suas incursões pela experiência da escrita. O marido trabalhava de sol a sol, com o único propósito de abastecer o lar, sem preocupações quanto aos desejos mais íntimos de realização: “mas eu pensava: é isso que os homens fazem” (MUNRO, 2013, p. 142). A narradora esboça que tudo aquilo que eles não questionavam ao longo de suas vidas acabara por levá-los de encontro a tudo aquilo que eles não haviam projetado para suas vidas: um casal tradicional, com “cortadores de grama motorizados e freezers” (MUNRO, 2013, p. 142). Ela procurava emprego sem muito empenho, pois “eu não precisava abrir espaço no mundo porque ele já tinha feito isso. Era o dever dos homens” (MUNRO, 2013, p. 143). Papéis instituídos, e por muitas vezes aceitos comodamente.

O que a narradora descobre ao longo da narrativa é que a sra. Gorrie, que agora tem ao seu lado um marido inválido, nos idos de 1923 já fora casada com o Sr. Wild²⁹, que falecera após um incêndio nunca esclarecido, na Ilha dos Cortes. Em nenhum momento nós, leitores, temos alguma informação concreta do que aconteceu naquele incêndio: todas as investigações do caso deram como acidente. O conto termina com uma abertura: “mas nunca vi as vigas calcinadas que desabaram sobre o corpo do marido. Isso tinha acontecido muito tempo antes, e a floresta crescera em volta daquela casa” (MUNRO, 2013, p. 163).

O selvagem, o incivilizado tomando conta do habitável: mesmo em ruínas, aquela havia sido uma casa. E o fogo, que torna tudo homogêneo, destruíra o espaço hospitaleiro, familiar, e a floresta tomara conta. A madeira civilizada transformada em cinzas, junto com ela, o corpo do marido. A madeira crua, viva, crescera sobre os escombros daquilo que um dia fora um casal.

²⁹ Wild, talvez ironicamente, selvagem.

Freud cunhou o termo “continente negro³⁰” ao referir-se à sexualidade feminina, por sua obscuridade, sua ausência fálica, sua pretensa passividade. As mulheres afastaram-se de seus próprios corpos por terem se habituado a acharem que o corpo e seus prazeres eram demasiadamente perigosos: ilhas, continentes. A narradora do conto munriano percebe os papéis instituídos a homens e mulheres, mas mesmo assim parece cada vez mais incorporar-se a eles. Em sonhos, a narradora deixa-se possuir pelo sr. Gorrie, marido inválido da sra. Gorrie, como se ocupasse aquele lugar da mulher transgressora, mas a narrativa demonstra que as peças continuam desempenhando seus papéis no jogo da economia sexual, e os papéis de homens e mulheres mantêm-se invariavelmente fixos e fechados, sem possibilidade de movimento, a não ser os já instituídos.

Ao percorrermos os diferentes espaços (des)ocupados pelas mulheres de Alice Munro, desbravaremos as florestas munrianas em busca de madeira e, quem sabe, descobriremos o riso da Medusa.

2.4 CONCEITOS ESPACIAIS NA LITERATURA E ESPAÇOS DO CORPO

O deserto é povoado.

Deleuze e Guattari.

Alice Munro trabalha em seus contos a matéria espacial “selvagem” e, em muitos deles, a floresta. O conceito utilizado diversas vezes para descrever muitas das literaturas produzidas no Canadá é *wilderness*: lugar ermo, afastado, deserto. Pela própria constituição geográfica e climática do Canadá, com suas temperaturas geladas, o Grand Nord, o Désert Blanc, tudo isso colabora para que a percepção seja voltada a espaços inóspitos e de constante *movimento*.

Segundo Théodore Monod, o Grand Nord é o terceiro elemento de uma “trilogia dos espaços de movimento”:

³⁰ Luce Irigaray questiona em diversas obras o silêncio de Freud em relação à sexualidade feminina, e a ideia de que a libido é forçosamente masculina, ativo, enquanto à sexualidade feminina caberia o papel passivo (IRIGARAY, 1974).

Le monde polaire, océans de glace et déserts de neige, compléterait la trilogie des espaces qui commandent le perpétuel mouvement, la navigation, le nomadisme, la fuite éternelle, quotidienne, à travers les cercles sans cesse renaissants et jamais franchis d'un horizon qui vous précède, semble parfois vous attendre, pour vous narguer, mais jamais ne se laisse atteindre³¹ (MONOD, apud BOUVET, 2006, p. 73).

Os desertos com suas diferentes temperaturas:

Entre le désert au sens géographique du terme et le fameux 'désert blanc' se trouve d'abord une structure d'opposition: à la chaleur intense répond le froid intense; à la terre desséchée, n'offrant qu'affleurement de rocs, étendues de sable, éboulements de pierres, s'opposent la neige et la glace, ces masses d'eau qui submergent le socle terrestre et qui font même oublier sa présence minérale (...) Car ces lieux où la nature se donne en spectacle sont avant tout les lieux du paradoxe: inhospitaliers, inhumains, contraignants, ils sont pourtant recherchés, appréciés, traversés, nomadisés³² (BOUVET, 2006, p. 36).

A *Canlit*³³, ou seja, a literatura canadense é, em seus primórdios, uma literatura de desbravadores. Um país composto por diversas culturas, um povo mesclado de muitas origens, contudo unido pelo ambiente inóspito que o cerca: o deserto branco, os grandes lagos, e as florestas. O conto "A Wilderness Station", de Munro, mostra-nos que esse espaço inóspito, desértico, não é o espaço que guarda o perigo, mas talvez a própria humanidade com sua "civilidade" seja mais aterradora que a "barbárie" da natureza:

In Munro's story, the forest itself contains no menace; there are no hostile Native people or wild animals. The violence which Munro locates in her 'wilderness station' originates entirely with White men, and in this way she writes against traditional depictions of the monstrous wilderness. As women writers, Atwood and Munro reconsider the body of clichéd imagery about the North and the wilderness which has been built up by male authors, and, by continuing to range over this territory, they forge connections with their national literary heritage even as they

³¹ O mundo polar, oceanos de gelo e desertos de neve completam a trilogia dos espaços que estão perpetuamente em movimento, a navegação, o nomadismo, a fuga eterna, cotidiana, pelos círculos que renascem incessantemente e nunca são ultrapassados de um horizonte que está a sua frente, que parece às vezes estar a sua espera, para desafiá-lo, mas permanece inatingível. (Tradução nossa).

³² Entre o deserto, no sentido geográfico e o famoso 'deserto branco' encontra-se, primeiramente, uma estrutura de oposição: o calor intenso opõe-se ao frio intenso; à terra seca, que oferece apenas um afloramento rochosos, extensões de areia, desmoronamento de pedras, opõem-se a neve e o gelo, essas massas de água submergindo até a base de terra e que fazem até mesmo esquecer a sua presença mineral (...) Pois nesses lugares onde a natureza dá o seu espetáculo, são, antes de tudo, os locais de paradoxo: inospitais, desumanos, limitantes, eles são, no entanto, procurados, valorizados, atravessados, 'nomadisados' (Tradução nossa).

³³ Termo cunhado na década de 1950.

interrogate its assumptions and offer a fresh perspective on the mythology of wilderness. (HAMMILL, 2007, p. 91-92)³⁴.

Ao analisar os contos de Munro e Atwood, a autora finaliza questionando : “How does the link between landscape and the female body work in these stories?”³⁵ (HAMMILL, 2007, p. 185).

Começamos por definir espaço e a distingui-lo do que, por vezes, é tomado como sinônimo: lugar. Espaço, além de possuir diversas concepções, pode ser abordado sob diferentes aspectos: a natureza, a realidade e a estrutura métrica do espaço³⁶ (ABBAGNAMO, 2012, p. 406). Dos três aspectos, o que nos interessa é o da realidade: sua subjetividade e como ele se transforma em corporeidade. A interpretação do espaço, como acontece na paisagem, depende do olhar que é colocado sobre ele. A nossa tendência é sempre colocarmos o espaço como uma superfície na qual podemos nos localizar e, automaticamente, nos posicionarmos em relação ao outro, que está fixo num *outro* ponto. Se concebermos o espaço como uma *abertura*, podemos também entender que ele é sempre um devir.

O espaço é pensado por Doreen Massey como: 1) inter-relação e interação; 2) “esfera da multiplicidade”, no sentido de plural num entrecruzamento de trajetórias (MASSEY, 2009, p. 29); e 3) incompleto, sempre em construção.

“O espaço é um produto de relações e para que assim o seja tem de haver multiplicidade (...). Para que o futuro seja aberto, o espaço também deve sê-lo” (MASSEY, 2009, p. 32). Massey advoga em prol de um espaço sempre em evolução, não estático. O binário tempo-espaço sempre enfatizou um dos seus polos – o tempo –, também associado ao masculino, enquanto o espaço (a ser preenchido, tomado, explorado), ao feminino, sempre foi menosprezado. A defesa da pesquisadora é que, ao conceituar o espaço como aberto, recuperamos o potencial político que possui. Consoante Lloyd:

³⁴ Na história de Munro, a própria floresta não contém nenhuma ameaça; não há nenhum povo nativo hostil ou animais selvagens. A violência que Munro localiza nesse conto é originada completamente pelos homens brancos e, dessa forma, ela escreve contra representações tradicionais da selva monstruosa. Como escritoras, Atwood e Munro consideram o corpo e suas imagens-clichê do Norte e do selvagem como construção de autores masculinos; e, transformando esse território, forjam conexões até mesmo com a herança literária nacional deles/delas, assim como interrogam as premissas e oferecem uma perspectiva fresca da mitologia da selva (HAMMILL, 2007, p. 91-92). (Tradução nossa).

³⁵ Como a ligação entre a paisagem e o corpo feminino trabalha nessas histórias? (Tradução nossa).

³⁶ 1. A natureza do espaço (exterioridade): a) posição/lugar. “posição de um corpo entre outros” (ABBAGNANO, 2012, p. 406); b) espaço como continente de todos objetos materiais; e c) como campo: Einstein e suas quatro dimensões. 2. A realidade do espaço (realidades): a) realidade física ou teológica do espaço; b) realidade da subjetividade do espaço; e c) o espaço é indiferente ao problema da realidade ou irrealidade (ABBAGNANO, 2012, p. 407). 3. Estrutura métrica do espaço (geometrias): físico e matemático (ABBAGNANO, 2012, p. 409).

para [Spinoza], não obtemos nossos verdadeiros *selves* refugiando-nos dentro de nossas fronteiras. Tornamo-nos o máximo nós mesmos, abrindo-nos para o restante da natureza... essas duas dimensões de *selfhood*: as relações do *self* com o mundo espacial, no aqui e agora e suas relações com o tempo. Sua física dinâmica dos corpos fornece o nexos entre os dois... uma multiplicidade interna de *selfhood* (LLOYD apud MASSEY, 2009, p. 94).

Novamente, a abertura é que cria essa dimensão múltipla em que os corpos também se transformam em espaços abertos para novas reconfigurações. E a leitura, ao nos levar a pensar pensamentos alheios, nos fornece essa abertura, nossos corpos são atravessados por outros corpos, nossas fronteiras se ampliam, e podemos vivenciar a experiência de outros corpos. O espaço sempre foi pensado como o oposto negativo do tempo, mas eles devem ser pensados conjuntamente. (MASSEY, 2009, p. 40). O espaço sempre foi considerado o polo menos importante: “com menos seriedade e magnificência, sendo material/fenomenal, em vez de abstrato, ser em vez de devir e assim por diante, feminino em lugar de masculino. É a categoria subordinada” (MASSEY, 2009, p. 55), e

assim, o termo supostamente mais fraco de um dualismo oblitera as características positivas do mais forte, o significante privilegiado. E o faz através da fusão do espacial com a representação. O espaço conquista o tempo ao ser estabelecido como a representação da história/vida/o mundo real. Nesse espaço de leitura há uma ordem imposta sobre a vida inerente do real. A ordem (espacial) oblitera a desarticulação (temporal). A imobilidade espacial silencia o devir temporal. É, porém, a mais terrível vitória de Pírron. Pois no exato momento de seu triunfo conquistador o “espaço” é reduzido à estase. A própria vida e, certamente, a política, são dele arrancadas. (MASSEY, 2009, p. 56).

A visão espacial de Massey quer que o espaço esteja sempre aberto, em movimento, para ter o poder de transformar, assim como é transformado. O espaço é pensado como a liberdade, a abertura; o lugar, por sua vez, é uma pausa no movimento amplo do espaço. “O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro.” (TUAN, 2013, p. 11). Esse corpo, “lugar de existência” (NANCY, 2000, p. 15), é o “espaço” que tentamos fixar como nosso, uma segurança, um ponto de apoio. Mas, independentemente da nossa vontade, o nosso corpo continua espaço aberto para novos significados, fronteiras porosas entre nós e o mundo. Massey questiona a noção de lugar, pois, em sua concepção, o lugar delimita o espaço, numa pretensa segurança que na prática não existe. Para a pesquisadora, o espaço não contém em si essa “pausa”; o espaço mantém o seu movimento, por mais que nós tenhamos a necessidade de nos fixarmos. Em nossa leitura,

entendemos que o lugar é uma marcação, um ponto de vista, assim como o corpo, lugar de onde se fala, é uma perspectiva, um “lugar”. O lugar pressupõe a fixidez, o espaço fornece a ampliação. Acreditamos que existe um movimento intercalado de perspectivas, mas sempre existe uma *orientação* da voz narrativa ou da leitura, o que traz uma noção de lugar, mesmo que momentânea, mesmo que depois haja deslocamento e coloque tudo fora do lugar outra vez. O espaço-texto é atravessado por um lugar-leitor-narrador.

Nota-se que a distinção entre espaço e lugar é tênue, fronteira que roça margens que se confundem. Cabe a nós, agora, situarmos de que forma o espaço literário pode ser pensado para que, de simples superfície de localização, possa nos transmitir o potencial político de repensar o gênero. As abordagens mais comuns do espaço literário, segundo Brandão (2013), são: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem³⁷ (BRANDÃO, 2013, p. 23).

Para além dessa classificação, Brandão ainda coloca uma quinta forma: as expansões do espaço literário, separadas da seguinte forma:

- a) representações heterotópicas, com potencial transgressor e de reorganização do espaço extratextual. Tem ação política. Podemos citar Michel Foucault como um dos principais pensadores dessa categoria (BRANDÃO, 2013, p. 66);
- b) operações de espaçamento (a leitura): referência a experiências de leitura. A questão principal é: quais os outros efeitos capazes de promover a espacialização? (BRANDÃO, 2013, p. 67);
- c) distribuições espaciais (voz literária, por exemplo): as diferentes perspectivas e quais os modelos de pontos de vista. A visão e a voz literárias são capazes de desnaturalizar o espaço (BRANDÃO, 2013, p. 69); e
- d) os espaços de indeterminação: o espaço literário como paisagem. A literatura como realidade, uma, dentre as muitas visões de mundo. A realidade é corporificada através da literatura (BRANDÃO, 2013, p. 70).

³⁷ De acordo com Brandão (2013): 1. Representação do espaço (espaço social, psicológico, urbano, vertical, horizontal, etc): utilização de procedimentos descritivos e procedimentos narrativos (BRANDÃO, 2013, p. 59). 2. Estruturação espacial (espaço textual): utilização de efeitos de simultaneidade, fragmentação, descontinuidades (BRANDÃO, 2013, p. 61). 3. Espaço como focalização (espaço e perspectiva): focalização do narrador e as perspectivas textuais (BRANDÃO, 2013, p. 62). E 4. Espacialidade da linguagem (espacialidade da palavra): a linguagem verbal e as suas espacialidades (BRANDÃO, 2013, p.63).

Esse último, além da operação de espaçamento da leitura, é o que nos interessa. O espaço literário é convertido em paisagem, e espaço de indeterminação toma forma de imaginário. A literatura também

é o processo segundo o qual a realidade se corporifica – processo da ficção, por meio do qual a indeterminação do imaginário ganha algum nível de determinação, processo pelo qual o horizonte de relações possíveis converge para uma série específica de relações. A literatura é ainda a manifestação da irremovível presença – dada pela negativa, ou seja, como campo contrastivo – do imaginário, do horizonte difuso, campo de indeterminação, condição de possibilidade de quaisquer determinações. (BRANDÃO, 2013, p. 72).

Essa realidade que se corporifica é o lugar de onde o autor escreve, e o espaço literário poderia ser chamado de “lugar” literário? Talvez o espaço literário deva ser mantido, pois ele é amplo: quem dá a “pausa”, tenta fixar/pausar o movimento desse espaço é o leitor. A leitura pede que o espaço literário seja trazido para uma proximidade efêmera, movimento de tentar segurar e fixar um ponto de vista específico. Mas é uma tentativa vã: o texto teima em se libertar.

Dessa forma, entendemos que a literatura, com seu grau de determinação, amplia o *espaço de indeterminação* ao construir um imaginário passível desse potencial de conversão. No percurso entre a leitura e a escritura, entre as ficções políticas dos corpos, colocamos a tríade iseriana: o real, o fictício e o imaginário. “Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário” (ISER, 2013, p. 31). O mundo ficcional, vivenciado *como se*, acaba por ultrapassar a fronteira entre o real para chegar ao imaginário, quase como o caráter distanciado do sonho, no qual o sonhador separa-se do sonho e, por meio da lembrança, constitui significado. “A ficção, como extensão do homem, permite que ele opere além de suas limitações” (ISER, 2013, p. 226) e, na sua limitação, entre em contato com o espaço do *outro*.

O mundo fictício é um espaço aberto em que corpos leitores e corpos lidos possuem fronteiras tênues; o espaço real e o fictício abrem-se para que o imaginário se expanda, mas, para que isso ocorra, há o *jogo*. As ficções seriam “modos de fazer mundos a partir de outras versões de mundo” (GOODMAN apud ISER, 2013, p. 210) – a ficção deve ser entendida como uma *versão* do mundo; e a leitura, uma *subversão*. A ficção dos corpos acaba por criar

também imaginários que vinculam a experiência de homens e mulheres, dando a possibilidade de serem *reescritos*. Ou como quer Iser: o diálogo entre esquema e correção permanece.

Partimos dos conceitos espaciais, mas também necessitamos mostrar que tipo de *corpo* percorre esses espaços. Numa visão geográfica, de que ponto traçamos ou percorremos nosso caminho? “As trajetórias de outros podem ser imobilizadas enquanto prosseguimos com as nossas” (MASSEY, 2009, p. 26), e essa é a forma de limitar espaços e corpos.

O nosso enfoque é a leitura dos espaços na obra munriana, espaço esse que se amplia e se diferencia, transformando-se em lugar, para chegarmos ao corpo como espaço último onde a comunicação, entre texto e leitor, acontece. O leitor implícito de Iser é corpo estruturado no próprio texto, mas existe o corpo leitor. O corpo, assim como do próprio ato da leitura, é conceituado de diferentes formas. Seleccionamos três, por fazerem parte daquilo que acreditamos ser importante na construção da comunicação e no próprio ato da leitura. “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Gil, por sua vez, define o corpo como:

uma respiração que fala. A respiração, o sopro, *pneûma*, traz, no tempo, a unidade de uma continuidade, mas não ainda a espacialização unificada desta continuidade (...) mas porque o sopro é uma mediação permanente entre o interior e o exterior do corpo, uma passagem, contém em si a própria possibilidade da expressão (sentido). (GIL, 1997, p. 88).

E, por último, Nancy,

os corpos não são um ‘cheio’, um espaço preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado): são espaço *aberto*, e em certo sentido são o espaço propriamente *espaçoso*, mais do que espacial. Ou são aquilo que se pode ainda chamar o *lugar*. Os corpos são lugares de existência, e não há existência sem lugar, sem *aí*, sem um ‘aqui’, ‘eis’, para o *isto*. O corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidade. (NANCY, 2000, p. 15, grifos do autor).

Notamos, aqui, que as noções de espaço e lugar se mesclam, mantendo a dubiedade (de distância e amplitude). Lugar seria a pausa no movimento (que é espaço sempre infundável), um limite, mas *lugar de existência* também, o que não possibilita o encerramento do conceito “reduzido” de lugar, já que existência remete, outra vez, a abertura. O que

notamos é que o corpo entra em uma categoria que não poderíamos taxar de oscilante, mas antes, *pulsante*.

Zumthor define o corpo como materialidade: possui peso e relação com o mundo; Gil dá ao corpo o caráter etéreo, espaço ainda não concretizado em que o sopro media um movimento interno-externo, e Nancy promove a abertura, espaço aberto que se transforma em “lugar de existência” e que, portanto, pode não estar cheio ou vazio, mas *localiza-se*, define-se quanto a um *fora*, a um *aqui* ou *lá*. O corpo parte de uma *percepção*, corporeidade percebida através do mundo e dos objetos, experiências: o próprio espaço, concreto de vivência, a *presença*. A literatura, por outro lado, alimenta-se da *representação*, das imagens criadas, da *ausência*. Ligando esses dois mundos, há a leitura, o verbo: *ler*. Mas desse ato conjunto, da relação entre texto e leitor desse espaço lítero-corpóreo suplementar, há o espaço solitário da escrita. Para Blanchot,

escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ‘ti’, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpretação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. E, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo (...). Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. (BLANCHOT, 1987, p. 16-17).

A reconstrução desse elo rompido entre um eu e um outro faz-se por meio da leitura. Ler é, então, adentrar no silêncio da obra e, por intermédio do texto, ouvir o eco daquilo que não para de falar: o mundo. A voz ouvida não é a do autor, do texto ou do leitor: é o eco de todos esses espaços, que se espalha no mundo real. Por meio desse processo, em que autor, texto e leitor se encontram e se transformam, chegamos àquilo que Zumthor chama de *performance*. A diferença básica, entre a recepção de um texto e a performance é que a primeira situa-se historicamente, processo com duração, “mede a extensão corporal, espacial e social em que o texto é conhecido e em que produziu efeitos” (ZUMTHOR, 2007, p. 50); por outro lado, a performance é “ato de comunicação”, é a “concretização” do texto, como queria a escola alemã da recepção (ZUMTHOR, 2007, p. 50). A noção de performatividade de Butler, que é a “prática discursiva contínua” (BUTLER, 2008, p. 59), tem o poder de concretizar um corpo no momento atual do discurso.

Tanto os conceitos da recepção alemã quanto o de performance percorrem o trajeto da leitura, ora encontrando-se, ora afastando-se, mas ambas possuem a ideia da catarse, trazida de Aristóteles: da comunicação à transformação. Iser (1996) afirma que pelo “fracasso das orientações” (p. 47) que o leitor trazia em si é que o potencial de um texto se realiza ao modificar a realidade ordinária do leitor ou, ainda, “a comunicação seria desnecessária se ela não transmitisse algo que não fosse desconhecido.” (ISER, 1999b, p. 195).

Zumthor (2007), por seu lado, defende que “receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (p. 52). O que notamos, por sua vez, é que o texto possui (ou deve possuir) o poder de transformar a realidade cotidiana do leitor, que fornece o caráter estético da obra literária, quando, com a leitura, concretiza o texto. O texto no sentido da escritura feminina (*écriture féminine*) faz-se a partir de um corpo feminino, espaço com potencial transformador e libertador.

Se, como já disse Butler (1987), “nós nos tornamos nossos gêneros, e não nossos corpos” (p. 140), de que serve esse espaço material chamado corpo? A própria pensadora nos dá a resposta: “o corpo em si é um ultrapassamento. O corpo não é um fenômeno estático ou idêntico a si mesmo, mas um modo de intencionalidade, uma força direcional e modo de desejar” (1987, p. 141). E como tal, sempre aberto a ressignificações, espaço que se constrói e é construído.

Os contos de Alice Munro não podem ser considerados sensuais ou eróticos, mas o espaço do corpo aparece em alguns momentos como um corpo doente³⁸, um corpo que sofre uma “transformação” (seja a pele em chamas, o câncer que corrói, o simples passar do tempo), ou um espaço da inscrição de marcas e cicatrizes. Percorremos, em nossa leitura, os cruzamentos entre superfícies textuais (e corporais) por intermédio do corpo, entendido em seus três conceitos: experiência corpórea em relação com o mundo, espaço que, pelo sopro, interliga interior e exterior, e corpo como lugar de existência, localizado *num* espaço.

Consideramos a escritura feminina como espaço da escrita de um corpo erotogêneo que busca o espaço aberto de ressignificações, não ligado ao sexo ou pura e simplesmente aos papéis instituídos culturalmente, mas pela subversão de conceitos para fazer uma leitura plural, que não se encerra nas estruturas do texto, mas que é feita de um *lugar*, mesmo que

³⁸ Sennet (2014) trabalha com o conceito de “corpo sofrido” quando Atenas foi assolada por uma grande praga e sucumbiu a “prazeres fugazes e proibidos” (SENNET, 2014, p. 88), para demonstrar o colapso das instituições daquela época (430 a.C.). O corpo “doente” também se faz necessário para o colapso de instituições ultrapassadas no que diz respeito a marcas de gênero fixas.

pulsante, aberto: a(s) mulher(es). O lugar pode, sempre que revisitado, relido, modificar-se, mas no momento da leitura é recortado.

Semelhante ao espaço, “o nosso corpo apresenta-se-nos assim como que uma enorme geografia, com elevações e depressões, zonas quentes, frias e temperadas, zonas solitárias e desérticas, e campos e cidades populosas habitadas pelas palavras de ordem, por discursos indirectos” (SILVA, 2007, p. 34), ou, ainda, como tão bem define Deleuze (2002), “toda a obra é uma viagem, um trajeto, mas que apenas percorre este ou aquele caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem a sua paisagem ou o seu concerto” (p. 10). Em contos de Munro, percorremos essas paisagens interiores em busca do espaço feminino construído.

As múltiplas trajetórias tão caras a Massey (2009), e todos os imprevisíveis resultados desse movimento constante, podem ter o seu ponto de encontro nesse espaço-corpo, e a leitura como um desses percursos: “podemos entender a leitura de um texto não como um processo puramente mental, mas igualmente, senão primeiramente, físico, um processo de aproximação das palavras escritas às percepções e afecções marcadas no corpo” (SILVA, 2007, p. 47). O corpo estaria vinculado à Natureza, naquela oposição binária que tem em seu outro extremo a Cultura, por todas as estruturas biológicas atreladas a ele. O que percebemos, em nossa leitura, é que o corpo é mais que cultura ou natureza. É uma construção, uma paisagem como outras tantas, mas também voz, anterior ao discurso:

En la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por habernos antano impactado y conmovido imperceptible, profundamente el canto, la primera música aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva. La voz, canto anterior a la ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en el lenguaje bajo la autoridad que separa. La más profunda la más antigua y adorable visitación. En toda mujer canta el primer amor sin nombre³⁹ (CIXOUS, 1995, p. 56).

E essa voz longínqua percorre e (re)cria um imaginário feminino.

³⁹ Na palavra feminina, como na escritura, nunca deixa de mostrar o que conserva o poder de nos afetar anteriormente, impactado e comovido imperceptivelmente, o canto, a música primeira, aquela da primeira voz amorosa, que toda mulher mantém viva. A voz, canto anterior à lei, antes que o fôlego fosse cortado pelo simbólico, sendo reapropriado pela linguagem da autoridade que separa. A mais profunda, a mais antiga e adorável visitação. Em toda mulher canta o primeiro amor sem nome. (Tradução nossa).

2.5 IMAGINÁRIO FEMININO MUNRIANO: ALGUMAS LEITURAS

A função do rochedo está em colocar um terror na paisagem.

Gaston Bachelard

O imaginário pode ser conceituado em diferentes âmbitos de estudo, e sob pontos de vista teóricos bastante diversos. Na psicologia, por exemplo, o imaginário faz parte dos três estágios (lacanianos) do desenvolvimento da criança: imaginário, simbólico e real.

Para além da psicanálise, a filosofia entende o imaginário como pertencente ao terreno da imaginação, “possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem” (ABBAGNANO, 2012, p. 620), e complementar à ciência, já que acrescenta uma faculdade a mais ao homem, além do pensar científico. Se Lacan coloca o Imaginário como a primeira fase constitutiva da psique, atrelado ao “domínio do Simbólico” (ABBAGNANO, 2012, p. 623), alguns outros pensadores, como Deleuze e Guattari, discordaram e defenderam a ideia de que a imaginação, e portanto, o imaginário, possui a força transgressora de não estar atrelada à ordem.

Trabalhar com as imagens e com o imaginário não é, portanto, conceito pacífico, e pressupõe também os conceitos de real e ficção, que podem ser considerados como versões diferentes de mundo, esquema e correção iserianos (ISER, 2013, p. 220). A ficção nada mais é do que *uma* versão (dentre tantas outras), e a leitura pode ser entendida como uma subversão, e entre esses dois “mundos”, esses dois espaços, podemos inserir o imaginário como ferramenta de análise que nos fornece um jogo de possibilidades (o “como se” da ficção).

Podemos denominar imaginário como:

um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

Bachelard foi o pensador que inovou nos estudos do imaginário, e é ele o primeiro defensor de que o homem não tem apenas a ciência, mas, antes de tudo, é poeta, e sua atividade é onírica e mitopoiética (ABBAGNANO, 2012, p. 622). Em sua obra, as imagens

poéticas dos quatro elementos dão origem a cinco livros⁴⁰, demonstrando que as imagens têm o poder de, em sua explosão, multiplicar-se em muitas outras e, além de ampliarem seus espaços, ter uma existência dúbia e dupla. A imagem é considerada uma origem, possui uma carga emocional, e seu estudo caminha ao lado da fenomenologia. A atitude do pensador de imagens deve ser a do devaneio, e a imaginação tem o poder eidético de procurar a essência das coisas, como queria Husserl: a imagem como meio de chegar às coisas mesmas. Para Bachelard, existem representações internas que se relacionam com o mundo externo, num movimento entre interior e exterior, em que o corpo é o espaço da mediação, por meio das percepções. A imagem poética é concebida como “um relevo no psiquismo” (BACHELARD, 1978, p. 183), e a fenomenologia da imaginação funciona como a atualização dessas imagens, a imagem em sua *atualidade*.

Na *Poética do espaço*, Bachelard analisa os diferentes espaços, conceituando topofilia como espaços felizes (a casa seria um deles), e advoga em prol das imagens, diferenciando-as das metáforas, que para ele são “imagens fabricadas” (BACHELARD, 1978, p. 245), e em seu capítulo dedicado à imensidão íntima, discorre sobre as florestas, “um estado de alma” (BACHELARD, 1978, p. 318), estado de alma caro a Alice Munro.

Outro grande pensador, Gilbert Durand (2002), que estuda as estruturas antropológicas do imaginário, tem sua base em Bachelard, mas depois se desvincula das imagens poéticas puras para uma existência antropológica. Em Durand, há uma classificação tripartida, considerando a existência de três dominantes: a postural (vertical, horizontal), a nutrição (digestiva) e a sexual. Essas três dominantes definem o percurso, o trajeto da representação de um objeto assimilado e modelado pelos “imperativos pulsionais do sujeito” (DURAND, 2002, p. 41): essa é a definição de imaginário para Durand, baseada na reflexologia russa. As três dominantes, por sua vez, possuem gestos que se vinculam às técnicas, demonstrando que “qualquer gesto chama a sua matéria e procura o seu utensílio e que toda a matéria extraída, quer dizer, abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento são vestígios de um gesto passado” (DURAND, 2002, p. 41). Como exemplo, Durand cita que os gestos vinculados à dominante postural são aqueles que desenvolvem instrumentos contundentes, como a flecha e o gládio; à dominante digestiva, o gesto de aprofundar-se reflete em imagens

⁴⁰ *O ar e os sonhos, A água e os sonhos, A psicanálise do fogo, A terra e os devaneios do repouso e A terra e os devaneios da vontade*, este último o mais utilizado em nossa pesquisa por tratar das imagens vinculadas à terra, à madeira, à floresta.

da água ou da terra cavernosa, associados a técnicas de escavação; e a dominante sexual, com seus gestos rítmicos, desenvolve o ato de fiar, associadas às tecnologias têxteis e às artes do fogo.

Durand ainda desenvolve seu pensamento em duas polaridades: diurna e noturna. A primeira estaria vinculada a representações da consciência masculina (as faces do tempo); e a segunda, a representações da consciência feminina. Para Bachelard, as polaridades, seguindo os conceitos de arquétipos junguianos, oscilam entre um *animus* (masculino) e *anima* (feminino), em dois movimentos: um de luta e outro de pacificação. Já para Durand, os regimes diurno e noturno possuem estruturas polarizantes, como no diurno, as faces do tempo, com símbolos teriomórficos (animais), nictomórficos (noite) e catamórficos (queda). Ainda na polaridade diurna, estariam “o cetro e o gládio”, os símbolos ascensionais (verticalizantes: asa, voo, elevação e potência), símbolos especulares (sol, espírito cartesiano) e os símbolos diairéticos (imagens de separação, divisão).

O regime noturno é regido pelo mito de Eros, e a primeira parte se encarrega da descida e da taça: símbolos de inversão (mulher), símbolos da intimidade (caverna, casa, madeira, floresta). Na segunda parte, “do denário ao pau”, os símbolos são cíclicos (lua, Penélope, círculo) e do gesto rítmico ao mito do progresso (cruz, madeira, artes do fogo e música). Não é uma simbologia pura, já que ora se aproxima de um regime, ora de outro. Alice Munro possui uma trilogia de contos intitulados “Acaso”, “Logo” e “Silêncio”, integrantes do livro *Fugitiva* (2010), em que a personagem, Juliet, se repete nos três contos, e percorre um trajeto semelhante ao do mito de Penélope.

As três dominantes produzem e são produzidas pelos gestos que as definem, mas de que forma a leitura pode desvendar o imaginário? De acordo com Thérien:

La lecture permet au lecteur de sortir de lui-même et de s’engager au niveau de ses fantasmés, dans la voie de l’altérité. Le lecteur quitte sa propre frontière pour examiner à loisir l’espace de sa lecture. (...) La lecture se vit alors comme une forme de nomadisme : quitter son territoire pour aller vers un territoire inconnu, une descente en soi. (THÉRIEN apud BOUVET, 2006a, p. 170)⁴¹.

⁴¹ A leitura permite ao leitor sair de si mesmo e se envolver com suas fantasias, na forma de alteridade. O leitor deixa sua própria fronteira para examinar o próprio espaço da sua leitura. (...) A leitura é então vista como uma forma de nomadismo: sair do seu território para entrar em território desconhecido, uma descida em si. (Tradução nossa).

A leitura é esse espaço de nomadismo, em que o leitor é levado a ultrapassar suas próprias fronteiras; o texto sempre como esse território desconhecido em que o leitor é arrancado de suas certezas da zona de segurança, para buscar, no outro, esse “além de si”.

Alice Munro, em sua obra *Felicidade demais*, no conto “Madeira”, demonstra, por meio do imaginário da floresta, esse espaço que hipnotiza e arrasta a personagem e o leitor para uma fronteira em que perguntas e respostas se acumulam, mas não estão, necessariamente, interligadas. Algumas imagens são consideradas “imagens primeiras”, e a árvore é uma delas (WUNENBURGER, 2007, p. 42).

Roy, a personagem do conto, trabalha com móveis e é casado com Lea. Aos poucos, Roy interessa-se mais e mais em cortar lenha, passar o seu tempo a buscar madeira nas florestas das redondezas, deixando de lado o trabalho e a esposa. A construção do conto trespassa vários sentidos, como o olfativo, quando a personagem descreve os cheiros das diferentes madeiras: “ele adquiriu o hábito de acordar e ir logo para a oficina e fazer uma fogueira de vernônia ou macieira – ambas perfumadas, mas especialmente a macieira, que tem um cheiro doce e estimulante” (MUNRO, 2010, p. 254) , e o visual, ao apontar as características de cada árvore:

A vernônia, lenha confiável e pesada, possui uma casca marrom irregular no tronco grosso, mas os galhos são lisos na ponta e bem vermelhos. A cerejeira é a árvore mais negra da mata, e a casca forma gradações pitorescas(...). As macieiras, sim, se parecem mais com as de pomar – 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, cujas sombras fazem veios escuros, que às vezes se encontram formando retângulos grosseiros e às vezes não. Há um confortável descaso com relação a essa casca, apropriado ao plátano, que é a árvore mais comum e familiar em que a maioria das pessoas pensa quando pensa numa árvore. As faias e carvalhos são um caso bem diferente – 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. Essas letras gravadas se alargam com os anos e décadas, da ranhura discreta de um canivete às manchas que tornam as letras por fim ilegíveis, mais largas do que compridas. (MUNRO, 2010, p. 257).

Percebe-se a intimidade do narrador com as diferentes árvores da floresta, sua intimidade quase física, e as inscrições sobre a casca-pele da faia se alargam, se diluem, se tornam ilegíveis.

Simbolicamente, à árvore é atribuída uma infinidade de significações:

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade; veja-se, como exemplo, a árvore de Leonardo da Vinci. Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos.

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu.(...) ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano.

(...) Essa ambivalência do simbolismo da árvore, a um só tempo falo e matriz, manifesta-se ainda com maior clareza na árvore dupla: uma árvore dupla simboliza o processo de individuação no decurso do qual os contrários existentes dentro de nós se unem. (CHEVALIER, 2009, p. 84-89).

Uma ambivalência parece persistir nos contos de Munro. A intimidade com a floresta e sua matéria adquire muitas formas: a de uma árvore a ser abatida, o gestual envolvido, tudo é descrito com minúcias, numa operação quase cirúrgica:

Quando se vai cortar uma árvore, a primeira coisa a fazer é determinar seu centro de gravidade, então cortar uma cunha de setenta graus, de modo que o centro de gravidade fique logo acima do corte. (...). A ideia é ir cortando através da árvore, deixando por fim uma dobradiça de madeira, que corresponde ao próprio centro do peso da árvore, e a partir da qual ela deverá tombar. (MUNRO, 2010, p. 258).

A consistência, o duro e o mole, é percebida pela personagem quase como carne, por meio da sensibilidade tátil:

às vezes a madeira está podre, com fungos crescendo entre os anéis. Mas em geral a dureza dos blocos é a que se espera – mais dura no corpo do tronco do que na madeira dos galhos, e ainda maior nos troncos largos que cresceram no descampado do que nos mais finos que cresceram no meio da mata. (MUNRO, 2010, p. 259).

A intimidade que Roy adquire com a madeira, com as árvores é tal, que pode passar uma noite inteira sem dormir, pensando numa faia: “seus pensamentos sobre madeira são muito íntimos – ambiciosos e quase obsessivos (...), imaginando se seria boa como parecia que era, ou se teria algum truque na manga” (MUNRO, 2010, p. 259). Como o fato de ir buscar lenha e todo o ritual de entrar na floresta e derrubar as árvores é ato solitário, numa das excursões de Roy à mata, acontece o impensável: ele sofre um acidente, ao tropeçar e machucar a perna. Sozinho na mata, longe da estrada e da sua camionete, Roy arrasta-se entre as árvores com pensamentos dúbios e confusos:

O escuro e a neve estão densos demais para que ele veja além das primeiras árvores. Já estivera ali antes a essa hora, quando a noite cai no início do inverno. Mas agora ele presta atenção, 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 mutuamente, entretecidas numa coisa só. Uma transformação, pelas costas. (MUNRO, 2010, p. 275).

A imagem da floresta e da madeira, que antes causava em Roy um certo prazer íntimo e secreto, agora toma contornos de perfídia, como se as árvores todas se unissem contra ele. E essas imagens delineiam uma palavra, uma expressão ainda incerta para ele: “Há um outro nome para a mata, e este nome vem se esgueirando em sua mente, indo e vindo, a ponto de ele quase conseguir se lembrar. Mas não consegue. É uma palavra elevada que parece nefasta mas é indiferente” (MUNRO, 2010, p. 275). Enquanto se arrasta em busca da sua caminhonete, vê a esposa, que vem a seu encontro. Ela o encontra e ele descobre que Lea tinha outros atributos que ele nunca havia notado como, por exemplo, sabia dirigir caminhonetes. E, nesse mesmo momento, consegue lembrar do outro nome da mata: “Floresta. Era essa a palavra. Nem um pouco estranha, mas uma palavra que ele talvez nunca tenha usado. Uma formalidade que ele costumava evitar. ‘A Floresta Desertada’, ele diz, como se isso encerrasse alguma coisa com chave de ouro”. (MUNRO, 2010, p. 276).

Floresta e mulher misturam-se aqui. No decorrer do conto, o enfoque recai sobre todos os tipos de árvores, suas características, cheiros, consistências. A esposa, Lea, é descrita nas entrelinhas, como se se assemelhasse às árvores, e sua família é descrita como um clã que, mesmo não tendo muito em comum, gostasse de se reunir. A esposa de Roy adocece em virtude de uma gripe e, aos poucos, se afasta da vida social e também do marido, entrando num processo de depressão, um corpo doente.

O imaginário possui uma lógica própria, considerado por Durand uma “ciência do imaginário” (2002, p. 19). Tanto para Bachelard como para Durand, o imaginário utiliza-se da infraestrutura, que é o corpo, e da superestrutura, significações, para fazer com que o imaginário atue como força transformadora: para o primeiro, pelo devaneio; para o segundo, os mitos. Imaginário, portanto, são as representações, constituídas e modificadas pelas percepções. A palavra também tem contornos indefinidos e de conotação negativa, mas que, ao mesmo tempo em que Roy descobre a face secreta desse lugar, para o qual fugia de si próprio, também desconhece a sua própria definição: Floresta.

Para Bachelard, a floresta tem essa imensidão que se transforma em intensidade: “a floresta é um estado de alma” (BACHELARD, 1978, p. 318), ou a dimensão que essa multidão de árvores toma é ancestralidade, um espaço-tempo anterior à própria literatura:

Mas quem nos dirá a dimensão temporal da Floresta? A história não é suficiente. Seria preciso saber como a Floresta vive sua idade avançada, porque não há, no reino da imaginação, florestas jovens.(...) No vasto mundo do não-eu, o não-eu dos campos é o mesmo que o não-eu das florestas. A floresta é um antes-de-mim, um antes-de-nós.(...) Mas a floresta reina no anterior. Em determinado bosque que conheço, meu avô se perdeu. Contaram-me, não me esqueci. Foi num tempo em que eu não vivia. Minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou pouco mais. Essa é a minha floresta ancestral. O resto é literatura. (BACHELARD, 1978, p. 319).

E é nesse espaço que ultrapassa a própria história, o próprio tempo, que Alice Munro (des)constrói suas personagens, convidando o leitor a se perder nessas florestas. E, talvez, encontrar-se consigo mesmo. A leitora, acostumada com o imaginário de uma floresta que sempre foi cercada de perigos, bosques com feras, e príncipes heroicos, a essas leitoras a experiência talvez seja ainda mais intensa: a voz narrativa que percorre esses espaços é uma voz *expert* em bosques, madeiras e florestas.

As narrativas podem parecer, numa primeira leitura, história de vilarejos, amenidades, mas, por trás desse olhar “bucólico” florestal, os perigos são colocados sutilmente e enfrentados de maneira tão ordinária que passam despercebidos de sua força transformadora. Nas entrelinhas da leitura, as estruturas que constroem aquela segunda história vão sendo desvendadas, e percebemos as árvores que compõem a floresta de Munro; descobrimos que, nessas “miudezas” de uma vida interiorana e comum, há quase uma epopeia feminina, um imaginário feminino com poder transformador.

O imaginário possui diferentes funções, sendo a primeira delas “afastar-nos do imediato, do real presente e percebido, sem encerrar-nos nas abstrações do pensamento” (WUNENBURGER, 2007, p. 53). Para além desse afastamento podemos citar outras três funções: estético-lúdicas (jogo, divertimento, e arte); cognitiva; e uma função instituinte prática (a necessidade que as sociedades têm de possuírem um combustível transformador: o imaginário).

Em sua função estético-lúdica, o jogo circula no território do “como se” ficcional, proporcionando uma ponte entre um mundo interior e um exterior (WUNENBURGER, 2007, p. 55). No mundo artístico, por exemplo, a leitura tem potencial de transformação:

Um leitor passa o tempo com as personagens de um romance, o divertimento superficial se aprofunda em processo simbólico no qual o sujeito pode conhecer-se melhor, ativar seus pensamentos, até mesmo mudar-se a si mesmo. Enfim, num outro nível ainda, a arte, por fornecer imagens aperfeiçoadas, levadas ao apuro, no plano formal, ou abrindo a porta aos possíveis e aos sonhos, dá acesso a uma felicidade inédita, um regozijo dos sentidos, uma plenitude de existência (WUNENBURGER, 2007, p. 58-59).

Em outra função, a cognitiva, o imaginário permite ir além de teorias e conceitos, espaço do racionalismo e cientificismo, e “permite pensar o lugar em que o saber é falho” (WUNENBURGER, 2007, p. 59). Através de outras técnicas de pensamento, sejam elas simbólicas ou analógicas, o imaginário mostra-nos que estamos sempre presos a metáforas, aos duplos, e que uma “racionalidade” pura não existe; estamos sempre vinculados a uma estrutura de imagens que é responsável pelo funcionamento do saber. Quando o imaginário é reivindicado por um grupo, uma categoria, reorganiza espaço-corpo:

O imaginário comum a vários indivíduos, ativado pelos processos de identificação interindividual, pode, portanto, ajudar a fazer reinar numa sociedade um entrecordo dos corpos - e por conseguinte dos espíritos - que facilita a vida racional. (...) Afinal, talvez tenha menos importância desmistificar radicalmente o imaginário do que incitar o sujeito imaginante a usar com acerto as imagens, pois o valor do imaginário dificilmente pode ser encerrado numa resposta unívoca (WUNENBURGER, 2007, p. 70).

O imaginário feminino levado por Alice Munro aos seus contos, permite que o leitor se aproprie das imagens e, num movimento oscilatório, por vezes se aproxime desses corpos, dos espaços, e se identifique com eles, e em outras, se afaste, tomando distância de si próprio ou das personagens, para repensar o mundo lido e escrito. Concordamos com Wunenburger (2003) sobre as linhas mestras de uma teoria da imaginação e do imaginário:

- a) o imaginário obedece a uma lógica e segue determinadas estruturas;
- b) o imaginário, ao mesmo tempo que se insere em infra-estruturas (o corpo), e superestruturas (as significações intelectuais), é obra de uma imaginação transcendental que é independente das percepções empíricas;
- c) as obras da imaginação produzem, desta forma, representações simbólicas nas quais o sentido figurado original ativa pensamentos abertos e complexos, que posteriormente restitui um sentido unívoco;

- d) o imaginário é inseparável das obras, psíquicas ou materializadas, que servem para que cada consciência construa o sentido da sua vida, das suas ações e das suas experiências de pensamento; e por último,
- e) o imaginário apresenta-se como uma esfera de representações e de afetos profundamente ambivalentes: tanto pode ser uma fonte de erros e de ilusões, como uma forma de revelação de uma verdade metafísica.

O imaginário feminino reúne em si as imagens comuns ao espaço ocupado pelas mulheres, sejam eles de corpos ou de devaneios. Para além de um regime diurno ou noturno existem também amanheceres e entardeceres. Pela leitura do imaginário munriano, buscamos os espaços e os corpos que despertam a ficção nos mundos, e em tudo aquilo que, estagnado, dorme nas realidades. A ficção é a preparação de um imaginário próprio, com o potencial transformador de uma função estética e lúdica.

3 CORPOS LEITORES: ENTRE MATÉRIAS E FICÇÕES

*Lire, c'est donc constituer et non
pas reconstituer un sens.*

Jean-Marie Goulemot

O conto “Ficção”, da obra *Felicidade demais*, de Alice Munro (2010), propõe, a cada gesto de escritura, o questionamento da própria ficção, constituindo um passado comum a duas personagens: Joyce e Christie. O conto, inicialmente, tem uma marcação que se divide em duas partes: a vida de Joyce com o antigo companheiro, Jon; e a de Joyce com Matt, seu marido atual, tempo da narrativa do conto. Joyce e Jon viveram numa casa afastada da cidade, na floresta; ela, professora de música nas escolas da região; ele, marceneiro. Edie, a personagem que desencadeia o rompimento do casal, era a ajudante de marcenaria, mulher forte, silenciosa e de ideias atípicas.

“Era como se sua pele fosse uma fantasia, ou talvez uma história em quadrinhos de rostos ameaçadores e ternos, assombrada por dragões, baleias, labaredas, por demais intrincada ou horrível demais para ser compreendida.” (MUNRO, 2010, p. 47). A pele é descrita como espaço de inscrição e de histórias. Mais tarde, a descrição de Joyce, na percepção de Christie, a filha de Edie, que foi sua aluna e que acaba escrevendo um livro (de contos) sobre o seu próprio passado, foi de que Joyce

tinha cheiro de madeira ou de forno ou árvores. Mais tarde a menina acharia que o cheiro era de cedro esmigalhado. Depois que a mãe da menina foi trabalhar para o marido da professora, ela ficou com o mesmo cheiro, mas não exatamente o mesmo. A diferença parecia ser que a mãe tinha cheiro de madeira, mas a professora tinha cheiro de *madeira de música*. (MUNRO, 2010, p. 65, grifo nosso).

A simbologia da madeira apresenta-se, na obra de Munro, diferenciada entre a madeira crua, rústica, incivilizada (*in natura*) e a madeira trabalhada, esculpida, musical e civilizada. Assim como os corpos, que são “trabalhados” para cumprir este ou aquele papel, a madeira em Munro é matéria a ser ficcionalizada. Butler (2008) afirma que o gênero é uma ficção, construída pela repetição de atos, é um processo produzido pelo discurso e pelas práticas

culturais. As personagens de Munro parecem, aos poucos, talhadas, extraídas de uma floresta que vai sendo colocada abaixo.

A madeira como matéria em que é inscrito o gênero, no conto de Munro, madeira bruta (por vezes Jon, em outras Edie) e a madeira “musical”, feita instrumento (Joyce): tomada como matéria passiva, seria apenas local de inscrição, assim como o gênero num corpo sexualizado. Mas a madeira pode ser tomada, em sua corporeidade, não como algo inerte, mas algo em constante mutação. Antes floresta, árvore viva, agora madeira entalhada. Produzidos em constante transformação, os corpos também são modificados e modificam-se uns aos outros, assim, da madeira musical à música extraída.

O imaginário é construído por meio dos vários sentidos, assim como o espaço é percebido de diferentes formas. Yu-Fu Tuan (2012) mostra-nos que, especialmente, a psicologia associa variáveis como alto e baixo ao pensamento masculino, e aberto e fechado ao feminino (TUAN, 2012, p. 84). Assim como nos “Mundos pessoais” de diferentes autores, os imaginários são construídos de forma diversa de acordo com os planos apresentados nos textos. Quando o autor cita *Passeio ao farol*, de Virgínia Woolf, é a audição que está em primeiro plano, e a visão é distorcida: “o que vemos está estruturado e harmonizado em termos de primeiro plano, plano de fundo e perspectiva. Som representa fluxo, permanência de imagem visual. O mundo parece estático para o surdo, contingente para o cego” (TUAN, 2012, p. 81).

Para além da madeira (bruta ou musical), a música está presente em diversos contos de Alice Munro, e podemos fazer uma analogia ao ato da leitura: a partitura (texto) é dada ao musicista (leitor) que interpreta a obra de acordo com seu horizonte de expectativas. Relacionando tempo e espaço, a

música pode anular a consciência de direção no tempo e espaço de uma pessoa. O som rítmico que se sincroniza com o movimento do corpo anula o sentido da finalidade de uma ação de movimentar-se através de um espaço e tempo históricos para alcançar um objetivo (TUAN, 2013, p. 158).

A percepção por meio dos sentidos é um dos fatores que delimita, descreve e define o espaço narrativo. A espacialização da narrativa é construída pelos vários sentidos, e os gradientes sensoriais⁴² servem como balizas de proximidade ou afastamento entre objeto e

⁴² Borges Filho (2008) dedica, em seu livro sobre a Topoanálise, um capítulo às perspectivas espaciais, definindo “gradientes sensoriais” como os sentidos humanos utilizados para percepção do espaço.

espaço. À visão seria atribuída a maior distância de percepção entre objeto e espaço; e ao paladar, a menor. O espaço pode ser percebido, não apenas em sua descrição visual, mas também com outros sentidos, aqui, o da audição, pela música. E o do olfato: o cheiro de madeira bruta, ou de “madeira de música”. Percebe-se que o espaço, na obra de Munro, toma conta dos sentidos, e o som ou o cheiro, ampliam ou contraem o espaço. É nessa nuance dos sentidos que percebemos a obra munriana vinculada ao corpo, às percepções. Os contos de Munro não têm uma temática sexual explícita, mas os sentidos são aflorados para as minúcias dos jogos entre os gêneros.

O título de um dos contos que Christie, personagem-escritora do conto “Ficção”, é “Kindertotenlieder”, obra musical de Mahler⁴³. O papel da escrita⁴⁴, dentro do próprio conto, e a ironia do comentário da narradora enfatizam o próprio gênero literário de Munro:

Como havemos de viver é uma reunião de contos, não um romance. Só isso já é uma decepção. Parece diminuir a autoridade do livro, fazendo com que a autora pareça alguém pendurado nos portões da Literatura, mais do que seguramente estabelecido lá dentro. (MUNRO, 2010, p. 62).

A voz narradora ironiza o gênero conto. Amplificando a voz narradora somada à autora, Alice Munro, pendurada nos portões da Literatura, ri do próprio ato da escrita. Na sua escrita, não há só a história, o enredo: o mundo percebido por meio dos sentidos é bastante presente. A música de Mahler, o cheiro da madeira, madeira de música. Os corpos leitores, da personagem Joyce, que lê sua própria história no livro de contos da antiga aluna, Christie, e dos corpos lidos da “Ficção”, de Munro: ficção que gera ficção que gera ficção, *ad infinitum*. O esquema-mundo de Iser parece corrigido pela ficção, aqui, duplamente: a escrita que questiona a própria escrita, como corpo que reage a outro corpo, voz que interpela a própria voz, corpos leitores que compartilham o ato da leitura no interior do texto repleto de cheiro e som.

O espaço da comunicação, aqui, ramifica-se: espaço do texto, espaço do leitor, espaço da leitura, espaço do corpo e espaço como ponto de intersecção entre esses vários espaços que se entrecruzam, dialogam. Os contos de Munro saltam grandes distâncias temporais, como no caso de “Ficção”, em que a personagem Joyce inicia sua trajetória no primeiro casamento

⁴³ A tradução seria “Canções sobre a morte de crianças” e teve como inspiração os poemas de Friedrich Rückert.

⁴⁴ Em diversos contos, Alice Munro questiona a construção da escrita e da profissão de escritora. “Que chegue ao Japão”, conto que está em *Vida Querida* (2013), é mais um exemplo.

com Jon para aparecer, depois, casada com Matt e já com cabelos “cinza-chumbo” (MUNRO, 2010, p. 55). O conto, como gênero, parece abarcar essas grandes distâncias temporais, mesmo quando desafia a própria teoria de narrativa curta, e os espaços são aprofundados (nesse conto, duplicados) no próprio ato da escrita que recorta e cola todas as seleções temporais (passados recentes e antigos) num ir-e-vir que desloca as convicções do leitor. O movimento *pulsante* do conto permite que as perspectivas do leitor, assim como os lugares aos quais o leitor se agarra, na busca por segurança, sejam desintegrados, para, ao fim, não termos certeza alguma.

O conto, em seu primeiro parágrafo, demonstra o poder que o espaço tem de transportar o leitor para o ermo da floresta, mas que carrega em si a sensação de conforto:

A melhor coisa no inverno era voltar de carro para casa depois de passar o dia ensinando música nas escolas de Rough River. Já estaria escurecendo, e nas ruas de cima da cidade a neve podia ter começado (...). Joyce passou os limites da cidade e entrou na floresta, e embora fosse uma floresta de verdade, com grandes abetos e cedros, havia pessoas habitando ali (...). (MUNRO, 2010, p. 43).

O espaço da floresta toma conta dos olhos leitores, mas existe uma divisão entre a natureza (floresta) e o lar de Joyce: há um portão que separa a floresta da casa. E essa divisória é importante para Joyce – é a fronteira entre o mundo civilizado e a barbárie. Nem sempre esses dois mundos são aquilo que imaginamos ser: nem sempre a natureza é barbárie, e nem sempre a civilização é cultura. Mas esse portão é que fazia com que os dois mundos existissem, concomitantemente, e só por meio da dupla existência é que um e outro faziam algum sentido. O casal separa-se quando Edie, a ajudante de marcenaria, pessoa rude (madeira não polida), começa a trabalhar com Jon. Logo depois, o conto salta para a vida de Joyce com Matt, seu atual marido. E o reencontro acidental de Joyce com a filha de Edie. Christie, ao reescrever sua própria história no livro de contos que Joyce adquire, desconstrói a visão que Joyce tinha de si mesma. Essa desconstrução é a projeção do próprio leitor que se desconstrói ao longo da narrativa diversas vezes.

À floresta foi sempre atribuído ser um espaço de perigos, de animais selvagens, ambiente hostil, espaço dos homens. A percepção da floresta é feita de uma perspectiva reduzida: “tudo que é visto, é visto à curta distância” (TUAN, 2012, p. 117). No estudo que Mary Douglas faz do povo *Lele*, habitantes do Congo, citado por Tuan, a floresta é território masculino:

Como a floresta é o domínio dos homens, a pastagem fica para as mulheres. Esta, no entanto, não tem prestígio; é seca e árida e o único produto que cresce no solo lixiviado é o amendoim (...) Nos dias em que a floresta é tabu para as mulheres, elas conseguem encontrar alguns substitutos na pastagem, como gafanhotos na estação seca e taturanas na úmida. A floresta, uma fonte de conforto para os homens, é para as mulheres escura e vagamente ameaçadora. (TUAN, 2012, p. 124).

A atribuição de um espaço ser masculino ou feminino, ou dar um *valor* à paisagem, é instituído pela representação que é dada *através* dela. Munro, no conto “Floresta”, inverte o valor dessa floresta, mostrando que ao espaço, é atribuído o valor conferido pela representação. Outra vez, podemos reforçar, a ficção tem caráter representacional ao gerar os pilares necessários para que o imaginário seja construído. Alice Munro coloca, em seus contos, muitas perspectivas dos próprios leitores-personagens. No conto “Ficção”, a personagem Joyce lê sua própria história, pelos olhos de uma aluna.

Em outro conto, “Wenlock edge”⁴⁵ (2010), a leitura e a intertextualidade cruzam-se nos espaços textuais, delineando novas trajetórias para o leitor. Esse conto é narrado em primeira pessoa, por uma narradora jovem, estudante de língua inglesa e filosofia, que mora numa pensão e divide o quarto com Nina, uma moça que tem um passado conturbado e é amante de um homem mais velho. A descrição da pensão onde mora já demonstra o espaço exíguo, dividido entre vários andares, vários estudantes:

Meu quarto era o sótão de uma casa velha, com bastante espaço no andar de baixo e pouco espaço em cima (...) No segundo andar ficavam os quartos ocupados por duas outras bolsistas (...) Nos cômodos de pé-direito alto mas truncado do andar de baixo, vivia um estudante de medicina. (MUNRO, 2010, p. 77).

A quantidade de pessoas que vai se somando a andares e cômodos, progressivamente aumenta a sensação de sufocamento.

A descrição da personagem Nina também demonstra a percepção espacial: “Nina de fato não ocupava muito espaço. Ela era pequena e cuidadosa em seus movimentos – nunca batia a cabeça nas vigas, como eu.” (MUNRO, 2010, p. 80). A relação da narradora com Nina é bastante silenciosa, trocam algumas histórias de vida, até que a narradora descobre que Nina é sustentada pelo Senhor Purvis, que foi quem a “batizou” como Nina (seu nome anterior era June). Nina-June teve dois filhos com o primeiro marido, que sumiu no mundo. Depois, foi

⁴⁵ Incluído na obra, *Felicidade demais* (2010).

morar com o Senhor Purvis, de quem engravidou novamente. A criança não era bem-vinda e o Senhor Purvis tenta convencer Nina a fazer um aborto – que num primeiro momento, cede, para depois voltar atrás. No decorrer da narrativa, a criança veio ao mundo, mas acaba morrendo ainda bebê. Nina volta para o Senhor Purvis e decide que quer estudar: “Ela disse que queria viver parte do tempo como uma universitária normal, e se vestir como elas e estudar como elas, e ele disse que achava que podia dar um jeito nisso” (MUNRO, 2010, p. 83). Foi assim que Nina havia ido morar na pensão e dividia o quarto com a narradora.

O Senhor Purvis (Arthur, mas que não “soaria natural” se Nina o chamasse pelo nome) monitorava as saídas de Nina, que não deveriam acontecer à noite, apenas da faculdade para a casa e da casa para a faculdade. A Senhora Winner era a responsável por vigiar seus passos, noite e dia. O conto evolui até o momento em que a narradora vai jantar com o Senhor Purvis, no lugar de Nina, que fica doente. Ao chegar à casa do Senhor Purvis, logo no *hall* de entrada, a senhora Winner dá as ordens: “É aqui que você deixa as suas roupas” (MUNRO, 2010, p. 89). Ela acaba percebendo que deve ficar completamente nua para entrar na sala de jantar. Antes, ainda, recebeu uma loção para passar no corpo todo: “Era o cheiro de Nina” (MUNRO, 2010, p. 90). A nudez da narradora e a “implantação” de um cheiro que não pertencia ao seu próprio corpo demonstram que ela incorpora naquele momento um *corpo*, com características alheias, um *corpo* de mulher, mas que deve carregar em si o *cheiro* de Nina. Ela se *investe* do cheiro de Nina, travestida no ou investida do perfume que caracterizava a outra mulher:

Lidamos com seres vestidos (...) A simples nudez do corpo que podemos encontrar nada muda à universalidade da vestimenta (...) Por isso a relação com a nudez é a verdadeira experiência – se esse termo não fosse impossível numa relação que vai além do mundo – da alteridade de outrem. (LÉVINAS, 1998, p. 44-45).

A narradora nua está à mercê do Senhor Purvis, mas também tem o potencial da experiência verdadeira desse além-mundo: o outro, “*outrem* [que] é exatamente essa dimensão sem objeto” (LÉVINAS, 1998, p. 48). A narradora não sente receio de ser estuprada ou abusada porque associa homens velhos ao esgotamento sexual, mas não era ingênua a ponto de “pensar que o fato de eu estar nua não tivesse nada a ver com usos sexuais do meu corpo” (MUNRO, 2010, p. 91), porém ela encara esse como um passo necessário em sua evolução. O cumprimento do Senhor Purvis é um simples aperto de mão para, após, sentarem-se à mesa e conversarem sobre banalidades. Em nenhum momento há qualquer indício de que

o Senhor Purvis tenha segundas intenções com sua nudez. O diálogo só toma outros contornos quando conversam sobre filosofia, dividindo opiniões sobre Platão e *A caverna*, e um comentário dúbio do Senhor Purvis que a faz sentir-se nua, exposta: a interligação da caverna com seu próprio sexo. A narradora sente vergonha, e o Senhor Purvis parece sentir-se “vitorioso”. Ao ser questionada sobre a civilização minoica e suas vestimentas⁴⁶, a narradora decide não desviar o olhar e suportar com o seu próprio corpo, as investidas do diálogo. Após o jantar, o café seria servido na biblioteca, e a narradora continuou seu percurso nua até aquele espaço, que, para ela, sempre significou apenas o habitat de livros. No entanto, percebe que aquela biblioteca possui uma decoração com determinados detalhes que demonstram uma percepção corporal:

Quando me sentei na poltrona que ele indicou, ele me passou o café. Eu não estava mais tão à vontade para me sentar ali, no aberto, como à mesa de jantar. Aquela poltrona havia sido revestida de uma seda fina e listrada, mas esta tinha sido estofada com um material escuro e fofo, que me deu cócegas. Uma agitação íntima se armou. A luz nesta sala era mais forte do que na sala de jantar, e os livros perfilados nas paredes tinham uma aparência mais perturbadora e acusatória do que a penumbra da sala de jantar com seus quadros de paisagens e painéis que absorviam a luz. (MUNRO, 2010, p. 94).

O corpo da narradora reage ao toque com o estofamento da poltrona e ao excesso de luminosidade da biblioteca. O Senhor Purvis solicita que ela leia “Um moço de Shropshire”⁴⁷ para ele. O único pedido é que ela não cruze as pernas durante a leitura, o que a deixa um pouco nervosa, mas que, ao iniciar as estrofes do poema, a acalmam: “Em Wenlock Edge o bosque corre perigo...” (MUNRO, 2010, p. 95) e começou a sentir diferente, ocorrendo-lhe a ideia de que “todo o mundo estava nu de algum modo” (MUNRO, 2010, p. 96). A vergonha dela não estava mais presente, e ficou à vontade com sua própria leitura. O Senhor Purvis simplesmente interrompe a leitura e se despede dela. Não houve nenhum contato físico, nenhuma solicitação extra; quando a narradora cruza a porta do hall, o Senhor Purvis fecha-a atrás de si, e ela volta para casa. A submissão que o Sr. Purvis quer da narradora é a submissão intelectual, mesmo que se utilize do fato de colocá-la numa nudez corporal, como que para enfraquecê-la. A narradora, num primeiro momento, sente sua vulnerabilidade, seu desconforto naquela exposição, mas ao trazer para si o poder da voz quando recita os poemas,

⁴⁶ As mulheres minoicas eram bastante poderosas e possuíam grande atividade em Creta. A sua religião era matriarcal e suas vestimentas foram conhecidas por deixarem os seios das mulheres à mostra.

⁴⁷ *A Shropshire lad*, obra do poeta inglês A. E. Housman (1859-1936).

ao debater filosofia, toma para si o poder de combater o Sr. Purvis de uma mesma posição – aquela que ele queria, a intelectual.

O contato entre o Senhor Purvis e a narradora acontece no espaço da leitura: os poemas lidos por ela e ouvidos por ele. O corpo nu e o cheiro de Nina são a ambientação para que o senhor Purvis sintasse-se “acompanhado”. A exposição corporal da narradora nada tem a ver com a sua nudez intelectual, aquela que provavelmente o Senhor Purvis procurava, semelhante à submissão que ele exercia sobre Nina. Ao descobrir que a narradora estava à vontade com o seu conhecimento dos filósofos pré-socráticos, Platão ou com os poemas de Housman, e que não se sentia intimidada pelos diálogos dele, o Senhor Purvis perde o interesse.

Em meio a essa relação da narradora com o Senhor Purvis e Nina, existe Ernie Botts, primo de sua mãe, com o qual a narradora mantém uma relação de convivência esporádica, e que acaba por conhecer Nina. A intertextualidade⁴⁸ começa a ser tecida, além dos poemas (que dão título ao próprio conto de Munro⁴⁹) de Housman, com o artigo que a narradora está

⁴⁸ Alice Munro cita, ainda, dois outros poetas ingleses no decorrer desse conto: Herrick (1591-1633), famoso por seu “Hesperides, to the virgins, to make much of time”: “colha seus botões de rosa enquanto pode”; e Tennyson (1809-1892), poeta que escreve sobre a corte do Rei Arthur (*Idylls of the king* – 1885), e o famoso *The lady of Shalott* (que aparece em outro conto de Alice Munro, “Salve o ceifador”).

⁴⁹ “Wenlock edge”, poema de A. E. Housman:

On Wenlock Edge the wood's in trouble;
His forest fleece the Wrekin heaves;
The gale, it plies the saplings double,
And thick on Severn snow the leaves.

'Twould blow like this through holt and hanger
When Uricon the city stood:
'Tis the old wind in the old anger,
But then it threshed another wood.

Then, 'twas before my time, the Roman
At yonder heaving hill would stare:
The blood that warms an English yeoman,
The thoughts that hurt him, they were there.

There, like the wind through woods in riot,
Through him the gale of life blew high;
The tree of man was never quiet:
Then 'twas the Roman, now 'tis I.

The gale, it plies the saplings double,
It blows so hard, 'twill soon be gone:
To-day the Roman and his trouble
Are ashes under Uricon.

Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/44413>>. Acesso em: nov. 2016.

escrevendo para a faculdade sobre *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*⁵⁰. Nina abandona o Senhor Purvis por causa de Ernie Botts, mas acaba abandonando este e volta para aquele (nas palavras de Ernie, “é privilégio da mulher mudar de ideia” – MUNRO, 2010, p. 106). A narradora, não satisfeita com o fechamento da história, acaba por enviar, pelo correio, um envelope para o Senhor Purvis com o endereço de Ernie dentro, talvez para promover um confronto entre os dois. Ao colocar o envelope na caixa de correio, a narradora cruza com pessoas e o conto encerra-se “em busca de proezas que elas não sabiam trazer dentro de si” (MUNRO, 2010, p. 108).

Parece que, mais uma vez, Munro utiliza-se ironicamente de uma artimanha para tirar do leitor pretensas respostas, e joga de volta ao espaço da leitura-escritura suas personagens, palimpsestos de outros mais antigos.

3.1 PAISAGENS CORPORAIS: CORPOS (DES)CONSTRUÍDOS

Desde que me relaciono com o meu corpo, portanto desde o meu nascimento, não sou mais o meu corpo.

Jacques Derrida

Em nossa leitura, há três concepções de corpo: o corpo como materialidade, como o movimento etéreo entre um fora e um dentro e o corpo como espaço aberto. O corpo material, exterioridade pura, é o mais conhecido e alguns teóricos pregam, inclusive, a sua completa extinção, como David Le Breton: “O corpo não é mais uma fronteira de identidade; é um *morphing*, um vestígio deixado no espaço” (LE BRETON, 2013, p. 212). O corpo etéreo é a fronteira entre um dentro e um fora, que se comunica através do sopro, do espírito, e o corpo como espaço, abertura que possibilita novas significações, novas trajetórias, novos percursos.

⁵⁰ Sr. Gawain e o Cavaleiro Verde: rei Arthur e a maldição de Morgana. A fita verde, a mulher que tenta seduzir o visitante, Sr. Gawain. O cavaleiro verde é o que tem a cabeça cortada, um ano antes, devido a um acerto. O Cavaleiro verde, em sua aparência normal, é um dono de castelo que propõe uma aposta a Sr. Gawain, enquanto este não sucumbe às tentações da mulher. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/1627139>>. Acesso em: 29 ago. 2016. Arthur é também o primeiro nome do Sr. Purvis.

O espaço lítero-corpóreo é uma paisagem construída por meio da literatura, múltiplas leituras que fornecem olhares diferenciados, como a paisagem, que “está nos olhos de quem olha”. Ao contrário da *body art*, que inscreve no corpo uma crítica “às condições de existência” (LE BRETON, 2013, p. 44), a literatura transforma-se no corpo inscrito, uma *body literature*, fantasias que inscrevem e são inscritas, que constroem o corpo, não mais “corpo como fonte de criação”, mas talvez a palavra como fonte de recriação do corpo.

O corpo como espaço de inscrição é lugar a ser transformado, corpo político e performativo. “O gênero é uma produção ficcional” (BUTLER, 2008, p. 72), assim como a paisagem lê uma natureza, a paisagem como um “estado de espírito”, o corpo *como se* lê ou é lido: construído. É ato de fingir, no sentido do *como se* ficcional, uma (das muitas) versão de mundo. No *como se* “o mundo representado há de se tomar como se fosse um mundo” (ISER, 2013, p. 45), e configura-se como “uma frase condicional que significa ‘que a *condição* por ela estabelecida é *irreal ou impossível*’” (ISER, 2013, p. 199). Que condições são essas que são estabelecidas para que esse ou aquele corpo seja lido dessa ou daquela forma? No lugar do *como se*, talvez pudéssemos utilizar o *e se*? A literatura foi uma precursora desse corpo-máquina, dessa vida virtual, acorporal do mundo pós-moderno? Ou a literatura permite que o corpo seja recriado, não como homem-máquina, mas como mulher-palavra?

Massey (2009) propõe novos conceitos para repensar o binário tempo-espaço, um deles a troca da “única narrativa” (2009, p. 24) pelas trajetórias diversas, o que nos permite pensar em histórias não-lineares que pressuponham um antes e um depois, múltiplas histórias acontecendo ao mesmo tempo, construindo, assim, um espaço múltiplo e, portanto, sempre em construção. Partindo dessa ideia de múltiplas trajetórias, Massey recusa a distinção entre espaço e lugar, este sempre definido como um refúgio, e o espaço como o “sem significação” (2009, p. 25). O que a pesquisadora propõe é que o espaço seja sempre aberto, pois apenas a abertura é que pode dar ao espaço um poder político, e só com um futuro aberto podemos nos engajar politicamente (2009). Também os corpos? *Espaço e corpo* possuem potencial político.

Partimos do binário espaço-tempo para podermos pensá-lo dentro da dinâmica desconstrucionista de reorganizar as forças existentes, ou, antes até, de enfraquecer essas oposições, propondo novas posições e diferentes ordenações, e não aquele espaço-feminino que era preterido por um tempo-masculino. Podemos pensar, também, o binário corpo-mente,

o corpo como a categoria sempre preterida em favor da mente. O corpo, aquele espaço biológico, que envelhece, que adocece, que morre. A mente, por outro lado, espaço da criação, do pensamento, das obras imortais, que atravessam *o tempo* e recriam o espaço. A mente, o homem; o corpo, a mulher. O tempo, aquele espaço interior, tudo que se passa na mente criativa; o espaço, exterioridade, o corpo reprodutivo.

Quando Gil (1997) propõe o corpo como “uma respiração que fala” (p. 88), pressupõe esse espaço interior:

É deste modo que o sopro se apresenta como uma espécie de princípio directivo dos ritmos corporais: como ele participa, do interior, na formação da expressão, esta reage sobre toda a camada indicativa do sentido - e, portanto, sobre o corpo: de tal maneira que o sopro - e a voz - aparecem como o que constitui o corpo em totalidade articulada no tempo: o sopro é o que dá a uma organização espacial uma forma única (dada no tempo). (GIL, 1997, p. 89).

O sopro, essa expressão que movimenta o interior e dá forma e sentido ao espaço, dado no tempo, carrega consigo o questionamento:

Aonde se situa o interior? Do exterior, sabemos que se estende por toda a superfície do corpo, já que todo o corpo é expressivo, com especial privilégio do rosto. Mas o interior? Porque se o exterior o é de um interior, e se este está num sítio determinado do espaço objectivo, aquele deveria situar-se noutra sítio desse mesmo espaço que o determinasse como interior. Ora, acontece que o interior, por definição, não está no espaço, porque é ‘espírito’. (GIL, 1997, p. 150).

Mesmo não estando *no* espaço, posiciona-se *em relação* ao espaço, já que está *dentro*, interno. O espaço lítero-corpóreo de um leitor que está *hors du texte* também pressupõe um *dentro e um fora*: a leitura que produz e realiza o texto constitui também o leitor, em movimentos simultâneos de um exterior e interior que estão em constante mutação.

A leitura formula a (des)construção dos corpos, que é a nossa forma de enfatizar esse movimento para sempre aberto, essas trajetórias que se cruzam e entrecruzam, na tentativa de nos afastarmos das narrativas únicas (única trajetória) que induzem à imposição de uma única visão (a europeia, a masculina), esquecendo-se que, diferentemente da trajetória europeia, do colonizador, do masculino, do tempo, existem outras trajetórias: a americana, o feminino, o espaço, o corpo. O espaço não pode ser pensado como simples extensão, mas, antes, como “trajetórias entrelaçadas de resultados imprevisíveis” (MASSEY, 2009, p. 168-169). Quando imobilizamos o espaço, o que estamos tentando fazer é buscar uma falsa segurança, uma

tentativa de organizar o caos. “Não se pode fazer com que os lugares parem” (MASSEY, 2009, p. 184). Quando deixamos um lugar, nunca voltaremos para o *mesmo* lugar: assim como o tempo é definido em sua continuidade, entre passado, presente e futuro, o espaço também se modifica. Nunca se volta para casa, para o “lar”, porque, quando retornamos, *aquele* espaço também mudou, ele também *prosseguiu*. Tempo e espaço viajam, se movimentam.

Os corpos também têm suas trajetórias, modificam-se, estão em constante evolução. Como espaço para sempre aberto, sempre inacabado, vemos o corpo como o espaço pensado geometricamente, “esfera de uma simultaneidade dinâmica” (MASSEY, 2009, p. 160). Não como simples superfície de inscrição, mas como cruzamento de trajetórias, e que pode ser pensado como ponto de encontro, de um *aqui* e um *agora*, e que carrega os vários percursos até chegar a esse aqui e esse agora, que só tem lugar quando desse encontro. O *aqui* é esse ponto de encontro das narrativas espaciais, assim como o *agora* é o cruzamento das narrativas temporais. O que melhor representa esse movimento são os devires (MASSEY, 2009, p. 45).

“No presente espacial, o que somos é o que fazemos”, afirma Massey (2009, p. 274), na obra *Pelo espaço*, numa leitura diferenciada por trazer a multiplicidade de trajetórias, criando um espaço aberto, inacabado, sempre em movimento, com potencial político de devir. Do espaço, trazemos para o corpo a ideia de o “que somos é o que fazemos”, de Judith Butler, que entende os corpos em sua performatividade – a repetição dos gestos é que dá forma a esses espaços abertos pensados como *corpos*. Butler acredita que os discursos habitam os corpos (2002, p. 163), “os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue”; e mesmo que Butler enfatize os corpos abjetos, aqueles que não fazem parte do binário homem-mulher (e heterossexuais), o corpo pode ser repensado e desnaturalizado no sentido de resgatar a sua ficcionalidade, como possibilidade de *fazer* diferente e criarmos um *ser* também diferenciado.

Corpos e espaços não são estáticos, imóveis, à espera de serem conquistados. Corpos modificam-se pelos discursos; espaços transformam-se no ir e vir das coisas. O corpo e o espaço atravessam o tempo e são perpassados por ele. No conto “Paixão”⁵¹ (2006), a personagem Grace retorna para um espaço em busca do seu passado, e o que encontra é um espaço modificado, nada mais como era antes, nem ela, nem a cidadezinha:

⁵¹ Incluído na obra *Fugitiva* (2006).

Grace teria decidido ir embora se não tivesse visto a casa octogonal, com o acabamento de madeira rendada logo abaixo do telhado e as portas bem na metade das paredes. A casa da família Woods. Em sua lembrança ela sempre via oito portas, mas parece que eram só quatro (MUNRO, 2006, p. 185).

O espaço modifica-se não só com o tempo, mas nossa memória cristalizada em percepções até então “reais”: portas que antes eram em número de oito, agora reduzidas à quatro.

Grace, ao “voltar” a um passado, busca a casa da família Travers. Assim,

não faz muito tempo, Grace saiu à procura da casa de campo da família Travers no vale do Ottawa. Fazia muitos anos que não visitava aquela parte do país, e é claro que muitas mudanças haviam ocorrido. A Estrada 7 agora contornava as cidades que antes atravessava, e seguia reta em lugares onde, ao menos pelo que ela lembrava, havia muitas curvas. E aquela parte do Escudo Canadense tinha inúmeros pequenos lagos, que o tipo comum de mapa não tinha espaço para identificar. Mesmo quando localizou o Little Sabot Lake, ou achou que tinha localizado, parecia haver um excesso de estradas a levar até ele a partir da estrada principal (...) Na verdade não havia nomes de rua quando ela estivera ali quarenta anos antes. E nem pavimentação. Só uma estrada de terra na direção do lago, e depois a única estrada de terra que contornava, um tanto irregularmente, suas margens. (MUNRO, 2006, p. 184).

A personagem viveu naquela região, quando jovem, e namorou Maury Travers, naquela época. A relação da moça com a família é contada, assim como o acidente de carro em que outro Travers, Neil, morre. A personagem retorna *ao espaço passado*, para tentar recuperar algo daquele *tempo anterior*:

O que na verdade Grace estava procurando, quando empreendeu aquela expedição? O pior talvez tivesse sido encontrar exatamente o que poderia imaginar que procurava. O telhado reforçado, as janelas com suas persianas, o lago logo adiante, o bosque - bordos, cedros e abetos balsâmicos - logo atrás. Uma preservação perfeita, o passado totalmente intacto, o que dela já não poderia ser dito. Encontrar aquela coisa assim diminuída, ainda existente mas reduzida à irrelevância - como a casa dos Travers agora lhe parecia, com as janelas de água-furtada que lhe foram acrescentadas pintadas de um azul espantoso -, podia ter efeitos menos nefastos a longo prazo. (MUNRO, 2006, p. 186).

A personagem levanta a possibilidade de que, ao encontrar aquele espaço modificado ou até mesmo “reduzido à irrelevância”, poderia ser como um passado que se apagasse: e com ele as lembranças e os problemas. A personagem está modificada tanto quanto aquele espaço para o qual ela retorna. A *paixão*, “ela achava que era uma questão de tato. Bocas, línguas, pele, corpos, o choque de osso contra osso. Uma inflamação. Paixão” (MUNRO, 2006, p. 222), o sentimento é todo ele, corporal, e a sua memória, espacial.

Quando a personagem Grace inicia seu namoro com Maury, eles haviam ido ao cinema assistir “O pai da noiva”:

Grace detestou o filme. Odiava moças como Elizabeth Taylor naquele filme, detestava moças ricas e mimadas, satisfeitas em viverem às voltas com caprichos e adulações. (...) Ela não sabia explicar nem entender muito bem que o que sentia não era exatamente inveja nem ciúme, e sim raiva. E não porque não pudesse comprar aquelas coisas ou se vestir daquele jeito, mas de ver que as moças precisavam ser daquele jeito. Era assim que os homens - as pessoas, todo mundo - achavam que elas deviam ser. Lindas, protegidas, mimadas, egoístas, cabeças-ocas. Era como as moças precisavam ser para provocar paixões. E depois se transformavam em mães e se dedicavam derramadas a seus bebês. Deixavam de ser egoístas, mas continuavam com a cabeça oca. Para todo o sempre. (MUNRO, 2006, p. 189-190).

A voz narrativa é que analisa os pensamentos e sentimentos da personagem, naqueles papéis que outra vez são instituídos, até mesmo pelo cinema. E não são apenas os homens que ditam as “regras”, mas “todo mundo”. Grace sente suas “paixões” à flor da pele, mas Maury faz de conta que não percebe, não toma iniciativa, como se as fronteiras dos corpos devessem ser mantidas para um futuro projetado.

Quando Neil, meio-irmão de Maury aparece na narrativa, os contornos corporais das personagens modificam-se. Até mesmo a mãe dos dois, a sra. Travers, modifica-se:

Estava perturbada demais com a mudança na sra. Travers, pelo que lhe parecia um certo aumento do volume corporal, uma rigidez de todos os movimentos, uma expressão vaga mas bastante nervosa de benevolência, uma alegria chorosa que lhe vazava dos olhos. E uma crosta sutil que se formava nos cantos de sua boca e lembrava açúcar (MUNRO, 2006, p. 209).

Grace imediatamente sente-se atraída por Neil, que com a desculpa de levá-la ao hospital por causa de um ferimento no pé, acaba levando-a junto a uma jornada mais longa. Ao esperar por ele no carro, Grace observa o espaço:

Um dia, aquela havia sido uma casa de alvenaria, mas alguém tinha começado a demolir as paredes de tijolo. As paredes de madeira crua que ficavam por baixo tinham sido desnudadas, e os tijolos que antes as cobriam foram grosseiramente empilhados no quintal, esperando talvez serem vendidos (MUNRO, 2006, p. 218).

A casa desnudada pelo tempo, a madeira por debaixo aparecendo, como o corpo de Grace tomando seu espaço, e os questionamentos de como havia em algum momento cogitado casar-se com Maury, que parecia não entender seus reais anseios. Antes de se despedir de Neil, o movimento de espaços que modifica um ao outro:

Na verdade, até hoje ela não sabe se essas palavras foram mesmo ditas, ou se ele só a pegou, envolveu-a com seus braços e a abraçou com tanta força, com pressões contínuas e mutáveis que parecia que precisava de mais do que dois braços, que ela estava engolfada por ele, por seu corpo forte e leve, tudo exigindo e a tudo renunciando ao mesmo tempo, como se lhe dissesse que era um erro desistir dele, que tudo era possível, mas que por outro lado ela não estava errada, que ele só queria deixar-se estampado nela e depois ir embora (MUNRO, 2006, p. 224).

Os corpos imprimindo-se um ao outro, superfícies, fronteiras, limites que movimentam-se num tudo exigir e a tudo renunciar, letras impressas marcando o papel: diferentes narrativas, diversas leituras. É texto-pele, corpo-leitor:

Así, bajo el nombre de Jean Genet, lo que se inscribe en el movimiento de un texto que se divide, se fragmenta, se reconstruye, es una feminidad abundante, maternal. Una mezcla fantasmática de hombres, de machos, de caballeros, de monarcas, príncipes, huérfanos, flores, madres, senos, gravita alrededor de un maravilloso ‘sol de energía’ el amor, que bombardea y desintegra esas efímeras singularidades amorosas para que se recompongan en otros cuerpos, para nuevas pasiones⁵² (CIXOUS, 1995, p. 44).

Quase como metáfora do texto, os corpos fragmentam-se para depois reconstruírem-se em outros espaços, para novas paixões. Não se volta no tempo, nem no mesmo espaço. Os lugares, assim como os corpos, estão sempre se transformando, camadas sobre camadas. O espaço, incluindo-se aqui os corpos, não são mera superfície. Para Massey:

Se o espaço é, sem dúvida, uma simultaneidade de estórias-até-então, lugares são, portanto, coleções dessas estórias, articulações dentro das mais amplas geometrias do poder do espaço. Seu caráter será um produto dessas intersecções, dentro desse cenário mais amplo, e aquilo que delas é feito. Mas também dos não-encontros, das desconexões, das relações não estabelecidas, das exclusões. Tudo isso contribui para a especificidade do lugar (MASSEY, 2009, p. 190).

O somatório das presenças e das ausências, dos textos e das leituras, da voz e do silêncio. A escritura feminina dando forma ao espaço até então não habitado, os corpos intensos e extensos que transbordam, desvestem-se de matérias antigas, deixando a nudez dessas camadas excluídas, silenciadas, oprimidas. Tudo em camadas.

⁵² Assim, sob o nome de Jean Genet, o que se inscreve no movimento de um texto que se divide, se fragmenta, se reconstrói, é uma feminilidade abundante, maternal. Uma mistura fantasmática de homens, de machos, de cavaleiros, de monarcas, príncipes, órfãos, flores, mães, seios, gravitando ao redor de um maravilhoso ‘sol de energia’ o amor, que bombardeia e desintegra essas efêmeras singularidades amorosas para que se recomponham em outros corpos, para novas paixões (Tradução nossa).

No conto “Urtigas”⁵³ (2004), a narradora também busca um passado e descobre todas as mudanças nas paisagens, que nada mais eram do que reflexo, também, das mudanças em sua própria vida:

Passei de carro pelas colinas a nordeste de Toronto, com meu marido - meu segundo marido, não o que eu havia deixado para trás naquele verão -e, procurei pela casa, com uma persistência indolente, tentei localizar a estrada onde ficava, mas nunca consegui. Provavelmente havia sido destruída. (MUNRO, 2004, p. 175).

A destruição não é simples espaço modificado, posto que são conceitos que se modificam, não só no tempo, mas ainda mais *no espaço*. Nesse conto, a narradora descreve seu amor de infância, Mike. Numa coincidência de narrativas (trajetórias que se reencontram), a narradora reencontra Mike e o conto salta distâncias temporais – retornando à sua infância –, mas também espaciais ao reviver todas as *paisagens* que eles percorreram quando crianças. Os papéis instituídos entre meninos e meninas, nas brincadeiras, demonstra como a ficção dos gêneros é retratada:

Era um jogo de guerra. Os garotos haviam se dividido em dois exércitos que lutavam um contra o outro atrás de barricadas precárias feitas de galhos de árvores, e também protegidos por capim inculdo e afiado(...) As principais armas eram bolas de lama (...) as garotas trabalhavam, preparando a munição. (...) Se fôssemos atingidos nos braços ou nas pernas, tínhamos de cair, mas era apenas ferimento. Então outra coisa que as garotas precisavam fazer era rastejar e arrastar os feridos até um lugar pisoteado que era o hospital.(...) Fiz armas para Mike, e quando ele gritava por socorro, era meu nome que chamava (...) Havia um sentimento penetrante de alarme quando o grito vinha, uma eletricidade zunindo por todo o corpo, uma sensação de fanática devoção. (pelo menos para mim era assim, que, ao contrário das demais garotas, prestava meus serviços a um único guerreiro). (MUNRO, 2004, p. 181-183).

Meninas e meninos representavam aquele jogo de guerra *como se* fossem reais os seus papéis: e a literatura mostra aquilo que na experiência real é vivenciado. E a narradora lembra desses papéis instituídos naturalmente, enquanto Mike não possui nenhuma lembrança disso, como se naturalmente aqueles papéis fizessem parte de suas próprias vivências.

As marcações e os pontos de apoio do espaço estão presentes em toda a narrativa: “Cada uma das árvores do lugar apresentava de modo similar uma atitude e uma presença – o olmo parecia sereno, o carvalho, ameaçador, os bordos, cordiais e prosaicos, e o pilriteiro, velho e rabugento” (MUNRO, 2004, p. 178). E quando Mike foi embora:

⁵³ Presente na obra de 2004, *Ódio, amizade, namoro, amor casamento*.

(...) é que eu simplesmente não fazia ideia, até Mike desaparecer, de como podia ser a ausência. Como todo meu território seria alterado, como se tivesse sofrido um deslizamento de terra e todo significado houvesse sido varrido, exceto a perda de Mike. Nunca mais eu poderia olhar para a pedra branca na passagem sem pensar nele e, assim, peguei um sentimento de aversão por ela. Também comecei a me sentir assim em relação ao galho do bordo e quando meu pai o serrou, porque estava muito perto da casa, senti o mesmo quanto à cicatriz que ficou. (MUNRO, 2004, p. 186).

A lembrança que a narradora tem de Mike influencia toda a paisagem ao seu redor, e o espaço tem, além da existência física, a emoção que se vincula a essa árvore ou àquela pedra. Os pontos de orientação, marcação ao serem cortados, cerrados, modificados, não apagavam as “memórias” e sensações que a narradora possuía, antes reforçavam com sua presença ou ausência aquilo que ali, em algum momento, existira. O espaço acaba por ser a própria memória concretizada. Não é o tempo que arrasta a narradora para pontos diversos de lembrança, mas o espaço é que fornece as reorientações para novas formas de pensar.

Podemos utilizar espaços já conhecidos e procurar neles outros caminhos: reorientação, releitura de conceitos. E essa é uma das formas de pensar o espaço:

O caminho a seguir é transformar conceitos e, pouco a pouco, produzir novas configurações (...) Uma tentativa de, simplesmente, fazer uma pausa, pois ela, frequentemente (Derrida tipicamente diz “sempre”), irá conduzir à reinscrição de novas ideias supostamente no interior da mesma velha roupagem (MASSEY, 2009, p. 87).

A “roupagem”, seja ela espaço, corpo ou conceitos, pode ser reinscrita, e nossa pesquisa, relida, no interior do pensamento antigo, revitalizando e promovendo a atualização das imagens e do imaginário como um todo. Massey propõe, em relação ao tempo, “saltos imaginativos”, (voltando-se ao passado, memória), e questiona se há a possibilidade de serem feitos tais “saltos” em relação ao espaço. O tempo sempre foi conceituado como interior, enquanto o espaço seria a faceta externa, exterior. Massey mostra-nos que se o tempo deve ser aberto para futuros, o espaço não deve ser fechado, trancafiado numa horizontalidade de representação. “Conceituar o espaço como aberto, múltiplo e relacional, não acabado e sempre em devir, é um pré-requisito para que a história seja aberta e, assim, um pré-requisito, também, para a possibilidade da política” (MASSEY, 2009, p. 95). Ao sairmos da metáfora dos tais “saltos imaginativos”, notamos que o conto, como gênero que propicia narrativas

mais curtas, pode ser utilizado para esses saltos espaciais com a missão de promover a abertura desse *espaço* narrativo em prol de um futuro sempre aberto: esses devires.

Na geografia do conhecimento/poder, como nomeia Massey, há um centro. “A regulação do mundo em uma trajetória única, via a concepção temporal do espaço, era, e ainda frequentemente é, um meio de recusar-se a tratar a multiplicidade essencial do espacial. Trata-se da imposição de um único universal” (MASSEY, 2009, p. 111). Esse centro, na nossa leitura, é o falocentrismo, a cultura gerada no pensamento do masculino, enquanto o gênero feminino estaria às margens, exceção a esse único universal. A pensadora ainda questiona:

E se o espaço for a esfera não de uma multiplicidade discreta de coisas inertes, ainda que completamente inter-relacionada? E se, ao contrário, ele nos apresentar uma heterogeneidade de práticas e processos? Então ele não será um todo já-interconectado, mas um produto contínuo de interconexões e não-conexões. Assim, ele será sempre inacabado e aberto. Esta arena do espaço não é um terreno firme para ficar. Não é, de forma alguma, uma superfície. (MASSEY, 2009, p. 160).

Se essa continuidade pudesse ser mantida num modelo diferente, que não fosse apenas centro *versus* margem, mas, antes, uma trama, tessitura de pontos que não estivessem para sempre fixos, nem interconectados previamente, poderíamos vislumbrar cruzamentos aleatórios que formariam uma constelação de conceitos, com a possibilidade de mudança de posições e formar um

reino da configuração de narrativas potencialmente dissonantes (ou concordantes). Lugares, em vez de serem localizações de coerência, tornam-se os focos do encontro e do não-encontro do previamente não-relacionado e assim essenciais para a geração do novo. O espacial, em seu papel de trazer distintas temporalidades para novas configurações, desencadeia novos processos sociais. (MASSEY, 2009, p. 111).

Em “Logros”⁵⁴ (2006), a história de Robin, a moça que se apaixona por um montenegrino, Danilo, e que, passados quarenta anos, descobre que o romance não tivera um final feliz, por uma ironia do destino: Danilo tinha um irmão gêmeo e, ao confundir ambos, a história não se concretiza. O conto ironiza que “Shakespeare deveria tê-la preparado” (MUNRO, 2006, p. 305), pois em algumas peças os gêmeos têm a finalidade de provocar o riso e a solução das confusões ao longo da história. “Bastava um deslocamento ínfimo para qualquer lado, num caso como aquele, para tudo se perder” (MUNRO, 2006, p.

⁵⁴ Conto da obra *Fugitiva* (2006).

306). A constatação de que uma mudança qualquer na posição das coisas, pessoas ou situação, o resultado final será completamente diferente.

“O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 328). Na fenomenologia perceptiva de Merleau-Ponty, o espaço é a categoria que organiza cada coisa referente a uma outra. Só podemos modificar as posições quando de posse de uma posição primeira: o nosso corpo, que seria a referência para a localização das demais “peças”. “A posse de um corpo traz consigo o poder de mudar de nível e de ‘compreender’ o espaço, assim como a posse da voz traz consigo o poder de mudar de tom” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 338), ou seja, quando da retomada de poder é que as mulheres, com sua voz, podem mudar o *tom*.

A mudança de tom e o investimento nesse poder nem sempre são um processo rápido ou indolor, e exigem esforço e uma nova organização:

Por la misma abertura, que es su riesgo, sale de sí misma para ir hacia el otro; viajera de lo inexplorado, no niega, acerca, no para anular la distancia, sino para verlo, para experimentar lo que ella no es, lo que es, lo que puede ser. Pero escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más lejano – de sí mismo, del otro, del otro en mí. Recorrido multiplicador de miles de transformaciones⁵⁵. (CIXOUS, 1995, p. 46-47).

Na leitura, isso se processa na forma de habitar um texto, deixar-se tomar pelo espaço do corpo-escrito, do texto lido, assim como nas peças shakespearianas que Robin viaja para assistir:

(...) aquelas poucas horas a preenchiam com a certeza de que a vida para a qual estava voltando, e que lhe parecia tão precária e insatisfatória, era apenas uma coisa temporária e podia ser facilmente suportada. E havia um brilho por trás dela, por trás dessa vida, por trás de tudo, que se manifestava na luz do sol vista pelas janelas do trem. A luz do sol e as sombras compridas nos campos de verão, lembrando os resquícios da peça em sua memória (MUNRO, 2006, p. 273).

⁵⁵ Pela mesma abertura, que é seu risco, sai de si mesma para ir até o outro; viajante do inexplorado, não nega, aproxima-se, não para anular a distância, mas para ver, para experimentar o que ela não é, o que és, o que pode ser. Mas escrever é trabalhar; ser trabalhado; entre questionar (e ser questionado) o processo do mesmo e do outro sem o que nada está vivo; desfazer o trabalho da morte, desejando o conjunto de um-com-o-outro, revigorado ao infinito por um incessante intercâmbio entre um sujeito e outro; só se conhecem e se reinician a partir do mais distante – de si mesmo, do outro, do outro em mim. Viagem multiplicadora de milhares de transformações (Tradução nossa).

Mas essa vontade de viver em uma das peças inglesas é questionada quando o “logro” do destino afasta os dois amantes: poderia ser peça teatral, mas era sua realidade.

Quando ela se apaixona por Danilo, o montenegrino, com seu alfabeto cirílico, com sua aldeia montanhosa distante, esse estrangeiro, esse homem que traz consigo o desconhecido, Robin está atravessando e sendo atravessada por fronteiras: dela, dele. Quando eles se separaram, ela buscou na biblioteca informações sobre Montenegro, essa terra distante de onde vinha Danilo: mapas, história, geografias.

O que é provável que ela viesse tentando - até finalmente conseguir - foi situar Danilo em algum lugar real e num passado real, pensar que aqueles nomes que aprendia deviam ser seus conhecidos, que aquela história devia ser a que ele aprendera na escola, que alguns daqueles lugares podiam ter sido visitados por ele na infância ou na juventude. E talvez ainda estivessem sendo visitados por ele naquele exato momento. Quando ela encostava o dedo num nome impresso, podia estar tocando no lugar onde ele se encontrava (MUNRO 2006, p. 290).

Os mapas eram como espaços desse imaginário que ela queria conhecer: percorrer distâncias que faziam parte de um passado-presente dele. Ela buscava lugares em comum, como se nos livros e nos mapas pudesse encontrar um espaço deles. Entre as peças de Shakespeare e a narrativa do conto é como se uma fenda se abrisse, duplicando situações e personagens, e o leitor é empurrado de um lado para outro, entre um real e um fictício que se espelham.

O conto “Podre de rica”⁵⁶ (2013) é narrado em terceira pessoa, contando a trajetória de Karin, uma menina em busca de sua identidade. Numa relação conturbada com a mãe, Karin acaba por se afeiçoar a Derek, o amante da mãe, que tem outra companheira, Ann. Numa brincadeira, Karin experimenta o vestido de noiva de Ann, que acaba por ficar em chamas ao tocar uma vela.

Rosemary foi quem chegou primeiro, batendo em sua cabeça com uma almofada. Ann agarrou o pote no hall e jogou água, lilases e gramínea sobre o véu e os cabelos em fogo. Derek arrancou o tapete do chão, atirando longe os banquinhos, as mesas e os drinques, e conseguiu agasalhar Karin, sufocando as últimas chamas. Pedacinhos de renda continuavam a arder em meio aos cabelos encharcados e Rosemary queimou os dedos ao arrancá-los (MUNRO, 2013, p. 275).

O corpo-pele entre tapete, lilases e rendas. O “incêndio”, as labaredas consumiram a antiga identidade, promovendo uma posterior reconstrução:

⁵⁶ Constante na obra *O amor de uma boa mulher* (2013).

A pele nos ombros, na parte superior das costas e de um lado do pescoço sofreu queimaduras graves. A gravata de Derek mantivera o véu um pouco afastado de seu rosto, poupando-a assim das cicatrizes mais visíveis. Mas, mesmo depois que o cabelo voltou a crescer e ela o penteava para frente, era impossível esconder por completo as marcas no pescoço. Ela passou por uma série de enxertos de pele, e então ganhou uma aparência melhor. Ao entrar para a universidade já podia usar maiô. (MUNRO, 2013, p. 277).

Na tentativa de vestir aquela *roupagem*, o seu próprio corpo acaba por ter que mudar de pele: aquela antiga não lhe servia mais. Ao longo da narrativa, Karin tem uma grande transformação, pois não mudou apenas sua pele, mas no que, interiormente, se torna:

Pois era o que Karin sentia que havia se tornado – algo imenso, reluzente e autossuficiente, com montanhas de dor em alguns locais e imensas planícies sem o mínimo interesse. Bem longe, na margem desse vasto território, se encontrava Rosemary, e Karin podia reduzi-la, sempre que desejava, a uma configuração de ruidosos pontos negros. Ela própria, Karin, podia se expandir indefinidamente e, ao mesmo tempo, contrair-se para dentro do seu território, tão minúscula como uma conta ou uma joaninha (MUNRO, 2013, p. 278-279).

Aqui, corpo e paisagem têm a expressão máxima de fusão: a sua força é descrita através da paisagem. O último parágrafo do conto mostra claramente a transformação da personagem:

Todos achavam que era a mesma com exceção da pele. Ninguém sabia o quanto havia mudado e como lhe parecia natural ser independente e cortês, defendendo-se sozinha com grande habilidade. Ninguém sabia da sensação sóbria e vitoriosa que às vezes lhe vinha, quando sabia como só dependia de si mesma. (MUNRO, 2013, p. 279).

Muito mais que pele, a *paisagem interior* de Karin é modificada por uma experiência externa. É como se, ao *vestir-se com outra pele*, a personagem mudasse também suas atitudes frente ao mundo que a cerca. Seu corpo e sua paisagem transformadas pela dor. Judith Butler questiona a relação entre interior e exterior:

O efeito de um espaço interno estruturante é produzido por via da significação do corpo como recinto vital e sagrado. A alma é precisamente o que falta ao corpo; conseqüentemente, o corpo se apresenta como uma falta significante. Essa falta, que o corpo é, significa a alma como o que não pode ser mostrado. Nesse sentido, o corpo é uma significação de superfície que contesta e desloca a própria distinção interno/externo, a imagem de um espaço psíquico interno inscrito sobre o corpo como significação social que renuncia perpetuamente a si mesma como tal. (BUTLER, 2008, p. 193).

Dessa maneira, Butler desafia os conceitos de alma e corpo, a oposição entre espírito e materialidade: natureza e cultura. A irrealidade da inscrição do gênero sobre a pele é traduzida como os efeitos de um determinado discurso sobre uma determinada matéria. O gênero, como *ficção social*, e aquilo que entendemos como gênero propriamente dito, é a “estabilização” de uma ficção – os sedimentos depositados de um movimento estagnado. A paisagem interna da personagem Karin produz aquela pessoa autossuficiente? Para todos, ela parecia a mesma de sempre, exceto a pele com suas marcas e cicatrizes. Mas ela percebia as mudanças ocorridas em sua pessoa. Butler traz os questionamentos freudianos: “qual é exatamente a topologia da psique em que o ego e seus amores perdidos residem em abrigo perpétuo?” (BUTLER, 2008, p. 97). Para Karin, suas topologias são a própria paisagem descrita.

Elizabeth Grosz (2000), num capítulo intitulado “Corpos reconfigurados”, lembra-nos de que é nos dualismos que estamos acostumados a moldar nosso pensamento (mente-corpo, razão-paixão, homem-mulher, etc), entre Um e Outro, de forma que nesse modelo de alteridade não existe espaço para nenhum outro. O pensamento dicotômico “não tolera nenhum *outro*” (GROSZ, 2000, p. 47), e o que não percebemos é que o problema maior pesa sobre o *um*, e não sobre o *outro*. O “um” expulsa de si o outro, o “dois”: “toda alteridade é moldada como o mesmo, com o termo binário agindo como o único termo autônomo ou pseudo-autônomo. O um não permite dois, três, quatros” (GROSZ, 2000, p. 47), e o corpo tem, então, seu potencial de contestação na tentativa de ampliar esses espaços,

o corpo deve ser compreendido por via de uma série de discursos disparatados e não simplesmente restrito aos modos de explicação naturalistas e científicos (...) Outras formas de conhecimento, outros modos de saber que não os que atualmente prevalecem, terão de ser criados (...), um ponto a partir do qual repensar a oposição entre o dentro e o fora, o privado e o público, o eu e o outro, e todos os outros pares binários associados à mente-corpo (GROSZ, 2000, p. 79-80).

O projeto a ser pensado é amplo e exige esforços. Para a pensadora feminista, para uma abordagem do corpo alguns critérios deveriam ser seguidos:

1. Fugir dos conceitos que separam os seres em mente versus corpo. Devemos nos afastar de reducionismo, e buscar análises que vão além do “fiscalismo” (GROSZ, 2000, p. 82);

2. Distanciar conceitos: corpo identificado ao sexo. A corporalidade deve ser compreendida *além* do sexo, das funções biológicas ou sexuais (GROSZ, 2000, p. 83);
3. Buscar o “campo plural” de corpos: velhos, jovens, negros e brancos, animal e humano, animado e inanimado, e não fazer disso um campo fechado:

Um campo pode ser um espaço descontínuo, não homogêneo, não singular, um espaço que admite a diferença, a incomensurabilidade, intervalos ou lacunas entre tipos; em suma, um campo estabelecido e regulado de acordo com as várias perspectivas e interesses (GROSZ, 2000, p. 84);

4. Pensar o corpo é pensá-lo inscrito (e talvez escrito-excrito, como quer Nancy), lugar de produções e ficções sociais, culturais e políticas (corpoS ou corpuS). O corpo não deve ser pensado como oposto da cultura.
5. Buscar a desarticulação entre fora e dentro, biológico ou psicológico, mas antes, a interação entre esses polos (GROSZ, 2000, p. 85); e por último,
6. Entender o corpo como fronteira entre os binários: privado e público, natural e cultural, corpo como espaço onde a própria fronteira se modifica, o espaço aberto de Nancy que é atravessado e atravessa (GROSZ, 2000, p. 85). Corpo como espaço que modifica e é modificado, como um véu que toma forma com interno e externo, figura e fundo.

O leitor, lítero-corpóreo, deve constantemente abandonar as relações que se criam, que se estabelecem para logo depois se romperem, esse movimento entre tema e horizonte, figura e fundo, texto e leitor, realidade e ficção, pode ser usado como desarticulador dos binários, o leitor como fronteira que se movimenta, em transformação e transformando mundos.

3.2 AS FRONTEIRAS DO TEXTO: PAISAGENS LITERÁRIAS

*Em nossa relação com o mundo,
podemos arrancar-nos do mundo.*

Emmanuel Lévinas

“Fugitiva” (2006), conto que dá título ao livro, narra a história de Carla e Clark, um casal que trabalhava na propriedade da Sra. Jamieson. O casal tinha uma relação conturbada, e a protagonista mantinha especial afeição pela cabrita Flora. Carla é assediada pela Sra. Jamieson e, numa narrativa tensa, a crescente relação de ciúme e de pequenas situações que desgastam o relacionamento do casal culminam com o desaparecimento da cabrita:

Era quase um alívio, porém, sentir a dor isolada da falta de Flora, da saudade que sentiria de Flora talvez para sempre, comparada com a confusão em que se metera em torno da sra. Jamieson e com o vaivém de sofrimento da sua vida com Clark. A partida de Flora, pelo menos, não se devia a nada que ela – Carla – tivesse feito de errado. (MUNRO, 2006, p. 24).

Flora, a cabrita, parece ser a própria representação de Carla, que se sente atrelada a um relacionamento de desgostos, sufocada por Clark e cerceada pela Sra. Jamieson. Carla desconfia que Clark seja o responsável pelo desaparecimento de Flora, mas o conto deixa perguntas sem respostas. Há a necessidade da reprodução de um trecho mais extenso para exemplificar a estrutura de fechamento do conto, e de que forma a tensão crescente e a intensidade condensada na paisagem construída encerram a narrativa:

À medida que foram chegando os dias dourados do outono – uma estação estimulante e lucrativa – Carla descobriu que tinha se acostumado ao pensamento perfurante que se alojara nela. Já não era tão pontiagudo – na verdade, já não a surpreendia mais. E ela agora se via habitada por uma ideia quase sedutora, uma discreta tentação constante.

Bastava-lhe erguer os olhos, bastava-lhe olhar numa direção, para saber aonde precisava ir. Uma caminhada ao cair da tarde, depois que terminasse as tarefas do dia. Até a beira da mata, até a árvore morta onde os abutres se reuniam.

E então os ossinhos sujos na relva. O crânio com alguns farrapos de pele sanguinolenta talvez ainda presos ao osso. Um crânio que ela poderia segurar numa das mãos, como uma xícara de chá. O conhecimento numa das mãos.

Ou talvez não. Nada ali.

Outras coisas poderiam ter acontecido. Ele poderia ter enxotado Flora. Ou amarrado a cabra na caçamba da picape, dirigido por algum tempo e depois soltado o animal. Levado Flora de volta para o lugar de onde a tinham trazido. Para não tê-la ali por perto, lembrando aos dois.

Ela poderia ser livre.

Os dias se passaram e Carla nem se aproximou daquele lugar. Resistiu firme à tentação. (MUNRO, 2006, p. 58).

Carla poderia caminhar até o lugar descrito e ter a certeza do ato de Clark – a morte de Flora –, mas ela não quer ter a certeza. Manteve a dúvida: tanto para a morte, quanto para a liberdade de Flora. O crânio shakespereano de Flora, que ela poderia segurar com uma das mãos, seria mais uma xícara de chá, o conhecimento na outra. “Ser ou não ser”, o poder da

dúvida, Carla querendo e não querendo saber do fim da Flora: futuro dela mesma sendo descortinado.

Na leitura, o leitor busca preencher as várias lacunas abertas: o desaparecimento de Flora, a culpa (ou absolvição) de Clark, a omissão de Carla em buscar as respostas. Como sempre, a leitura trabalha com os vazios do texto, que não podem ser preenchidos com a própria matéria do texto, mas pelas experiências do leitor; o conto, aqui, induz o leitor a responder (preencher) com suas próprias convicções. A significação, o fechamento do conto, dependendo do leitor ou leitora, ou de suas experiências, será encerrado desta ou daquela forma. Se a voz narrativa tivesse sido conclusiva, declarando que Clark havia abandonado Flora (ou matado), que Carla tivesse ido até o local e constatado a presença dos ossos, ou, ainda, que nenhum dos dois soubesse que fim havia tomado a cabrita, ao leitor não haveria nenhuma função específica.

Ao estruturar a narrativa sob a perspectiva de Carla, mesmo que em terceira pessoa, desestabilizando a leitura ao colocar as situações com a Sra. Jamieson e Clark, e ao incluir um animal (arquetipo que funciona para desumanizar as relações, na nossa leitura) como mediador dos diálogos do casal, Alice Munro dá plenos poderes ao leitor para tomar suas decisões, permitindo que ele, nos vazios do texto, pela sua própria experiência, e pelas diversas situações, participe da leitura ativamente e decida por si só.

Nem sempre o leitor conseguirá, facilmente, atravessar suas próprias fronteiras para adentrar o texto e interligar situações, experimentar determinadas sensações ou participar de forma ativa na leitura: isso tudo depende da bagagem de vida e de literatura que o leitor carrega consigo. Os movimentos assimétricos entre texto e leitor conduzem a leitura. Se o texto for muito simétrico e não introduzir nada de novo ou de instigante, ao leitor nada acrescentará, e seus horizontes não serão modificados; portanto, o texto não se realiza por não haver a movimentação para um desconhecido. O leitor necessita ir além do seu mundo. A leitura é feita com as projeções do leitor, de acordo com suas experiências, num mundo por ele ainda em construção. E, para vivenciar a estrutura criada no texto, o leitor é convidado a ler as *paisagens literárias*.

Inicialmente, podemos questionar:

Qu'est-ce qu'un paysage? Un morceau de pays, une étendue de terre?
L'environnement semble tellement détaché, extérieur, que nous avons souvent
tendance à l'objectiver, à faire comme s'il n'avait pas besoin d'un spectateur pour

exister (...) il existe différentes façons d’entrer en interaction de manière sensible avec l’espace environnant. Le paysage est une construction, une pratique singulière de l’espace, qui implique un arrêt, aussi minime soit-il, qu’il s’agisse de jeter un oeil par le hublot, de descendre de la voiture ou de s’immobiliser des heures durant sur un rocher. (BOUVET, 2006a, p. 31)⁵⁷.

Já a paisagem literária pode ser entendida como:

d) Le paysage comme description (paysage littéraire) (...) Le paysage serait d’abord né sous la forme textuelle avant d’être représenté en peinture” (BOUVET, 2006a, p. 42); ou

e) Le paysage comme objet de pensée (paysage intérieur). “La notion de paysage est dépendante de la pratique de la lecture (VERONIQUE MAGRI, apud BOUVET, 2006a, p. 43)⁵⁸.

Esses conceitos entrecruzados, paisagens « naturais » construídas, ou paisagens literárias, têm o movimento de trazer à tona, de emergir das profundezas as imagens íntimas, a topografia interior: do leitor no texto lido, ou seja, também o autor entrelaçado nesse espaço. A paisagem *exige* a leitura para a sua existência. E o texto é a nossa principal fronteira: espaço e corpo a ser lido e atravessado. Assim,

En lisant, on a l’impression de remettre les pieds là où on les a déjà mis, avec le plaisir renouvelé de se mouvoir dans un espace qui nous déporte au delà de nos propres frontières. Comme si le vent nous poussait dans le dos et nous insufflait le désir de nous mettre en route, coûte que coûte⁵⁹. (BOUVET, 2006a, p. 108).

O vento sopra e coloca-nos em movimento. Paisagens e corpos são lidos de acordo com as estruturas que nos permitem ir por esse ou por aquele caminho. Mas, dentro desse trajeto, o leitor vivencia diversas experiências, dificuldades, e esse esforço demandado pelo texto é que cria novos espaços, de forma que os antigos são ampliados, e a leitura é o espaço de modificação do próprio corpo do leitor. Iser (1999b) lembra-nos de que “o leitor precisa distanciar-se de suas experiências” (p. 83), assim como o leitor acaba por ser “ocupado pelos

⁵⁷ O que é uma paisagem? Um pedaço de país, uma extensão de terra? O meio-ambiente parece tão desapegado, exterior, que muitas vezes nós tendemos a objetivar, para fingir que não se precisa de um espectador para existir (...) existem diferentes maneiras de interagir significativamente com o espaço circundante. A paisagem é uma construção, uma prática singular do espaço, o que implica um julgamento, por menor que seja, da possibilidade de dar uma olhada para fora da janela, de sair do carro ou de se imobilizar por horas sobre um rochedo (Tradução nossa).

⁵⁸ “d) A paisagem como uma descrição (paisagem literária) (...) A paisagem teria nascido sob a forma textual, antes de ser representada na pintura; Ou e) A paisagem como um objeto do pensamento (paisagem interior).” O conceito de paisagem é dependente da prática de leitura. (Tradução nossa).

⁵⁹ Lendo, temos a impressão de colocar os pés lá onde já os colocamos, com um prazer renovado de nos movermos em um espaço que nos transporta para além de nossas próprias fronteiras. Como se o vento nos empurrasse pelas costas, e nos enchesse com o desejo de por-nos a caminho, custe o que custar. (Tradução nossa).

pensamentos do autor” (p. 88), e é nesse novo “tratado de fronteiras” que nos transformamos naquilo que não somos – tema e horizonte modificados, figura e fundo transmutados, assim o espaço é transformado. É na assimetria entre texto e leitor que se abre a possibilidade das lacunas serem preenchidas em busca da *pregnância*, a busca por um equilíbrio daquela forma: o próprio corpo como ponto de encontro entre texto e leitura.

Só quando deixamos de lado as nossas experiências, como sendo verdades absolutas, e deixamos que o texto nos reescreva, é que o texto se realiza. Dessa forma: “Fracassar significa então não ocupar o vazio senão com as próprias projeções” (ISER, 1999b, p. 103), pois “o equilíbrio só se deixa reconstituir se a carência for superada, razão pela qual o vazio constitutivo está sendo constantemente ocupado por projeções” (ISER, 1999b, p. 103). Nas dificuldades, o leitor acaba por ir além de si mesmo e ultrapassa fronteiras, “o leitor é capaz de corrigir as suas próprias representações. Pois só assim ele poderá experimentar algo que ainda não se encontra dentro de seu horizonte”, consoante argumenta Iser (1999b, p. 104). Numa via de mão dupla, o leitor reescreve o texto e é, ao mesmo tempo, reescrito pelo texto.

Ao passarmos pelas paisagens e deixarmos que nossas fronteiras sejam ultrapassadas pelo texto é que a leitura efetiva o seu poder transformador: espaços em trânsito. As fronteiras do texto rompem os nossos próprios limites, e o espaço, seja ele corporal, social ou literário, aponta para uma nova visão de mundo. Se a paisagem está nos olhos de quem olha, sendo uma construção, uma leitura específica sobre determinado espaço “natural”, assim os corpos também podem ser lidos de diferentes formas, de acordo com os olhos de quem lê. Ou, ainda, reinscritos de múltiplas perspectivas, de acordo com a ficção social escolhida. Isso nos permite porosidade, inúmeras possibilidades de ressignificação: “a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas” (BUTLER, 2008, p. 197). Ou, além disso:

Se o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória, então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação ‘interna’ em sua superfície? (BUTLER, 2008, p. 198).

Talvez a resposta seja o fato de que essa linguagem em movimento seriam os gêneros em seus atos performativos. Os corpos não são nem a superfície simplesmente inscrita, nem o seu interior puramente discursivo, mas o *movimento* entre esses extremos. Não podem ser

fixos nem definitivos. Estão sempre em transformação. Butler, ao pensar a citação de Beauvoir do “tornar-se mulher”, explica: “mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenham uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações” (BUTLER, 2008, p. 59). Assim, a leitura. Assim, o conto. Mesmo quando o conto possui a “esfericidade” que Cortázar preconizava, o encerramento da narrativa não fecha o movimento que aprofunda as suas ressignificações – “‘Corpo’ não como superfície pronta à espera de significação, mas como um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas”, assevera Butler (2008, p. 59). A releitura permite novas trajetórias; e os corpos, novos devires.

Os espaços conquistados sempre foram vinculados a um masculino desbravador, enquanto as mulheres permaneciam vinculadas a um espaço intocável, virgem ou naquele espaço do lar. Por sua vez, o que Alice Munro faz em seus contos? Devassa os espaços inóspitos e mostra que esses espaços todos não estão sempre ali ou aqui, que todos nós atravessamos as fronteiras do selvagem e do civilizado, que não há um limite tão fixo entre florestas e corpos: que natureza e cultura estão entrelaçadas, e que o portão que separa o jardim do bosque só existe como uma lembrança. Ela não coloca mulheres de um lado – defendendo-as só pelo fato de serem mulheres –, tampouco coloca homens do outro, como contrapeso de uma oposição binária. Ela não defende essa posição ou aquela: ela amplia os espaços e os coloca em movimento.

Se partirmos da ideia de que “a natureza é o exterior de um conceito” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 326) ou, ainda, que “não é o mundo real que faz o mundo percebido” (p. 224), é possível entendermos que esses corpos percebidos estão vinculados aos conceitos que regem um binarismo construído, isto é, a ideologia sexual que rege os papéis desempenhados por homens e mulheres. Outra vez, voltamos à paisagem que lê uma natureza; a paisagem também ela é uma ficção. Aos corpos, assim como às florestas, são instituídos determinados valores generalizantes, numa tentativa de classificar, organizar, e manter a “ordem” das posições. Mas, ao darmos valor de “real” ou “natural” a um espaço, estamos, simplesmente, expressando um conceito, reforçando um determinado valor.

Em “Que chegue ao Japão”⁶⁰ (2013), questionamentos de feminismos, escrita, e da própria maternidade permeiam a história de Greta, Katy (a filha), Peter (o marido) e Harris, um homem que ela conhece e por quem nutre fantasias.

Escrever esta carta é como colocar um bilhete numa garrafa –
E torcer
Que chegue ao Japão (MUNRO, 2013, p. 18).

Essa é a carta que Greta escreve a Harris. A maior parte da narrativa se passa no trem em que Greta embarca com Katy. Nós, leitores, aos poucos, conhecemos a vida de Greta e de sua família, em saltos temporais que vão desde o nascimento de Peter – o marido –, até o encontro de Harris e Greta, na última estação. E é só nesse momento que descobrimos qual era o destino final da viagem de trem. Não há uma indicação clara no decorrer da narrativa de que Greta esteja deixando o marido. Uma terceira personagem, Greg, é colocada no trem para aguçar ainda mais os desejos corporais de Greta e as suas inseguranças quanto ao seu “dom” maternal. Ao ir para cama com Greg, durante a viagem de trem, Greta não estava mais preocupada com a opinião das outras pessoas, “estava fraca, chocada, mas flutuava, como um gladiador – ela chegou mesmo a pensar isso e sorriu com a ideia – depois de uma sessão na arena.” (MUNRO, 2013, p. 27). A luta de Greta era outra. Não mais ou menos importante, apenas diferente.

Greta não se sente culpada em relação a Peter, o marido. Sua relutância foi apenas em relação à Katy. Todavia, na última estação, até mesmo a maternidade não tem mais peso algum: “Ela estava tentando se manter ligada à Katy, mas nesse momento a criança se afastou e soltou a mão dela. Ela não tentou fugir. Só ficou ali parada à espera do que quer que estivesse por vir” (MUNRO, 2013, p. 33), de forma que, com essas frases, o conto se encerra. O ponto de vista é dúbio: o leitor percebe que Greta ia ao encontro de Harris, mas também há um leve deslocamento para um narrador mais próximo de Katy, como se questionasse qual seria a história na perspectiva da criança que acompanhou aquela trajetória toda.

Na leitura, é dado o poder ao leitor de estar na pele, sob o ponto de vista de uma das personagens, uma vez que nos sentimos vinculados a esta ou aquela visão de mundo, conforme nossas experiências. Nos contos de Munro, parece que até mesmo essa certeza é tirada do leitor: estávamos acompanhando Greta em sua viagem, concordando com seus

⁶⁰ Conto incluído na obra, *Vida querida* (2013).

questionamentos e posicionamento de vida, quase torcendo pelo seu ‘final feliz’, até que a narrativa nos deixa com esse leve deslocamento de perspectiva. Espaço em trânsito, perspectivas itinerantes, o movimento que Iser nos mostra e que vai dando o volume necessário ao texto, nos saltos constantes, e nos contos munrianos oscila claramente.

O que podemos perceber é que os contos mostram perspectivas e perguntas diferentes: não há nenhuma resposta, não há um único ângulo de visão. A forma com que o espaço feminino vai sendo ampliado acaba por nos mostrar que a narradora vem a resgatar o espaço do corpo feminino, o espaço narrativo, o espaço em que essas mulheres tomam, sim, a arena, e, como gladiadoras, lutam por seu lugar. Hélène Cixous (1995), ao recontar a história da bela adormecida, retirando-a do polo passivo, e modificando o “Era uma vez...”, lembra-nos que naquele lugar em que os homens lutavam, conquistavam, não havia lugar para “tu destino en nuestros asuntos de Estado” (1995, p. 19); para os homens, as mulheres são um perigo sempre presente:

Seducidnos, enervadnos, es todo lo que os pedimos. No hagáis de nosotros unos seres blandos, aletargados, femininos, sin preocupaciones de tempo ni de dinero. Para nosotros, el amor a vuestro modo es la muerte. Asunto de umbrales: todo está en suspens, en el pronto, siempre diferido. Más allá está la caída: sumisión del uno al otro, domesticación, reclusión en la familia, en el rol social. (CIXOUS, 1995, p. 19)⁶¹.

Para evitar esse perigo, as mulheres são mantidas em seus espaços privados, tolhidas elas mesmas de conhecerem e habitarem seus próprios corpos. Logo, a pergunta que Cixous faz, em relação à chegada da mulher à escritura, emerge: “¿ Soy yo esse no-cuerpo vestido, envuelto em velos, alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama?⁶²” (CIXOUS, 1995, p. 22). Esse espaço de não-corpo, esse Eu mantido à margem, encontra uma forma de existir, de conquistar esse espaço de forma consciente e concreta: na escritura. A escritura é o espaço em que esse não-corpo toma forma, concretiza-se num corpo, e o leitor habita esse ou aquele espaço, essa ou aquela personagem e, com ela, toma, em seu poder, uma outra maneira de ver o mundo.

⁶¹ Seduzidos, enervados, é tudo o que pedimos. Não nos faça seres macios, letárgicos, femininos, despreocupados com tempo ou dinheiro. Para nós, o amor desse jeito, é a morte. Assuntos marginais: tudo está em suspenso, em alerta, sempre adiado. Mais além está a queda: submissão a um Outro, a domesticação, a reclusão em família, ao papel social. (Tradução nossa).

⁶² “Sou eu esse não-corpo vestido, envolto em véus, afastados cuidadosamente, mantido longe da História, das transformações, anulado e mantido à margem da cena, no âmbito da cozinha ou da cama?” (Tradução nossa).

Os contos de Alice Munro possuem uma história aparentemente não subversiva, que mantém a ordem, mas que, debaixo desse véu, há perguntas que foram feitas e que não estão respondidas na história. E são essas perguntas sem respostas que levam o leitor mais além de suas próprias fronteiras. E se as respostas não estivessem ali, no texto? E se o leitor tivesse que buscar em si as respostas? E se não houvesse respostas, mas apenas um mundo que se questiona?

Os espaços vazios evocam, a todo instante, as perguntas sem respostas. A paisagem literária de Munro transforma as florestas e os corpos numa escritura que sacode as estruturas e satura de perguntas sem respostas, colocando tudo em movimento. Não é à toa que muitos dos seus contos se passam em espaços itinerantes, como em trens: ela não deixa nada estagnado, especialmente as certezas do leitor. Nas mudanças de perspectiva, não estão somente presentes a forma com que o conto é narrado, não só as estruturas textuais para que o leitor preencha vazios do texto e faça combinações diferentes, promovendo o *efeito* de Iser.

Não se trata apenas de técnica de escrita, estratégia literária, porém a mudança constante é para não deixar que o leitor fique confortável com sua existência. Os contos nos desalojam, seus espaços não são habitáveis, confortáveis, a literatura está aqui para causar tremores nas estruturas mais profundas, mesmo que numa aparente normalidade. E nessas inquietações, nesse movimento de sair de si mesmo, de pulsar entre um Eu e um Não-Eu, há a possibilidade de atravessar esses espaços do já conhecido, em busca deste novo tratado de fronteiras, em que corpos são pontos de vista, mas não fechados, para sempre abertos e atravessados. Cixous (1995) afirma que é próprio da mulher ser um ser “sem extremidades” (p. 48), que se amplia, que não possui partes principais, mas, antes, talvez, partes totalizadas: “no simples objetos parciais, sino conjunto móvel y cambiante, ilimitado cosmos que eros recorre sin descanso, inmenso espacio astral. Ella no gira alrededor de um sol más astro que los astros⁶³” (CIXOUS, 1995, p. 48). O corpo-mulher é espaço que ultrapassa os limites, que vai além dela mesma ao tocar no Outro. Segundo Beauvoir, a mulher é o Outro, mas, para ela mesma, sempre partirá desse ponto de vista e transbordará, cruzará fronteiras.

Transbordar, ir além dessas bordas, entrar nos bosques, não mais passiva e adormecida, esperando o beijo do príncipe, mas desbravadora desses espaços e subversiva dos

⁶³ Não simples objetos parciais, mas um conjunto móvel e cambiante, cosmos ilimitado que eros retorna sem descanso, inmenso espaço astral. Ela não gira ao redor de um sol mais astro que outros astros (tradução nossa).

recantos privados, do seu próprio corpo que, em muitos momentos, é um corpo doente: todavia, é mais que a simples oposição corpo-mente. Não se trata mais de uma natureza oposta a uma cultura. Esse transbordamento que se faz pela escritura demonstra que esse corpo, esse mesmo espaço não conhecido, esse corpo negado, escondido, ainda assim, *esse mesmo corpo* é capaz de ser palavra em combustão, porque

un texto feminino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es transtornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incessante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables em su historia, al principio en dos niveles inseparables: - individualmente: al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, com tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra. (CIXOUS, 1995, p. 61)⁶⁴.

É pela escritura que a mulher habita esse espaço do corpo e, ao habitá-lo, transforma o conceito de que esse corpo era aquele lugar doente e isolado, perigo para a ordem masculina que não podia “se dar ao luxo” de esquecer-se da guerra para lutar amores. É habitando esse corpo-escritura que as fronteiras do texto são ultrapassadas. Não só paisagens. E não só literatura. O corpo-leitor é transformado. O espaço abandona sua função descritiva para tomar força de figura, com poder narrativo. O espaço, seja ele floresta ou corpo, tem o poder de *escritura*, e ambos não são lineares e horizontais. Tanto o espaço quanto a escrita têm trajetórias que se cruzam em diferentes sentidos, e o leitor, ao percorrer as muitas perspectivas, percebe o caráter ilusionista da leitura: uma profundidade criada pelo somatório das capacidades exigidas do leitor (memorização, interesse, atenção e competência). Através das imagens, a representação do ausente toma forma, e torna-se presente.

⁶⁴ Um texto feminino não pode não ser subversivo: se se escreve, é transtornando, vulcânica, a antiga crosta imutável. Em deslocamento incessante. É necessário que a mulher se escreva, porque é a invenção de uma escritura nova, insurgente por isso, e quando chega a hora de sua libertação, permitirá levar à cabo a realização das rupturas e transformações indispensáveis na sua história, inicialmente, em dois níveis inseparáveis: - individualmente: ao escrever-se, a mulher regressará a esse corpo que, no mínimo, foi confiscado; esse corpo que foi convertido em lugar estranho e inquietante, doente ou morto, e que, com muita frequência, inimigo, causador e local de inibições. Censurar o corpo, é censurar também, a palavra. (Tradução nossa).

3.3 FLORESTAS, CORPOS E PALAVRA

*Habitantes delicados das florestas
de nós mesmos.*

Jules Supervielle

O imaginário de Munro percorre florestas e árvores: do amplo ao individual. Da árvore incivilizada à madeira trabalhada: mobílias, casas e instrumentos musicais. Como nos lembra Bachelard, a árvore é múltipla:

Aqui, o devir tem mil formas, mil folhas, mas o ser não suporta nenhuma dispersão: se eu jamais pudesse numa vasta coleção reunir todas as imagens do ser, todas as imagens múltiplas, cambiantes que, da mesma forma, ilustram a permanência do ser, a árvore riliana abriria um grande capítulo em meu álbum de metafísica concreta. (BACHELARD, 1978, p. 354).

Bem como múltiplas são as identidades que, no lugar de fixas, estáveis e fechadas, são percebidas como instáveis, mutantes e para sempre abertas. A matéria tem sua dureza, como Roy, o lenhador do conto “Madeira” já exemplificou, mas o machado sempre ataca o tronco em ângulos oblíquos, nunca de frente como nos lembra Bachelard (2008). A matéria em sua pretensa pureza é “forte demais” (p. 29), e as ferramentas servem para o trabalho educador que a madeira propicia. Assim como a palavra, a madeira deve ser trabalhada em suas áreas mais duras ou mais macias, moldando e sendo moldada. Mas há o risco de se entrar na floresta:

No te muevas, pues corres el riesgo de caer. Sobre todo, no vayas al bosque. Y hermos interiorizado el horror a lo oscuro. No han tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer. (CIXOUS, 1995, p. 21)⁶⁵.

Alice Munro parece arrastar-nos para aquele lugar onde a mulher comumente não poderia adentrar (Floresta) e nos mostra o quão bem habituada está entre carvalhos, faias ou cerejeiras, e como sabe utilizar essa madeira retirada da floresta, que passa por mãos que

⁶⁵ Não se mova, pois você corre o risco de cair. Acima de tudo, não vá para a floresta. E internalizamos o horror ao escuro. Não tiveram olhos para elas mesmas. Não exploraram as suas casas. Seu sexo assusta, mesmo agora. Eles colonizaram o corpo que não se atrevem a desfrutar. A mulher tem medo e nojo das mulheres. (Tradução nossa).

trabalham artesanalmente até que se transformem em mobílias, colunas, vigas, numa arquitetura de madeira esculpida. O corpo-textura: corpo recriado pela madeira.

A imensidão da floresta sempre remete a um “tema de mundo ilimitado” (BACHELARD, 1978, p. 317), e que funciona como um “transcendente psicológico”, no sentido de encobrir um mistério ao olhar, mas completamente transparente para a ação. A floresta é profundidade para além dos seus galhos, troncos e folhas. A floresta, para Bachelard, é a imagem da imensidão íntima do ser, espaço que se agiganta e amplia o próprio *interior* do ser. Para Jung, a floresta é o inconsciente e, simbolicamente, tem suas muitas conotações:

A grande floresta devoradora tem sido cantada numa abundante literatura hispano-americana inspirada pela floresta virgem, a madre-selva (a Vorágine, a Voragem, de José Eustacio Rivera).

(...)

Outros poetas são mais sensíveis ao mistério ambivalente da floresta, que gera, ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e simpatia, como todas as poderosas manifestações da vida. Menos aberta que a montanha, menos fluida que o mar, menos sutil do que o ar, menos árida do que o deserto, menos escura do que a caverna, porém cerrada, enraizada, silenciosa, verdejante, umbrosa, nua e múltipla, secreta, a floresta de faias é ventilada e majestosa, a floresta de carvalhos, nos grandes abismos rochosos, é céltica e quase druidisa, a de pinheiros, sobre os declives arenosos, evoca a proximidade de um oceano ou origens marítimas; e, no entanto, é sempre a mesma floresta (Bertrand d’Astorg, *Le Mythe de la dame à la Bicornes*, Paris, 1963) (CHEVALIER, 2009, p. 439).

De território não explorado pela mulher à própria força feminina, a floresta é imaginário revisitado pela autora canadense.

Em “Mobília de família”⁶⁶ (2004), a personagem-narradora percorre o espaço de sua infância até sua idade adulta, atravessando a história de sua família e refazendo um passo-a-passo de sua própria escrita. A mobília de família representa aquilo que passa de uma geração à outra, “é mobília da família e não poderia deixar que se perdesse” (MUNRO, 2004, p. 119). Numa história intrincada, o leitor segue a narradora, em saltos temporais grandes em busca do fechamento de uma história: do pai da narradora e da prima dele, Alfrida, mulher de temperamento forte, que escrevia artigos de questões femininas para o jornal local, sob diversos pseudônimos.

A narradora, num primeiro momento, tem um grande apreço por Alfrida, admiração pela mulher de opiniões fortes; contudo, no decorrer da narrativa, a personagem vai

⁶⁶ Da obra *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento* (2004).

demonstrando que a distância entre as duas aumenta, gradativamente, à medida que a narradora cresce e Alfrida tem relação com um homem casado. A narradora acaba por ir morar na mesma cidade que Alfrida, e uma única vez almoça na casa dela. Durante a conversa, a narradora ouve a história sobre a mãe de Alfrida, que fora queimada por um lampião que explodiu, e que morrera em decorrência das queimaduras. Com alguns detalhes revelados naquele almoço, a narradora-escritora escreve uma história com essas confissões e, posteriormente, descobre que a história não havia sido do agrado de Alfrida.

O leitor vai descobrindo uma mesma história contada sob diversas perspectivas, mesmo com uma narradora em primeira pessoa, e talvez a única coisa que mantenha a ligação com esse fio narrativo seja a mobília de família. Mesmo quando o conto é finalizado, a história continua a circular quase que em espiral, tragando o leitor de volta ao início, num movimento constante de releitura. Os fatos da primeira página são semelhantes aos da última, e a narradora-escritora se multiplica tanto quanto as folhas das árvores, unidas pelo tronco da escrita que se ramifica em galhos de leitura. Os trajetos não são os mesmos, e as possibilidades dessas trajetórias não se esgotam. O fechamento não se concretiza, abre-se a novas (re)leituras. Se no espaço físico “um quarto amontado de móveis não é espaçoso” (TUAN, 2013, p. 74), já que para nos movermos com liberdade deve haver mais espaços vazios, na leitura as múltiplas perspectivas funcionam de forma dúbia: de um lado, a estrutura é mais sorrateiramente montada para que a leitura siga determinados trajetos; e por outro, amplia os espaços cada vez que uma perspectiva é apresentada (já que também o narrador é considerado espaço).

A mobília do conto poderia ser apenas um objeto de superfície, móveis laqueados em suas simples exterioridades, mas a mobília no conto é quase uma comprovação de um passado, de uma história, o *interno* do espaço aberto que é a história sendo desvelada. As matérias são trabalhadas diferentemente, segundo sua maciez ou sua dureza. A madeira, por exemplo, revela uma “espécie de hierarquia interna da dureza, com áreas externas mais tenras e cernes mais duros” (BACHELARD, 2008, p. 42), e nas mãos do escultor, do lenhador, daquele que molda as formas, a matéria vai sendo moldada, ao mesmo tempo que molda aquele que a golpeia. A atividade e a passividade são movimentos de uma mesma matéria sendo trabalhada. Podemos equiparar à madeira o texto no ato da leitura: há o ser de

resistência e o ser de repouso, um age e o outro contempla (BACHELARD, 2008, p. 39), num movimento contínuo de moldar e ser moldado.

Em “Ódio, amizade, namoro, amor, casamento⁶⁷” (2004), conto que abre e intitula esse mesmo livro, a mobília simboliza a mudança externa que ocorre na personagem Johanna. A narrativa segue os passos de Johanna, personagem que é uma espécie de governanta de uma família, responsável por cuidar de Sabitha, órfã de mãe e filha de Ken Boudreau. A menina vive na casa do avô materno, e Johanna é quem cuida dos dois. Johanna troca correspondências com Ken, o pai de Sabitha, sem saber que a menina e Edith, uma amiga, são as verdadeiras remetentes, fazendo-se passar por Ken.

Nessa brincadeira de troca de correspondências, Johanna, uma mulher pragmática, mas totalmente leiga em questões de relacionamento, decide largar tudo e embarcar para uma vila distante, apenas com a mobília, em busca de Ken. Porém, Ken de nada sabia. Numa brincadeira de criança, Sabitha e Edith acabam por criar um situação que finda por juntar um casal, com resultados anteriormente imprevisíveis.

Era a guinada toda daquela conclusão que a deixara boquiaberta – parecia fantástica, embora estúpida. E insultuosa, também, como algum tipo de piada ou advertência inepta, tentando cravar suas garras nela. Pois onde, dentre a lista de coisas que planejava conseguir em sua vida, havia qualquer menção ao fato de que seria a responsável pela existência no mundo de uma pessoa chamada Omar? (MUNRO, 2004, p. 64).

Johanna e Ken casam-se e tem um filho chamado Omar. E Edith, a amiga de Sabitha, que foi a mentora do projeto das cartas, questiona-se acerca da sua responsabilidade na existência dessa criança.

A mobília é descrita por Johanna de forma quase lasciva: “para lustrar a madeira, usou panos de pó macios e depois óleo de casca de limão, e quando terminou, brilhava como doce cristalizado. Como doce de bordo – eram os nós da madeira do bordo. Tinha para ela um aspecto glamouroso, como colchas de cetim e cabelos loiros” (MUNRO, 2004, p. 25). Depois que Johanna vai encontrar Ken, e o encontra doente, num lugar precário, desorganizado e imundo, os

pensamentos de renascimento começaram. *Esta é a mudança de que preciso.* Já dissera isso antes, mas com certeza chegaria o momento em que isso seria

⁶⁷ O conto recebeu sua versão cinematográfica, em 2014. “Hateship, loveship” (no Brasil, “Amores Inversos”) sob a direção de Liza Johnson.

verdadeiro. Os invernos amenos, o cheiro de florestas sempre verdejantes e de frutos maduros. *Tudo de que precisamos para fazer uma casa* (MUNRO, 2004, p. 62, grifos da autora).

A mudança na vida de Ken só acontece quando Johanna, movida por uma brincadeira de criança⁶⁸ (as cartas trocadas com textos inventados) vai encontrá-lo nessa vila distante. Johanna é, antes de tudo, uma força organizadora do caos:

Havia uma desoladora ausência de padronização, ou de qualquer tipo de princípio organizativo, no lugar. Nada de calçadas, ruas pavimentadas, prédios imponentes, a não ser uma enorme igreja parecida com um celeiro feito de tijolos. Uma pintura na porta mostrava a Sagrada Família com rostos cor de barro e olhos azuis arregalados. Seu nome era de um santo desconhecido – são Voytech. (MUNRO, 2004, p. 50).

O espaço caótico arrasta a história para esse caos em que vive Ken, e Johanna consegue convencê-lo a vender o prédio em ruínas, e assim mudam-se para Colúmbia Britânica. A mobília segue o casal, e a “floresta verdejante” os espera. O espaço no conto toma proporções de força transformadora, e a mobília, que é transportada de uma cidade a um vilarejo distante, de trem, demonstra que a travessia, o próprio movimento espacial, cria a construção da narrativa.

Outro conto em que são trabalhadas as mudanças de perspectivas ligadas à maternidade é “O sonho de mamãe”⁶⁹ (2013). Uma narradora, em uma primeira pessoa distanciada (em alguns momentos mais próxima, em outras onisciente), acompanha o sonho de mamãe, em que cenas “reais” e espaços de sonhos se intercalam. A mãe da narradora perde o marido na Segunda Guerra e, após ter o bebê, descobre-se inapta para a função de mãe. O que ela queria mesmo era tocar o seu violino. A madeira trabalhada, o violino, a música, o bebê, todas as personagens oscilam numa crescente tensão, sem sabermos se o bebê morreu ou não, mesmo que a narrativa seja feita pela voz narrativa desse bebê; no entanto, por se tratar de um sonho, as incertezas se mantêm. A relação entre mãe e filha é conflituosa, e a decisão de “tornar-se mulher” de Beauvoir aparece de forma clara quase ao final do conto:

⁶⁸ “Ódio, amizade, namoro, amor, casamento” é uma brincadeira típica de crianças, descrita no conto da seguinte maneira: “escrever num papel o nome de um garoto e o seu próprio, descartar as letras que se repetiam e somar então as restantes. Depois elas contavam o número na ponta dos dedos, dizendo *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento*, até receber o veredicto sobre o que poderia acontecer entre elas e o garoto.” (MUNRO, 2004, p. 36-37). Semelhante ao “unidunitê”.

⁶⁹ Constante na obra *O amor de uma boa mulher* (2013).

Acho que só então me tornei alguém do sexo feminino. Sei que a questão foi decidida muito antes de eu nascer e que isso era óbvio para todos desde que vim ao mundo, porém creio que só no momento em que resolvi voltar, quando desisti da luta contra minha mãe (em que exigia sua rendição incondicional) e de fato preferi a sobrevivência à vitória (a morte seria uma vitória), foi que assumi minha natureza feminina. (MUNRO, 2013, p. 370).

No conto, o tornar-se mulher era o somatório de algumas aparentes incongruências: desistência (da luta contra a mãe) e sobrevivência. E o encerramento do conto, outra vez, pergunta mais que responde, abre mais do que fecha: “teria gostado que algum deles visse meu pijama claro se movendo no escuro e gritasse para valer, pensando que eu era um fantasma” (MUNRO, 2013, p. 373). O leitor perde, novamente, suas certezas, e a narrativa podia ser literalmente de um fantasma narrador, ou apenas um sonho.

A relação entre personagem/narrador e o espaço, e entre esses e o leitor, expande as fronteiras da narrativa, e leitor e narrador acabam por roçar um espaço recriado, de fronteiras permeáveis, transbordantes, um “desplazamiento” em que a voz se inscreve na pele, o canto escreve o mundo, e a ficção é também movimento de uma troca de lugares, pois a escrita feminina desenvolve-se nesse corpo-mulher que é quase infinito. Esse transbordar para além das bordas, das fronteiras, o canto escrevendo mundos, inscrevendo, a ficção como “desplazamiento”, que ultrapassa o “Império do Mesmo” (CIXOUS, 1995, p. 35), um outro que é tão Outro que não é apenas um corpo diferente do meu, é um espaço para sempre desconhecido, para além do Desejo de possuir (que pressupõe a submissão), mas corpos mais do que políticos, poéticos, corpos com significados não reduzidos a um corpo masculino e feminino, mas esse espaço que é habitado pelos discursos que os escrevem. A mulher como espaço não orbital, mas sideral:

Si existe algo ‘propio’ de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des-apropriarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin ‘extremidad’, sin ‘partes’ principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son tonalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante, ilimitado cosmos que eros recorre sin descanso, inmenso espacio astral. Ella no gira alrededor de un sol más astro que los astros⁷⁰ (CIXOUS, 1995, p. 48).

⁷⁰ Se existe algo ‘próprio’ da mulher é, paradoxalmente, sua capacidade para des-apropriar-se sem egoísmo: corpo sem fim, sem ‘extremidade’, sem ‘partes’ principais, se ela é uma totalidade é uma totalidade composta de partes que são tonalidades, não simples objetos parciais, mas um conjunto móvel e cambiante, ilimitado cosmos que Eros recorre sem descanso, imenso espaço astral. Ela não gira ao redor de um sol mais astro que os astros (Tradução nossa).

Cixous, ao nos dizer que a mulher não gira ao redor de um astro mais astro que os outros, quer nos mostrar que não há necessidade de um centro, que também o Eu, o Um, cede espaço, transborda, e que, ao ser uma carne espaçosa que canta (CIXOUS, 1995, p. 49), a importância maior é tomar seu espaço, e dar voz à vida. Contudo, nem sempre esses espaços fazem parte de uma topofilia. Podem também ser a voz de um espaço que aprisiona.

3.4. ESPAÇOS DE OPRESSÃO E CORPOS DOENTES

*Ele até deixava que ela risse com
ele, desde que não fosse ela quem
começasse a dar risada.*

Alice Munro

No estudo do espaço literário, Bachelard cria a terminologia topoanálise e, que ampliada, gera alguns outros termos vinculados. A topopatia, *tópos* significando lugar, e *páthos*, paixão (BORGES FILHO, 2007, p. 171), engloba a relação da personagem com o espaço, e pode ser subdividida em duas relações principais: a topofilia, que são os lugares felizes, e a topofobia, lugares de opressão (BORGES FILHO, 2007, p. 157).

Elódia Xavier (2012), ao analisar a imagem da casa na ficção de autoria feminina, categoriza a casa com diferentes enfoques: a casa couraça, a casa inóspita, a demolida, para citarmos apenas algumas. A casa, ao sair da imagem de ambiente acolhedor, remete a espaços de opressão, em que, ao invés de proteger, é espaço hostil (XAVIER, 2012, p. 20). O imaginário de topofilia pode ser ampliado e lido em diferentes imagens e paisagens.

Em diversos contos da autora canadense, defrontamo-nos com aqueles em que o espaço vital é reduzido: seja no “Recanto” da mulher que faz da sua casa o lugar para o “seu” homem, seja em “Fugitiva”, em que a personagem vive a dúvida e o cerceamento. Muitos contos são povoados também por corpos doentes. Escolhemos três contos em especial, que demonstram a relação entre espaço e opressão, corpo e doença.

No conto “Com vista para o lago”⁷¹ (2013), a personagem Nancy, uma senhora que está com problemas de memória e quer consultar com um doutor numa cidade vizinha, após

⁷¹ Da obra, *Vida querida* (2013).

se perder diversas vezes, encontra uma casa de repouso chamada “Casa de repouso com vista para o lago”.

É um hexágono, com portas aqui e ali. Quatro portas – uma é a porta larga que deixa entrar a luz e os visitantes, outra é uma porta oficial e com cara de particular, atrás do balcão, de acesso não tão fácil, e as outras duas portas, exatamente iguais e uma de frente para a outra, obviamente levariam para as longas alas, para os corredores e os quartos onde os internos residem (MUNRO, 2013, p. 231).

A personagem entra num espaço de onde não consegue sair: espaço de sua própria memória que trancafia suas lembranças e a sua vida.

Ela abre a boca para gritar, mas parece que não vai sair grito algum. Ela está toda trêmula e, por mais que tente, não consegue fazer o ar chegar aos pulmões. É como se estivesse com um mata-borrão na garganta. Sufocação. Ela sabe que tem de agir de outra maneira, e mais que isso, tem de acreditar de outra maneira. Calma. Calma. Respire. Respire (MUNRO, 2013, p. 232).

No decorrer da narrativa, ela perde o seu contato com o mundo, apagando do próprio leitor a memória de seus passos. O “com vista para o lago” parece indicar o elemento água, mas é apenas “um pedaço do lago, uma linha azul-clara contra o horizonte” (MUNRO, 2013, p. 229). O elemento presente nesse conto de Alice Munro é a terra – representada aqui pela *casa* com vista para o lago. A casa, normalmente associada a espaço de segurança, aqui toma contornos sufocantes, e no lugar de uma topofilia bachelardiana se transforma em espaço do medo, numa *casa exilio* (para doentes mentais) ou ainda na *casa inóspita*, nas análises de Elódia Xavier. O “espaço feliz” que Bachelard sonha é baseado em poemas de autoria masculina, e a casa possui essa conotação do espaço seguro; ao contrário, para as casas de autoria feminina, muitas delas são o espaço da opressão, da submissão e do enclausuramento.

A casa de repouso não tem a conotação da segurança da casa materna, da casa da infância. A casa de repouso é o espaço do “despejo”, transforma-se a casa em labirinto: “todo labirinto tem uma *dimensão inconsciente* que devemos caracterizar. Todo embaraço tem uma *dimensão angustiada*, uma profundidade. É essa dimensão angustiada que nos devem revelar as imagens tão numerosas e monótonas dos subterrâneos e dos labirintos” (BACHELARD, 2003, p. 162). A questão da memória que se esvai indica a angústia de “estar perdido” que o labirinto carrega em si. O labirinto é um “sofrimento primário”, como define Bachelard, algo

que carregamos dos primórdios de nossa existência, vinculadas à imagens de sofrimento da infância, de sufocamento e de perda:

Compreenderíamos melhor a existência imaginada do labirinto se nos lembrássemos de um dos princípios da imaginação (princípio, aliás, válido para a intuição geométrica): *a imagem não tem dimensões definidas; a imagem pode passar sem dificuldade do grande para o pequeno* (BACHELARD, 2003, p. 173, grifos do autor).

O labirinto é, portanto, o espaço que se desdobra, se enovela em si mesmo: subjetividade em construção (ou reconstrução), na casa de repouso de Munro, espaço que encerra a personagem Nancy e sua memória perdida entre portas e arestas. O próprio corpo de Nancy acaba sendo representado como esse labirinto: os dois tipos de labirintos mostrados por Bachelard, o *duro e o mole*. O primeiro, sendo aprisionado entre paredes sólidas (a casa de repouso) e o segundo como representação máxima do próprio corpo (gritos e esquecimento).

A memória primeiramente pensada como extensão do tempo é revertida por Durand no movimento máximo do imaginário contra o tempo, erguendo-se como resistência ao que se vai, esperança de devires mágicos, ato revolucionário da representação. “É contra o nada do tempo que se levanta toda a representação, e especialmente a representação em toda a sua pureza de antidesino: a função fantástica de que a memória não é mais que um incidente” (DURAND, 2002, p. 403). A memória arquiteta um ato de recriação, imaginário que se esboça no espaço. “O espaço torna-se a forma a priori do poder eufêmico do pensamento, é o lugar das figurações, uma vez que é o símbolo operatório do distanciamento dominado” (DURAND, 2002, p. 407). As quatro portas do hexágono de Alice Munro, “em que direção se abrem? (...) Para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão?” (BACHELARD, 1978, p. 343). Talvez, fechadas, demonstrem o espaço que, antes de libertar, aprisiona.

Em outro conto, “Dimensões”⁷² (2010), o movimento para dentro do espaço da opressão é lento, a estrutura narrativa vai evoluindo em suas muitas *dimensões*, e o leitor acompanha Doree em seu percurso de vida, que ao se desenrolar, nos mostra Lloyd, o marido assassino dos três filhos. Na foto que aparecera no jornal, ela estava com suas três crianças, e o cabelo dela era “comprido e ondulado e castanho na época, com cachos e cor naturais, como

⁷² Incluído na obra, *Felicidade demais* (2010).

ele gostava, e seu rosto era tímido e suave – reflexo menos de como ela era do que de como ele queria que ela fosse” (MUNRO, 2010, p. 10).

A personagem mostra-nos como seu rosto, seu corpo, sua vida, não lhe pertencem: ela engravida porque Lloyd não quer que ela tome anticoncepcionais, sua liberdade é tolhida em todos os sentidos, é percebida, mas ao mesmo tempo, absolvida pela personagem, que tenta arranjar explicações para aquilo que não pode ser explicado. Até mesmo quando Lloyd assassina as crianças, e é julgado com veredicto de insanidade e internado numa instituição psiquiátrica, Doree continua tentando achar explicações e, ao visitá-lo na prisão, “ela não sentia nenhuma culpa, apenas a sensação do destino, submissão. Sentia que não havia sido colocada na terra por nenhum outro motivo senão para estar com ele e tentar entendê-lo” (MUNRO, 2010, p. 39).

A estrutura narrativa parece mostrar e esconder, a todo instante, as múltiplas dimensões que cada personagem tem, e o espaço aos poucos vai se fechando, oprimindo, dando sinais de que não há uma linha de fuga para que o espaço volte a se abrir. Só quando, num acidente de trânsito, Doree tem em seus braços um menino que está entre a vida e a morte, e ela tem, literalmente, em suas mãos, a chance de salvar aquela criança, ela desloca o seu percurso, e não vai até a prisão, como era o trajeto que comumente fazia.

Foi necessária uma interrupção no caminho, para que ela repensasse seu trajeto. As mudanças são bruscas, os rompimentos são drásticos, mas somente esse movimento de quebra de trajetos pré-instituídos é que fizeram ela dizer: “não”.

“Amundsen”⁷³ (2013) é um conto que se passa numa instituição para pessoas com tuberculose, em que a relação de Vivi, a professora contratada para desenvolver atividades com as crianças doentes, e o Dr. Alister, responsável pelo hospital, também se movimenta em espaços de opressão e de corpos doentes. A descrição do lugar, quando da chegada da narradora, é expressiva:

Aí restou o silêncio, o ar como gelo. Bétulas de aparência quebradiça com marcas negras na casca branca, e algum tipo de sempre-viva pequena e bagunçada, enrolada como um urso sonolento. O lago congelado não estava liso, mas encrespado pelas margens, como se as ondas tivessem virado gelo no momento de quebrar. E a construção do outro lado com suas deliberadas fileiras de janela, e suas varandas envidraçadas nas duas extremidades. Tudo austero e setentrional, preto e branco sob a alta abóbada das nuvens. (MUNRO, 2013, p. 35).

⁷³ Constante na obra *Vida querida* (2013).

O espaço é sempre frio, gelado, cinzento, até que surge, na narradora, o amor pelo médico, o que modifica temperaturas: “isso significava que eu podia vê-lo trabalhar no fogão. Sua concentração fácil, seus movimentos econômicos iam criando em mim uma procissão de fagulhas e arrepios” (MUNRO, 2013, p. 57). É o sentimento que modifica a temperatura do lugar, do seu próprio corpo que reage ao corpo do médico. O antes imóvel espaço, de movimentos congelados, ondas imóveis, dá lugar ao movimento, mesmo que econômico, do médico cozinhando para ela.

Entre os muitos corpos doentes, tuberculosos, de crianças que não podiam ser apenas crianças a se movimentarem com a energia juvenil, o corpo da narradora percebe-se vivo, em meio à frieza e austeridade do lugar. O espaço descrito é quase pelo tato: suas temperaturas sentidas pela pele, mesmo que os olhos capturem a falta de cores do local. É o corpo, antes de mais nada, que percebe a falta de aquecimento, a imobilidade das coisas. Talvez a personagem que vive entre corpos doentes, espaços frios, lembre-nos de que:

Nos hemos apartado de nuestros cuerpos, que vergonzosamente nos han enseñado a ignorar, a azotarlo con el monstruo llamado pudor; nos han hecho el rimo de la estampita: cada cual amará al otro sexo. Yo te daré tu cuerpo y tú me darás el mío. Pero ¿qué hombres dan a las mujeres el cuerpo que ellas les entregan ciegamente? ¿Por qué hay tan pocos textos? Porque aún muy pocas mujeres recuperan su cuerpo. Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra ‘silencio’, el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra ‘imposible’ y la escribe como ‘fin’⁷⁴ (CIXOUS, 1995, p. 58).

Esses espaços frios são a imagem da distância entre nossos corpos quentes sim, e possuímos territórios frios, voláteis, ferventes, regiões que oscilam temperaturas e geografias, corpos que podem ser escritos com suas diferenças mas não em desigualdades. Porque o espaço deveria ser sinônimo de movimento, mesmo com as pausas-lugar, posições que todos nós ocupamos.

Ser livre significa ter espaço para que o movimento aconteça, sair dos parênteses e ocupar as linhas e os parágrafos. Porque “todo el mundo sabe que existe un lugar que no está

⁷⁴ Nos afastamos dos nossos corpos, que vergonhosamente nos ensinaram a ignorar, a flagelá-lo com o monstro chamado pudor; nos fizeram ritmo da estampita: cada qual amará o outro sexo. Eu te darei teu corpo e tu me darás o meu. Mas? Que homens dão às mulheres o corpo que elas entregam cegamente? Por que há tão poucos textos? Porque ainda muito poucas mulheres recuperam seu corpo. É necessário que a mulher escreva seu corpo, que invente a língua inexpugnável que destrua paredes de separação, classes e retóricas, regras e códigos, é necessário que saia das profundezas, perfure e fale francamente, incluindo o que se ri por ter que dizer a palavra ‘silêncio’, que apontando o impossível se detém justamente antes da palavra ‘impossível’ e a escreve como ‘fim’ (Tradução nossa).

obligado econômica ni políticamente a todas las bajezas (...) Y es la escritura” (CIXOUS, 1995, p. 26). É nesse espaço da escrita que o corpo escrito pode transformar o corpo lido.

Quando encontramos o corpo oprimido na personagem do conto “Dimensões”⁷⁵, por exemplo, ela está submetida a uma relação em que o simples desejo é o da apropriação. Quando o desejo é o de apropriar-se de outro corpo, o que está em jogo é uma relação que está embasada na diferença e na desigualdade (CIXOUS, 1995, p. 36):

En efecto, cabría imaginar que la diferencia o la desigualdad si la entendemos como no-coincidencia, como asimetría, conducen al deseo sin negatividad, sin que uno de los miembros de la pareja sucumba: se reconocerían en un tipo de intercambio en el que cada uno conservaría al *otro* vivo y dentro de la diferencia. Pero en el esquema del reconocimiento (hegeliano) no hay lugar para el otro, para un otro igual, para una mujer entera y viva. Es necesario que ella le reconozca y reconociéndolo, durante el tiempo de la realización, que desaparezca, dejándole el beneficio de una ganancia - o de que una victoria, imaginaria⁷⁶. (CIXOUS, 1995, p. 36).

Esse movimento que pressupõe não uma diferença, mas uma desigualdade de forças, não é movimento, é território conquistado pela força, pela submissão. O movimento que buscamos é aquele que pressupõe forças diferentes, não desiguais. Espaço submetido a poder é território.

⁷⁵ Da obra *Felicidade demais* (2010).

⁷⁶ Em efeito, caberia imaginar que a diferença ou a desigualdade se a entendermos como não-coincidência, como assimetria, conduzem ao desejo sem negatividade, sem que um dos membros do casal sucumba: se reconheceriam num tipo de intercâmbio em que cada um conservaria o outro vivo e dentro da diferença. Mas no esquema de reconhecimento (hegeliano) não há lugar para o outro, para um outro igual, para uma mulher inteira e viva. É necessário que ela lhe reconheça e reconhecendo-o, durante o tempo da realização, que desapareça, deixando-lhe o benefício da ganância - uma vitória, imaginaria (Tradução nossa).

4 ESPAÇO ABERTO: MOVIMENTO

*Deixem os padres tremarem,
vamos lhes mostrar nossos
'sextos'.*

Hélène Cixous

Há um movimento entre escrita e leitura. Há um movimento entre escritor e leitor, entre a ficção e o real, entre espaços e corpos. Só há movimento entre duas “coisas” que são diferentes, entre matérias diversas. Movimento pode ser entendido como “mudança ou processo” (ABBAGNANO, 2012, p. 798) ou realização de potencialidades, no sentido de que tudo se move em decorrência de alguma outra coisa. Em nossa leitura, entendemos o movimento como a mudança da “relação de um corpo com os corpos que o circundam” (ABBAGNANO, 2012, p. 798), e que em nossa análise percorre as diferenças nas questões de gênero. Quando falamos em diferenças sexuais entre homens e mulheres, constatamos também que, além do conceito de diferença, o que está inscrito numa hierarquia discursiva é a desigualdade.

A apropriação de um conceito de diferença que pressupõe a desigualdade de forças, seja no campo da natureza ou da cultura, mostra-nos que o discurso invocou determinado valor a um extremo do binário, deixando o outro lado com a desvalia: o forte e o fraco, o ativo e o passivo, a mulher e o homem, o masculino e o feminino. Essas posições não são “naturalmente” existentes, mas pré-instituídas pelo pensamento construído pelo discurso, e que podem ser desconstruídos na escrita, na leitura, no imaginário (des)apropriado.

Um espaço que pulsa, entre o movimento de abrir e outro de fechar, de mostrar e de esconder, tem a força da instabilidade, numa imbricada relação em que posições se alternam, se modificam, nas múltiplas possibilidades que o espaço (e o corpo) podem adquirir. Deleuze e Guattari (1997), em *Mil Platôs*, obra emblemática na questão do capitalismo e suas relações com o mundo esquizofrênico e fragmentado, traz a questão da “nomadologia” e, ao pensarem o Estado dentro de uma teoria dos jogos, diferenciam o xadrez e o jogo oriental *go*. No primeiro, as peças possuem funções pré-estabelecidas, com poder e movimentos limitados. Quando é definido que a torre só pode seguir em linha reta, ela não poderá nunca efetuar qualquer outro movimento. No segundo, as peças são meras pastilhas, “simples unidades

aritméticas, cuja única função é anônima, coletiva ou de terceira pessoa: ‘Ele’ avança, pode ser um homem, uma mulher, uma pulga ou um elefante” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 13). O xadrez faz com que suas peças dependam umas das outras, ao contrário do *go*, em que “tem um meio de exterioridade, ou relações extrínsecas com nebulosas, constelações, segundo as quais desempenha funções de inserção ou de situação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 13). O xadrez é um jogo de espaço fechado, circunscrito ao tabuleiro e às funções de suas pessoas. O *go*, por sua vez, é aberto, ocupação de espaços, “preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada. Espaço ‘liso’ do *go*, contra espaço ‘estriado’ do xadrez” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 14). Se fôssemos colocar os jogos dentro da teoria iseriana, o xadrez estaria naquilo que Iser chama da dependência simétrica, enquanto o *go* teria maior liberdade por sua assimetria.

É a partir dessa concepção de espaço, entre liso e estriado, e a ideia do movimento, que partimos do conto “Trem”, de Munro, constante em *Vida Querida (2013)*, que traz a personagem Jackson e seu nomadismo. “É um trem lento mesmo” (MUNRO, 2013, p. 177) é o primeiro contato que o leitor tem com a narrativa. Ele pula do trem em movimento, e

pular do trem deveria ser um cancelamento. Você sacode a inércia do corpo, prepara os joelhos, para então entrar num bloco diferente. Mira o vazio. E em vez disso, o que é que você ganha? Um bando imediato de novas circunstâncias, pedindo sua atenção como elas faziam quando você estava sentado no trem, só olhando pela janela. O que é que você está fazendo aqui? Aonde é que você vai? Uma sensação de ser observado por coisas que você não conhecia. De ser uma perturbação. A vida à sua volta chegando a certas conclusões a seu respeito, de pontos de vista que você ignorava. (MUNRO, 2013, p. 178).

A narrativa inicia de dentro de um trem lento, para um salto para fora dele. E Jackson e seu desconhecimento sobre árvores. E Jackson, o único passageiro que sobrou, e que, ao que parece, foge de alguma coisa para encontrar outras tantas. O conto prossegue, e nos muitos caminhos da personagem surge Belle: “ela era um certo tipo de mulher, ele, um certo tipo de homem” (MUNRO, 2013, p. 189), sem definições específicas, personagens abertas, em movimento constante, como o próprio trem. A voz narrativa parece ironizar quando explica: “ainda que pudesse haver gente estúpida o bastante para defendê-la só porque era mulher” (MUNRO, 2013, p. 188), e a perspectiva oscila entre Jackson e Belle, com seus traumas de infância.

Belle, uma mulher agora, que na infância fora abusada pelo pai, mas que não se coloca no papel de vítima: “Eu estou me sentindo tão liberta. Não é que eu não sinta a tragédia, mas eu já não vivo na tragédia, só isso. São só os erros da humanidade” (MUNRO, 2013, p. 199). A tragédia que envolve a personagem (ter sido violentada, e depois o suicídio de um pai culpado), não faz com que ela assuma para si essa vitimização. Ela optou por ir além da tragédia, além dela mesma:

‘Sexo’. ‘Agora eu entendo. Agora eu tenho uma compreensão real daquilo e de que não foi culpa de ninguém. Foi culpa do sexo humano numa situação trágica. Eu crescendo ali e a mãe como era e o papai, naturalmente, do jeito que teria de ser. Não foi culpa minha nem dele. Teria que ser uma coisa reconhecida, só isso, sabe, lugares aonde as pessoas podem ir se estão numa situação dessas. E não ficar cheias de vergonha e de culpa. Se você acha que estou falando de bordéis, você está certo. Se você pensou em prostitutas, acertou de novo. Você está me entendendo?’ (MUNRO, 2013, p. 199).

Belle isenta de culpa o pai, perdoadando a si mesma, e justificando a tragédia como algo compreensível na realidade familiar que vivia, com uma mãe doente e um pai com necessidades sexuais que não foram supridas nos bordéis com prostitutas (que eram inexistentes no lugar que habitavam). Belle tem o olhar para uma pretensa necessidade biológica do sexo, interpretando os fatos com olhar distanciado, o que não impede de o leitor ter suas próprias percepções do fato.

Jackson, por sua vez, está em fuga constante. Ele muda sua direção, antes mesmo que a narrativa pareça tomar consciência disso. O espaço narrativo amplia-se a cada passo seu, e sua história parece estar sempre em aberto.

Deleuze e Guattari (1997) fazem a distinção entre os dois espaços: liso e estriado. O liso é um espaço para sempre aberto, nômade, múltiplo, em movimento, atravessando distâncias (p. 181). O estriado é o espaço da urdidura, fechado, sedentário, dependente de uma largura e de um comprimento (p. 180). E, indo mais longe na teoria, entramos na questão do território⁷⁷ e suas transformações (desterritorialização e reterritorialização), por entendermos que o trem de Munro transite por essas questões. O nômade possui um território, e ao contrário do que se pensa, marca pontos, trajetos e se desloca de um ponto a outro. O que ocorre é que esses pontos delimitados, nos trajetos efetuados, esse território existe, mas a sua

⁷⁷ O conceito de território está sempre vinculado à questão do poder, e poder é entendido como “a possibilidade que uma pessoa tem de exercer sobre outra sua vontade (...) e pode ser exercido de duas formas basicamente: pela coerção ou pela sedução” (BORGES FILHO, 2007, p. 30).

existência não está vinculada à apropriação desse território, de forma que os pontos “fixos” fazem parte de um itinerário, de um percurso, e servem como balizas para os movimentos, pontos de referência:

É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 53).

A desterritorialização e a sua constante reterritorialização faz com que o espaço nômade seja “localizado, não delimitado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 54). Espaços lisos e estriados estão em constante modificação, um sendo atravessado pelo outro, num movimento de se estriar o que é liso, e de alisar o que está estriado. Jackson tenta fixar-se num lugar, ao lado de Belle, mas o movimento toma as rédeas de sua existência, e ele se move outra vez, e mais outra, para ao fim do conto embarcar no trem outra vez, e saltar outra mais: “de manhã ele desceu em Kapuskasing. Podia sentir o cheiro das serrarias, e sentiu-se encorajado pelo ar mais fresco. Trabalhar ali, não ia faltar trabalho numa cidade madeireira” (MUNRO, 2013, p. 217). Novamente colocado em movimento, o leitor não sabe se a personagem foge de si mesma, ou tenta encontrar-se consigo mesma. A informação que temos é de que, também ele, havia sofrido abusos de sua madrastra quando pequeno.

Dava para trancar as coisas, bastava alguma determinação. Quando ele tinha só seus seis ou sete anos, ele trancou as brincadeiras da madrastra, o que ela chamava de brincadeiras ou provocações. Ele tinha saído correndo na rua de noite e ela o pôs para dentro, mas viu que ele ia fugir de verdade se ela não parasse, e então parou. E disse que ele era terrível, porque ela nunca pôde dizer que alguém a odiava (MUNRO, 2013, p. 216).

Então, esse pôr-se em movimento, esse deslocar-se num espaço externo, traz com ele um distanciar-se interno? Um afastar-se ou um aproximar-se? O trem, em seus trilhos fixos, movimenta-se em itinerários também fixos, mas Jackson pula, movimenta-se numa pretensa aleatoriedade, e esse corpo impotente, que trancou as brincadeiras da madrastra, se fecha

também? Ao trancar essa violência sofrida parece abrir-se para o externo, e, ao contrário de Belle, que se liberta do passado, Jackson parece levá-lo consigo, independentemente de seu nomadismo. A polaridade de um aberto e um fechado parece estar em constante diálogo entre um dentro e um fora: o próprio espaço como espacialidades⁷⁸. Esse “estar e o deslocar” são configurados como “espaços instáveis” (BRANDÃO, 2013, p. 184), propensos a transformações e modificações, chegando aos “Espaços-limite”, em que existe a “perda das referências estáveis de localização” (BRANDÃO, 2013, p. 257), o que nos coloca em movimento *ad infinitum*. Os espaços instáveis são saudáveis, no sentido de refuncionalizar, trocar as posições e experienciar o outro. O espaço-limite, com a perda da referência pode ser necessário para a desestabilização das estruturas, mas as retomadas de posições, e a alternância das mesmas, acabam por ser mais úteis quando o assunto é espaço.

O espaço liso do deserto branco, o Grand Nord que se espalha pelo Canadá, estria-se nas florestas verticais (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 57):

O espaço liso ou nômade situa-se entre dois espaços estriados: o da floresta, com suas verticais de gravidade; o da agricultura, com seu quadriculado e suas paralelas generalizadas, sua arborescência tornada independente, sua arte de extrair a árvore e a madeira da floresta. Mas ‘entre’ significa igualmente que o espaço liso é controlado por esses dois lados que o limitam, que se opõem a seu desenvolvimento e lhe determinam, tanto quanto possível, uma função de comunicação, ou, ao contrário, que ele se volta contra eles, corroendo a floresta por um lado, propagando-se sobre as terras cultivadas, por outro, afirmando uma força não comunicante ou de *desvio*, como uma ‘cunha’ que se introduz (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 57).

O movimento é constante, e os espaços lisos e estriados interagem um no outro.

A instabilidade também é encontrada no conto “Ponte Flutuante”, do primeiro livro de Munro traduzido no Brasil, *Ódio amizade namoro amor casamento* (2004). O espaço flutuante é entre Jinny (a mulher com câncer terminal, que se descobre salva num diagnóstico da doença que regrediu), o marido Neal (com quem tem uma relação esmorecida) e Ricky, o jovem que rouba um beijo dela numa ponte no meio de um pântano. Jinny descreve Helen, moça que auxiliaria no período do seu tratamento:

A garota de fato tinha a pele cor-de-rosa. (...) Uma aparência de recém-saída do ovo era o que tinha, como se lhe faltasse uma camada de pele e uma cobertura mais grossa de pelo crescido (...). Com ela, tudo devia acontecer bem na superfície, sua

⁷⁸ Brandão (2013) dedica um capítulo à “Espacialidade”, quando desse espaço dito dinâmico, em movimento (p. 175).

atenção, e toda sua personalidade vindo direto em sua direção, com um inocente e - para Jinny - desagradável poder (MUNRO, 2004, p. 73).

Helen era a representação da juventude, das emoções à flor da pele, tudo aquilo que Jinny achava ter perdido. Quando o médico informa que seu câncer regrediu, a reação dela é sentida diretamente no corpo:

O que ele dissera tornara tudo mais difícil. Seria obrigada a voltar e começar o ano todo outra vez. Isso removiu certa liberdade relativa. Uma membrana protetora, entorpecente, que nem ao menos sabia que estava lá fora arrancada e a deixara em carne viva (MUNRO, 2004, p. 88).

A notícia de que a morte não estava tão próxima trouxe um reorganizar de sensações, seu corpo todo estava envolto na certeza do fim próximo, e agora havia sido arrancada essa capa protetora, e ela teria que viver. Quando as certezas são arrancadas, sejam elas de vida ou de morte, o caminho se transforma constantemente. Essa superfície mutante, oscilante, que coloca um mundo inteiro em movimento, é o espaço instável que já não é sólido sob seus pés. No inusitado desfecho de um passeio fugaz, o rapaz recém apresentado,

passou seus braços em torno dela como se não houvesse dúvida alguma sobre o que ia fazer e dispusesse de todo o tempo do mundo para fazê-lo. Beijou-a na boca. Pareceu a ela que pela primeira vez na vida compartilhava um beijo que era em si mesmo um evento. A história completa, encerrada no beijo. Um terno prólogo, uma pressão eficiente, uma exploração e uma aceitação sinceras, uma prolongada gratidão e um sentimento de satisfação quando afastou-o com as mãos (MUNRO, 2004, p. 96).

O beijo como narrativa: a troca entre os espaço da fala, do sopro, o espaço flutuante dos lábios que se roçam, espaço de uma outra linguagem. O contato entre as bocas como um evento. E ao olhar para o marido, lá em “terra firme” (MUNRO, 2004, p. 97), o que sentiu foi “uma espécie de compaixão despreocupada, quase como o riso. Um zunido de terna hilaridade, extraindo o melhor de todas suas feridas e vazios, pelo tempo que fosse” (MUNRO, 2004, p. 97), quase uma medusa a rir: não mais petrificando, mas fluidificando o mundo. A exata distinção entre uma terra firme e uma ponte flutuante, ponte esta que, como nos lembra Brandão (2013), é o próprio sujeito como lugar de passagem (p. 5). “O sujeito-ponte é uma presença que se manifesta em corpo, mas também em voz e pensamento” (BRANDÃO, 2013, p. 5), mas, aqui, a ponte flutuante parece ser espaço

instável, de transformação da personagem que, de um corpo doente, se descobre viva e saudável, através de um beijo roubado.

No caos do acaso, abriram-se múltiplas possibilidades. Luce Irigaray (1991) defende a ideia de que, para além dos nossos conceitos sólidos, existe uma mecânica dos fluidos que se faz necessária:

la femme ne parle jamais pareil. De qu'elle émet est fluent, fluctuant. *Flouant*. Et on ne l'écoute pas, sauf à y perdre le sens (du) propre. D'où les résistances à cette voix qui déborde le 'sujet'. Qu'il figera donc, glacera, dans ses catégories jusqu'à la paralyser dans son flux.⁷⁹ (IRIGARAY, 1991, p. 110-111).

E nesse fluxo, nesse movimento de trem ou de ponte flutuante, para qual espaço somos levados? Para o espaço do Outro. Seja ele quem for. Esses espaços do imaginário que nos mostram as fronteiras entre um Eu e um Outro.

O texto é espaço estriado, tecido com palavras e versões de mundo. A leitura, espaço liso, subvertendo ordens e sobrepondo novas versões de mundo: real e ficção movimentam-se continuamente; liso estriando-se, estriado alisando-se: o espaço criado entre texto e leitor é também ele ponte flutuante e trem, é espaço outro, e também espaço *do* outro. Mas esse outro que buscamos é de uma alteridade radical, distante do Império do Mesmo, porque entre o Mesmo e o Outro, o problema está no Um.

4.1 GÊNERO E ALTERIDADE

*O ser do homem é um ser não
fixado.*

Gaston Bachelard

A nossa leitura do feminino não pressupõe a mulher em sua concepção puramente ideológica, mas a escrita do corpo, a *écriture féminine*, parte da “alteridade de uma economia

⁷⁹ A mulher não fala igual. O que ela emite é fluente, flutuante. Defraudante. E não se escuta, salvo quando se perde o sentido (do) próprio. Daí as resistências à essa voz que transborda o 'sujeito'. Que ele refrigerará, congelará, nessas categorias até paralisá-la em seu fluxo (Tradução nossa).

libidinal feminina” (DALLERY, 1997, p.72) que pode estar em corpos masculinos ou femininos. Quando Cixous analisa a questão do amo e do escravo, o Outro é a peça necessária para que exista o Mesmo, não se quer a aniquilação do Outro, mas sua submissão (CIXOUS, 1995, p. 24). Quando nos perguntamos o que é o Outro, a resposta de Cixous é simples: “si realmente es ‘el otro’ no hay nada que devir, no es teorizable. El outro escapa a mi entendimiento⁸⁰” (CIXOUS, 1995, p. 25).

Ao falarmos sobre uma escrita feminina, devemos levar em conta que

as características da escrita das mulheres são, portanto, baseadas nos significados de seu corpo: o outro dentro de si na gravidez; os dois grandes lábios, ambos significando a receptividade da mulher para a alteridade na escrita, sua subjetividade cindida, em vez de identidade; sua fala múltipla, polivalente, homóloga à múltipla sexualidade de seu corpo. Escrever o corpo é escrever um novo texto - não com a pena fálica - novas inscrições do corpo da mulher, separadas da codificação falocrática e minando essa codificação que produz a censura, o apagamento, a repressão da economia libidinal da mulher, de sua *altérité* (DALLERY, 1997, p. 70).

Esse corpo que escreve é o Outro. Se aniquilarmos o outro, o mesmo, também ele, deixa de existir. O Outro é *para sempre* outro, e torna-se necessária a relação entre distância e alteridade, e a forma que o gênero, entendido aqui como a “ficção social” que nos tornamos, dialoga com as questões de espaço. O movimento de espacialização interfere diretamente na questão da alteridade. O outro, o diferente, é construído no *espaçamento*, numa distância. Mas não só. A distância apenas não constrói absolutamente nada, a não ser o próprio distanciamento. Se entendemos aqui que o Outro é sempre aquilo que não somos, os imaginários do Deserto, do Grand Nord, e o próprio nomadismo são todos um possível percurso para o (re)conhecimento do Outro, entendido como a representação do extremo desconhecimento (MASSEY, 2009, p. 245). Não estamos aqui nos referindo à simples paisagem, “espaço-como-superfície” (MASSEY, 2009, p. 176), mas à multiplicidade desses espaços do outro, e à possibilidade de que, pelas confluências e trajetórias se possa construir, mais do que superfície, mais do que narrativas, antes a alteridade como responsabilidade e respeito. O Outro, a partir do século XX, no sentido geral de alteridade, é embasado na diferença (ABBAGNANO, 2012, p. 857).

⁸⁰ Se realmente é “o outro” não há nada que devir, não é teorizável. O outro escapa ao meu entendimento (tradução nossa).

Mas se o diferente, o distante, está ficando cada vez mais próximo, como lidar com o outro, esse alter tão perto? Porque não há uma correlação direta entre distância e diferença, “O espaço é mais do que distância. Localização, confinamento, simbolismo... também desempenham seus papéis. O que está em questão é a articulação das formas de poder dentro das configurações espaciais” (MASSEY, 2009, p. 141).

E dentro dessas configurações espaciais que articulam o poder, o gênero é uma das formas de (des)ocupar um espaço. As configurações espaciais pressupõem as tomadas de posição, e como tal, também a modificação entre elas. O tempo sempre pensado como interno, e o espaço como externo, remetem-nos a posições previamente estabelecidas, mas que não têm nada de concretas. O espaço é uma “simultaneidade dinâmica” (MASSEY, 2009, p. 160), e que acarreta resultados muitas vezes imprevisíveis. Quando, no conto “Logros” (2006), a personagem confunde os irmãos gêmeos, e acaba por perder um grande amor, projetando que “o tempo costuma estragar essas coisas” (MUNRO, 2006, p. 306), para logo em seguida recordar que “era num outro mundo que tinham estado, isso é certo” (MUNRO, 2006, p. 306), aquele “deslocamento ínfimo para qualquer lado” (p. 306) colocava tudo a perder. Esse é o espaço instável, mas também das múltiplas possibilidades.

Entendemos gênero como um processo, segundo Butler, somos algo que fazemos, e não algo que somos, e o espaço, como o produto das muitas relações existentes. O corpo, como forma de habitarmos o mundo, e que no nosso entendimento toma a forma lítero-corpórea de um *suplemento* (no conceito de Derrida), não como supérfluo, mas como o que é acrescentado, é um extra que é somado ao já existente (e que já está completo, portanto não é complemento).

Quando pensamos esse corpo-espaço, existente nesse espaço múltiplo, por meio desse gênero-processo, o que percebemos é que o *devenir* está presente em todas as camadas. É quase como o movimento espacial de transitar por um determinado território, desterritorializá-lo, para depois reterritorializá-lo. O gênero deveria ser entendido como nômade, já que “nenhum sujeito é seu próprio ponto de partida” (BUTLER, 1998, p. 18), o “eu” que se constrói, se posiciona e é posicionado de acordo com o “lugar” de onde fala. Estamos sempre partindo de uma posição pré-constituída, pré-organizada: como na própria leitura, lemos um texto construído, que já contém em si as balizas (as múltiplas perspectivas), e é nesse espaço que nos movimentamos. Sempre ocupamos um espaço que faz parte de um outro espaço, de uma

estrutura. Esse “eu”, que fala de um corpo, seja ele físico ou discursivo, traz, em seu espaço, uma posição, que se relaciona com outras tantas. Quando entendemos, em nossa leitura, que o termo “mulheres” deve ser desconstruído, em suas muitas significações, não estamos aqui apagando o termo, mas antes afirmando que não há como fechar as significações, aprisionando no termo todas as suas possibilidades.

Ao liberarmos a “categoria mulheres de um referente fixo se torne possível algo parecido com ‘capacidade de agir’. Pois se o termo permite uma re-significação, se o referente não é fixo, então se tornam possíveis possibilidades de novas configurações” (BUTLER, 1998, p. 25). A ideia da liberação do referente da categoria dita “mulheres”, sem, contudo, abandonar a ideia das materialidades do corpo, permite a desconstrução do conceito desse mesmo corpo. Butler (1998) oferece-nos dois conceitos:

Vejam os mais materiais dos conceitos, ‘sexo’, que Monique Wittig chama de uma completa alegoria política e que Michel Foucault chama de ‘unidade fictícia’ e reguladora. Para ambos os teóricos, o sexo não descreve uma materialidade prévia, mas produz e regula a inteligibilidade da materialidade dos corpos. Para ambos, de diferentes maneiras, a categoria sexo impõe uma dualidade e uma uniformidade sobre os corpos a fim de manter a sexualidade reprodutiva como uma ordem compulsória. (BUTLER, 1998, p. 26).⁸¹

Sexo como alegoria política e sexo como unidade fictícia, ambos construções. Essa ordem compulsória está atrelada à biologia homem-mulher, polaridades que se ampliam ao corpo-mente, natureza-cultura, e que organizam hierarquicamente posições assumidas culturalmente, as quais se refletem em papéis assumidos por corpos e ocupam espaços. Já citamos alguns contos em que os papéis das mulheres estão representados: em “Recanto” (2013), a personagem que assume o lar e cuida da casa do “seu” homem; em “Wenlock Edge” (2010), no qual o sr. Purvis espera que as mulheres que frequentam sua casa estejam com ele à mesa, nuas, assumindo a posição de seres inferiores intelectualmente; assim como inversão das funções, que acabam por simplesmente ser inversões, com nenhuma modificação na relação existente. “A ilha de Cortes” (2013), em que a narrativa deixa em aberto a possível assassina do marido anterior, a mulher que, ao assumir o espaço masculino,

⁸¹ Quando a pensadora relata a questão do estupro, por exemplo, nos fornece uma linha de raciocínio detalhada sobre de que forma o sexo, nesse crime, está atrelado ao corpo material da vítima. “A categoria sexo funciona aqui como um princípio de produção e regulação ao mesmo tempo, a causa da violação instalada como princípio formador do corpo e da sexualidade. Aqui sexo é uma categoria, mas não apenas uma representação; é um princípio de produção, inteligibilidade e regulação que impõe uma violência e a racionaliza após o fato” (BUTLER, 1998, p. 27).

assume com ele o papel autoritário que submete o corpo imóvel do marido: simples inversão de papéis, e não mudança de posições.

A materialidade lítero-corpórea que buscamos é um espaço corporal sim, mas em constante (des)construção, esse espaço nômade para sempre mutante, com a possibilidade de (re)pensar imaginários e, com eles, visitar espaços e corpos, a fim de fazer uma leitura diferente e, com novos itinerários, descobrir novas paisagens (entendidas aqui como novas formas de olhar o já visto).

Nessa possibilidade de repensar espaços e corpos por meio de uma leitura transversal (não retilínea, em movimento de atravessar, travessias, através de), buscamos ir além de nossas próprias superfícies e, ao ultrapassarmos nós mesmos, conseguimos atravessar o Outro. Assim como viajamos a outro país, nunca satisfeitos com o aqui, o lá sendo sempre a cura (a cura geográfica), o lá é sempre o Outro. O Outro é sempre o estrangeiro. Como definir um aqui e um lá? Um eu e um Outro? Esses questionamentos, no âmbito do espaço, trespassam também o do tempo: não há como ser um aqui, se não houver um agora.

Aqui é onde as narrativas espaciais se encontram ou formam configurações, conjunturas de trajetórias que têm suas próprias temporalidades (portanto, 'agora' é tão problemático quanto 'aqui'). Mas onde as sucessões de encontros, as acumulações das tramas e encontros formam uma história (MASSEY, 2009, p. 201).

E essas trajetórias incluem, também, o movimento de ir-e-vir, e os retornos nunca são para um lugar estático: eles também estão em constante transformação. Essa urdidura de aquis, lás, agoras está entrelaçada num espaço estriado, que sofre alisamentos, e volta a se estriar. As muitas confluências, o que acarreta uma negociação de "aqui-e-agora" (MASSEY, 2009, p. 203), de espaços que interagem uns sobre os outros, uns dentre os outros, camadas, encontros e reencontros, numa junção e convivência das multiplicidades, a um ponto de encontro: "Neste acabar juntos, o que está em questão são os termos do compromisso dessas trajetórias (tanto 'sociais' quanto 'naturais'), essas estórias-até-agora, dentro (e não apenas dentro) daquela conjunturabilidade" (MASSEY, 2009, p. 204).

Talvez o que buscamos são pontos de encontro: para depois partir, e outra vez voltar. E esse compromisso permeia a questão do Outro como parte integrante de todas as outras trajetórias, que talvez não façam parte dessa narrativa, desse espaço, mas que, a qualquer momento, podem cruzar o nosso caminho, e modificar o nosso espaço. "O eu é

mesmo” (DERRIDA, 2011, p. 133) e, para chegarmos a entender o espaço do Outro, precisamos nos deixar atravessar pelo seu espaço também. E qual é a relação entre o Outro e o gênero? O poder imbricado em todas as relações entre um sujeito e o Outro são passíveis de (des)construção, para (re)organizar posições.

“O gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto” (BUTLER, 2008, p. 28), ou ainda (num salto dentro da teoria de Butler): “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2008, p. 59).

Butler (2008) entende que os corpos são conjuntos de fronteiras, “individuais e sociais”, que são mantidas através do próprio poder que as constitui (p. 59) e, portanto, sujeitas a novas intervenções, novas leituras que consigam ressignificar esses corpos, alterando as fronteiras. Um espaço instável e flutuante, como a ponte de Munro, esse roçar de espaços-limite que desnaturalizam espaços previamente instituídos, e que movimentam forças cristalizadas. O “gênero não deve ser construído como uma identidade estável; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2008, p. 200), o que configura um movimento contínuo, que deve ocorrer *dentro* dos binarismos. Não há que se falar numa subversão dos modelos *fora* dos termos da lei. Butler repensa os modelos

por meio das possibilidades que surgem quando ela (a lei) se vira contra si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado ‘natural’, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais (BUTLER, 2008, p. 139).

O gênero é ato, “performativo”, diria Butler (2008), sem que isso seja algo falso ou instituído. As identidades de gênero são formadas a partir de um conjunto já existente de “performances”, sejam elas culturais, biológicas ou sociais, e o que se faz necessário é a “desconstrução da identidade” (BUTLER, 2008, p. 213), pois

se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de um conjunto de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga. As configurações culturais do sexo e do gênero poderiam então proliferar ou, melhor dizendo, sua proliferação atual

poderia então tornar-se articulável nos discursos que criam a vida cultural inteligível, confundindo o próprio binarismo do sexo e denunciando sua não inaturalidade fundamental (BUTLER, 2008, p. 213-214).

O gênero, no ato da leitura, pode ser também proliferado nesse espaço dúbio-duplo, criado a partir de um narrador (espaço da escrita), e de um leitor (espaço da leitura), em que, aberto e instável, permite uma ressignificação do próprio imaginário: das florestas munrianas, as árvores retiradas transformam-se em madeira culta (no caso dos instrumentos musicais), ou até mesmo nas personagens que são equiparadas à madeira bruta ou trabalhada. Quando, de dentro do texto emerge a leitura, o ato de ficcionalizar através do ato da leitura é capaz de atualizar a versão de mundo antes escrita, agora lida e, em terminologia iseriana, do próprio esquema se faz a necessidade da correção, fazendo com que dois espaços, o da escrita e o da leitura, se abram e se comuniquem. O texto (re)começa a existir, enquanto o leitor experiencia um cruzar de fronteira: é como se o leitor fosse investido num gênero diferente do seu.

O gênero, como ficção social, só existe em contato com o Outro. Mas o Outro, pensado ao longo da história, é um outro viciado:

Pero, por supuesto, en la Historia, eso que llamamos ‘otro’ es una alterada que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye, ‘su’ otro. Y con la terrible simplicidad que ordena el movimiento erigido en sistema por Hegel, la sociedad se propulsa a mis ojos reproduciendo a la perfección el mecanismo de la lucha a muerte: reducción de una ‘persona’ a la posición de ‘otro’, maquinación inexorable del racismo. Es necesario que exista el ‘otro’⁸² (CIXOUS, 1995, p. 25).

O outro é tudo aquilo que não somos, que discordamos, de que não gostamos ou, apenas, não aceitamos. O outro é o espaço que desconheço. Essa necessidade de um Outro que mantenha a posição hierárquica é um outro limitado, sem possibilidade de abertura, porque o Mesmo *versus* o Não-Mesmo somente valoriza o Mesmo, mantendo um pretenso equilíbrio entre identidade e diferença. Esse modelo é, outra vez, um reforço de uma das extremidades do binário: é hierarquia e ponto de partida. Quando as teóricas da *écriture féminine* batem na tecla da sexualidade feminina com tanto afinco é para tentar mostrar que as relações podem começar a se modificar quando a relação de cada um com seu próprio corpo

⁸² Mas, claro, na História, isso que chamamos ‘Outro’ é uma alteração que se afirma, que entra num círculo dialético, que é um outro numa relação hierarquizada, em que o mesmo reina, nomeia, define, atribui, ‘seu’ outro. E com a terrível simplicidade que ordena o movimento erigido no sistema hegeliana, a sociedade se propõe, em minha opinião, reproduzindo o perfeito mecanismo da luta à morte: redução de uma ‘persona’ a posição de ‘otro’, maquinção inexorável de racismo. É necessário que exista o ‘otro’ (Tradução nossa).

(entendido aqui como esse espaço múltiplo, flexível, e capaz de ser lido e escrito de diversas maneiras) seja fator desencadeante com o corpo do outro. A necessidade de estarmos

abundantemente rico de lo outro, lo diverso, personas-desligadas, personas-pensadas, pueblos salidos del inconsciente, y en cada desierto repentinamente animado, aparición del yo que no conocíamos - nuestras mujeres, nuestros monstros, nuestros chacales, nuestros árabes, nuestros semejantes, nuestros miedos⁸³ (CIXOUS, 1995, p. 43).

Nesse modelo pensaríamos não mais como extremos de binários, mas constelações de conceitos, possibilidades de cruzamento de trajetórias, histórias e posições. Estar plenos do outro, aceitarmos as diferenças e (des)ocuparmos espaços: sejam eles de corpo, de leitura, de experiência, no intuito de buscarmos os espaços que nos diferenciam e não apenas aqueles que nos aproximam, nos identificam. *Ler o outro* significa deixar-se atravessar pelo estrangeiro que em nós habita.

Nada é mais Outro que o Rosto. Assim como nada é tão pouco biológico e sexual do que o Rosto. O Rosto é a expressão de um espaço outro e desnaturalizado, esse *outro eu* que não conhecíamos. Para repensarmos a questão de uma alteridade que não seja embasada no Império do Mesmo, ultrapassamos o binário cabeça-corpo, em busca de uma alteridade radical, o movimento de “troca de lugares”, e não apenas de posições, permite irmos além da dicotomia Eu-Outro, deixando-se atravessar por esse Outro, através da escrita do corpo:

La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir - que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién? -, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva. Tal poblamiento no permite descanso ni seguridad, enrarece siempre la relación con lo ‘real’, produce efectos de incertidumbre que obstaculizan la socialización del sujeto⁸⁴ (CIXOUS, 1995, p. 46).

É esse corpo-palavra “fora da Lei”, que cumpre seu papel extensivo: ex-tensão, ampliação do espaço pelo movimento de *atravessares*, entre diferenças e não desigualdades. E, assim como a escrita funciona como um “ir-e-vir” entre espaços que não se conhecem, o

⁸³ Abundantemente rico do outro, o diferente, pessoas-desligadas, pessoas-pensadas, povos saídos dos inconsciente, e em cada deserto repentinamente animado, aparição do eu que não conhecíamos - nossas mulheres, nossos monstros, nossos chacais, nossos árabes, nossos semelhantes, nossos medos (tradução livre).

⁸⁴ A escritura é, em mim, o passo, entrada, saída, chegada, o outro que sou e não sou, que não sei ser, mas que sinto passar, que me faz viver - que me estilhaça, me inquieta, me altera, quem? -, uma, um, umas?, vários, do desconhecido que me desperta precisamente a vontade de conhecer a partir de tudo que se levanta. Tal povoamento não permite descanso em segurança, desgasta sempre a relação com o ‘real’, produz efeitos de incerteza que dificultam a socialização do sujeito (Tradução nossa).

corpo-leitor também desliza e desperta para as formas contidas no texto, atravessando e sendo atravessado por esse “eu que não coincide comigo”, essa forma que molda e ao mesmo tempo é moldada pela leitura do corpo. “Como se, caminhando pelo olhar, entrando pelos olhos do outro, nos encontrássemos de repente num espaço indefinido (relativamente ao espaço objectivo da cabeça), muito ‘maior’ do que aquele que se pode supor do exterior” (GIL, 1997, p. 154), um rosto, que não é o meu. Mas poderia ser.

4.2 O ROSTO: ESPAÇO INÓSPITO?

*O modo como o Outro se
apresenta, ultrapassando a ideia
do Outro em mim, chamamo-lo, de
fato, rosto.*

Emmanuel Lévinas

Ninguém jamais viu o seu próprio rosto diretamente; só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. Portanto, o rosto não é para si mesmo, é para o outro, é para Deus; é a linguagem silenciosa. É a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros; é o eu íntimo parcialmente desnudado, infinitamente mais revelador do que todo o resto do corpo. (CHEVALIER, 2009, p. 790)

O rosto é desterritorializado: não é peça-chave de um corpo maior. A cabeça, sim, é integrante do corpo. O rosto é corpo por si próprio. Podemos pensar o espaço como o campo que engloba outras tantas categorias. Lugar, uma delas, a posição que ocupamos nesse espaço. O território, por sua vez, é vinculado ao poder. Território “é o espaço dominado por algum tipo de poder” (BORGES FILHO, 2007, p. 28). Quando há desejo, há domínio, há território (p. 39). Desejar o rosto do outro (esse outro que não eu), é apagamento de identidade.

Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito *rostidade* (*visagéité*). O rosto é “em si mesmo, todo um corpo: é como o corpo do centro de significância no qual se prendem todos os signos desterritorializados, e marca o limite de sua desterritorialização. É do rosto que a voz sai” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 65-66). Nesse movimento de desterritorialização e reterritorialização, o rosto aparece como reconstituição de territórios perdidos: “o rosto é uma política” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 50), e que pode, também ele, ser desfeito: “desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da

subjetividade” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 58). O rosto, assim como o corpo, como a natureza, é paisagem.

O rosto como alteridade máxima. O Rosto como representante até mesmo do Deus. O rosto como paisagem em que lemos, não olhos, boca, nariz, rugas, traços separadamente, mas antes o conjunto, as expressões: o rosto é espaço para sempre aberto, e sempre em movimento.

Inóspito é o espaço que não pode ser habitado. O rosto, como espaço em movimento, em transformação, é talvez uma das formas de representação tanto da alteridade, como o espaço que possibilita uma desnaturalização do pensamento. O “pensar os pensamentos de um outro”, através da leitura é e não é, ao mesmo tempo, tomar consciência, sentir, tocar e ser tocado, por um espaço-corpo diferente do nosso. Ao olharmos um rosto também estamos frente a frente com o Outro em seu sentido maior: somos o mesmo, e ao mesmo tempo tão Outro. Estamos em contato com o Outro em seu estado mais “puro”. Não tocamos essa superfície (*visagéité*, *rostidade*, para Deleuze e Guattari) com buracos (boca, olhos, etc.), e também não consideramos o rosto como sendo parte do corpo: a cabeça é integrante do todo. O rosto é essa paisagem a ser lida.

O rosto é a interação de um ver e de um ser visto. O corpo remete a uma “coletividade” de órgãos, comunidade em que se integram as diferentes funções de membros e órgãos. O rosto é individualidade, é marca da diferença. O rosto é o esquema. Ao esmiuçar *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari, Gil (1997) explica:

antes do rosto, afirmam eles, há a ‘rostoidade’ (*visagéité*) que é uma máquina abstracta, um agenciamento entre dois dispositivos: um muro branco e um buraco negro. Todo o rosto concreto tem o seu muro branco, as suas zonas desérticas imensas (tal como aparecem nos grandes planos do rosto, no cinema), como o seu buraco negro (os olhos, o olhar). O muro branco é a superfície de inscrição, o buraco negro reenvia para um processo de subjetivação (GIL, 1997, p. 164).

Rosto e paisagem correlacionam-se e são lidos pelos outros:

O rosto é uma entrada para forças, e o rosto que adquiro, para mim, é-me significado, antes de mais, pelo rosto dos outros. Não como uma imagem do espelho (em que nem eu nem a imagem chegam a ser ‘outros’), mas como pólos de indução de forças mais ou menos conscientes que induzem signos. O meu rosto é-me significado indirectamente, através de pequenas percepções refractadas nos rostos dos outros. Sem os outros eu não teria rosto (GIL, 1997, p. 169).

Alice Munro, no conto intitulado “Rosto” (2010), traz a diferença nessa individualidade como marca:

Minha marca de nascença não era vermelha, mas roxa. Escura na infância e nos tempos de menino, foi sumindo conforme fui ficando mais velho, mas sem nunca desaparecer a ponto de ser insignificante, sem nunca deixar de ser a primeira coisa que as pessoas reparam em mim, olhando de frente, ou ficam chocadas se chegam pelo meu lado esquerdo, o lado limpo. (MUNRO, 2010, p. 159).

O narrador-personagem, masculino, nasceu com essa mancha no rosto, identidade e diferença estampadas visualmente, e até mesmo, em determinados momentos, chocante. O conto é narrado em primeira pessoa e, além do narrador, outra personagem possui um defeito físico, o que, em vez de aproximá-los, como “algo em comum”, funciona como lembrança constante: “Nós dois éramos defeituosos, óbvias vítimas de adversidades físicas. Seria o caso de pensar que duas pessoas assim tivessem uma causa em comum, mas o mais provável é ocorrer o contrário. Um fazia o outro se lembrar de algo que gostaria de esquecer” (MUNRO, 2010, p. 166).

A “marca” que o narrador traz em seu nascimento, pode ser lida como a “marca” biológica transferida a uma diferença estética: seu rosto é superfície a ser protegida, escondida, por ser diferente da dos demais. A leitura nos traz a informação de que desde muito pequena a personagem foi protegida pela mãe, e que, em casa, o espaço era tão sufocador (já que o pai não aceitava ter um filho que parecia com um fígado), que ao começar a frequentar a escola, ele já estava fortalecido pelos muitos “xingamentos” do pai. O narrador acaba por trabalhar em rádio, pois sua voz, diferentemente do seu rosto, não possuía nenhum traço a ser escondido. Quando não se tem o rosto, se tem a voz.

Quando a personagem Nancy, uma amiga de infância, tenta reproduzir com tinta em seu próprio rosto a marca de nascença do narrador, ele mesmo não a reconhece como semelhante: a negação desse “espelhamento” é feroz. Ao longo do conto descobrimos que Nancy, depois dessa tentativa, acaba por cortar-se com gilete, conseguindo ela também uma marca diferenciadora. O seu Rosto foi marcado, na busca de uma identidade que se parecia com a marca que o narrador levava consigo. O narrador não se reconhece no rosto de Nancy, visualiza, antes, uma aberração. A marca, antes pintura em superfície, agora é marca definitiva e indelével, resultado da busca do “parecer-se”. O narrador não se encontra com sua imagem espelhada, pois há um reencontro entre eles no decorrer da narrativa, mas é quando ele é

atendido num hospital por um problema nos olhos e ela é voluntária de leitura aos pacientes. O contato entre eles é apenas pela leitura de alguns poemas: a voz dela recitando poemas, e ele numa cegueira temporária.

O rosto como “o modo que se apresenta o Outro” (LÉVINAS, 1980, p. 181), como alteridade, não é forma fechada, é espaço aberto a múltiplas leituras. É um exterior que não tem acesso direto ao interior e, mesmo assim, é expressão máxima de um dentro e um fora, vendo e sendo visto. O espaço do rosto, não como pura superfície, mas um pedaço delimitado do corpo que parece não pertencer a ele, pode ser entendido como suplemento: estrangeiro, que excede a estrutura já completa do corpo-cabeça. Quando olhamos um rosto, “eu não vejo apenas os olhos de um outro, vejo também que ele me olha” (DERRIDA, 2011, p. 140), duas fronteiras em contato, mesmo que na distância estejamos a fazer uma leitura do que existe além dessa espaço que vemos (e que nos vê).

A alteridade e a leitura estão em frequente diálogo. Assim como o Rosto, o deserto, espaço inóspito, e que representa um imaginário bem definido, através da leitura pode se transformar em espaço de interação da alteridade:

Lire un texte mettant en scène le désert conduit forcément à expérimenter, sur le mode imaginaire, l’altérité radicale de cet espace démesuré, à se identifier à des personnages devant s’adapter à un nouvel environnement et vivre des transformations corporelles et mentales. Il ne saurait être question bien entendu de comparer l’altérité radicale que perçoivent les personnages de la fiction en ne trouvant dans le désert aucun signe de reconnaissance, en sentant leur dimension humaine diminuer lorsqu’elle doit faire face à la dimension minérale, et l’altérité construite par le lecteur, qui ne vit tous ces événements que sur le mode imaginaire⁸⁵ (BOUVET, 2006a, p. 170).

O pensar os pensamentos de um Outro, o olhar o Rosto como representação maior do extremamente Outro, possibilitam a experiência de percorrer um espaço que não é aquele a que estamos acostumados, e que transita pelas questões de gênero. Quando Cixous define a *écriture féminine*, ela não está pregando que exista uma escrita feminina melhor do que a masculina, não desiguais, mas apenas diferentes. O que a pensadora demonstra é que a posição de onde se fala é que pode ser (des)construída; a escritura feminina é estar nesse

⁸⁵ Ler um texto colocando em cena o deserto conduz forçosamente a experimentar, no imaginário, a alteridade radical desse espaço sem medidas, a se identificar com as personagens que devem se adaptar a um novo ambiente e viver transformações corporais e mentais. Não se poderia comparar a alteridade radical que percebem as personagens da ficção não encontrando no deserto qualquer sinal de reconhecimento, sentindo a dimensão humana diminuir no momento em que ela deve fazer face à encarar a dimensão mineral, e a alteridade construída pelo leitor, que vive todos esses eventos apenas no imaginário (Tradução nossa).

espaço antes desocupado ou deixado nas sombras. E, nesse sentido, existe a necessidade de conseguir se colocar no lugar do Outro, de compreender que existe um Rosto que é exterior, mas com uma narrativa interna; que o Rosto como individualidade é a marca de uma diferença, não uma simples superfície de inscrição (como a marca reproduzida pela personagem Nancy, forçosamente, em busca de uma semelhança), porém uma construção interna em que marcas externas estão em constante movimento com esse lugar íntimo, mas também com o espaço ao redor. Quando o narrador constata: “o jardim está uma bagunça. Mas me sinto melhor lá do que dentro de casa, que parece a mesma por fora, mas está muito diferente por dentro” (MUNRO, 2010, p. 165), vislumbramos como esse espaço-casa-jardim reflete e demonstra como o ponto de vista, o “de onde se fala”, ou o que é visto e de onde se olha, transforma o espaço.

Na constatação máxima, os espaços-lugares da existência do narrador possuem diversas narrativas, histórias, mas a consciência do espaço aparece quando ele percebe: “Alguma coisa aconteceu aqui. Na vida são poucos os lugares, talvez apenas um lugar, onde aconteceu de fato alguma coisa, e depois vêm todos os outros lugares” (MUNRO, 2010, p. 185). Talvez o único lugar que possa acontecer alguma coisa de fato é o corpo. O corpo escreve, o rosto lê, e é lido.

Em outro conto, intitulado “Orgulho” (2013), a voz narrativa também é masculina, em primeira pessoa, e novamente o rosto é o espaço da marca diferenciadora: o narrador nasceu com um lábio leporino⁸⁶: “Eu me pergunto às vezes Por que um lábio leporino, ajeitado de modo decente, se não inteligente, e uma voz que soava meio peculiar, mas era capaz de se fazer entender, foram considerados motivo para me manter em casa?” (MUNRO, 2013, p. 139).

O narrador, assim como o do conto “Rosto”, tem uma mãe superprotetora, que cria um espaço “seguro” para que ele sobreviva aos julgamentos externos. Ele escapa até mesmo da convocação militar obrigatória em decorrência do lábio fendido:

Isso deixava tudo simples demais. Todos os meus anos de escola tinham sido consumidos, do meu ponto de vista, no esforço de me acostumar a como eu era - a como o meu rosto era - e a como as outras pessoas eram em relação a isso. Suponho que era um triunfo de pequena monta ter chegado aonde cheguei, saber que podia

⁸⁶ Lábio leporino: “deformação congênita caracterizada por uma fenda entre o lábio superior e a base do nariz” (HOUAISS, 2010, p. 465).

sobreviver nesse mundo e ganhar a vida e não ter que ficar o tempo todo tendo que aclimatar mais gente dentro dela. (MUNRO, 2013, p. 145).

A relação que o narrador tem com Oneida, a menina rica, que poderia ter viajado o mundo, mas que fica no espaço reduzido da pequena cidade, e que compartilha diversos momentos com ele, é conturbada. Depois de muitos anos, numa convalescença que ele teve, Oneida cuida dele, que se acostuma com deixar-se numa posição passiva em que ela é quem toma as decisões. Até que ele melhora e se constrange: “Eu tive que pensar em tudo que ela havia feito por mim, e isso me deixou consideravelmente constrangido. Como teria deixado qualquer homem constrangido, mas especialmente a mim, porque eu me lembrava da aparência que tinha” (MUNRO, 2013, p. 148).

O fato de ser homem e ter a aparência que tinha deixou o narrador ainda mais constrangido, pelas posições que se estabelecem entre homens e mulheres. O relacionamento dos dois oscila entre uma amizade e uma irmandade. O que os une é, talvez, um certo sentimento de não-pertencimento, de estranhamento do mundo, de desajuste até mesmo espacial (vendas sucessivas de casas, viagens constantes). Essa voz, esse sopro narrativo de um lábio leporino, deformidade material de uma boca que se une ao nariz, rosto com marca congênita que é visto como “deformidade”, mas que também lê as marcas de sofrimento em outros rostos, o que esse lábio leporino tem a dizer? O lábio fendido, a “falha” no discurso, esse lábio, brecha por onde escapam palavra e linguagem, lembra-nos de que é pelo rosto que o mundo nos vê: “o rosto de todo mundo vai ser sofrido, não só o seu” (MUNRO, 2013, p. 152), é o aconselhamento que o narrador dá a si mesmo. Quando ele se sente desconfortável, como homem, ao deixar-se ser vulnerável, desprotegido e sendo cuidado por Oneida, o que ele sente é que aquela posição não é a dele: a mudança de posição, ele investido num outro papel o deixa desconfortável.

Ao sair da imagem concreta, da simples materialidade de um rosto (também assim com o texto), cruzamos uma fronteira “natural”, para adentrarmos a paisagem, espaço de leitura, espaço construído, desconstruído, reconstruído, já que se movimenta entre um dentro e um fora, entre um “real” e um imaginário, e percorrendo esses espaços, percebemos que do Mesmo ao Outro, há apenas o movimento, a leitura, um processo de (re)conhecimento, que:

Au lieu de reconnaître dans la nature ce que l'on a soi-même imaginé et construit, ou de s'en servir comme écran de projection des affects humains - comme la passion par exemple dans le cas de la tempête, image privilégiée du sublime - la lecture du

paysage occasionne une saisie de plus en plus fine des lignes et des formes de la couche terrestre, un va-et-vient continuel entre l'espace du dehors et l'espace du texte, un mode de lecture nomade en quelque sorte, où l'esprit voyage, d'un désert à l'autre, d'une rive à une autre, d'un continent à l'autre⁸⁷ (BOUVET, 2006a, p. 192),

e poderíamos ampliar: de um ser a outro, do Mesmo ao Outro, quem quer que esse Outro seja. O rosto, espaço inóspito, permanece em contínua transformação, não habitado, apenas atravessado por aquele que vê, e por esse que é visto. Nós mesmos acabamos por não sermos o “um” se tomamos consciência de que o rosto não existe sem o outro: uma duplicação de jogo de espelhos. O rosto é/são rostos.

Se conseguirmos deslocar o nosso ponto de vista e, para além do “eu”, desvendarmos que o rosto, esse Outrem, é “antes de mais nada, a existência de um mundo possível” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 28), constatamos que o rosto exprime uma realidade possível, num mundo de possibilidades. E ao *lermos* esse rosto, no espaço do texto, o rosto não é rosto, é voz. É voz antes de ser rosto. “Se o silêncio é um espaço, este é inóspito” (BRANDÃO, 2013, p. 108), não pode ser habitado: e a voz percorre espaços, mas não os habita.

Quando Brandão questiona “o que, no espaço, torna literária a voz?” (BRANDÃO, 2013, p. 108), dentre as muitas respostas surgidas, selecionamos duas: “a voz é literária porque ocupa um lugar sem lugar” e “porque se descorporifica, desnaturalizando o espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 108-109), a voz descreve um trajeto no espaço do silêncio da página. O rosto já não é mais rosto, é voz em busca do percurso, e esse movimento de ocupar um-lugar-sem-lugar, esse espaço desnaturalizado, sem eixo primordial, permite que rostos e corpos sejam posições mutantes. *Lemos*, e somos ocupados por pensamentos do outro, *lemos* e assumimos, temporariamente, num aqui e agora, um corpo alheio. Mas não um rosto. “Não possuo pois um só rosto, mas múltiplos rostos” (GIL, 1997, p. 171). O rosto continua para sempre, sendo Outro, inóspito. Como o silêncio da página.

⁸⁷ Em vez de reconhecer na natureza aquilo que nós mesmos imaginamos e construímos, ou de utilizá-la como tela de projeção dos afetos humanos - como a paixão, por exemplo, no caso da tempestade, imagem privilegiada do sublime - a leitura da paisagem ocasiona uma apreensão mais refinada de linhas e das formas da camada terrestre, um vai-e-vem contínuo entre o espaço de fora e o espaço do texto, um modo de leitura nômade de certo modo, onde o espírito viaja de um deserto a outro, de um rio a outro, de um continente a outro (Tradução nossa).

4.3 A LEITURA E O ESPAÇO DO OUTRO: MUNRO E ISER

*Cada parada é tempo suficiente
para criar uma imagem de lugar
que, em nossa opinião,
momentaneamente parece maior.*

Yi-Fu Tuan

Como integrar corpo e rosto? Como não entrar novamente no binário mente/corpo, natureza/cultura?

Percorremos espaços (literários, imaginários ou corporais) até chegarmos ao rosto, e notamos que eles fazem parte daquilo que Brandão classifica como “Espaços de Indeterminação” (BRANDÃO, 2013, p. 70). O espaço literário, ou o que ousamos denominar *litéro-corpóreo*, é também considerado uma paisagem. A literatura acaba por se configurar, ela própria como uma, dentre as muitas realidades (no sentido de versão de mundo), e como tal, propícia a diferentes leituras (o que chamamos de subversão), dependentes de diversas questões.

Do macroespaço (imaginário munriano propriamente dito), a literatura como espaço/campo até chegarmos ao microespaço (rosto e lugares (de)marcados) – ou até mesmo ao conto, como espaço dentro de outro espaço maior –, na Literatura, nesse percurso do macro ao micro, o que percebemos é a transformação constante: no texto, das múltiplas perspectivas adotadas; no espaço, os trajetos variados que fazemos no imaginário; e na leitura, os saltos pelas muitas perspectivas envolvidas na estrutura. O movimento é constante. As posições que se alternam entre leitor e texto admitem ou adquirem ao longo das narrativas, mostrando que, apesar de o leitor ter seu lugar *fora* do texto, de alguma forma, o texto deve exercer uma influência de transformação da sua realidade. Quando o “leitor é ocupado pelos pensamentos do autor” (ISER, 1999, p. 88), as fronteiras são modificadas, ampliadas, ou até mesmo reduzidas, mas permitem uma mudança de posição.

Iser trabalha com quatro tipos de perspectivas: do narrador, dos personagens, da ação/enredo e do leitor (ISER, 1996, p. 179). Multiplicando-se o fato de que cada perspectiva modifica o sujeito que olha e o objeto que é olhado, pode-se perceber uma multiplicidade de

pontos de “vista” (no sentido de quem olha e de quem é visto), uma “constelação de visões diferenciadas” (ISER, 1996, p. 180). Ao trazer o tema e o horizonte, Iser mostra-nos a importância da perspectiva para sua teoria da leitura:

Como as perspectivas do texto se originam de diversos pontos de vista, elas precisam ser relacionadas entre si, se compreendemos o texto como sistema da perceptividade. Por isso as perspectivas do narrador, dos personagens, da ação e da ficção do leitor - apesar de sua estrutura diferente - não podem separar-se, se bem que suas divergências sejam muitas vezes evidentes (ISER, 1996, p. 180).

As perspectivas oscilam e o que ocorre é uma atualização de planos: o primeiro e o segundo se alternam, figura e fundo, como frisa Iser, buscando na Gestalt alguns conceitos. Nesse movimento do que está num primeiro plano se deslocar para um segundo, e vice-versa, esse movimento é que desestabiliza o mundo “real” do leitor, obrigando-o a fazer novas construções, modificar seu olhar sobre o mundo. Não existe uma arbitrariedade no horizonte em que está inserido o leitor, pois são os segmentos de frases que fornecem o tema como guia para a leitura. Ao se identificar com essa perspectiva ou com aquela, o leitor está modificando seu tema e horizonte, movimentando figura e fundo.

Os contos de Alice Munro, aparentemente, narram histórias cotidianas, rotineiras, mas sob essa superfície por vezes homogênea e estabilizada, há um olhar contestatório, inquiridor, irônico, e a leitura atenta abre a possibilidade de, ao menos, encontrar perguntas, mesmo que as respostas não estejam ali. A literatura possui esse poder de criar um espaço em que temos a “oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito” (ISER, 1999b, p. 93). Esse outro espaço é a própria construção do Outro: nós nos constituímos *também* ao nos deslocarmos da presença (temporal do texto) para a ausência: o Outro que em nós existe.

O narrador, e todas as suas mudanças de perspectivas, esse olhar dinâmico, essa “perda de localização”, também é leitura. Se o narrador é um espaço (BRANDÃO, 2013, p. 62), o leitor é também ele um espaço que se entrecruza com esse narrador. Podemos pensar que esses espaços (textual e leitor) são o espaço estriado ao qual já nos referimos:

Um tecido apresenta em princípio um certo número de características que permitem defini-lo como espaço estriado. Em primeiro lugar, ele é constituído por dois tipos de elementos paralelos: no caso mais simples, uns são verticais, ou outros horizontais, e ambos se entrecruzam perpendicularmente. Em segundo lugar, os dois tipos de elementos não têm a mesma função; uns são fixos, os outros móveis, passando sob e sobre os fixos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 180).

A urdidura, a trama, todas essas formas de “tecer” um espaço são considerados espaço estriado: é o espaço sedentário. O espaço estriado tem a necessidade de um espaço fechado, uma largura ou um comprimento. Por outro lado, temos o espaço liso, nômade por natureza, aberto, e como exemplo os pensadores utilizam o feltro, que “não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado das fibras” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 181). Esses dois modelos de espaço estão sempre em comunicação, e:

(...) ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transferido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. Num caso, organiza-se até mesmo o deserto; no outro, o deserto se propaga e cresce; e os dois ao mesmo tempo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 180).

No movimento entre esses espaços estriados do texto e do leitor, abre-se o espaço liso da leitura. Espaço aberto, não para sempre e nem infinito, com marcações e pontos que servem de baliza, mas desprendido dos espaços do narrador e da realidade do leitor. Como se, ao trazer a urdidura da trama que o narrador compõe, e entrecruza com a bagagem de experiências (sejam elas de vida ou de literatura), sua visão de mundo e todas as coisas que ele traz consigo, o ato de leitura, esse espaço em que a leitura acontecesse, alisasse as tramas, ampliasse as possibilidades, e, como no jogo oriental *Go*, o jogo fosse assim, instável, aberto, pulsante: nômade. “Os nômades não têm história, só têm uma geografia” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 71). Existem muitas combinações possíveis, e as passagens de uma estriagem a um alisamento multiplicam modelos (musical, tecnológico, matemático, etc.), mas os modelos propriamente não são o interesse maior, mas antes as forças que estriam os lisos, e as que alisam os estriados. O que percebemos é que o espaço

é constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta novos espaços lisos através da estriagem. Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 214).

O movimento é uma das formas de transformar um espaço em outro (no caso da estriagem e do alisamento). A transformação é o que importa: esse fluxo de possibilidades, as

múltiplas combinações que podem ocorrer entre os espaços. O gênero, também ele, pode ser pensado como força de alisamento ou estriamento.

O texto exige do leitor algumas competências, e uma em especial: o preenchimento das lacunas, dos espaços vazios. A relação entre texto e leitor é assimétrica: se houver um encaixe perfeito, o que falta em um e o outro tiver, não há espaço de transformação, não há um desconhecido a ser desvendado. Os espaços vazios são o que Iser chama de “lugares como conexão potencial” (ISER, 1999, p. 126): “os lugares indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação” (ISER, 1999, p. 126), ou seja, abre-se espaço para as possibilidades de representações.

O gênero conto é bastante funcional nas estruturas desses “vazios”: os cortes, as janelas ou as molduras como queria Cortázar, o portal que se abre para um espaço muito maior e mais profundo. Se os contos de Munro parecem repousar sobre terreno sólido, invariável, ao deixar algumas lacunas para que a leitura preencha, o leitor há que se perguntar: é mesmo uma narrativa de espaços felizes (como queria Bachelard)? Os corpos de Alice Munro são corpos doentes, são corpos que ocupam suas posições (homem X mulher), mas também são espaços em que as marcas diferenciadoras, os papéis desempenhados, essas posições no sentido da ficção social que é o gênero, são possibilidades, fendas que se abrem para vislumbrarmos outros percursos.

Quando Iser (1996) nos mostra que as relações entre texto e leitor são assimétricas, não está nos dizendo que exista uma hierarquia entre eles, ou que um se sobreponha ao outro. A simetria exige que as partes sejam dependentes do todo, e a assimetria nos fornece a liberdade: “individualidade a cada elemento, mais espaço livre e relações mais abrangentes” (ISER, 1996, p. 41), quase uma metáfora das relações entre os gêneros, assimétricos, diferentes. O texto, a identidade, o próprio gênero, tudo é um *processo*, sempre em movimento. O texto como processo é “um potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura” (ISER, 1996, p. 15).

E a leitura, como nos lembra Iser:

Ler é ora decifrar um palimpsesto, ora projetar uma significação, ora revelar algo oculto, ora contestar algo dado, ora imaginar algo possível, denominando-se assim apenas algumas variantes do jogo da iteração. Ler visa introduzir em tudo o que se torna presente o que foi excluído. Como ambos os mundos se excluem mutuamente, sua iteração, mobilizada pela legibilidade recíproca, produz a simultaneidade do presente e do ausente. Por conta disso, a iteração tende a criar a ilusão de

completude, que se desenvolve pela leitura recíproca dos significantes (ISER, 2013, p. 299).

Munro possui uma escrita em camadas, palimpsêstica até, em muitas vezes dialogando com outros tantos autores, o que duplica sua narrativa, como se o leitor, além de ter todo o material de sua bagagem ainda tivesse que lidar com a imagem duplicada, sorrateira. Nesse sentido,

quanto mais um texto acumula outros textos em si, tanto mais intensamente se expressa a duplicação produzida pelo ato de seleção. Esta se manifesta como espaço de jogo que congrega todos os discursos, tornando-se, assim, a matriz para uma multiplicidade, em princípio imprevisível, de relações do texto com seus contextos (ISER, 2013, p. 300).

O jogo que especifica Iser é o espaço, também, da construção da alteridade (2013, p. 305). A modificação de “realidades em possibilidades” (ISER, 2013, p. 306) permite que real e fictício sejam um simples roçar de fronteiras. O “como se” é um exercício do colocar-se no lugar do Outro, mesmo sabendo que nunca esse espaço poderá ser ocupado, habitado por nós: o Outro deve continuar sendo Outro para sempre.

Iser (2013), na sua tríade (real, fictício e imaginário), entende o texto como um jogo, e citando Caillois, distingue quatro categorias de jogos: *agôn*, *alea*, *mímica* e *ilinx* (ISER, 2013, p. 356). Mesmo que todas essas categorias estejam imbricadas umas nas outras, o que nos interessa aqui é *agôn*: a “competição (...) uma luta em que se criam artificialmente uma igualdade das oportunidades para que os adversários possam se confrontar sob condições ideais, sob condições que permitam atribuir um valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor” (ISER, 2013, p. 356).

Agôn possibilita pensarmos a oposição e a contestação, movimento dialético presente na leitura de um texto, pois o mundo “fictício” do texto é colocado diretamente em confronto com o mundo do leitor (seja ele “real” ou de sua visão de mundo). E é dentro do texto que o jogo se resolve, apesar de o leitor estar no espaço fora do texto. E é dentro do texto que as possibilidades de comunicação surgem.

Munro, no conto intitulado “O sonho de mamãe” (2013), apresenta de que forma esse jogo oscilante é praticado. A narrativa é em primeira pessoa, uma voz feminina que questiona o tempo inteiro sua relação com a mãe, que por sua vez parece se questionar a respeito de sua maternidade. A natureza feminina que a voz narrativa constrói ao longo do conto é dúbia,

confusa, tensa. Ao tornar-se “alguém do sexo feminino” (MUNRO, 2013, p. 370), a narradora assume a dificuldade em manter-se viva num ambiente familiar conturbado. A natureza feminina é a de luta pela sobrevivência. E a narradora, apesar de estar quase o tempo todo sob a perspectiva desse bebê que luta para viver, em alguns momentos foge para um espaço duplicado no texto: um sonho dentro de um sonho, uma voz dentro de outra voz. Iser argumenta que “o texto enquanto jogo é a transformação de suas próprias posições” (ISER, 2013, p. 369), e ainda, “o texto joga a transformação do mundo que incorporou em si” (p. 370). Esse movimento nos espaços, entre texto e leitor, nos faz ir além de nós mesmos.

“A leitura é, como a vida, um jogo, cujo propósito consiste em descobrir as regras que se modificam continuamente e permanecem não reveláveis” (BATESON apud ISER, 2013, p. 370), e essas regras invisíveis e em constante modificação permitem uma reorganização de posições, sejam elas de olhar-ser-olhado, homem-mulher, natureza-cultura, espaço-tempo. As oposições existem, mas podem ser opostos que se superam, que rompem fronteiras, e (des)constróem espaços-corpos, antes lidos de uma forma única. O jogo do texto é também suplemento, pois é matriz para a produção de suplementos, mas não do sentido. “Os suplementos são suplementos porque acrescentam algo do jogo que não é propriamente jogo” (ISER, 2013, p. 372). E ainda: “ser o outro de si mesmo não significa ser o oposto de si mesmo - eu e alteridade, enquanto conceituações do ser humano, não são senão postulados transcendentais” (ISER, 2013, p. 408).

Quando Iser transita entre os conceitos de eu e alteridade, percorre também o conceito de encenação, uma apresentação performática do jogo, quase como um fantasma que, “não tem substância mas possui forma, o que o torna o representante daquilo que ele mesmo não pode ser” (ISER, 2013, p. 400). A narradora do conto “O sonho de mamãe” pode ser tomada como uma encenação de si mesma dentro da narrativa, e o que fica aparente são as múltiplas alteridades da personagem. Essa “encenação”, mesmo que narrativa, permite

dar forma ao transitório do possível e controlar a revelação contínua do ser humano em suas possíveis alteridades. O ser humano é transformado em si mesmo, embora esta transposição não o faça coincidir com aquilo que ele pode observar; a transposição apenas abre o ser humano à perceptibilidade de tal autotransposição. (ISER, 2013, p. 409).

Em “Que chegue ao Japão” (2013), conto que já citamos ao longo da tese aqui apresentada, a narrativa é deixada num movimento oscilante entre mãe e filha, como se ambas

tivessem o potencial de tomar à frente do texto e seguir adiante. E essa liberdade pode gerar medo: leitores e seus livros, mulheres e seus corpos, esses espaços silenciosos e secretos com potencial para transformarem as fronteiras em espaços que podem ser cruzados. Saímos de nós e tocamos o outro.

Nós, leitores, espaços sempre em transformação, somos corpos em processo: não habitamos nossos corpos. Habitamos o mundo, espaço esse também em movimento, em transformação: espaços lisos e estriados que, ao se movimentarem, se alisam e se estriam mutuamente. Corpos frios e corpos quentes, corpos frios com zonas quentes, corpos quentes com lugares frios, não apenas homens e mulheres, não simples espaço de inscrição, mas corpo político tornado espaço *litéro-corpóreo*: não é o que sobra, é o que se acrescenta ao que já está completo. E para sempre estrangeiro.

O ser humano é inacessível para si mesmo, “o ser humano é, mas não possui a si mesmo” (ISER, 2013, p. 401), então, de alguma forma, somos o Outro de nós mesmos, e o jogo do texto, as múltiplas posições que podemos tomar na leitura, esse movimento de percorrer diferentes espaços, isso faz com que ocupemos um espaço antes desconhecido. Essa ocupação é a *écriture féminine*, uma voz que atravessa corpos e espaços, e a leitura uma forma de ouvi-la. O silêncio da página é espaço liso, rompido pelo estriado da voz? A página, ela própria, espaço para sempre aberto, lido e relido, construindo e desconstruindo o corpo-leitor? O texto, esse espaço, lugar sem lugar, que nós leitores atravessamos e nos deixamos atravessar.

4.4. LEITURA NÔMADE: UM DOS MUITOS CAMINHOS

*The Open Road
From this hour I ordain myself
loos'd of limits and imaginary
lines.*

Walt Whitman.

Percurso. Palavra em movimento. Nômade: que não se fixa, que muda constantemente de lugar. Mas o nomadismo não se confunde com errância:

Le premier sait où il va, il suit un tracé déjà connu, ou en parti, un itinéraire conservé dans la mémoire de la tribu; il connaît l'environnement et y trouve des repères facilement, des signes qui lui permettent de continuer son chemin. Le parcours nomade est tributaire des ressources, de la présence d'îles, de forêts ou d'oasis, de la végétation ou de la force de vents, des puits ou des courantes, des habitudes aussi, qui sont fortement dans la mémoire des communautés. Le second, au contraire, ignore encore où ses pas le mèneront; soit il est en fuite⁸⁸ (BOUVET, 2006b, p. 35).

Jack, no conto “Trem” (2013), é errante, sempre em fuga, fugindo de suas dores, suas memórias, tentando trocar seu destino e seu passado pelos passos sem itinerário. O nômade, por sua vez, não se fixa, não habita os lugares: segue, movimenta-se, não fecha o percurso, mantém-se aberto, mesmo que siga, ao longo do caminho, pontos de referência: florestas, oásis, conhecedor do espaço e das forças que perpassam os passos – e que carregam consigo um passado, um trajeto anterior – espaço e tempo, tecendo caminhos.

Quando buscamos habitar um espaço, um lugar, um corpo, uma teoria, o que buscamos é a segurança contra as intempéries: a casa nos protege da tempestade, o gênero nos organiza e nos põe a salvo de “não pertencer”, a ficção nos salva de uma realidade com a qual não concordamos. Quando habitamos, nos sentimos, de alguma forma, seguros daquilo que não estamos tão seguros assim.

Ao percorrermos espaços inóspitos, que, imensos ou selvagens, nos colocam à prova, o que tememos é sermos postos em movimento: “não mudamos de lugar, mudamos de natureza” (BACHELARD, 1978, p. 331). As matérias se modificam, se ampliam, e de espaço liberto, buscamos a segurança do lugar: pertencer a alguma coisa ou fazer parte de um todo maior do que nós, nos dá uma momentânea ideia de não estarmos sós. Mas o nomadismo não é um não pertencimento, mas antes um não fixar-se: movimento constante, não estagnação.

Quando Virgínia Woolf escreve *Um teto todo seu*, não está reivindicando a estabilidade do habitar e para sempre estar, o que percebemos é que ela está ocupando o espaço que é seu, uma retomada de poder, de ter o seu espaço, o seu dinheiro, a recuperação de uma voz, de um lugar que antes estava ocupado apenas por vozes masculinas que

⁸⁸ O primeiro sabe aonde vai, ele segue um tracejado já conhecido, onde em parte, um itinerário conservado na memória da tribo; ele conhece o ambiente e ele encontra os pontos de referência facilmente, os sinais que permitem continuar seu caminho. O percurso nômade é dependente de recursos, da presença de ilhas, de florestas, de oásis, da vegetação ou da força dos ventos, dos poços ou das correntezas, dos hábitos também, que estão gravados na memória das comunidades. O segundo, ao contrário, ignora ainda onde seus passos o levarão: ele está em fuga (Tradução nossa).

contavam a história com uma versão única de olhar. Virgínia Woolf busca um teto todo seu no sentido de recuperar o corpo-voz perdidos, silenciados.

O que percebemos é que os lugares, os espaços, é que nos habitam: não habitamos um fora, somos um movimento constante entre dentro e fora que fazem parte de uma localização intermediária – como se posições oscilassem, formando subjetividades excêntricas, como queria De Lauretis – aquele entre-lugar. Quando inscrevemos em nossos corpos sexualidades normatizadas (e normatizadoras), o que estamos fazendo é escrever ficções político-ficcionais que delimitam nossos corpos em gêneros apenas.

Quando, em nosso título, colocamos a questão do “espaço inóspito”, o que buscamos foi questionar os espaços inabitáveis, aquele espaço que, de alguma forma, não foi “conquistado” e nem subjugado em sua essência: liberto de uma territorialização. O espaço sem lugar. O inóspito muitas vezes relaciona-se a climas extremos: desertos quentes, imensidões geladas, como se o “tempo” tivesse sua parcela de culpa no que pode ser acolhedor ou não.

A alteridade radical que buscamos, esse cruzar o espaço do Outro, esse espaço que para sempre será inabitável, também perpassa a ideia de que só pode ser hospitaleiro, acolher, aquele que conseguiu ultrapassar ele mesmo: a hospitalidade não exige que o outro nos assuma, seja em costumes ou em experiências. A hospitalidade pressupõe aceitarmos o Outro como sendo Outro, enquanto nós *passamos* e nos deixamos atravessar.

A leitura, em seus muitos movimentos de perspectivas que já citamos, assemelha-se ao nomadismo: a estrutura do texto mantém os pontos referenciais. Aquelas florestas, oásis, lugares em que a narrativa (de)marcou pausas necessárias para o entendimento, mudança de pontos de vista, todo esse percurso coloca o pensamento em movimento: “le mouvement, considéré comme le principe premier de la pensée, gouverne également le rapport à l’espace en cela qu’il favorise l’interaction avec le paysage, l’adaptation à l’environnement plutôt que la maîtrise du territoire”⁸⁹ (BOUVET, 2006b, p. 47).

Quando deslocamos um conceito, uma teoria de seu espaço fixado, movimentamos toda a estrutura em que ela está atrelada, provocando uma nova reorganização, ou ainda, obrigamos que outras posições também se movimentem. Quando lemos e releemos uma obra,

⁸⁹ O movimento, considerado o primeiro princípio de pensamento, também rege a relação com o espaço na medida em que promove a interação com a paisagem, adaptando-se ao ambiente em vez de controle do território (Tradução nossa).

novas perspectivas vão se aglutinando à primeira, e à segunda, modificando a paisagem literária anterior. Como se camadas fossem acrescentadas, retiradas, ampliadas: o texto, muitas vezes, ficará nu, em carne viva; em outras, adquirirá uma roupagem diferente daquela que parecia possuir. Quando estamos aptos a percorrer um texto com espírito nômade, descobrimos o potencial que existe no nômade intelectual:

Être du mouvement, le nomade intellectuel s’engage dans un parcours qui allie découverte et répétition: découverte d’auteurs de toutes les époques, de textes de traditions différentes, de contrées, de paysages, de communautés, de cultures, autres, qui seront revisités, maintes et maintes fois⁹⁰ (BOUVET, 2006b, p. 47).

O nômade intelectual consegue vislumbrar novos percursos dentro da literatura e da leitura. A oralidade sempre foi relacionada ao nomadismo, enquanto a escritura ao sedentarismo. A leitura, espaço outro que se cria entre uma história oral recontada através da escritura, é espaço também ele em movimento, mas espaço “entre-deux”, intermediário: não voz nômade, nem escrita sedentária. O espaço lítero-corpóreo do leitor constitui, ele próprio, mapa pulsante que transforma a leitura em aquilo que ela é: provisória, flutuante, nunca definitiva. Se a leitura é habitável, é no sentido de nos abrigar daquele mundo “lá fora”: das “realidades deficitárias”, como quer Iser, nos salvamos pelos “como se” da ficção. Quando estamos imersos na leitura, adentramos o espaço do sonho, imaginário possível de transformar também esse corpo, espaço de comunicação e aquele lugar no mais íntimo de nós: aquela profundidade e distante de nós mesmos, o inconsciente que Christlieb (2004) descreve como aquele lugar que é tão remoto que, mesmo para nosso corpo, somos visitas de nós mesmos: estrangeiros em nossa própria terra.

A leitura deixa-nos habitar, temporariamente, esse espaço que nos salva do mundo “real”, que nos abriga das intempéries, mas também nos carrega para um espaço de não pertencer a um mundo com o qual discordamos, discutimos, questionamos: espaço que nos permite acessar esse outro mundo, essa outra versão de nós mesmos, cruzamos nosso corpo em busca de um outro mundo, de um outro corpo, de um outro espaço.

Ler nos dá a chance de sentir a liberdade, pensamento que se põe em movimento e pode percorrer espaços imaginados e imaginários. Talvez a leitura não seja *apenas* leitura:

⁹⁰ Ser do movimento, o nômade intelectual se envolve em um percurso que combina descoberta e repetição: descoberta de autores de todas as épocas, de textos de diferentes tradições, regiões, paisagens, comunidades, culturas, etc., que serão revisitados inúmeras vezes (Tradução nossa).

estamos sempre lendo o mundo, as pessoas, nossos próprios pensamentos: “toda a nossa vida é leitura. A leitura é uma dimensão do psiquismo moderno, uma dimensão que transpõe os fenômenos psíquicos já transpostos pela escritura” (BACHELARD, 2009, p. 24), e isso nos constitui e nos modifica. A leitura está no âmbito do devaneio, mesmo que pontuado pelos passos do texto, mas é devaneio de matéria criada por imagens, portanto, sempre aberta: “as formas se completam. As matérias, nunca. A matéria é o esquema dos sonhos indefinidos” (BACHELARD, 2013, p. 118).

A leitura é o espaço em que conseguimos sonhar e sermos sonhados, movimento entre o Mesmo e o Outro, matéria de um sonhar indefinido, espaço de indeterminação do texto que, para além da página nos carrega de imensidões geladas para imensidões íntimas, simulacro de outros mundos:

Nunca sermos por fim presentes para nós mesmos é o mecanismo que nos permite permanecer em transformação no espelho de nossas possibilidades (...). A encenação permite, mediante simulacros, dar forma ao transitório do possível e controlar a revelação contínua do ser humano em suas possíveis alteridades. (ISER, 2013, p. 408).

As nossas possíveis alteridades nos remetem, por consequência, à nossa impossibilidade também de outras tantas. A leitura mostra-nos que, mesmo fechado, o livro, para sempre, nos mantém abertos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E no final, o teu olhar toca nos
mesmos traçados de caracteres em
que o meu toca agora, e tu lê-me,
e eu escrevo-te.*

Jean-Luc Nancy

Ao atravessarmos as florestas de Alice Munro, suas paisagens frias, seus corpos doentes, fomos aprendendo a ler o imaginário em movimento, em transformação. O espaço, como produto de relações variadas, trajetórias que se entrelaçam com resultados imprevisíveis, é constituído por lugares, territórios, corpos em (des)construção. Os corpos, quer em sua materialidade ou em movimento constante de sopro entre um dentro e um fora, são “lugares de existência”, “certeza siderada, estilhaçada” (NANCY, 2000, p. 7). Nessa fragmentação, nessa posição ocupada, por intermédio da leitura somos capazes de deslocarmos as posições, uma vez mais, e mais outra, assumindo um outro corpo, uma outra forma, habitando e subvertendo o mundo. O corpo, como o rosto, é político. E, portanto, com o potencial transformador de nunca fechar-se: movimento aberto que possibilita releituras, visitando o mesmo espaço, mas lendo de um outro ângulo.

Entendemos que o imaginário e sua função simbólica são capazes de modificar as produções mentais, de modo a buscar, entre o esquema e a correção iserianos (real e ficção), não um ponto de equilíbrio, mas nas assimetrias, naquilo que não se completa, não se fecha, essa busca tende a desestabilizar as estruturas vigentes.

Quando Alice Munro ganha o prêmio Nobel, com uma obra construída somente por contos, ela está, também, ocupando um espaço na literatura que antes era tomado por gêneros ditos “maiores”. Quando a autora canadense, a décima terceira mulher, ganha o Nobel, ela ocupa um lugar que antes era prioritariamente de homens. Não porque mulheres não escrevessem. Não porque o corpo-espaço-mulher não produzisse literatura, mas porque era um lugar-sem-lugar.

Quando Hélène Cixous chama de *écriture féminine* o “ocupar um espaço”, ela demonstra que não existe uma escrita vinculada a um corpo-mulher, mas uma escritura de um lugar que, normalmente ocupado por mulheres, não era visível, não era passível de trânsito livre.

Alice Munro escreve de um lugar específico: de sua experiência num imaginário feminino específico com sua visão de mundo. Seus contos são epopeias femininas que, mesmo quando não rompem a fronteira, mesmo quando parecem continuar estáveis e sem movimento, sobre terra firme, mesmo nessa superfície aparentemente tranquila, o espaço-corpo-mulher está sendo questionado, avançando por florestas antes masculinas, conhecedora da variedade de árvores e madeiras.

Em nosso percurso, fomos do mais amplo (espaço) ao mais restrito (rosto). A leitura desse campo espacial (imaginário munriano) de um lugar específico (leitor, espaço lítero-corpóreo), nos mostrou que a ocupação de um lugar numa posição delimitada (homem, mulher, narrador ou personagem) não pode ser fixa, imóvel. O movimento, a redistribuição de posições, reorganiza a localização, fugindo-se de um esquema centro-margem, homem-mulher, corpo-cabeça: o rosto desnaturaliza o conceito de posições pré-constituídas. O movimento só acontece entre duas posições *diferentes*, mas que não precisam ser *desiguais*.

As polaridades espaciais, entre um aberto e um fechado, um dentro e um fora, são pontos de vista, perspectivas apenas. Longe de ser um casal espacial, o dentro e o fora, pensado como sujeito e objeto, são pares opositivos que se superam. Não existe um espaço natural por si só que se transforma em paisagem. Não existe, também, um corpo que por si só é gênero. O que existem são construções culturais, com posições pré-estabelecidas, de acordo com um discurso vigente.

Extremos que se tocam, um eu e um outro, polos de uma mesma matéria, intensidades que, na diferença, roçam fronteiras, e que oscilam constantemente entre um habitar e um desabitar, um construir e um desconstruir. Entendemos que os espaços inóspitos são necessários para que o movimento seja também constante, atravessando conceitos, pensamentos e imaginários. Estruturas de conhecimento embasadas em ficções políticas que são reproduzidas infinitamente, fechadas e imóveis, são espaços mortos. O desejo humano mobiliza formas e maneiras de criar mundos imaginários, e esses mundos imaginários (e imaginados) são formas de desconstruir espaços fechados em si mesmos.

Quando Durand demonstra que podemos, através da representação imaginária, nos colocar no lugar do outro, ele indica que há um mundo possível para além do imaginário, que pode ser lido de outra forma. Se o regime diurno do imaginário antropológico é atrelado à ideia da representação do masculino, enquanto o regime noturno, à feminina, o movimento de se colocar “no lugar do outro” faz com que o espaço não seja apenas um componente a mais, mas um deslocar de posições.

Toda teoria é uma ficção. Toda teoria é uma construção. O espaço enquanto campo de estudo permite a abertura dos conceitos antes estáticos, a fuga de uma hierarquia antes interpretada como espaço submetido ao tempo, demonstra que espaço e tempo estão em constante diálogo: não existe um aqui (posição) sem um agora (momento).

O outro, enquanto Outro, seja ele estrangeiro, imigrante, mulher, animal, criança, tem o poder de desestabilizar sistemas e estruturas, mover as hierarquias de seus lugares enrijecidos, desnaturalizar categorias, mostrar um Rosto que não faz parte de um corpo: paisagem construída, sempre em modificação. Desconstruir lugares, pretensamente seguros, no amplo espaço é uma maneira de transformar realidades, ficcionalizando as próprias ficções. O espaço para sempre inóspito, pensamento nômade, seguindo trajetos e percursos, buscando pontos de referência, sem nunca apropriar-se do espaço como território. Ocupar o lugar para, daqui, pensar: e outra vez, movimentar-se, e mais uma vez, pausar. Quando Tuan (2013) define que o lugar é a pausa no espaço, concordamos: um cessar temporário do movimento. Para depois recomeçar. Abertura também é sinônimo de vulnerabilidade e exposição, por isso buscamos a segurança e estabilidade de um “lugar”. Ao atribuímos um valor ao espaço, ele se torna lugar.

Para que o espaço mantenha seu potencial transformador, traçamos uma analogia ao próprio ato da leitura: perspectivas mutantes. Devemos procurar novos modelos que sejam capazes de ir além dos binarismos instituídos e, para tanto, deveríamos considerar uma leitura, um olhar sobre os espaços de forma a abarcar em um mesmo momento, diferentes lugares, sob diferentes forças. Podemos pensar que essa forma de *ler* o mundo faz parte do *feminismo da diferença*, que prefere posicionar-se de diferentes ângulos, diversas formas, oscilando entre a figura e o fundo que alternam constantemente seu lugar, modificando, assim, também, a ordem de uma fictícia polaridade. A *écriture féminine* é, então, um conceito que desencadeia

uma alternativa para (des)ocupação de espaços, masculinos e femininos, entendendo-se que, para ser livre, há que se ter espaço, seja ele de escritura, corporal ou de pensamento.

A leitura, também ela, é espaço, e talvez lugar de roçares. Quando esses espaços, corpo e texto, são atravessados pelo Outro, algo se altera, nós nos transformamos da mesma forma que damos vida ao texto. Nosso corpo, esse lítero-corpóreo que frisamos ao longo da pesquisa, esse corpo é, além de político, poético, passível de ter a experiência de ser aquilo que não somos e, dessa forma, estender nossos limites para além de nós mesmos. No movimento de estarmos em outra “pele”, damos a chance de sermos esta mesma pele.

O tato é sempre o sentido vinculado ao feminino. A mulher que não habita a sua própria casa, o seu próprio corpo, essa mulher que não deve ir ao bosque, essa mulher que, ao tomar seu espaço de volta, retoma a escrita do corpo; essa mulher que estava entre parênteses, agora efetua o deslocamento para esse lugar outro, que não o Império do Mesmo, sair do parênteses para dar voz ao corpo por meio da escrita. A escrita, por si só, é espaço do feminino, que desterritorializou os prazeres corporais e mostrou que as fronteiras são líquidas. Os significados do corpo, territorializados em corpos masculinos e femininos, são desconstruídos, relidos, reescritos, na tentativa de praticar a diferença, dar movimento aos espaços diferentes, sem a desigualdade.

Enquanto seguirmos pensando o discurso de uma alteridade que sempre busca no modelo masculino as linhas mestras, o outro não é Outro, é mais do Mesmo. Enquanto não buscarmos uma alteridade radical, em busca da liberação dos territórios corporais que são mantidos ainda em limites regidos pelo desejo, enquanto essa alteridade for nosso “modelo”, só reproduzimos aquela marca no Rosto: uma cópia, um “sinal” que os homens têm (o falo freudiano), representamos apenas uma ausência, comparadas à marca de nascimento.

A écriture féminine é a escrita do corpo construída pelo canto primordial, é o sopro de um dentro e um fora, um atravessar de fronteiras; a mulher não está num lugar fechado, ela transborda, e essa possibilidade de transbordamento, esse transbordar, atravessar para além das bordas, excede o discurso, vai além dos territórios discursivo-teóricos, e vai além do próprio corpo de onde fala. É voz não só de oralidade primeira, mas a música transgressora do “Recanto”, por exemplo. É a escritura como voz que reaprende a tomar forma de corpo: é voz que se veste de pele, carne, osso, árvore, palavra. É um corpo mais que político, antes de tudo, poético.

Ao lermos os contos de Munro somos convidados a entrar nas florestas, tocar nas árvores, sermos tocados pela música da madeira civilizada de instrumentos musicais e perceber os muitos espaços que oprimem e os que alargam conceitos e histórias. A constatação de uma das personagens de Munro de que ao ouvir as narrativas dos pais era necessário “um reajuste sutil não só dos fatos como também da posição que o narrador ocupa no mundo” (MUNRO, 2010, p. 78), demonstra que nós leitores também ocupamos e desocupamos, diversas vezes, os lugares que assumimos dentro do espaço literário, e que essas “massas” lítero-corpóreas também são mapas de poder, territórios e identidade, em que forças e intensidades estão sempre em jogo; e, ao contrário do xadrez, podemos assumir posições diferentes sob a mesma pele. Ao entrarmos no imaginário específico dos contos de Alice Munro, tivemos a experiência de adentrarmos no espaço do Outro: seja na floresta, das epopeias femininas, nas narrativas abertas de um (outro) mundo. Que é e não é o nosso.

A escrita feminina pode ser feita por corpos masculinos e femininos, das mais variadas formas, porque se trata de deslocar conceitos, questionar as hierarquias opostas e ultrapassar os binários, para sermos múltiplos.

Assim como a leitura, os corpos nunca são definitivos: não se fecham, estão abertos a novas releituras e outras mais, e se modificam, e atravessam, e são atravessados. Nossos corpos são habitados por discursos, por imaginários, pelas leituras que nos (re)constituem. Nós, corpos leitores, somos construídos diariamente, a cada parágrafo, a cada frase, perspectivas cambiantes, e nossos gêneros fazem parte de dualidades suplementares. Não existe a necessidade de completar ou de juntar um extremo ao outro. A leitura permite-nos ir e ser outra coisa.

Das imensidões canadenses aos micromundos, dos desertos de gelo aos corpos quentes, com suas zonas frias também, da escrita à leitura, nesse deslocar, nesse percurso, percebemos que (des)habitamos corpos, (des)construímos lugares, na busca por encontros que modifiquem narrativas que, ao cruzarmos as fronteiras, sejam elas físicas ou de um parágrafo a outro, esse movimento é capaz de transformar essa versão de mundo que chamamos realidade.

Na leitura do(s) imaginário(s) de uma epopeia feminina, descobrimos que independentemente da forma material dos corpos, o espaço lítero-corpóreo que atravessa os caminhos do texto é lugar de vozes que (des)ocupam posições, e que precisam sempre estar

em movimento, questionando teorias e hierarquias, constatando que os binários precisam ir além deles mesmos, e que não há leitura se não há escrita (e vice-versa). O espaço, o corpo, o rosto, são mais do que formas, são possibilidades: espaço-deserto, como um fora para sempre fora e distante; corpo-escrito, como lugar de travessias; rosto-lido, forma e matéria em potencial de descobrirmos o Outro que em nós existe. Somos, também, desertos povoados.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARAÚJO, Alberto F.; BAPTISTA, Fernando P. (Coord). **Variações sobre o imaginário**. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Joaquim José Moura Ramos (et al.). In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. (Org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Trad. Britto Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão, 2007.

BOUVET, Rachel. **Pages de sable**. Essai sur l'imaginaire du désert. Montréal, Québec : XYZ Éditeur, 2006a.

BOUVET, Rachel; CHARTIER, Daniel (Org.). **Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs**. Les modalités du parcours dans la littérature. Paris : L'Harmattan, 2006b.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: Fapemig, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. **Cadernos Pagu**, (11), p. 11-42, 1998.

_____. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: _____; BENHABIB, Seyla; DRUCILLA, Cornell (Org.). **Feminismo como crítica da modernidade**. Releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva (et al.). 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHRISTLIEB, Pablo Fernández. **El espíritu de la calle**. Psicología política de la cultura cotidiana. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; México: Universidad de Querétano – Facultad de Psicología, 2004.

CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. In: MARKS, E; COUTIVRON, L. **New french feminisms**: an anthology. Brighton: Haverster, 1988. p. 245-264.

_____. **La risa de la Medusa**. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana Maria Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Último round**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Tomo I.

DALLERY, Arleen B. “A política da escrita do corpo: écriture féminine”. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. (Org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Trad. Britto Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Clínica e crítica**. Trad. Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Edições do século XXI, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____; _____. **O anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____; _____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____; _____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____; _____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____; _____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____; _____. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FUNCK, Susana B. (Org). **Trocando ideias sobre a Mulher e a Literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

GIARDINELLI, Mempo. **Assim se escreve um conto**. Trad. Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Trad. Maria Cristina Meneses. Lisboa: Antropos, 1997.

GROSZ, Elizabeth. **Volatile bodies**. Toward a corporeal feminism. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____. **Corpos reconfigurados**. *Cadernos Pagu* (14): 2000. p. 45-86.

HAMMIL, Faye. **Canadian Literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2007.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

HOUSMAN, A. E. **A Shropshire lad**. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/44413>>. Acesso em: nov. 2016.

IRIGARAY, Luce. **Spéculum de l'autre femme**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

_____. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo : Ed. 34, 1999b. v. 2.

_____. **O fictício e o Imaginário**. perspectivas de uma Antropologia Literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Uerj, 2013.

_____. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: **Cadernos do Centro de pesquisas Literários da PUCRS**. v. 3, n.2, 1999a.

_____. El proceso de Lectura: una perspectiva fenomenológica. In: RAINIER, Warning. **Estética de la recepción**. Madrid: Visor, 1989.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Trad. Marina Appenzeller. 6 ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **Entre nós**. Ensaio sobre a alteridade. Trad. Pergentino Stefano Pivatto (et al) (coord.). 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. **Da existência ao existente**. Trad. Paul Albert Simon e Ligia Maria de Castro Simon. Campinas, SP: Papirus, 1998.

LINARES, Luis B.; PACHECO, Carlos. **Del cuento y sus alrededores**. Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A estrutura do comportamento:** precedido de uma filosofia da ambiguidade de Alphonse de Waelhens. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

_____. **Fugitiva.** Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O amor de uma boa mulher.** Trad. Jorio Dauster. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Ódio, amizade, namoro, amor, casamento.** Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Vida querida.** Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Biography.** Disponível em: <<http://alicemunro.ca/>>. Acesso em: 11 de out. 2015.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor.** Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

POE, Allan. **Poesia e prosa.** obras escolhidas. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Estudo crítico por Charles Baudelaire. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

QUIROGA, Horácio. **Decálogo del perfecto cuentista.** Disponível em: <www.ciudadseva.com/texto/decalogo-del-perfecto-cuentista> . Acesso em: nov. 2016.

RAINIER, Warning. **Estética de la recepción.** Madrid: Visor, 1989.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer.** Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. **Da literatura, do corpo e do corpo na literatura:** Derrida, Deleuze e Monstros do Renascimento. 2007. 233 f. (Dissertação). Universidade de Évora. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/silva_fernando_machado_da_literatura_do_corpo_e_do_corpo_na_literatura_derrida_deleuze_monstros.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2015.

SENNET, Richard. **Carne e pedra.** Trad. Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

SOUZA BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega**. 14. ed. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**. A perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

_____. **Topofilia**. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis, SC: Mulheres, 2012.

WARNING, Rainer (Ed.). **Estética de la recepción**. Tradución Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Introdução ao Imaginário. In: ARAÚJO, Alberto F.; BAPTISTA, Fernando P. (Coord). **Variações sobre o imaginário**. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

_____. **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Sandra Regina G.; DINIZ, Dilma Castelo Branco (et al.) (Org.). **Brasil-Canadá: olhares diversos**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARENDETT, João Claudio. Escrita feminina em estruturas regionais. **Caderno Especial Feminino**, Uberlândia, MG. v. 24, n. 1, p. 243-251, jan.-jun. 2011.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**. A poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O grão da voz**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Oziris (Org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marschall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: uma aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Literatura e americanidade**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BONNICI, **Teoria e crítica literária feminista**. Conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Curso de literatura inglesa**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hirst e Fernanda Young**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales**. 1929-1989 – A revolução francesa da historiografia. Trad. Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. On the discursive limits of 'sex'. New York, London: Routledge, 1993.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CHRISTLIEB, Pablo Fernández. **La sociedad mental**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

CIXOUS, H. The laugh of the Medusa. In: MARKS, E; COUTIVRON, L. **New french feminisms: an anthology**. Brighton: Haverster, 1988, p. 245-264.

CLARKE, M. A. Julia Kristeva: para além do simbólico. **Rev. Mulher e Liter. Rio de Janeiro**, 1998. Disponível em: <<http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>>.

COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

COULTHARD, M. **Linguagem e sexo**. São Paulo: Ática, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Moura; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (Edited). **The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments**. London: Cambridge Press, 1988.

CULLER, Jonathan D. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira. **A(s) geografia(s) da literatura: do nacional ao global**. Guimarães, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____; _____. **O anti-édipo**. Capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil colônia**. São Paulo: Unesp, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 1986.

_____. **A voz e o fenômeno.** Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, G. **A imaginação simbólica.** São Paulo: Cultrix; Edusp, 1988.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura.** Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente.** Introdução à pesquisa semiológica. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FELSKI, Rita. **The gender of modernity.** London: Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1995.

_____. **Beyond feminist aesthetics.** Feminist literature and social change. London: Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1989.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **A ordem do discurso.** Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **Microfísica do poder.** Org e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Histoire de la sexualité. II. L'usage des plaisirs.** Paris: Gallimard, 1984.

_____. **Histoire de la sexualité. III. Le souci de soi.** Paris: Gallimard, 1984.

FRYE, Northrop. **The Bush Garden: Essays in the canadian imagination.** Toronto: Anansi, 1995.

_____. **Anatomia da crítica.** Quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: Realizações editora, 2014.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GILBERT, Sandra M.G.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic**. The woman writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. London: Yale, 2000.

GOTLIB, Nádía Battela. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2000.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da leitura**. Tradução Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 107-116.

GUATARI, F. Espaço e corporeidade. In: _____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Mircropolítica**. Cartografias do desejo. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

HABERMAS, Jurgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Trad. Ana Maria Bernardo et al. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOOPER, Brad. **The fiction of Alice Munro: an appreciation**. Westport: Greenwood Publishing Group, 2008.

HOWELLS, Coral Ann. Canadianness and women's fiction. In: _____. **Private and fictional worlds: canadian women novelists of the 1970s and 80s**. London: Methuen, 1996.

HUTCHEON, Linda. **The Canadian Postmodern**. Ontário: Oxford University Press, 1989.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IMBERT, Patrick. **Trajectoires culturelles transaméricaines**. Médias, publicité, littérature et mondialisation. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.

IRIGARAY, Luce. **Ce sexe qui n'est pas un**. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

_____. **Parler n'est jamais neutre**. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

_____. **Spéculum de l'autre femme**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

_____. **Passions Élémentaires**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: _____. LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. **Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras: PUCRS**, Porto Alegre, RS, v. 3, n. 2, mar. 1999.

JACOBUS, M. **Reading woman: essays in feminist criticism**. London: Methuen, 1986.

JAUSS, H.R. **Pour une esthétique de la réception**. Trad. Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

KLEIMAN, Angela. **Texto e leitor: aspectos cognitivos**. 7. ed. Campinas: Pontes, 2000.

KRISTEVA, Julia. **As novas doenças da alma**. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras**. Trad. José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEFÈBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4. ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev. 2006).

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. (Org.) **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LINGUAGEM VISUAL. Disponível em: <<http://www.linguagemvisual.com.br/gestalt.php>>. Acesso em: 22 out. 2015.

LOPES, Cicero Galeno (Org.). **Literaturas americanas**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de lugares imaginários**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MATHIEU, Nicole-Claude. **Catégorisation et idéologies de sexe**. Paris: Côté-femmes, 1991.
MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. Trad. Marcos Marcioni. São Paulo: Parábola, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOI, Toril. **Teoría literária feminista**. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

MINAKI, Simone Mayumi. **O efeito da voz do narrador nos contos “Carried Away” e “Monsieur les deux chapeaux”, da escritora canadense Alice Munro**. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

MORENO, Armando. **Biologia do conto**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu. 1800-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **A literatura vista de longe**. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MURARI, Luciana. **Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)**. São Paulo: Alameda, 2009.

OLIVER, Kelly (Edited). **French Feminism Reader**. England: Oxford, 2000.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura**. Uma nova perspectiva. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público**. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

PILE, Steve. **Mapping the subject**. Geographies of cultural transformation. London: Routledge, 1995.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – 3 volumes**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **A metáfora viva.** Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés Editora, 1983.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo.** Ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTOS, Eloína Pratti dos. Literatura canadense de língua inglesa. In: LOPES, Cicero Galeno (Org.). **Literaturas americanas.** Porto Alegre: EdUPUCRS, 2012.

SANTOS, Eloína Prati dos; SILVA, Denise Almeida (Org.). **Ficções do Canadá contemporâneo.** Contos Escolhidos. Trad. Heloisa Gonçalves Barbosa et al. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2006.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais.** Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 147-166.

_____. **Poética da Prosa.** Trad. Cláudia Berlinder. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOMPKINS, Jane P. **Reader-response criticism.** From formalism to post-structuralism. London: The Johns Hopkins University Press, 1980.

VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia de. (Org.). **Corpo: identidades e subjetividades.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. **A voz embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento.** Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WOOLF, Virginia. **O leitor comum**. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

_____. **Profissões para mulheres**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

XAVIER, Elódia (Org.). **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Raquel H.S. dos. **Pele nua do espelho: a procura inquietante por uma identidade**. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi (Org.). **Mulher e Literatura – História, Gênero e Sexualidade**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2010.

APÊNDICE - QUADRO DOS CONTOS ANALISADOS EM CADA OBRA

Obra	Contos
<i>Ódio, amizade, namoro, amor, casamento</i> (2004)	Ódio, amizade, namoro, amor, casamento; Ponte flutuante; Móvel de família; e Urtigas.
<i>Fugitiva</i> (2006)	Fugitiva; Paixão; e Logros.
<i>Felicidade demais</i> (2010)	Dimensões; Ficção; Wenlock Edge; Rosto; e Madeira.
<i>O amor de uma boa mulher</i> (2013)	A Ilha de Cortes; Podre de rica; e O sonho de mamãe.
<i>Vida querida</i> (2013)	Que chegue ao Japão; Amundsen; Com vista para o lago; Recanto; Orgulho; e Trem.

Fonte: Elaborado pela autora (2017).