



Universidade de Aveiro
2005

Departamento de Línguas e Culturas

**Silas de Oliveira
Granjo**

**DISCURSO NARRATIVO E LINHAS TEMÁTICAS NA OBRA DE
MARIAN ENGEL**



**Silas de Oliveira
Granjo**

**DISCURSO NARRATIVO E LINHAS TEMÁTICAS NA OBRA DE
MARIAN ENGEL**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica do Doutor Kenneth David Callahan, Professor Agregado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Doutor João Lemos Pinto
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutora Maria Aline Salgueiro de Seabra Ferreira
Professora Associada da Universidade de Aveiro

Doutor Kenneth David Callahan (Orientador)
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutora Maria Salomé Figueirôa Navarro Machado
Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Doutora Laura Fernanda Crisóstomo Fraga da Silva Bulger
Professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Doutora Isabel Maria de Sá Nena Patim
Professora Auxiliar da Universidade Fernando Pessoa

agradecimentos

Desejo, em primeiro lugar, agradecer penhoradamente ao Professor Doutor Kenneth David Callahan pela prontidão com que aceitou dirigir esta dissertação, pelo seu continuado apoio, e pelas inúmeras sugestões ditadas pelo seu fino critério. Gostaria, também, de estender os meus agradecimentos ao Prof. Doutor Pedro Calheiros, por ter encontrado disponibilidade para ler algumas porções deste trabalho, bem como pela repetida troca de impressões que ensejou, e pelas doudas e nunca regateadas sugestões.

A minha sincera gratidão vai, também, para a Doutora Kathy Garay, arquivista na McMaster University (Hamilton, Ontario) (Research and Archives Division) – onde se encontra localizado o espólio de Marian Engel – pela ajuda generosa que sempre prestou na disponibilização de cópias do arquivo, e de artigos coligidos em livros e publicações periódicas. O seu guia de pesquisa do arquivo de Marian Engel e o “Marian Engel: An Annotated Bibliography” de Annette Wengle foram de importância vital para a minha investigação. Não me posso esquecer, também, da preciosa ajuda prestada por Jacquie Hamilton, livreira em Castlegar, B.C., por todo o empenho que pôs em encontrar e fazer chegar até mim, da forma mais célere e menos dispendiosa possível, todos os livros e artigos fotocopiados que lhe foi possível, e muitos foram: bem-haja.

À McMaster University Library desejo agradecer o acesso irrestrito ao Arquivo Marian Engel, e a autorização para, nesta dissertação, dele citar livremente dentro dos limites legais.

Desejo, por último, manifestar o meu profundo reconhecimento à Universidade de Aveiro, por me ter permitido dedicar um semestre lectivo exclusivamente à conclusão deste trabalho.

resumo

A presente dissertação propõe-se divulgar a obra da romancista Marian Engel (1933-1985). O estudo inclui um panorama da teoria literária dos últimos cem anos; uma visão do romance canadiano coevo; e a análise de oito dos seus nove livros. Usando dos contributos dados por perspectivas críticas, desde o *New Criticism* à crítica feminista, são relevados temas e recursos estéticos que asseguram à escritora um lugar singular no panorama literário canadiano.

abstract

This dissertation aims at revealing the work of the novelist, Marian Engel (1933-1985). It includes an outline of literary criticism theories of the last hundred years; a perspective of coeval Canadian novel; and the analysis of eight of Engel's nine books. By using analytical tools improved by such critical theories, those themes and aesthetic resources are highlighted that ensure the writer a singular place in the literary history of Canada.

Índice

NOTA PREAMBULAR	5
I – INTRODUÇÃO	9
I.1 BIO-BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL	11
I.2 ASPECTOS GERAIS DA FICÇÃO DE ENGEL	15
I.3 O ROMANCE CANADIANO COEVO	21
I.3.1 <i>O Romance Rural</i>	26
I.3.1.1 Nova Scotia	26
I.3.1.2 “ <i>The Prairie Novel</i> ”	30
I.3.1.3 Outros Romances Rurais	35
I.3.2 <i>O Romance Urbano</i>	36
I.3.3 <i>Escrita no Feminino</i>	46
I.3.4 <i>Outros autores</i>	52
I.3.5 <i>Conclusão de Engel</i>	53
I.3.6 <i>Margaret Laurence</i>	56
I.3.7 <i>Alice Munro</i>	61
I.3.8 <i>Margaret Atwood</i>	61
I.4 PRESSUPOSTOS DOUTRINÁRIOS	65
I.4.1 <i>Formalismo Russo</i>	65
I.4.2 <i>New Criticism</i>	68
I.4.3 <i>Reader-response Criticism</i>	71
I.4.4 <i>Crítica de Matriz Psicanalítica</i>	78
I.4.5 <i>A Crítica Estruturalista</i>	81
I.4.6 <i>Crítica Semiótica</i>	85
I.4.7 <i>A Crítica Desconstrutiva</i>	90
I.4.8 <i>Crítica feminista e de género</i>	97
I.4.9 <i>Conclusão</i>	101
II – OS ROMANCES	107
II.1. <i>SARAH BASTARD’S NOTEBOOK (NO CLOUDS OF GLORY)</i>	117
II.1.1 <i>Um inconsciente turbulento</i>	128
II.1.2 <i>Percepções cínicas</i>	133
II.1.3 <i>Dicotomias</i>	135
II.2. <i>THE HONEYMAN FESTIVAL</i>	139
II.2.1 <i>O discurso falocêntrico</i>	143
II.2.2 <i>Uma mente perturbada</i>	146
II.3. <i>MONODROMOS (ONE WAY STREET)</i>	151
II.3.1 <i>Tempo e diegese em Monodromos</i>	167
II.3.2 <i>Estrutura sinfónica e montagem</i>	171
II.3.3 <i>Apresentação indirecta</i>	175
II.4. <i>BEAR</i>	181
II.4.1 <i>Identidade Nacional</i>	186
II.4.2 <i>Género e Linguagem</i>	190
II.4.3 <i>Identidade nacional e mito</i>	191
II.4.4 <i>A pós-modernidade de Bear</i>	192
II.4.5 <i>Uma leitura de Bear</i>	195

II.4.5.1 Alegres Impressões Campestres	195
II.4.5.2 Tempestade e Bonança	217
II.4.5.3 Crise.....	223
II.4.5.4 Idílio, prazer e culpa.....	228
II.4.5.5 Clímax, metamorfose e epílogo.....	236
II.4.6 <i>A concluir</i>	246
II.5. <i>THE GLASSY SEA</i>	251
II.5.1 <i>Tempo e diegese</i>	259
II.5.2 <i>Narração infiável</i>	263
II.5.3 <i>Uma prosa poética</i>	267
II.6. <i>LUNATIC VILLAS (THE YEAR OF THE CHILD)</i>	273
II.6.1 <i>Introdução</i>	273
II.6.2 <i>Recepção de Lunatic Villas</i>	275
II.6.3 <i>Uma Leitura do Romance</i>	279
II.6.3.1 O Espaço e a Gente: Famílias Informais	279
II.6.3.2 Abono de Família	311
II.6.3.3 Os Amores de Harriet.....	316
II.6.3.4 Instinto Paternal.....	319
II.6.3.5 Cenas da Vida Contemporânea 1	326
II.6.3.6 Adultério por Conveniência.....	331
II.6.3.7 Cenas da Vida Contemporânea 2.....	337
II.6.3.8 Funeral, Testamento e Tudo Sobre o Casamento	350
II.6.3.9 No Tribunal de Família.....	359
II.6.3.10 Apoteose Final.....	362
II.6.4 <i>A Concluir</i>	376
III – AS COLECÇÕES DE CONTOS.....	379
III.1 <i>INSIDE THE EASTER EGG</i>	385
III.1.1 <i>A recepção de Inside The Easter Egg</i>	385
III.1.1.1 A crítica mais desfavorável	385
III.1.1.2 A crítica reticente	387
III.1.1.3 A crítica mais favorável.....	388
III.1.1.4 Jane Rule: o depoimento de um par	390
III.1.2 <i>Inside de Easter Egg: A “rovelle” de Engel?</i>	395
III.1.2.1 O que é a “rovelle”	396
III.1.2.2 A estrutura axial de <i>Inside the Easter Egg</i>	397
III.1.3 <i>Os contos</i>	398
III.1.3.1 <i>Ziggy</i>	399
III.1.3.1.1 “Home thoughts from abroad”	401
III.1.3.1.2 “Sublet”	409
III.1.3.1.3 “What do Lovers Do?”	417
III.1.3.1.4 “Break No Hearts This Christmas”	420
III.1.3.1.5 “Nationalism”	424
III.1.3.1.6 “Amaryllis”	425
III.1.3.2 <i>Marshallene</i>	429
III.1.3.2.1 “Marshallene on Rape”	430
III.1.3.2.2 “Marshallene at Work”	436
III.1.3.3 <i>Ruth</i>	438

III.1.3.3.1 “Bicycle Story”	439
III.1.3.3.2 “Ruth”	443
III.1.3.3.3 “The Salt Mines”	447
III.1.3.4 THE MARRIED LIFE	451
III.1.3.4.1 “I See Something, It Sees Me”	452
III.1.3.4.2 “Mina and Clare”	453
III.1.3.4.3 “Transformations”	456
III.1.3.5 CHILDREN AND ANCESTORS	462
III.1.3.5.1 “Meredith And The Lousy Latin Lover”	462
III.1.3.5.2 “Only God, My Dear”	466
III.1.3.5.3 “The Fall of the House that Jack Built”	473
III.1.3.5.4 “Tents for the Gandy Dancers”	475
III. 2. <i>THE TATTOOED WOMAN</i>	483
III.2.1 <i>A Recepção de The Tattooed Woman</i>	486
III.2.1.1 A crítica mais favorável.....	486
III.2.1.2 A crítica mais reservada	488
III.2.3 <i>Os contos</i>	490
III.2.3.1 “The Tattooed Woman”	490
III.2.3.2 “The Last Wife”	495
III.2.3.3 “Madame Hortensia, Equilibriste”	498
III.2.3.4 “The Life of Bernard Orge”	503
III.2.3.5 “The Country Doctor”	506
III.2.3.6 “There from Here”	511
III.2.3.7 “Feet: A Christmas Story For Grown-Ups”	512
III.2.3.8 “Anita’s Dance”	515
III.2.3.9 “The Confession Tree”	517
III.2.3.10 “The Smell of Sulphur”.....	529
III.2.3.11 “In the Sun”	532
III.2.3.12 “Banana Flies”	534
III.2.3.13 “Could I Have Found a Better Love Than You”	534
III.2.3.14 “Share and Share Alike”	537
III.2.3.15 “Two Rosemary Road, Toronto”	540
III.2.3.16 “Gemini, Gemino”	541
IV – CONCLUSÃO	545
V – OBRAS CITADAS	563
V.1 OBRAS DE MARIAN ENGEL	565
V.2 BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA	566

Nota Preambular

Tendo tomado contacto pela primeira vez com a obra de Marian Engel, através do seu romance, *Bear*, em 1998, no âmbito de um seminário integrado no primeiro Mestrado em Estudos Ingleses ministrado pela Universidade de Aveiro, logo dois aspectos me prenderam a atenção: a elegante novidade da sua escrita e a dificuldade em encontrar bibliografia primária e secundária a seu respeito. Captivou-me o seu estilo económico, mas incisivo, veículo eficaz para uma expressão desassomburada do pensar e sentir do ser humano comum, da sua face feminina mais precisamente, veículo servido por um sentido de humor acutilante: umas vezes corrosivo, repassado, outras vezes, de intensa amargura. Surpreendeu-me a escassez de meios com que inicialmente deparei quando quis saber um pouco mais a seu respeito, o que, constituindo, por um lado, uma teimosa barreira a uma imediata aquisição de informação, deixava, por outro, campo livre para a investigação.

A percepção de que quase nada se escrevia a seu respeito; de que a sua obra não era reeditada, e, à excepção de *Bear*, só se encontrava no mercado do livro em segunda mão; e de que, praticamente, não era academicamente explorada, factos cuja combinação forma um inexorável círculo vicioso, que só ao eterno olvido pode conduzir, convenceu-me de que a sua obra se achava subvalorizada.

Encorajado pela promessa de enriquecimento pessoal, por meio da aquisição de uma visão feminina do mundo contemporâneo, que o estudo subentendia, decidi alargar e aprofundar a investigação da obra de Marian Engel que já encetara com a minha tese de mestrado¹, tanto mais que havia, entretanto, conseguido juntar um excesso de material documental que, por força da natureza e dimensões do aludido trabalho, eu não tinha podido mais amplamente explorar.

Uma feliz conjugação de factores encorajou-me a empreender, através da sondagem aturada da própria obra de Engel, a demonstração de que estamos inquestionavelmente em presença de uma escritora de grande estatura, e que, por isso, é totalmente imerecido o quase total apagamento a que, fora de um círculo restrito de

¹ Silas Granjo. “Identity, Art And Truth In The Work of Marian Engel” (Dissertação de Mestrado). Universidade de Aveiro, 1999.

especialistas e amigos, se acha votada, e, ao mesmo tempo, dar um primeiro passo no longo caminho da divulgação da sua obra junto do leitor lusófono.

Dessa feliz conjugação de factores, que me permitiu desenvolver toda a investigação sem ter de me ausentar do país por um período de tempo considerável, o que me teria sido impossível, já que apenas nos últimos seis meses fui exonerado do meu trabalho de docência a tempo inteiro, saliento a existência no “Marian Engel Archive” de uma quantidade considerável de recensões e pequenos artigos, em recortes de jornais e outras publicações periódicas, a par da pronta e amável disponibilidade da sua responsável, Dr. Kathy Garay, para mandar fotocopiar e remeter-me o material desejado, no que fui orientado pelo seu precioso guia, *The Marian Engel Archive*; o valiosíssimo concurso da “Marian Engel: An Annotated Bibliography”, de Annette Wengle; o imenso campo aberto pela Internet ao mercado universal do livro novo e usado; e, por último, a decisiva disponibilidade de Jacquie Hamilton, alfarrabista em Castlegar, B.C., para, por todos os meios ao seu alcance, obter originais ou fotocópias dos artigos por mim solicitados.

Dos nove livros de ficção da autoria de Engel, pegarei em oito, dando relevo especial a quatro deles, que analisarei em profundidade e extensão: *Lunatic Villas*, romance, e *The Tattooed Woman*, colecção de contos, habitualmente menos tratados; *Inside the Easter Egg*, outra colecção de contos, quase ignorada; e *Bear*, por ser a mais lida de todas as obras de Engel, e a que sempre suscita mais discussão.

A introdução inclui uma bio-bibliografia essencial, que a importante componente auto-biográfica da obra de Engel justifica, e uma abrangente panorâmica do romance canadiano anglófono (1939-1955), segundo a visão da própria autora, contida na sua dissertação de mestrado. Tendo como pano de fundo a percepção generalizada da inexistência de uma literatura canadiana digna desse nome, Engel propõe-se indagar, na obra dos romancistas abrangidos por aquele período, a forma como estes vêem a paisagem canadiana, humana e física, como escrevem, quais os problemas que merecem a sua atenção, e porquê. Esta investigação empreendida pela autora tem tanto mais importância quanto é verdade que, nela implícita, estava também a descoberta de um lugar para si mesma. Por isso, a minha escolha de comentários vai também no sentido de relevar aqueles aspectos que, de uma forma ou de outra, se encontram reflectidos na ficção engeliana.

Para completar esse quadro, são relevados certos aspectos de algumas obras marcantes, surgidas fora do período abrangido pela investigação de Engel, da autoria de três mulheres das suas relações pessoais: Margaret Laurence, Alice Munro e Margaret Atwood, uma escolha ditada tanto pela proximidade de relações como pela afinidade de preocupações estéticas.

A introdução termina com uma retrospectiva sobre as mais importantes correntes de teoria literária do século vinte (Formalismo Russo, New Criticism, Reader-Response Criticism, Crítica de Matriz Psicanalítica, Crítica Estruturalista (de matriz antropológica e de matriz linguística), a Crítica Semiótica, a Crítica Desconstrutiva, a Crítica Feminista e de Género), uma retrospectiva que se impunha devido às opções analíticas que tomei, baseado na convicção de que, embora todas essas teorias tenham dado contributos notáveis para o aumento da capacidade de descrição e fruição da obra literária, nenhuma delas é, só por si, capaz de dar conta cabal da sua totalidade.

Um dos reparos que se podem fazer à minha abordagem é a sua natureza vertical, percorrendo cada uma das obras individualmente, quase fazendo um levantamento sistemático das suas belezas e dos recursos mobilizados para as construir. Trata-se de uma opção deliberada, tomada em função da natureza da investigação empreendida, em que, mais do que percorrer transversalmente todo um corpus em demanda de um mais ou menos limitado conjunto de aspectos parciais do foro literário, psicológico, sócio-cultural, político, filosófico ou histórico, me interessou considerar prioritariamente cada obra enquanto unidade artística, enquanto objecto literário.

O corpus da minha investigação abrange seis romances e duas colectâneas de contos, toda a obra de Engel, portanto, publicada em livro, com a excepção apenas de *Joanne*, uma série radiofónica em forma de diário, posteriormente adaptada para publicação. O estudo far-se-á por sequência cronológica. Primeiro, os romances – 1. *No Clouds of Glory (Sarah Bastard's Notebook)* 1968, 2. *The Honeyman Festival* (1970), 3. *Monodromos (No Way Street)* 1973, 4. *Bear* (1976), 5. *The Glassy Sea* (1978), 6. *Lunatic Villas (The Year of the Child)* 1980. Por fim, as colectâneas de contos – *Inside the Easter Egg* (1975) e *The Tattooed Woman* (1985). A opção cronológica pareceu-me preferível, já que, não se impondo qualquer outra naturalmente, esta se presta, de alguma forma, a mostrar a evolução da arte da escritora.

I – Introdução

I – Introdução

I.1 Bio-bibliografia essencial

MARIAN RUTH (PASSMORE) ENGEL nasceu em Toronto, Canadá, a 24 de Maio de 1933, a segunda de duas gémeas, a quem, respectivamente, foi dado o nome de Eleanor e Ruth. Acontecendo, porém, que sua mãe tinha apenas dezoito anos, era solteira e não tinha condições para criar as filhas, foram as meninas recebidas em lares de acolhimento, onde passaram os primeiros anos das suas vidas.

Quando tinham cerca de três anos de idade, foram as duas irmãs separadas: Ruth foi adoptada por Mary Elizabeth and Frederick Searle Passmore, que tinham já uma menina de nome Helen. Ao novo membro da família deu o casal o nome de Marian. Eleanor, a outra gémea, foi adoptada por uma família da área de Ottawa e não houve mais nenhum contacto entre qualquer dos membros da família natural. As circunstâncias inerentes à sua condição de segunda gémea, filha de mãe solteira e criança adoptada, e até a simples mudança de nome, virão a assumir grande importância simbólica na ficção de Engel.

Com treze anos apenas (20 de Abril 1947) Marian Passmore vê sair o seu primeiro artigo, “The Postman,” em *The Canadian Girl*, publicação da escola dominical da United Church; e com dezanove anos publica o seu primeiro conto, “A Summer’s Tale,” no número de Julho da revista *Seventeen*, no âmbito do concurso anual da publicação, onde obtém uma menção honrosa. Enquanto estudante do ensino secundário e superior, foi repórter do *The Sarnia Observer*.

Marian licenciou-se em línguas – Inglês, Francês e Alemão – (1955) na Universidade de McMaster, ao tempo uma instituição Baptista, e em 1957 obteve o grau de mestre pela Universidade McGill com a dissertação “A Study of the English Canadian Novel since 1939”, tendo como orientador o escritor Hugh MacLennan, então, porventura, o mais significativo autor canadiano de expressão inglesa. Esta relação académica fez nascer em Marian laços afectivos tão fortes que a escritora chegou a propor casamento ao escritor, então viúvo. MacLennan, no entanto,

sublinhando a diferença de idades entre ambos e a natureza mais paternal dos seus sentimentos pela jovem candidata a escritora, demonstra, ao mesmo tempo que uma grande afeição, como era pouco razoável uma tal união. Este sentimento parcialmente frustrado deixaria marcas profundas e indeléveis em Marian, que o representa em vários dos seus romances.

Depois de três anos de leccionação no ensino superior parte com uma bolsa para França onde estuda literatura francesa na Universidade de Aix-Marseille, em Aix-en-Provence (1960-61). O ano seguinte passa-o Engel em Londres, trabalhando como tradutora de relatórios de crédito estrangeiros, a mesma profissão que empresta a Audrey Moore, a protagonista de *Monodromos*, o seu terceiro romance.

Em 1962 Marian desposa Howard Engel, autor de romances policiais e, ao tempo, colaborador eventual da CBC, a emissora de radiodifusão oficial do Canadá. O ano de 1963 é passado pelo casal em Chipre, em cuja capital, Nicosia, Marian lecciona numa escola da RAF. Aí colabora com o marido na feitura do frustrado e inédito romance policial “Death Comes for the Yaya,” que, facto sintomático, a autora também coloca na pena da heroína de *Monodromos*.

Em 1964 regressa ao Canada, radicando-se a partir de então em Toronto. No ano seguinte, enquanto escreve o seu quarto romance inédito, torna-se mãe de dois gémeos, Charlotte e William.

Em 1968 é publicado, simultaneamente no Canadá e nos Estados Unidos da América, o seu primeiro romance. *No Clouds of Glory* é o título que acaba por receber, por pressão dos editores canadianos, na primeira edição. Em edição posterior, porém, ostenta o seu título original, e o preferido de Engel, *Sarah Bastard's Notebook* – no Canadá a palavra *bastard* não seria bem vista no título.

Em 1970 publica o seu segundo romance, *The Honeyman Festival*. Com o advento dos anos setenta, Engel rompe as fronteiras da sua existência doméstica e dá início a uma movimentada actividade política e sindical, que irá conduzir, em 1973, à fundação da sociedade canadiana de autores (Writers Union of Canada), de que foi a primeira presidente. Nesse mesmo ano publica *Monodromos*, palavra grega equivalente a *One-Way Street* (rua de sentido único), título com que é, aliás, publicada uma reimpressão do romance no ano seguinte. Neste romance utiliza a autora muitas das impressões anos antes colhidas em Chipre, onde o romance subentendidamente se situa.

Em 1974 a sua vida conjugal começa a passar por grandes dificuldades e Marian submete-se a sessões de psicanálise com John Rich. Em 1975 publica *Joanne: The Last Days of a Modern Marriage*, resultante da compilação de uma série de episódios radiofónicos, com a duração aproximada de quatro minutos cada, que escrevera por encomenda da CBC. No mesmo ano publica *Inside the Easter Egg*, uma colectânea de dezanove contos agrupados em três partições: I. The Married Life (6), II. Ziggy and Company (6), III. Children and Ancestors (7). Neste mesmo ano acaba por acontecer o divórcio, de cujas cicatrizes se podem encontrar alguns dolorosos reflexos, por exemplo, em *The Glassy Sea* (1978).

1976 é o ano da publicação de *Bear*, romance que granjeou a Engel maior celebridade, e um temporário desaforo financeiro. Premiada com o mais alto galardão literário do Canadá – o Governor General’s Award – o romance é traduzido em França, Alemanha e Suécia. Em 1977 e 78 é *writer-in-residence* na Universidade de Alberta, em Edmonton. Neste último ano publica *The Glassy Sea*, na opinião de reputados críticos, entre os quais George Woodcock, o seu melhor romance, “almost perfect crafting” (Woodcock 1984: 46).

Em 1980, Engel representa o Canadá no festival bienal de Adelaide, o mais importante festival artístico da Austrália, e nesse mesmo ano, recebe o *1979 McLelland and Stewart Award*, atribuído a obras de ficção dadas a lume em revistas, pelo seu conto “Father Instinct,” publicado em *Chatelaine* (Aug. 1979).

No ano lectivo 1980-81 foi *writer-in-residence*, na Universidade de Toronto. *Lunatic Villas*, o seu sétimo e último romance a ver a luz do dia, é publicado em 1981 e recebe o prémio do livro da cidade de Toronto (City of Toronto Book Award) *ex-aequo* com Claude Bissel.

Em Junho de 1984, a revista feminista, *Room of One’s Own*, de Vancouver, dedica a Marian Engel o seu número dois desse ano (o nono).

Em 16 de Fevereiro de 1985, com apenas 51 anos, portanto, Marian Engel sucumbe à doença cancerosa que lhe fora diagnosticada seis anos antes. Apesar da progressiva diminuição de energia, prolongada hospitalização e enorme padecimento físico, manteve até ao último momento uma vida bastante activa, tendo preparado ainda a edição de uma segunda colectânea de contos, a cuja publicação, porém, já não pôde assistir.

I.2 Aspectos Gerais da Ficção de Engel

A obra de Engel empenha-se na sondagem da natureza humana, do que é ser mulher, em si mesma e na relação com o outro sexo. Situando-se na primeira vaga do feminismo contemporâneo, a escrita de Engel proclama, a cada passo, a consciência de que, há milhares de anos, a mulher tem vindo a ser submetida a modelos concebidos e impostos pelo homem, e se interroga qual é a sua verdadeira identidade, o que poderá ser o feminino quando liberto do jugo da concepção masculina do mundo, da falo(go)cracia. O confinamento indiferenciado da mulher ao lar, à reprodução e ao trabalho doméstico é objecto de frequente censura em vários artigos publicados e nos cadernos da escritora: “*the cruelty of sexism is to lock all women into the domestic world regardless of their ability*”, confidencia Engel em Dezembro de 1983 (MEA Box 34 File 13 [p.28]), e continua, ainda na mesma página: “*Domesticity takes tremendous manual ability – as does farming. When everyone has to do this, many fail. Women shut away from variety of possibilities come enraged*” (Ibid.).

Além da maior ou menor predisposição natural que uma mulher possa ter para esse tipo de actividade, e no caso de Engel ela era confessadamente reduzida, o trabalho feminino é considerado como tendo pouco valor precisamente por ser trabalho de mulheres, por oposição ao dos homens. O trabalho doméstico é importantíssimo, mas porque historicamente tem sido principalmente realizado por mulheres, e as mais das vezes sem ser pago, é, na generalidade, considerado como menos importante e menos valioso do que outros tipos de trabalho. Mas a desvalorização do trabalho feminino não se limita ao labor doméstico, podendo estender-se à própria escrita, um perigo que Engel, à semelhança de muitas outras escritoras, não ignorou.

Quando a sociedade patriarcal impõe à mulher, como se de determinação biológica se tratasse, solidariedade familiar, recato, castidade e obediência, as heroínas de Engel, como a sua própria criadora, reclamam espaço para o desejo feminino de aventura, de poder, de expressão pessoal e de reconhecimento.

Apesar de toda esta aguda consciencialização, Engel, que conservou sempre um certo distanciamento em relação a movimentos de massas, manteve também perante “*Women’s lib*” uma atitude de análise crítica, declarando-se intimamente “*not a joiner*”, como atestam, mais uma vez, as suas notas. Embora sendo intelectualmente a favor, “*provided that physical differences are taken into account*” (MEA Box 6 File 18: [14]),

Engel considerava que “*happy values of [domesticity] oughtn’t to be forgotten*” (*Ibid.*). Em meados de 1970, Engel pensava que, apesar dos “*many good points*”, o movimento “*has almost no relevance*” pois “*it deals with how we live now & not how we will live: i.e. applies to a democratic, technocratic culture & is usable by these* (MEA Box 6 File 18: [14]).

A semântica da ficção de Engel é persistentemente marcada por uma presença dominante do corpo da mulher, caracterizada por dificuldades da conciliação do papel reprodutor com o acesso ao mercado de trabalho, ou com a criação artística: a gravidez, com os seus padecimentos e alegrias, com os seus efeitos devastadores no corpo; a criação dos filhos, quase sempre na ausência do companheiro; o desejo sexual e toda casta de obstáculos e inibições de ordem social, moral e psicológica, que impedem a mulher de o atingir em plenitude; o envelhecimento do corpo e a sua desvalorização, traduzida numa diminuição do interesse sexual do macho; a aceitação apazível da superioridade física do parceiro masculino, mas grande dificuldade em lidar com a ideia, que por vezes este pretende inculcar, de superioridade intelectual.

Uma grande unidade temática, que se manifesta na recorrência de um número mais ou menos restrito de temas e caracteres, atravessa a obra de Engel. Com maior ou menor desenvolvimento, uma grande parte deles é sempre a florada em cada uma das obras. Os seguintes encontram-se entre os motivos do subconsciente e do inconsciente mais frequentemente utilizados pela autora: ansiedade de mãe-castradora, complexo de culpa, complexo de Édipo, factor de rivalidade fraternal e o impulso maternal. Construções dicotómicas (físico/psíquico) são também glosadas nestes contos, ao mesmo tempo que se percebe uma utilização orgânica de símbolos (casa, árvore, aves, ilhas). A herança cultural da maior parte das heroínas de Engel é comum. Fruto da sociedade puritana do Ontário, com a paisagem desta região a servir-lhes de pano de fundo, as protagonistas de quase todos os romances tiveram uma estadia mais ou menos demorada e libertadora na Europa, e muitas desenvolveram previamente uma ou outra forma de actividade artística ou intelectual.

Ainda no plano temático percebe-se o emprego simbólico da descrição; a representação convincente do enquadramento espacial e humano, proporcionando uma moldura significativa para uma acção geralmente sem sobressaltos, mas que atinge, não

raro, momentos de grande intensidade tanto mais surpreendentes porquanto são atingidos quase sempre *sotto voce*.

Engel não parece ter prestado excessiva atenção aos ditames da moda literária, embora obras como *Monodromos (One Way Street)* e alguns contos incluídos em *The Tattooed Woman* tivessem ficado marcadas por um certo experimentalismo literário, inspirado por romancistas franceses, tais como André Gide, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Alain Robbe-Grillet, cujos trabalhos de doutrina crítica, principalmente dos cultores do “*nouveau roman*”, Engel leu atentamente². A gestação, bastante prolongada, aliás, do terceiro romance de Engel, publicado em 1973, deve-se a aturadas investigações de doutrina crítica e estética literária. Porém, mais ainda do que a beleza e inatacabilidade dos sistemas estéticos e filosóficos, o que interessa a Engel são os resultados práticos. É esta convicção que a escritora confia a um dos seus cadernos em 1976, num comentário que parece marcar o fim do seu contributo experimental (cf. MEA Box 14, File 15: [p. 7]).

A doutrina crítica de matriz francesa, que tanto interessara Engel, – por conhecer bem a língua, pela sua estadia na Universidade de Aix-Marseille, e, principalmente, porque “*in G[reat] B[ritain] [there was] no nouvelle critique*” (MEA Box 6 File 27 [p. 11] – acaba por se revelar contrária ao génio anglo-saxónico, tendencialmente avesso à sofisticação intelectual tantas vezes desnecessária, senão mesmo mistificadora, e mais voltado para o lado prático das coisas. Também aqui parece prevalecer o equilíbrio entre o romantismo da formação literária de Engel, e o experimentalismo pós-modernista de alguns dos seus contemporâneos.

Uma das características da escrita de Engel é a utilização de um estilo marcadamente pessoal, cuja qualidade é quase unanimemente reconhecida. A sua prosa é despojada, incisiva e condensada, permeada, porém, de breves erupções líricas que brotam desta austeridade de recursos quase como miniaturas autónomas. Em flagrante contraste com essa austeridade, porém, a ficção de Engel caracteriza-se por uma grande variedade de recursos organizacionais, de vozes e técnicas narrativas.

² Um exemplo desse interesse pode ser testemunhado pelas extensas notas de leitura (1972) do ensaio “*Le Roman et la Poésie*” (1964) de Michel Butor exaradas em MEA Box 6 File 22 [pp. 6-10]. Nele, Butor proclama a poesia do romance realista, na descrição dos espaços, por exemplo, e refuta o arrogante ataque – banalidade, mediocridade, nulidade – produzido por André Breton contra este género literário no seu *Manifeste du surréalisme: poisson soluble* (1924).

Dois aspectos merecem um tratamento um pouco mais desenvolvido nesta introdução. Um é a importância da matriz autobiográfica na obra de Marian Engel; o outro, a forma como a arte se manifesta no seu estilo marcadamente pessoal e o torna inconfundivelmente apropriado à expressão.

Num dos seus cadernos, que abarca aquele período em 1976 a que Engel chamou “Bear Summer,” e onde foi registando ideias e imagens que viria a utilizar no seu romance seguinte, *The Glassy Sea*, pode ler-se que a ficção “*arises out of a need to integrate the elements of one’s life in narrative form*” (MEA, 14: 15, “Day 13”). Mais tarde (1984) a escritora afirmou que os seus livros “*generally come out of some kind of personal struggle and attempt to organise experience*” (Klein 29). Parece, pois, a despeito das declarações feitas a Alan Twigg (cf. Twigg 63), que Engel continuava a explorar a sua experiência pessoal com uma certa assiduidade, uma estratégia que por vezes punha a descoberto o imediato de uma experiência vivida, mas que outras não atingia uma distância consistentemente interposta entre o autor implícito e o narrador ou protagonista.

Porém, o facto de podermos afirmar que a ficção de Marian Engel é eminentemente autobiográfica não nos permite identificar a escritora simplesmente com qualquer das suas protagonistas. A sua experiência pessoal como filha, amante, esposa, mãe, mulher divorciada, e artista não se acha concentrada numa única personagem, senão que é partilhada por Sarah, Minn, Audrey, Lou, Joanne, Rita e Harriet, nos romances, e por muitas outras personagens femininas dos seus contos.

Em grande medida, a obra de Engel gira em torno da conciliação de dicotomias. Uma delas avulta na ficção de Engel e merece especial atenção: a dicotomia vida/arte, por meio de cuja representação a autora transpõe para a ficção uma preocupação central da sua mente. Enquanto escritora, Engel esforçou-se denodadamente por conciliar o tradicional papel de filha, esposa e mãe com o papel menos convencional de artista.

Parece, então, que a vida vivida e a expressão artística eram complementares e interactivas para Marian Engel. Em grande medida, para a autora e as suas personagens, a Arte é Vida. A arte pode substituir a religião e os laços familiares em crise. Pode, com vantagem, substituir o amor masculino, pelo menos a sua componente afectiva, e pode

também funcionar como uma sublimação da dor³. Um dos primeiros exemplos do culto da arte enquanto força libertadora da opressão masculina ocorre precisamente num conto intitulado “Al”⁴ – um diminutivo da protagonista, Alison. Neste conto, recentemente incluído na pequena antologia de juvenilia engeliana, *Sunbeams from a Golden Machine*, compilada e prefaciada por Afra Kavanagh e Tammy MacNeil (SGM 9-21), a arte assume uma função libertadora quando a protagonista nela encontra um vantajoso substituto para um namorado ausente.

Como exemplo das prioridades de Engel e da sua prática nesta área, temos aquele passo de *The Glassy Sea* (GS 76-77) em que Rita, na carta dirigida a Philip, Bispo de Huron, evoca a atmosfera idílica em que se vivia na *Eglantine House*. Toda a cena está prenhe de significado simbólico. Em primeiro lugar pode referir-se a simbologia da arte: o perfume das rosas, a música de órgão, o rouxinol cantando no jardim. Em segundo lugar, estados supostamente alinhados com a experiência artística: o silêncio contemplativo que irradia das mulheres, em cada gesto, em cada atitude. E, o que é mais notável, a constatação de que o afecto e a arte substituem a religião na obtenção da suprema felicidade.

Numa idade mais madura, que foi também o período de mais intenso sofrimento psíquico (a crise conjugal que conduziria ao divórcio), e dor física (o cancro do fémur responsável pela sua morte prematura), de novo a arte serve de bálsamo para mitigar o sofrimento – quer pela leitura quer pela escrita; pela fruição da pintura e da música; pela imaginação. Mas a arte é, em si mesma, também dolorosa, ainda que a dor seja de uma natureza diferente. Isto é simbolizado pelo surgimento da figura da mulher tatuada, que também faz a sua aparição em *Bear*, e recebe tratamento pleno num conto de que toma o título a colecção póstuma de contos. O motivo, que é uma ressonância clara do complexo masoquista, surge recorrentemente na ficção de Engel em momentos de quase colapso mental de mulheres de meia-idade abandonadas pelos seus homens, que as trocam por parceiras mais jovens. O corpo é sentido, então, como o responsável pelo sofrimento psíquico quase insuportável daí resultante, e, conseqüentemente, projectado

³ Este papel “terapêutico” da arte está longe de ser exclusivo de Engel. Alguns dos escritores entrevistados por Graeme Gibson (*Eleven Canadian Novelists*), em grande medida, respondem à pergunta *Who do you write for?* da mesma forma.

⁴ Este conto foi publicado em *Seventeen*, uma revista para raparigas, em 1953, depois de conquistar o terceiro prémio no concurso anual da revista *Contest* (Verduyn, 1995a: 45).

(no sentido psicanalítico do termo) e punido. A lacuna deixada por esta rejeição é agora preenchida pela arte. O corpo deixa de ser a causa da sensação dolorosa para ser o ponto de encontro pluridimensional da história, da cultura e da arte.

I.3 O Romance Canadiano Coevo

A julgar pelo testemunho de Margaret Atwood, expresso numa entrevista conduzida por Jim Davidson em 1978, era ideia generalizada, até cerca de 1960 pelo menos, que a Literatura Canadiana não existia, ou que, se existia, se tratava duma literatura de segunda ordem, uma imitação da literatura Inglesa ou Americana (cf. Davidson₂ 86). Não é alheio a esta ideia, pouco lisongeira para os canadianos, o facto da indústria de manuais escolares ser dominada quase inteiramente por firmas americanas, o que acarretava consigo o facto insólito de, por exemplo, a história do Canadá ser ensinada de forma distorcida, segundo a perspectiva e os interesses americanos, ao ponto de criar na mente das crianças a ideia de que Abraham Lincoln fora um Primeiro Ministro do Canadá e que Hemingway era um escritor canadiano. É contra este estado de coisas que começa a emergir, mais visivelmente a partir da década de setenta, um sentimento de oposição a esta assimilação cultural do Canadá pelo poderoso vizinho, sentimento que Atwood expõe de uma forma bastante clara neste passo da entrevista concedida a Jim Davidson em Março de 1978:

I think the reason for wanting to have a Canada is that you do not agree with some of the political choices that have been made by America and that you want to do it a different way. One that's fairer to the environment, not as hostile to Nature, has a more egalitarian view of citizenship, a more co-operative view towards how the economy should be run – instead of ruthless individualism, every man for himself, the kind of thing you get in the States. And that has been the Canadian way: we've been forced into having co-operatives, we've been forced into a number of things because we're poorer.

But if you want an involved citizenry, it seems to me wrong to give them a view of history which is determined by people in another country (Davidson₂ 90).

Por aqui se compreende facilmente o anti-americanismo que percorre, como adiante veremos, todo o segundo, e o mais conseguido, romance de Atwood, *Surfacing*.

E. K. Brown, num artigo de 1943 intitulado “The Problem of a Canadian Literature”, escrevendo sobre a falta de impacto da Literatura Canadiana, aquém e além fronteiras, apresenta três ordens de factores: económicos, psicológicos e religiosos. Os factores económicos prendem-se essencialmente com o facto de nove décimos da população do país, representando ao tempo cerca de doze milhões de habitantes, dos

quais um terço quase exclusivamente anglófono, se encontrar disperso ao longo da fronteira com os Estados Unidos da América, a menos de 300 quilómetros desta, o que em termos de distribuição e custos finais dos livros tem um peso determinante, tornando assim muito mais acessível o produto estrangeiro do que o nacional (cf. Brown 5-11).

As razões psicológicas são de dupla natureza: uma é o espírito colonial, o sentimento de que, em todos os aspectos, uma colónia está sempre subjugada à mãe-pátria, numa situação, portanto, de permanente menoridade; e outra é o espírito de fronteira, segundo o qual todos os esforços dos seus habitantes se devem dirigir para tornar socialmente controlado o espaço que rodeia cada um, e, portanto, onde toda a produção artística ou puramente intelectual, e sua fruição, mais não são do que mera futilidade (cf. Brown 12-18).

As razões religiosas são marcadas pelo forte puritanismo dominante no país, que se manifesta ao nível dos temas tratados e da linguagem utilizada, exercendo a sua censura externa ou interna sobre toda a representação da sexualidade e dos mais variados aspectos de sordidez física ou moral. A condicionante puritana, no entanto, é aquela que E. K. Brown prevê desapareça a mais breve trecho (cf. Brown 19-21).

É com esta realidade em pano de fundo que a jovem Marian Engel, ao tempo ainda Miss Passmore, vai elaborar um estudo sobre o romance canadiano como tese de mestrado sob orientação de Hugh MacLennan, então, provavelmente o mais alto expoente do romance canadiano. A tese, apresentada em 1957, propõe-se fazer um estudo do romance canadiano entre 1939 e 1955, sendo o primeiro marco temporal escolhido por corresponder, simultaneamente, ao fim da Grande Depressão dos anos trinta e ao deflagrar da Segunda Guerra Mundial. Como ela própria confessa numa entrevista concedida em 1981 à *University of Toronto Review* (cf. Matyas), Engel contemplava a hipótese de enveredar por uma carreira como escritora de ficção, e por isso o seu estudo serviria como uma espécie de “estudo de mercado”⁵ que lhe permitisse encontrar um lugar para a sua produção literária. Será, pois, de todo o

⁵ *Review*: What did you do your thesis on?

Engel: The Canadian Novel from 1920 [sic] to 1955 – which I was doing very cynically to see if there was any room for me. (*Laughter.*) No, no, I mean I had that youthful arrogance that one often has (Matyas 5).

interesse fazer uma resenha tão abrangente quanto possível da dissertação de mestrado que Engel elaborou, tanto mais que se trata de uma panorâmica quase completa da ficção canadiana anglófona, de grande valor documental, como testemunha o próprio Hugh MacLennan numa carta a Marian Engel datada de 18 de Junho de 1957:

the thesis looks pretty sound to me, and exceedingly interesting and well written. You are the only person who has written about Canadian literature who seems to me to understand the subject, and that is partially because you are young, and partially because you have a feel for the regions, and perhaps most of all because you believe in its future as a competitor in the big league (Verduyn 1995b: 51).

Também MacLennan parece não partilhar do mesmo optimismo da sua condiscípula quanto ao futuro da literatura canadiana no panorama mundial. E, em 4 de Setembro do mesmo ano, já formalmente entregue a tese, e como que antecipando-se ao veredicto final do júri:

I don't think I'm supposed to tell you the verdict, but I do wish to congratulate you on the best piece of critical writing I have ever seen in the field of Canadian writing. The final draft is smooth and strong and absolutely sure of itself, and with good reason (Verduyn 1995b: 69).

E, finalmente, numa carta de 31 de Outubro, com o desejo de uma rápida publicação, que, no entanto, apesar dos esforços de ambos junto de várias casas editoras, nunca viria a ter lugar:

I have sent several students to the library for your [thesis] in the hope they will be able to read it. It's so much the best thing on Canadian writing out that I hope it appears some day soon between covers (Verduyn 1995b: 76).

Passemos então à tese de Engel, que complementarei com uma breve referência a três outras romancistas, Margaret Laurence, Margaret Atwood e Alice Munro, cuja obra, de enorme importância para a compreensão do período em questão, se inicia depois de 1957, não podendo, pois, ter sido avaliada por Engel.

No prefácio do seu estudo, Marian Engel salienta três aspectos de primeira importância: (1) a escassez de obras críticas sobre o objecto da sua investigação, mencionando a ajuda de quatro ou cinco títulos apenas; (2) a exclusão da produção canadiana em língua francesa do escopo do seu trabalho, embora, oportunamente, refira

de raspão a incontornável obra de Gabrielle Roy, traduzida em Inglês; e (3) o percebido “provincianismo”, tal como o entende T. S. Eliot numa definição que a escritora utiliza como epígrafe da dissertação⁶, de que, em seu entender, está eivada toda a produção romanesca canadiana.

Na introdução, Engel caracteriza o canadiano como um adolescente que, desde 1939, profundamente tímido e envergonhado, procura encontrar uma identidade adulta, esquecendo-se, porém, de que “*his growing nationalism can best be studied in the books his countrymen are writing, that it is through its art that a nation defines itself*”.

Até ao princípio da Segunda Guerra Mundial, escreve Engel ainda na introdução, a produção literária canadiana em geral, e o romance em particular, caracterizou-se por um grande desfasamento em relação ao que então se fazia na Europa e noutros países literariamente mais desenvolvidos. Assim, as novidades estrangeiras⁷ demoravam muito a chegar e começavam a exercer a sua influência no Canadá quando já nos outros países tinham perdido o viço ou estavam, mesmo, estafadas, se não no conteúdo, pelo menos na forma. Foi o que aconteceu com os poucos romances do período da Depressão.

Engel caracteriza desta forma o panorama da escrita romanesca canadiana na década que antecede a eclosão do grande conflito mundial:

Those writers who, like Morley Callaghan, were fortunate enough to be in touch with writing in the United States and Britain, were hampered by technical awkwardness. A few writers in the ‘thirties’, Mazo de la Roche, Frederick Philip Grove and Martha Ostenso, for example, followed popular trends established by John Galsworthy and Knut Hamsun, with the family history and the stark, rural tragedy. But the young communists and intellectuals of the period were silent in Canada, for the country was suffering from the loss of many of its brightest young men in the first world war, and while the depression was a time of breaking barriers in the United States and Great Britain, it caused publishing in Canada to come almost to

⁶ São estes os exactos termos da epígrafe: “By ‘provincial’ I mean here something more than I find in the dictionary definitions I mean a distortion of values, the exclusion of some, the exaggeration of others, which springs, not from lack of wide geographical perambulation, but from applying standards acquired within a limited area, to the whole of human experience. – T. S. Eliot, What Is A Classic? p. 30.”

⁷ Incluindo as do país vizinho, como se pode ver pelo passo transcrito, o que parece contradizer a ideia da dominação dos Estados Unidos na cultura canadiana expressa no princípio do capítulo. Esta situação, no entanto, reporta-se a um período anterior de cerca de trinta anos.

a standstill. The few depression novels which were published in Canada are, again, literary anachronisms, in manner if not in subject (MAT 3-3).

A Segunda Grande Guerra, porém, viria a ter alguns reflexos benéficos na literatura canadiana já que, vendo-se sem suficiente material para publicação, as delegações canadianas das editoras britânicas viram-se obrigadas a recorrer à produção local para poderem sobreviver, o que naturalmente causou um substancial aumento da procura interna, sem, no entanto, viabilizar ainda a profissionalização do autor de ficção.

Assim sendo, assiste-se à publicação de torrentes irregulares de romances de autores canadianos, e, colmatada aquela ancestral falha de comunicação entre o pensamento canadiano e o das outras nações, é agora possível *“to be a Canadian and well-informed, and to read an intelligent novel about oneself”* (MAT 3). Qual é, então, a imagem do canadiano que essa produção romanesca reflecte? Há duas visões sobre o que é o canadiano tipo; uma, para consumo popular, em romances domésticos ou de aventuras *“the Canadian finds that he is strong-minded, religious, physically rugged and apt to be wearing the uniform of the Royal Canadian Mounted Police”* (MAT 3); outra, que o leitor mais criterioso, que facilmente rejeita estes *clichés*, pode encontrar em romancistas canadianos, apreciados, enquanto tais, no mundo da anglofonia, *“the Canadian finds that he is a man like any other man, but with one important difference: a nationality of his own, nebulous, but indubitably Canadian”* (MAT 3).

É sobre este pano de fundo que Engel se propõe indagar, na obra dos romancistas canadianos seus contemporâneos, a forma como estes vêem a paisagem canadiana, a forma como escrevem, quais os problemas de que tratam e por que os tratam. Finalmente, para Engel, talvez, a questão mais vital de todas: que esperança há para os escritores canadianos do futuro, em que ela implicitamente se inclui.

Para efeitos do seu estudo, Engel considera a produção romanesca canadiana integrável em dois grandes grupos: o romance rural e o romance urbano. Embora remontando ao período dos pioneiros, e profundamente radicado nas tradições literárias canadianas, o romance rural oferecia aos seus autores um limitado campo de escolha: a história ou a vida rural. Como o romance histórico pouco tem a ver com o canadiano do seu tempo, Engel propõe-se dedicar a sua atenção apenas ao romance puramente rural, dado que o único género de vida digno de ser registado era o dos primeiros colonos do

país. A vida urbana que se conhecia na Europa não existia então no Canadá. Assim sendo, *Roughing It In The Bush* (1852) de Susanna Moodie, uma narrativa autobiográfica em forma de diário de memórias da sua autora, em que a arte e o documentário se encontram em feliz equilíbrio; e *The Golden Dog* (1877), de William Kirby, um romance dotado de um intrincado enredo de inspiração histórica estruturado de acordo com as complexas regras do *gothic romance* e situado no período da guerra anglo-francesa, tornaram-se os arquétipos do romance canadiano.

I.3.1 O Romance Rural

Depois de referir muito de raspão alguns dos autores que no passado consolidaram, em todo o território canadiano, uma certa tradição do romance rural, ou regional, como é o caso de Anna Jameson (1794-1860), autora de *Winter Studies and Summer Rambles in Canada* (1938), Ralph Connor (aliás, Charles W. Gordon) (1860-1937), Marian Keith (aliás, Mary Esther MacGregor) (1876-1961), Nellie McClung (1873-1951), L. M. Montgomery (1874-1942), Engel prepara-se para comentar a produção romanesca sua contemporânea, subdividindo a secção do Romance Rural em três grupos principais, que intitula respectivamente: (1) Nova Scotia (2) The Prairie Novel (3) Other Rural Novels. O primeiro grupo, ‘Nova Scotia’, é, por sua vez, dividido em dois subgrupos: (a) Thomas Head Raddall (1903-1994), Will R. Bird (1891-1984), (b) Buckler (Ernest) (1908-1984) and Bruce (Charles) (1906-1971); o segundo grupo, ‘The Prairie Novel’, contempla quatro autores (a) Frederick Philip Grove (1879-1948), (b) W.O. Mitchell (1914-1998) e Sinclair Ross (1908-1996), e (c) Edward A. McCourt (1907-1972).

I.3.1.1 Nova Scotia

Engel dedica a Raddall doze páginas e meia, quase dez por cento da sua dissertação de cento e trinta e duas páginas. Mais atenção, e pouco mais, apenas a concedeu à obra de Hugh MacLennan, o seu supervisor, que no capítulo a ele dedicado declinou, naturalmente, qualquer orientação.

O forte de Raddall, sublinha Engel, é a sua capacidade de recheiar um romance de pitorescos episódios de acção. No entanto, também é capaz de escrever excelente prosa descritiva, e atinge o seu melhor quando retrata as excentricidades da sua própria província: *“humorous everyday incidents in the lives of fishermen and sailors, the varied picture of the more active facets of Nova Scotia life”* (MAT 9), um olhar que procura ser objectivo, mostrando do exterior *“the heroism, love and hope of the little man of his province. Seldom, however, does he penetrate beyond the waterfront of a city to the lives of its more stable inhabitants”* (MAT 9).

O escopo de Engel incide sobre três romances de enredo contemporâneo: *The Nymph and The Lamp* (1950), *Tidefall* (1952) e *The Wings of Night* (1956). Nos três livros, os protagonistas enfrentam uma época difícil numa província que procura manter-se agarrada ao velho estilo de vida e ao mesmo tempo sobreviver, adaptando-se ao novo. Carney, a personagem principal do romance de 1950, *“memorable and strange, is unique in the annals of Canadian literature”* (MAT 11), enquanto praticamente todas as outras personagens dos romances de Raddall são pouco mais, no entender de Engel, do que:

types who have been done before and done better. They have barely enough individuality to appear anything but clichés. They are mixed with local colour characters – fishermen, sea captains, labourers and islanders. Raddall seems to see people as generalizations. The result is that his work is more provincial than it superficially seems to be” (MAT 16).

Embora não sendo natural de Nova Scotia, Raddall parece ter interiorizado bastante da perspectiva regional peculiar a esta província, dando a entender que *“The truly good moments in a man’s life come when he is close to the sea, the forest, the land or to someone he loves”* (MAT 14). Mais do que condená-la, Raddall ignora a sociedade. Não se sente à vontade a escrever sobre a vida profissional, a educação ou a vida política da província, o que não deixa de surpreender Engel, porquanto são precisamente as três esferas de acção em que os habitantes da Nova Scotia se podem orgulhar de suplantar a grande maioria dos seus concidadãos do resto do país. Trata-se, porém, de ocupações com que Raddall nunca esteve em contacto, e, por isso, nunca aflora a educação para além da escola primária de província; o governo e as profissões são vagas sombras projectadas no pano de fundo da sua obra (cf. MAT 14).

Para os protagonistas dos romances de Raddall, a civilização das primeiras décadas do pós-guerra apresenta-se como uma nuvem negra ameaçadora, e, ao invés de procurarem atravessá-la, fogem dela, para as suas ilhas, os seus mares, as suas florestas: “*And this is the weak point of Raddall’s work*”, observa Engel com perspicácia, “*for one can imagine nothing less typical of the province that has produced Canada’s best statesmen and professional men than the act of running away*” (MAT 16-17).

Engel fica com a sensação de que Raddall não conhecia bem os seus comprovincianos e, por isso, recorria a enredos e episódios vistosos. Tudo o que acaba por fazer são brilhantes generalizações sobre as suas personagens, mostrando ao leitor a Nova Scotia do exterior, na perspectiva do turista, que parece ser o modo como a maioria dos nova-escocianos se vê a si própria. Em detrimento da Nova-Scotia, lamenta Engel, falta à obra de Raddall aquela *weltanschauung* imprescindível para escrever um bom romance.⁸

E Engel termina os seus comentários à obra de Raddall com observações que, sobretudo, lançam luz sobre a sua própria obra futura, o seu entendimento do papel e do *modus operandi* do romancista:

One of Raddall’s problems is that [...] he is unable to cope with modern methods. He has a superb narrative style, but his writing methods are outmoded, so that he falls between the two current schools of writing – the “hacks” who buy their plots and live well, and the artists, who live less well but write better. The difficulty for Raddall is to write seriously, after James Joyce and Virginia Wolf and E.M.Forster, the type of novel that has not since Robert Louis Stevenson been taken seriously. The modern writer must take into account sociology, modern politics and economic theory, and if he is going to write seriously about people, the new sciences must be included in the modern writer’s viewpoint (MAT 18).

Partilhando as mesmas limitações de Raddall – “*more provincial, more arrantly adventurous [novels] than Raddall’s*” (MAT 19) – mas sem as suas qualidades de prosador, Will R. Bird é ‘arrumado’ em apenas sete linhas.

⁸ Ora aí está uma das afirmações em que Engel poderia estar a pensar quando se referiu à sua tese na entrevista. A impossibilidade de um sistema filosófico coerentemente integrado é precisamente uma das premissas basilares do pós-modernismo, e uma experiência com que se vão ter de defrontar as próprias heroínas de Engel.

No segundo subgrupo, ‘Buckler and Bruce’, Engel comenta dois livros: *The Mountain And The Valley* (1952), de Ernest Buckler e *The Channel Shore* (1954), de Charles Bruce. De *The Mountain And The Valley*, Engel termina dizendo ser “*a strange book, rich with the poetry of an unhappy man in a queer but poetic environment. It is not always realistic: its rustic sexuality is obsessive: it is sometimes moving, and always, strange*” (MAT 25). David Canaan, o protagonista do romance, é um homem de grande sensibilidade, psicologicamente instável, que apenas ganha equilíbrio quando consegue ao mesmo tempo dedicar-se à literatura e à agricultura. Engel salienta que o que abunda em sensualidade no romance falta em espiritualidade, estando completamente ausente a religião, o que é surpreendente quando o seu autor pretende dar uma imagem realista de uma região de grande tradição religiosa. Embora reconheça em Buckler uma grande capacidade de penetração psicológica nos problemas e afectos das personagens (cf. MAT 20), e uma intenção realista “*clearly against the romantic conception of country people as earthy and clumsy men of good will*” (MAT 21), Engel aparenta⁹ não ver em *The Mountain And The Valley* “*one of the finest portraits of the artist as a young man that the language has known*”, como o classifica John Moss, o autor do valioso *A Reader’s Guide To The Canadian Novel* (1987), (Moss 42), que releva ainda a sua estrutura retrospectiva, a distância irónica obtida através da narrativa na terceira pessoa, a prosa exacta e precisa. Para Moss, o romance é, ainda, claramente uma alegoria do papel da arte na vida, em muitos aspectos, parece-me, não muito diferente do que acontece com algumas personagens de Engel, como Harriet, Sarah ou Lou.

O romance de Bruce, *The Channel Shore*, é favoravelmente comparado ao anterior, porquanto dá uma imagem mais verdadeira da vida rural. Embora longo, penoso e, por vezes, despido de interesse, o romance é sempre límpido e autêntico. “*The characters are drawn carefully*”, escreve Engel, “*and established in a more balanced picture than Buckler’s are*” (MAT 25).

Trata-se de uma história de relações e contrastes complexos, continua Engel. Pescador e camponês, metodista e católico são confrontados uns com os outros, e tornam-se visíveis as distinções morais a preto e branco, que ainda perduram (1957) em

⁹ Digo aparenta, porque, um pouco mais adiante, Engel refere-se ao romance de Buckler como sendo “*self-consciously personal*” (MAT 29).

comunidades onde não se fazem ainda sentir os efeitos dos valores equívocos da vida urbana. As pessoas do campo são retratadas com mais atenção às múltiplas dimensões das suas vidas, e não como simples estereótipos. O pormenor histórico e a linguagem coloquial são de grande riqueza e rigor.

E, à guisa de corolário, Engel escreve:

Bruce has avoided on the one hand lush sentimentality and on the other, platitudinous domesticity, which generally sour the rural novel. His view of the Channel Shore is sober and sympathetic. The heaviness of the book comes from a too close attention to detail which weighs the plot down considerably. Though Bruce uses the omniscient Tolstoyan point of view to add bulk and depth to his narrative, it is not quite successful because his material is not so vivid as Tolstoy's in Anna Karenina, the Tolstoy novel which has some affinity with The Channel Shore. There is in Bruce's novel the golden tone of the Levin episodes in Anna Karenina, but a darker scheme against which to foil the pastoral element is lacking. And it is indeed difficult for the relatively simple Shore people to bear Bruce's close scrutiny without being diminished by it (MAT 27-28).

I.3.1.2 “The Prairie Novel”

No segundo subgrupo da primeira parte da sua tese, “The Rural Novel”, que Engel intitula “The Prairie Novel”, a autora comenta a obra de quatro importantes romancistas: Frederick Philip Grove (1879-1948), W.O. Mitchell (1914-1998) e Sinclair Ross (1908-1996), e E.A. McCourt (1907-1972).

Subscrevendo totalmente uma afirmação deste último escritor, que Engel transcreve em epígrafe, e em que McCourt exprime a sua convicção de que o isolamento que se vive numa quinta da pradaria, bem como o carácter transitório da vida nessas circunstâncias, pouco propício ao enraizamento de uma tradição, não são de molde a favorecer uma produção artística de primeiro plano, Engel afirma que nenhum escritor do Oeste Canadiano conseguiu captar tão bem a essência da pradaria como os coreógrafos da Companhia de Bailado do Winnipeg no seu “Shadows on the Prairie”:

This is a pathetic view of a bride from the East gradually annihilated by the friendless existence of the prairie farm. Moody and unfriendly weather, treeless flat plains, lusty, materialistic neighbours – the whole transient existence brought to bear on her during the dance – crush her spirit until finally she creeps into her great Eastern bride-trunk to die (MAT 29).

Eis a epítome da história de pradaria, a história da aniquilação do espírito contada vezes sem conta com maior ou menor sucesso e credibilidade, continua Engel. Apenas três ou quatro relatos fiéis e tocantes – os dos autores acima mencionados – se encontram, não obstante, no romance da pradaria, que, no dizer da escritora, “*have extracted from the prairie environment the elements of a literature of value*” (MAT 31). E uma referência mais detalhada a estes autores se segue, começando por Grove, que “*as the first prairie writer to be widely recognized in Canadian literary circles, occupies a unique position among these writers*” (MAT 31).

Os romances de Grove enfermam de algumas deficiências técnicas que impedem o seu autor de merecer inteiramente o lugar de prestígio que alcançou entre os leitores do seu tempo. Essas deficiências verificam-se principalmente no estilo e na construção narrativa. Nesta linha, escreve Engel:

Probably many of Grove’s failures to unite rhythm, meaning and truth in his use of English are attributable to the facts that English was his second language and that he was hard of hearing. It is doubtful that he had a talent for rhythmical prose in any language. McCourt comments that “Grove’s lack of sympathetic understanding of his fellow man is most obvious in his inability to reproduce with even a measurable degree of accuracy the ordinary conversation of ordinary people (MAT 34-35).

Eis precisamente alguns dos aspectos em que Engel foi mais bem sucedida: uma prosa ritmada, sem arrebiques nem deficiências de estilo, um diálogo natural e coloquial. Não admira, por isso, que Engel seja tão sensível a estas imperfeições. Quanto à construção das personagens, também há reparos a fazer:

A certain lack of balance, it is true, gives a character asymmetrical charm, but when the disproportion amounts to psychological abnormality, the character is more interesting to the psychologist than to the common reader. In order to deal convincingly with his man, the novelist must turn psychologist. But Grove was no Freudian, and the “willing suspension of disbelief” breaks down with respect to most of his characters (MAT 36).

Não deixa de ser possível detectar aqui alguma ambiguidade na afirmação de que uma personagem possa ser mais interessante para um psicólogo do que para o simples leitor. A personagem pode ser retratada tão fielmente e com tanta penetração que o psicólogo,

ou o leitor mais informado sobre psicologia, pode compreender melhor as suas motivações do que o próprio autor, que, perplexo, as regista sem as saber explicar, o que certamente aconteceu antes do estabelecimento da psicologia como área do conhecimento. Mais recentemente, o autor equipado com as mais recentes descobertas neste novo ramo do saber, constrói as suas personagens e sugere as suas motivações comportamentais tendo em conta esse conhecimento.

Se no primeiro caso o romance tem interesse para o psicólogo enquanto estudo de caso, no segundo não tem interesse senão para o estudo do autor. Por isso, quando Engel fala do interesse do psicólogo numa dada personagem, ficamos na incerteza se se refere ao interesse pela personagem enquanto tal, ou ao interesse pelo tratamento da personagem para chegar ao conhecimento de aspectos da personalidade do seu próprio criador. Ora, é precisamente quando se torna demasiado visível o esforço do autor por sustentar teoricamente o comportamento das suas personagens, que estas começam a perder a sua autenticidade e mais parecem marionetas que se movimentam ao capricho dos seus criadores. É precisamente este “excesso de zelo” que Engel não consegue ocultar totalmente em alguns momentos da sua ficção.

Os romances que Engel refere para ilustrar tanto as deficiências como as qualidades de Grove – esmagadoramente mais as primeiras do que as segundas – são: *Our Daily Bread* (1928), *The Fruits of Earth* (1933) e *Two Generations* (1939). Apesar de concentrar as suas observações nos aspectos negativos, Engel afirma que Grove “*was a serious artist, something practically a novelty in that time and place*” (MAT 37).

As For Me And My House (1941), de Sinclair Ross, e *Who Has Seen The Wind* (1947), de W.O. Mitchell são os romances tratados no capítulo seguinte. No entender de Engel, qualquer destes romances representa muito melhor o Oeste do que os livros de Grove. Trata-se de dois romances complementares – um de esperança e outro de desespero – que mostram o anverso e o reverso da pradaria. No romance de Ross, a pradaria surge isolada, uma região vasta, estéril, decepcionante, pululante de espíritos tacanhos em tempos de seca e depressão. Os mesmos tempos, porém, suscitam em Mitchell a população turbulenta e colorida de *As For Me And My House*.

As For Me And My House tem como personagens centrais uma casal sem filhos, em que o homem é um pastor protestante, sem vocação nem fé, profundamente

contrariado por viver na remota pradaria, mal pago e mal alojado. O pastor acaba por ter uma relação adúltera com uma rapariga da aldeia que morre de parto, e a criança é adoptada pelo casal. O romance é narrado, em forma de diário, pela esposa, uma mulher atractiva e talentosa, fervorosamente crente, sensata e sensível, que compreende o marido, lhe perdoa a infidelidade, e vive vergada pelo peso do sentimento de culpa alimentado pela situação por ele criada:

The form of a diary interspersed with letters is limiting to a novelist, for it cramps his portrayal of character and its development. Thus, the characters in As For Me And My House are static. They form a tableau of prairie life, the tableau seen through the eyes of a person alone. Yet since this person is a fairly perceptive, yet obviously normal character, the tableau is clearly illuminated. The narrow-minded villagers, the congenial ranchers, the frustrated, sensitive, narrowly-educated minister, the sensitive wife and the trapped young girl, stand against the flat landscape as vulnerable to the emotional winds of their environment as their crops are to drought and storm (MAT 40-41).

À semelhança do que vai acontecer com Lou nos primeiros capítulos de *Bear*, as descrições da pradaria, em *As For Me And My House*, variam com o estado de espírito da narradora. Por vezes é um vasto deserto mal agourado: outras vezes afigura-se-lhe de grande beleza. Ao contrário do esposo, a narradora é capaz de ver com bastante clareza a situação em que ambos se encontram porque conhece outras regiões do país.

Porque mantêm inalterados os seus lugares na comunidade durante os dez anos que dura a acção do romance, as personagens em *Who Has Seen The Wind* podem também ser classificadas como estáticas, mas com uma diferença: enquanto os caracteres de Ross são mais generalizados, mais tipificados, os de Mitchell são mais individualizados. O tema do romance e o seu título provêm do pequeno poema de Christina Rossetti que contém os versos:

*Who has seen the wind?
Neither you nor I
But when the trees bow down their heads (MAT 42),*

que as crianças irreverentemente continuam “*Nobody gives a damn.*”

A focalização, realizada a partir de diferentes pontos de vista, conduz a um resultado encantador:

The book is focussed on Brian, the theme elaborated with a collection of characters, some of whom are drawn from the point of view of the small hero, others shown from an adult perspective. Thus fantasy and reality, childhood and maturity, are balanced against each other (MAT 42).

Também em espírito os dois romances contrastam, e , enquanto *As For Me And My House* ressuma amargura e sentimento de derrota, *Who Has Seen The Wind*, a história do crescimento de um jovem, transborda de amor, boa disposição e esperança. No romance de Mitchell, a pradaria é um espírito benéfico, e não, como em Ross, um espírito maléfico. Cheia de mistério, em *Who Has Seen The Wind*, a pradaria ensina ao jovem Brian o ciclo do nascimento, morte e decomposição¹⁰.

O quarto e último autor que Engel apresenta neste subgrupo, “Prairie Novel”, é E.A. McCourt, a cujo romance, *The Wooden Sword* (1956), dedica mais atenção. A prosa é de melhor qualidade, afirma Engel, do que a maior parte da prosa canadiana. As meditações da personagem principal, um professor universitário, são enriquecidas por toda a gama de referências à literatura inglesa, e os estudos de caracterização dos seus colegas, variados e interessantes. No entanto, “*the theme of the novel is so personal to Steven Venner, so much a case history of psycho-neurosis and so little related to the reader that The Wooden Sword must be regarded as a trivial book* (MAT 46-47). Se não fosse pelo facto das caracterizações de McCourt estarem estreitamente relacionadas com um fundo geográfico, continua Engel, não seria apropriado classificar *The Wooden Sword* como “prairie novel”, já que as principais preocupações de Venner, o professor, se prendem mais com o ambiente universitário, a posição da universidade e o papel do erudito no mundo moderno.

The style of The Wooden Sword is a very flexible one, allusive, yet smooth and clear, capable of recording straightforward conversation or describing neurotic hallucinations. It covers a very wide range of emotions (MAT 49).

Eis um conjunto de observações que, em grande medida, se ajusta à própria escrita de Engel como teremos oportunidade de constatar.

¹⁰ Trata-se na verdade de um romance muito mais importante do que estas brevíssimas referências deixam transparecer, sendo por muitos considerado o *Huckleberry Finn* canadiano (cf. Moss 1987: 262).

À guisa de conclusão, Engel observa que a pradaria canadiana não se revelou um bom material para romances. Num ambiente onde o ser humano está sempre subordinado à natureza, o romance, não raro, tem a ver principalmente com o seu ambiente geográfico, de tal forma que a personagem se subordina ao espaço físico e à atmosfera local. E, continua Engel:

[A] cow is, after all, a cow. A plain or a prairie is, anywhere in the world, a plain or a prairie; a gopher is only a rabbit with short ears, nature is universally present, and interesting only to a point. Tedious familiarity breeds contempt in both writer and reader with the result that a novel primarily concerned with nature is rarely a success (MAT 50).

Eis um pensamento que explica a razão por que Engel resume ao puramente essencial as suas descrições da natureza, que surge nos seus romances não como documentário, mas como elemento constitutivo, estruturante.

I.3.1.3 Outros Romances Rurais

No capítulo seguinte, intitulado “Other Rural Novels”, Engel passa fugazmente em revista uma série de romances situados em outras regiões do Canadá. Mas parece que a especificidade da paisagem não conseguiu inspirar suficientemente os seus autores e elevá-los acima da vulgaridade. Da sua própria província natal, escreve Engel:

there is scarcely a novel of rural Ontario in which even the terrain is recognizable. Ontario is large and geographically varied, but not idiosyncratic in landscape. Communication is easy and the population shifts happily from one small city to another, so that the backwaters of civilization which are staples of the rural world are not in evidence (MAT 53).

Mazo de la Roche (1879-1961), por exemplo, mau grado o seu grande sucesso junto do público leitor, em *Possession* (1923) “*tried and failed to capture the Niagara Peninsula*” (MAT 53) e na série *Jalna* (1927-1954¹¹) “*the countryside is pleasantly English and neutral*” (MAT 53). E, exceptuando Gabrielle Roy (1909-1983), em *Where*

¹¹ O último romance da série, *Morning at Jalna*, data de 1960, mas não nos podemos esquecer de que Engel apresenta a sua tese em 1957.

Nests The Water Hen (1950)/*La Petite Poule d'Eau* (1950), onde os encantos de lagos, rios e da vida rural de uma região remota do Manitoba são celebrados com uma doçura incomparável, o que se passa com esta província passa-se, mais ou menos, com todas as outras não mencionadas. A razão para este fracassado aproveitamento do mundo rural do Canadá por livros que resultam “*dull, ponderous, awkward or sentimental*” (MAT 56) encontra-a Engel no facto de que:

just as it is ex[t]remely difficult for an amateur artist to paint water, so it is also difficult for an amateur novelist to deal effectively with an undiluted, rural environment. The rural novel always seems easier to write than it is. However, many competent Canadian writers have turned their hands to the rural scene, and the achievement is sometimes great. Books like The Channel Shore, The Nymph and The Lamp, As For Me and My House, Who Has Seen The Wind, and Where Nests The Water Hen compensate for many painful excursions into rusticity (MAT 56).

I.3.2 O Romance Urbano

Na segunda parte da sua tese, “The Urban Novel”, Engel aborda individualmente a obra de cinco autores – Morley Callaghan (1903-1990), Philip Child (1898-1978), Hugh MacLennan (1907-1990), Robertson Davies (1913-1995) e Earle Birney (1904-1995); dedica um capítulo ao romance no feminino onde menciona muito sumariamente Gabrielle Roy (1909-1983), Ethel Wilson (1888-1980) e quatro outros nomes: Gwethalyn Graham (1913-1965), Constance Beresford-Howe (1922-) e Joyce Marshall (1913-) – de Adele Wiseman (1928-1991) pensa ser ainda cedo para saber alguma coisa; e outro capítulo a romancistas judeus – A.M. Klein (1909-1972), Henry Kreisel (1922-1991), Adele Wiseman e Mordecai Richler (1931-2001); e termina com um brevíssimo capítulo que intitula “Miscellany”, onde faz uma fugaz menção a obras de John Cornish (1914-), Selwin Dewdney (1909-1979), Ralph Allen (1913-1966), e Len Peterson (1917-2003).

Na introdução a esta segunda parte, Engel explica a viragem operada na ficção canadiana a partir do início da Segunda Guerra Mundial. O crescimento demográfico toma definitivamente um cariz urbano e torna-se possível, em ficção, usar modelos da vida real sem que toda a gente seja capaz de identificar os visados. As grandes cidades têm, em seu entender, mais ou menos os mesmos problemas em todo o mundo e, por

isso, é já possível a um canadiano escrever sobre a sua realidade de forma a poder interessar um leitor americano ou britânico. Também no plano estético é possível aos canadianos contactar com o que de mais novo e melhor se faz no estrangeiro, devido a uma maior facilidade de movimentação e a apoios institucionais. Os escritores canadianos conhecem agora melhor o mundo e a forma como o seu país nele se projecta. Embora o público anglófono seja ainda insuficiente para sustentar muitos escritores em exclusividade, é firme convicção de Engel que:

The writer can no longer afford to be the backwoods dominie or country housewife, scratching away in a nickel notebook. He must be – he is expected by his public to be – a man or woman of the world, cognizant of a grand range of experiences and emotions, with a knowledge of good and evil thorough and accurate. [...] Within the confines of the large city the writer is most apt to develop a private life which will allow him to observe a fair cross-section of the human race without losing his claims to virtue. In smaller communities this is simply not possible (MAT 58).

São ainda claras as preocupações de ordem moral que condicionam a criação artística. Mas essas condições, presente-o Engel, estão a mudar rapidamente, e irão permitir aos autores da sua geração escrever mais abertamente sobre os vícios e virtudes da sociedade canadiana, que um autor não podia conhecer bem antes do desenvolvimento da vida urbana.

Morley Callaghan é, segundo Engel, justificadamente conhecido como um escritor da “*lost generation*”, o período entre as duas guerras, que o crítico americano, Malcolm Cowley, num texto do seu *Exile’s Return*, que Engel utiliza como epígrafe a este capítulo, caracteriza como sendo “*a period of transition from values already fixed to values that had to be created. Its members were seceding from the old and yet could adhere to nothing new*”¹².

Engel distingue duas fases marcadamente diferentes nos romances de Callagahn: o período antes da Segunda Guerra, (seis romances entre 1928 e 1937) e o período que se lhe segue, com três romances, dois dos quais, *The Varsity Story* (1948) e *Such Is My Beloved* (1951), Engel comenta mais detalhadamente.

¹² *Op. cit.* Compass Edition (1956), p. 9, *apud* Engel.

Os primeiros romances relevam da prostituição, do comércio ilegal de bebidas alcoólicas durante a lei seca e de outras actividades ilegais. Neles Callaghan verbera o sistema capitalista e posiciona-se como defensor de causas perdidas. Pouco diferem, pois, das dezenas e dezenas de romances similares escritos nos vizinhos Estados Unidos durante esse período. Trata-se de “romances de exílio”: *“insufficiently rooted in their background, the characters roam around a Toronto which might be any North American city, and speak in carefully anonymous, generalized American voices”* (MAT 63). Carecem, além disso, de um *“scheme of values”* que lhes confira coerência. O estilo, *“a transitional phase of expression between the overloaded prose of the Victorian era and the too-smooth but efficient prose of the average writer of the present day, is rough and inept”* (MAT 64). A caracterização e a motivação das personagens, por vezes elogiadas como económicas, são de facto atrofiadas e enfraquecem as obras no seu todo. E Engel conclui desta forma a sua apreciação da obra da primeira fase de Callaghan:

The books themselves are not Canadian in the sense that they have anything to tell us about ourselves. They are only incidentally Canadian, for the background of these books is a no-man’s land of convenient scenery seen from the American point of view. The characters are affected by their sociological, but not their nationalistic, situation. One feels that they would be better books were they set in New York City or Connecticut or Boston, for the stilted treatment of background hampers our belief in the reality of the stories (MAT 64-65).

À semelhança de Mazo de la Roche, o Callaghan da primeira fase é um bom romancista, embora não um bom romancista canadiano. No entanto, distingue Engel, enquanto a paisagem de de la Roche é uma paisagem ideal, e a atitude das suas personagens, predominantemente inglesa, a paisagem dos primeiros livros de Callaghan é um idealizado algures americanizado, e as suas personagens não têm qualquer atitude em particular, porque carecem de valores (cf. MAT 65).

The Loved And The Lost (1951) é o romance do Callaghan da segunda fase que Engel elege para comentar mais extensamente: *“Here, Callaghan’s hero, a professor named Jim McAlpine, leaves the academic world in Toronto to explore the field of High Journalism in Montreal”* (MAT 66). Aí, a par da amizade com uma família rica e magnânima, os Carver, desenvolve outra amizade com Peggy Sanderson, uma jovem

pouco convencional, que tem uma preferência por negros. Esta posição de embaixadora da amizade dos brancos junto dos negros confere à jovem, aos olhos de McAlpine, encanto e mistério. Mas, se, para ele, Peggy se apresenta como uma espécie de santa, para outros não passa de uma nova variante da vulgar “pega”. A jovem acaba por ser assassinada, e, na exploração do que fora a vida dela, McAlpine acaba por se enlear no assassinio e perde, não só a amizade dos Carver, mas também a ideia de mágica inocência que o encantava em Peggy Sanderson. O retrato de Peggy perde muito do seu interesse quando, baseados nos dados que Callaghan apresenta, nos apercebemos de que se trata dum tipo psiconeurótico muito comum no mundo moderno.

A crítica mais severa feita ao romance, que Engel em certa medida também subscreve, é que Callaghan não aceita a responsabilidade de julgar moralmente as suas personagens, deixando isso para o leitor. O balanço, no entanto, não deixa de ser amplamente positivo:

*Callaghan's aim, it would seem, is to present controversial situations and examine his characters' reactions to these situations. The reasons of his plots seem real and inevitable, and the reader is left only to exclaim the pity of a system whereby a bootlegger or a criminal or a girl as unconventional as the heroine of *The Loved and the Lost* is bound more or less to a bad end, be he the best-willed person in the world. Few other Canadians have chosen to explore the same parts of society that Callaghan does – the penal system, the priesthood, and the behind-the-scenes life of the big cities were simply not written about in Canada before the war (MAT 70).*

A forma como a paisagem canadiana está representada no romance é agora muito diferente, constituindo mais uma vantagem do que uma desvantagem. O Montreal onde a acção se desenrola não é a estereotipada “*Paris of North-America*”, mas uma cidade com uma individualidade muito própria, e “*Callaghan has used its most colourful facets, not as they are presented in tourist brochures, but as integral part of his novel*” (MAT 68). É um quadro excelente, conclui Engel, de um habitante de Toronto perplexo no Montreal cosmopolita.

Dois romances de Philip Child incluem-se no período abarcado pelo estudo de Engel: *Day of Wrath* (1945), provavelmente o melhor de todos os romances do escritor, mais simbólico do que realista, e *Mr. Ames Against Time* (1949). É, porém, sobre o segundo que Engel tece mais extensos comentários, já que o cenário do primeiro é longínquo e não suscita comparação com a realidade (cf. MAT 73).

The action [of Mr. Ames Against Time] takes place in a Canadian City ostensibly Toronto, around the Urania Theatre, and Mrs. Pransini's theatrical boarding-house. Because Child is so much more concerned with the spiritual and mental aspects of his story, he does not see to it that his background is credible. The Toronto of his novel might just as well be Atlantis, so little does the reader believe in it. The effect produced is this: one is quite sure that as soon as Mr. Ames or Smoke or Bernie Avery leaves the scene in the novel that the scenery is immediately folded up and carted off by celestial stage-hands. It simply is not real (MAT 74).

Este irrealismo, aventa Engel, fica a dever-se provavelmente ao mito da virtude de Toronto estar tão entranhado e expandido, que é difícil acreditar que uma história sobre o vício possa ter lugar nessa cidade. Além disso o realismo de Child é apenas mental e espiritual. O diálogo realista escapa-lhe especialmente quando põe a falar criminosos ou *boxeurs*. O interesse que Child demonstra pelas suas personagens não é suficiente para as dotar de traços físicos: “*they have no bodies, no faces*” (MAT 75).

É em Hugh MacLennan que se sente um esforço para perspectivar o Canadá e os Canadianos. Pouco, antes dele, se tinha feito no sentido de se obter uma perspectiva, tanto moral como física, do país. Coube a MacLennan exprimir conscienciosamente e ilustrar as componentes da personalidade canadiana.

Quatro romances de MacLennan são submetidos ao escopo de Engel: *Barometer Rising* (1941), *Two Solitudes* (1945), *The Precipice* (1949) e *Each Man's Son* (1951). *Barometer Rising* constitui um marco na literatura canadiana porque “*regional characteristics are shown as an important influence on character*” (MAT 78). Além disso, mesmo correndo o risco de entediar o mercado americano na sua ignorância do Canadá, MacLennan, faz uso explícito da paisagem canadiana em vez de tentar fazê-la passar por algo pseudo-britânico ou americano. O romance dramatiza a grande explosão de Halifax, mas é mais do que isso assevera Engel:

The structural problem was to create a plot strong enough to compete with the explosion as a centre of interest [...]. For the sake of balance, a great personal catastrophe must parallel the great physical catastrophe (MAT 78).

Cada personagem é convenientemente enquadrada no seu meio. As personagens “típicas” parecê-lo-iam, de facto, se não fossem tão familiares aos canadianos. E

acrescenta: *“They are old-fashioned in the sense that their problems correspond with the age of their country rather than American or British social problems”* (MAT 79).

Em *Two Solitudes*, MacLennan prossegue a sua exploração do país e do seu contexto social, examinando as relações entre o Canadá francófono e o anglófono. *“Two Solitudes”*, escreve Engel, *“is justly famous, for in no other novel has Canadian ‘bifocalism’ been described with any accuracy”* (MAT 82). De facto, raramente as duas comunidades se misturam no romance. A última parte do romance centra-se na relação amorosa entre um jovem francófono e uma jovem anglófona cujo valor simbólico é claro, mas o enquadramento geográfico e humano nunca é mera decoração. Alguns dos retratos genuinamente canadianos, únicos no seu género, são esboçados neste romance:

The indelicate machinations of the delicate Huntley McQueen provide us with one of the oddest portraits of a businessman in literature: surely the devout McQueen is a type produced by Canada alone: ruthless, unmistakably holy, he is the epitome of the serpentine nature of Canadian affairs, a personality developed by the necessity of being all things to all Canadians, who are spread out and varied to such an extent that the sum total of their desires amounts to one huge conundrum, the apotheosis of which is Huntley McQueen (MAT 83).

Em *The Precipice*, o seu terceiro romance, MacLennan desloca-se mais para o Ontário meridional, mas continua na sua firme convicção de que o puritanismo teve efeitos altamente nefastos na personalidade norte-americana. No centro do romance está um casal puritano, unido pela religião, mas dividido pela formação: ele, americano, e ela, canadiana. O desenvolvimento da interacção destas duas tradições proporciona o estudo mais amplo até então levado a cabo por MacLennan. Quanto aos novos aspectos da técnica narrativa e da caracterização das personagens utilizados neste romance, observa Engel:

In The Precipice, MacLennan aspires to new heights of introspective characterization. He uses the omniscient point of view to examine both inner and outer lives of his main characters. Sometimes he succumbs to the temptation of explaining them when they should reveal themselves: generally, however, The Precipice gives the impression that MacLennan is going more deeply into human nature than he has gone before: that he is struggling with fundamentals (MAT 86).

O quarto e último romance de MacLennan analisado por Engel é *Each Man's Son*. É um livro muito diferente dos precedentes, considera Engel, e explica porquê. Até aqui os romances de MacLennan assentam em generalizações, que, embora de grande precisão, são ideias a quem é dada vida. Umas, frias no seu simbolismo; outras, “*a little too explicitly stated, almost explained away*” (MAT 86). Em *Each Man's Son*, MacLennan não é tão explícito com as suas personagens. As forças que movem a personagem principal na situação infeliz que atravessa nunca são claramente explicadas, o que, no entender de Engel, é uma das virtudes do romance. *Each Man's Son* fala-nos ainda de lugares e de pessoas, mas a história conta-se a si própria: está escrita, por assim dizer, a partir do interior.

E a escritora resume assim as diferenças entre este quarto romance e os três que o precederam:

In his three previous novels, [t]he hero and heroine married in spite of objections and their marriage was symbolic of the new generation of Canadians, of the union of French and English, or of a new understanding between Canadians and Americans. In other words, marriage solved something in these novels. [...]

In Each Man's Son, [marriage] is an institution, an end in itself rather than a means. There is nothing symbolic about it, and this is one of the ways in which [it] belies MacLennan's three other novels, which were part of a thesis, part of MacLennan's own working out of the causes and effects that make Canadians (MAT 88).

Se formalmente os romances de MacLennan parecem não satisfazer plenamente, explica Engel, é porque os assuntos que versam são vastos demais para encaixarem num esquema simples. MacLennan é um canadiano cujas observações são baseadas numa vasta experiência do mundo e numa profunda curiosidade, e cujos valores deixaram de ser provincianos. Os seus livros, termina Engel, deram um imenso contributo para o conhecimento que os canadianos têm de si próprios.

Robertson Davies é o autor satírico que Engel escolhe para comentar. Davies foi um escritor prolífico que se distinguiu como jornalista, dramaturgo e romancista satírico. *The Diary of Samuel Marchbanks* (1947) e *The Table-Talk of Samuel Marchbanks* (1949) reúnem as elucubrações de Samuel Marchbanks publicadas regularmente no jornal de Davies, *Examiner*. Marchbanks, um homem de letras numa pequena cidade canadiana, é uma versão do seu criador, bastante aumentada em

excentricidade¹³. Por seu intermédio, Davies exprime as suas hilariantes opiniões sobre os mais variados temas, desde as decorações de natal e os aniversários das crianças, até à gastronomia e aos vícios de Toronto. O seu estilo, observa Engel, “*is a witty combination of eighteenth century formality and modern slang: at once straightforward and pompous, it is studded with a vast and grotesque vocabulary* (MAT 91). A personagem surge também perfeitamente delineada:

Marchbanks is a splendidly rococo character, a fortunate malcontent. Amiable scorn and sympathy are aroused by his struggles with old ladies, healthy addicts and furnaces. With his elegance of expression, Marchbanks gains respect. With his foibles – for he is like us all, tormented by bent snowshovels and lost kittens – sympathy. With his topicality, interest. Marchbanks views the Canadian scene with Puckish glee, and his comments are absorbing, for it is interesting for Canadians to find out what they think of each other, and that they all hate income tax and Toronto (MAT 91-92).

São dois os romances de Davies que Engel passa em revista: *Tempest-Tost* (1951) e *Leaven of Malice* (1954), cujo cenário é a cidade imaginária de Salterton, muito próxima da sua inspiradora Kingston, Ontario, a cidade onde Davies habitava. Da trilogia viria a fazer parte *A Mixture of Frailties* (1958)¹⁴.

Davies conquista o seu leitor especialmente como caricaturista e atinge o seu melhor na descrição de situações humilhantes para as personagens. *Leaven of Malice* é um comentário inteligente sobre os costumes de uma pequena cidade. O facto de se

¹³ *The Canadian Encyclopedia* (1985) não tem dúvidas em considerá-lo um pseudónimo (cf. vol. I, p. 472, col. 3)

¹⁴ Em 1970, Davies viria a surpreender tudo e todos com a publicação de *Fifth Business*, o primeiro romance de um tríptico conhecido como “Deptford novels”, a que se seguiriam *The Manticore* (1972) e *World of Wonders* (1975). Sobre a radical mudança de rumo que representa este tríptico na obra de Davies, escreve John Moss no seu *A Reader’s Guide to the Canadian Novel*: “*Maturity can be fascinating, in ways that youth can only marvel at. As if he had crossed over some private threshold that turned his wit and sense of theatrical contrivance inwards, in Fifth Business Davies shifts from the intellectual surfaces that informed his earlier work to the worlds of wonder within the human mind [...] The Manticore provides an elaborate gloss on the Jungian principles at work in Fifth Business. World of Wonders provides a gloss on devils, illusion and magic in the primary text. Each work complements the others, but each is entirely self-contained [...] With theatrical audacity and a double vision that admits two sides to all things, Davies draws us into the depths of the human personality. He explores good and evil; appearance and illusion, illusion and reality; the dark shadows and genteel surfaces of personal behaviour and social alliances. He explores the anomalies of secular sainthood, of the psyche as soul, of magic as truth* (Moss 1978: 75-76). A mudança da exploração da psicologia freudiana que Davies faz nas obras da juventude para a psicologia junguiana na maturidade é do género da que podemos observar em Engel nos romances que antecedem *Bear* (1976) e os que o seguem, se bem que Freud tem sempre um papel importante na análise psicológica que Engel pratica.

tratar de uma cidade canadiana é ao mesmo tempo importante e acidental, mas não se encontram aqui quaisquer vestígios de nacionalismo envergonhado. A excentricidade efervescente das personagens secundárias debilita um pouco o traço das personagens principais, o que se compreende, visto tratar-se de um romance cómico, em que, naturalmente, o elemento picaresco se sobrepõe ao elemento sério. É, porventura, no desenvolvimento desta linha que podemos encontrar *Lunatic Villas*, o último romance de Engel, se bem que, em minha opinião, o elemento sério e o picaresco estão mais equilibrados neste último.

Em *Leaven of Malice*, escreve Engel, combinam-se várias tradições do romance. A sua estrutura e enredo lembram um romance policial, mas as suas características principais são as de um romance de costumes. Perante o olhar do leitor, Davies faz desfilar toda a sociedade: a igreja, a universidade e as três classes sociais, permitindo-se, por vezes, moralizar sobre as suas personagens. E conclui, não sem uma pontinha de crítica:

As a writer, Davies tends to be a little precious, to enjoy his own sense of humour a little too openly. But he is a self-styled character. His wealth and his profession have estranged him a little from the common lot, as any sort of obvious differentiation from the so-called norm tends to do to a Canadian. And if one is inclined to be extraordinary by nature, has rather a lot of money, and sits in an editorial chair, the breach between oneself and ordinary society is widened. A newspaper editor has to laugh at his fellows in order to stay alive and years of laughing at people create a magnificent detachment.

This detachment is one of the drawbacks to Davies's work, for he seems to be afraid to feel about his characters. Often he retreats from the verge of sympathy with a mildly satanic laugh. This is in order for a good humorist, but since Davies is something more than a humorist – also a chronicler of society – one could wish for a little more humanity along with a cultivated elegance (MAT 98).

Earle Birney, o quinto autor que Engel engloba nesta segunda parte da sua tese, dedicada ao romance urbano, é simultaneamente um poeta de primeiríssima importância e um romancista. As mesmas qualidades que observa na poesia de Birney encontra-as Engel nos seus dois romances, *Turvey* (1949) e *Down The Long Table* (1955): “*the ability to render an idea startling and beautiful and rhythmical [...] combined with [his] love of words*” (MAT 100). São dois romances picarescos, embora

no segundo, um excelente documento do período da Grande Depressão, o elemento sério se sobreponha ao cómico.

Em *Turvey*, Birney desenvolve uma personagem ímpar na sua combinação de inocência, estupidez e acumulação de experiências triviais, o soldado Turvey, e fá-lo atravessar toda a máquina do exército canadiano na Segunda Grande Guerra. Um dos aspectos mais conseguidos em *Turvey* é o hábil registo de muitos hábitos linguísticos e sotaques do Canadá: “*The reader is amazed to recognize and accept so many Canadian accents and dialects, and is grateful to Birney for his accurate record*” (MAT 102).

O que Birney tem a dizer em *Down The Long Table*, continua Engel, é muitas vezes obscurecido pela forma como o faz:

He has long been known as a technical virtuoso and here he combines techniques from Ulysses – dialogue set forth as in a play, stream-of-consciousness soliloquies, extremely realistic descriptions – and likenesses of newspaper cuttings as transitional markers between chapters in the manner of Dos Passos. The text is interspersed with letters from Gordon’s friends and colleagues, each suited to its author’s erudition, and there are many poetic passages containing evocations from Saunders’ studies in the Fifteenth Century English (MAT 103).

É possível ver já em Birney algumas das características que marcam o estilo da própria Marian Engel, como sejam, uma prosa ritmada atenta ao efeito articulatório, o gosto pela palavra e pela experimentação com formas variadas de discurso narrativo. A pontuação simplificada, que Engel encontra em Birney, também a veremos utilizar, obtendo um fluir narrativo mais solto e incisivo. Em *Monodromos*, poderemos observar exemplos de como o estilo das cartas varia com o seu autor, a par de solilóquios em discurso indirecto livre e corrente-de-consciência. A referência aos clássicos da literatura inglesa e o seu envolvimento no aparato significativo dos romances de Engel é também uma constante. Um exemplo disso é o diálogo entre Minn e Sam do capítulo 8 de *The Honeyman Festival*, em que à declamação de um passo de *Paradise Lost*, feita pelo segundo, Minn responde com a apologia a um electrodoméstico ao melhor estilo de televenda (cf. *HF* 58-60). Prossigamos, contudo, com o estudo de Engel, que entra agora por um campo que muito de perto lhe toca.

I.3.3 Escrita no Feminino

Engel faz remontar as origens da escrita canadiana no feminino a *History of Emily Montague* (1769), de Mrs. Frances Brooke, geralmente aceita como o primeiro romance canadiano, seguido do trio de *bluestockings*, Mrs. Moodie, Mrs. Parr¹⁵ and Mrs. Traill, realçando assim a presença feminina nos primórdios da literatura canadiana. Observa, no entanto, a escassez de obras de arte literárias enquanto tais, escritas por mulheres, a par da abundância da produção jornalística e da produção de ficção sentimental. Ensaiaando uma comparação com a produção das suas congêneres da vizinha América, Engel caracteriza assim a mais popular ficção canadiana feminina do período em estudo:

Canadian women with literary proclivities turn to more pastoral themes and write novels containing reminiscences of their childhood or descriptions of the north [...]. And, for a woman writer, it is all too easy to let the mind operate only within the well-worn grooves of domesticity, for there is a large and lucrative market for domestic romances. Provincialism and domesticity, combined with that touch of the child-romantic with which most feminine writers are endowed, have created in Canada many artistic horrors (MAT 108).

Mas, à margem desta corrente popular de ficção de consumo rápido, começou a emergir, a partir de 1939, um grupo de romancistas canadianas que inclui Constance Beresford-Howe (1922-), Joyce Marshall (1913-), Ethel Wilson (1898-1988), Gwethalyn Graham (1913-1965), Grace Campbell (1895-1963) e Jan Hillard, um pseudônimo usado por Hilda Kay Grant, (1910-). Outras, como por exemplo, Winnifred Bambrick (1892-1969), Jeann Beattie (1922-), Kathleen Coburn (1905-1991) e Christine Van Der Mark (1917-1969), parecem ter-se quedado pelo seu primeiro, ainda que promissor, romance.

Engel inicia o seu estudo do romance feminino no Canadá anglófono com uma rápida referência a Gabrielle Roy, uma francófona, pois as excelentes traduções

¹⁵ Mrs. Parr parece não existir senão como ficção na peça de Robertson Davies, *At My Heart's Core*. Susanna Moodie (1803-1885) e Catherine Parr Traill (1802-1899) são duas irmãs (*nées* Strickland) que imigraram juntas de Inglaterra, acompanhando os respectivos maridos, ambos *half-pay officers*, e se estabeleceram no Ontario. Mrs. Moodie é a autora de *Roughing It In The Bush* (1852), e de Mrs. Traill é a também famosa obra, *The Backwoods of Canada* (1836).

inglesas dos seus romances – com a excepção da menos conseguida *The Tin Flute* (*Bonheur d'Occasion*) fizeram dela uma referência obrigatória. Apesar de não poder dedicar mais de três ou quatro linhas a cada um dos três romances mencionados, Engel considera esta referência inevitável, já que “*She exists to prove that there is a great novelist working in Canada, and to illuminate the shoddiness of the average English-Canadian’s ignorance of his companion culture*” (MAT 110).

Ethel Wilson ocupa o capítulo seguinte da tese de Engel, que se refere a quatro dos seus romances: *Hetty Dorval* (1947), *The Innocent Traveller* (1949), *Swamp Angel* (1954) e *Love and Salt Water* (1956). Para Engel o romance de 1949 mostra a autora no seu melhor:

[Ethel Wilson] is no provincial in her love of the West Coast; she is, rather, the travelling gentlewoman. She understands and appreciates most sounds, sights and emotions and, like her heroine Topaz, she seldom penetrated the surface of events. But she is a virtuoso water-skater. Most of her literary effects are gained by astute selection, along with compression and omission of large expanses of time. This virtue, of course, amounts to a vice when one realizes that Ethel Wilson’s acute selectivity bars her from giving any impression of the wholeness of life. The Innocent Traveller, comprising as it does a hundred years, does not suffer, as some of her books do, from sketchiness: the cycle of Topaz’ life is complete and whole. Characterizations are apt to be thin, but they are charming. Occasional footnotes and quotations give a mock-scholarly effect, coy if they are not taken as gaily as they are meant (MAT 111).

É interessante observar a atenção que Engel sempre dedica aos aspectos técnicos da narratologia, aspectos que também ela procura burilar, quase sempre com êxito, nos seus romances. Como veremos, por exemplo em *Monodromos*, Engel mostra-se igualmente exímia na “*compression [...] of large expanses of time*”, e quanto à caracterização de personagens, pode, muitas vezes, usar-se a terminologia que Engel aqui utiliza para descrever o tratamento das suas próprias personagens. Os sons e as imagens são também rigorosa e habilmente registados nos romances de Engel, e posso dar *Bear* como exemplo, como oportunamente poderemos observar (cf.206 e 209). Não estou, porém, a pretender que Engel tenha aprendido este ou aquele aspecto deste ou daquele romance que leu, o que no fundo é verdade sem que possa ser identificado com exactidão. O que quero dizer é que os aspectos que lhe despertam mais atenção nas

obras e nos autores que leu são, naturalmente, aqueles a que tende dar mais relevo também na sua obra.

Outro aspecto relevante nos romances de Wilson é, no dizer de Engel, o facto de que a autora “*deals largely in expanding perspectives and changing points of view*” (MAT 112). Cada uma das heroínas, ainda no dizer de Engel, “*learns more about the world and about herself during the course of Ethel Wilson’s stories*” (MAT 112). É como se Wilson estivesse constantemente a afastar a heroína e os leitores duma perspectiva provinciana, encaminhando-a para a tomada de consciência de um mundo mais vasto. “*Perception of the depth and darkness of life is often absent from her work*”, considera ainda Engel, “*deliberately avoided, perhaps as she guides her innocents through her stories*” (MAT 112).

É a sina dos romances de Wilson uma certa aparência de trivialidade, reconhece Engel, mas esta trivialidade dá-lhe a possibilidade de moldar as suas histórias sem se deixar enredar por implicações de maior significado. E conclui: “*Her artistic compressions [...] are sometimes banal, but on the whole her woman’s eye for the minor but important [...] is a successful contribution to Canadian letters*” (MAT 113).

Após o destaque feito a estas duas romancistas, e depois de ressaltar a omissão de Adele Wiseman (1928-1992) (“*It is too early to know about Adele Wiseman*”, MAT 113), Engel propõe-se referir a obra de três mulheres: “*Gwethalyn Graham, for her innovations, Constance Beresford-Howe for her sense of form, Joyce Marshall for her complete femininity*” (MAT 113).

É *Earth and High Heaven* (1944) o romance de Gwethalyn Graham que Engel elege para comentar, o romance que tem como protagonista um casal inter-cultural, em que a esposa pertence à classe mais elevada de Montreal, e o marido é judeu. A família da jovem opõe-se com violência a esta relação. É interessante notar que, tendo Marian desposado um homem de ascendência judia, Howard Engel, também este tipo de formação conjugal se reflecte na sua ficção, nomeadamente nas histórias com Ziggy e Marshallene, embora sem os agudos problemas sociais que o romance de Graham, escrito duas ou três décadas antes, dramatiza.

Eis a apreciação que, à guisa de conclusão, Engel faz deste romance:

Earth and High Heaven, was somewhat in advance of the real “Jewish problem” in Montreal, for restricted areas in the Laurentians were just

appearing when the book was written. Its social picture was much closer to the truth in the United States than in Canada, which accounts for its much greater success abroad. At the same time it reflects one important aspect of women's writing: the subordination of a whole social world to a love affair, a romantic disproportion which is often the key to success in the world of "best-sellers" but is still rather frightening in literature (MAT 115).

Se é certo que na obra de Engel surgem casamentos inter-étnicos, ou inter-culturais, como é o caso do casal que protagoniza "Inside The Easter Egg", "The Confession Tree" e "Two Rosemary Road, Toronto", e que esta circunstância não deixa de revelar aqui e além mal-contidos atritos e remoques por parte de outros membros da família, nunca se verifica aquela "*subordination of a whole social world to a love affair*", que, no romance de Grahams, suscita as reservas de Engel.

De Joyce Marshall, Engel opta por falar do seu segundo romance, *Lovers and Strangers* (1957). Não é a trama do romance que mais agrada a Engel, que a caracteriza como "*a kind of psychological meddling [which loses] its relation to the outer world*" (MAT 116). As personagens não são suficientemente interessantes para aguentarem um exame tão minucioso. Apesar disso, a história tem um ar de veracidade, porque não há passos em falso. Sobre a técnica e a linguagem narrativas de Marshall, é este o veredicto de Engel; Katherine e Roger são os protagonistas do romance:

Marshall's writing is as sensitive as her perceptions. Descriptions, bound up always with Roger and Katherine, are impressionistic. Katherine's hair is a continuing symbol of sensuality, her pathetic limp follows her through moments of doubt and despair. Toronto is the setting of the greater part of the book, but it is a very personal Toronto; strange at first, but increasingly familiar to Katherine, for she is from Montreal; seen by Roger through the eyes of an architect. Nothing else in the book, however, equals the warm and, again, sensual account of the Georgian Bay honeymoon; the rest is coloured by the increasing drabness of Roger's and Katherine's relationship (MAT 116-117).

São, sem dúvida, observações muito interessantes sobre a representação topográfica em ficção. Quem ler os romances de Engel fica com a sensação de que a escritora não atribuía grande importância, ou não prestava suficiente atenção, à caracterização realista do seu espaço ficcional, em particular a paisagem urbana, pois apenas no seu último romance, *Lunatic Villas*, a cidade, Toronto, se torna suficientemente concreta e identificável, e isso apenas num capítulo que parece criado exclusivamente com esse

intuito. Porém, já neste comentário, podemos verificar como ela é sensível aos vários cambiantes da caracterização das coisas e das paisagens, e à sua potencialidade orgânica.

Constance Beresford-Howe (1922) é caracterizada por Engel como uma romancista romântica. O seu primeiro romance, *The Unreasoning Heart* (1946), “*is experimental in form, written in three sections, each of which tells a story from a different point of view. The repetition does not breed monotony, but rather a deeper understanding of [the heroine’s] story*” (MAT 117). Mas o enredo é bastante trivial e estereotipado. Os dois romances seguintes de Beresford-Howe “*tell similar stories of overworked young family drudges in whom some male friend finally sees the spark of femininity and fans it to a flame*” (MAT 117). Beresford-Howe possui como maior trunfo, no entender de Engel, um excelente sentido da forma, um talento para moldar uma história “*with sensitive artistry, although narrowly missing the gulf of the literary cliché*” (MAT 118). De comum com as outras duas escritoras, Beresford-Howe enferma, porém, daquilo que Engel considera uma deficiência, influenciada pelo “*American domestic fiction market*”, e que é, “*the inability to see past the love affair into life*” (MAT 118).

Jan Hilliard, autora de *The Salt-Box* (1951), *A View of the Town* (1954) e *The Jameson Girls* (1956) é apresentada como “*an anecdotal humourist rather than a novelist and the connection of her characters with reality is nearly always slight* (MAT 119); a sua representação da realidade parece cada vez mais obscurecida por um certo gosto pela personagem vistosa. Uma percebida preferência do *telling* ao *showing* no tratamento das suas personagens merece também o reparo de Engel. O perfil que Engel traça da estrutura típica dos romances de Hilliard traz-nos imediatamente à lembrança o último romance da própria Engel, *Lunatic Villas*:

Hilliard’s method is to place a family of eccentric outsiders in a stable Canadian community and weave about them a series of gossipy anecdotes which include local eccentrics. The family in each case contains a large proportion of women and an unconventional father (MAT 118).

É certo que no último romance de Engel, mais do que a uma família, é a todo um quarteirão que o termo excêntrico se podia aplicar. Mas a predominância das mulheres é evidente, e, embora a acção do romance decorra já depois da sua morte, Tom Ross,

em *Lunatic Villas* é, enquanto pai, tudo menos convencional. É, a meu ver, nesta tradição humorística que podemos incluir também *Lunatic Villas*.

A última escritora que Engel menciona nesta secção é Jeann Beattie, e o seu romance, *Blaze of Noon* (1945). Não se trata de um grande romance, considera Engel, extremamente prosaico por vezes, no seu registo, em forma de diário, de dois anos vividos em Nova-Iorque por duas jovens do Ontário, durante a Segunda Grande Guerra. A sua importância reside no facto de se tratar de “*a unique account of the de-provincialization process*” (MAT 120). Datado em alguns aspectos, o romance tem o mérito de revelar as experiências emocionais de duas provincianas convictas, de viagem para um mundo tão diferente do seu Ontário natal como o próprio espaço sideral. Engel termina, fazendo um balanço favorável do livro, em que a verdade percebidamente se sobrepõe a certos aspectos mais triviais, e interrogando-se por que razão o tema “*innocents abroad*” não foi mais vezes tratado em romances canadianos.

O processo de “desprovincialização” que Engel percebe representado em *Blaze of Noon* é semelhante àquele por que passam também algumas protagonistas de Engel, na esteira, aliás da sua criadora: Sarah (*NCG*), Minn (*HF*) e Audrey (*M*) são disso bons exemplos. Quanto ao tema *innocents abroad*, é aflorado em “What Lovers Do” (*IEE*).

O saldo deste estudo do romance de autor feminino é francamente positivo, marcando o sólido alicerce de um novo edifício que se erguerá imponente nos anos de maturidade de Engel, que conclui assim a secção:

The books examined here cut across a fairly wide range of feminine attitudes [...]. Be that as is may, these women have rejected tedious domesticity on the one hand, and deliberate Britishness on the other. All of them write fairly well, and the level of Canadian prose arises with their accomplishments. The cocktail party woman has appeared, and a never before permissible frivolity has led Jan Hilliard to a certain amount of success. Sexual problems are handled without embarrassment by Joyce Marshall, and Ethel Wilson gently guides her characters out of their provincial nests into an awareness of modern life. Since modern women are among the few writers to-day likely to have “five hundred pounds and a room of one’s own,” an increasing number of them are able to write (MAT 120).

Eis lançadas as sementes de uma consciencialização informada pelos movimentos feministas (a bandeira de Virginia Woolf aqui aparece firmemente desfraldada), por

uma consciência nacional pós-colonialista, e pela rejeição da mentalidade puritana dominante no Ontário, com o seu extremo utilitarismo e culto da mediania. São estes também alguns dos temas que encontrarão um lugar central na ficção de Engel.

I.3.4 Outros autores

A encerrar o seu estudo do romance canadiano do pós-guerra, Engel refere ainda quatro autores que não se encaixam em nenhum dos grupos anteriormente considerados. São eles, John Cornish, cujo romance *The Provincials* (1951) se pode considerar “*an object lesson in provincialism*” (MAT 125); Selwyn Dewdney, com o romance *Wind Without Rain* (1946) que “*tells of a young teacher’s progression from idealism through to disillusionment and is a valuable document to that profession*” (MAT 125); Ralph Allen, com uma sátira mordaz à CBC, *The Chartered Libertine* (1954), “*flippant and gay with undertones of sheer despair about Toronto, censors and reformers, and the broadcasting business in general*” (MAT 125); e, por último, Len Peterson com *Chipmunk* (1949), outro romance picaresco com raízes em Toronto, cujo herói, pequeno mas valente, “*battles the unfriendly world in search of peace and happiness without succumbing to cynicism in his many defeats*” (MAT 125). Nenhum destes autores faz o melhor uso do seu material, sentencia Engel, que logo acrescenta “*but they are continuous examples of the effort to fuse the Canadian scene into an artistic unity, and thus have their importance in Canadian culture*” (MAT 126).

I.3.5 Conclusão de Engel

Na conclusão geral do seu estudo, Engel procura um equilíbrio entre o tradicional pessimismo dos canadianos e o optimismo injustificado dos nacionalistas, daqueles para quem tudo o que é canadiano é genial. Os pessimistas, os derrotistas, apontam a falta de um romancista canadiano de primeira grandeza, reconhecido internacionalmente, um Tolstoy ou um Dickens. Não há, em seu entender, um sentido de identidade, nem bons críticos, nem uma forma de expressão reconhecidamente canadiana.

Engel acha que há bom e mau nas letras canadianas, e que ter de tudo uma visão negativista é pernicioso. Há que ter em conta que se trata de uma cultura, ao tempo, com apenas noventa anos de idade, alicerçada em comunidades preocupadas sobretudo com a sua sobrevivência num ambiente hostil, e em que os pioneiros não eram eruditos, mas pessoas mais vocacionadas para os aspectos práticos da vida. Se o fizermos, podemos compreender que não estamos perante um panorama inelutável, mas, bem pelo contrário, no limiar de um amplo desenvolvimento artístico, nomeadamente no âmbito do romance. As novas condições para esse pressentido desenvolvimento incluem o rompimento com um isolamento de séculos, marcado por um arreigado espírito puritano, segundo cuja filosofia a arte era pouco importante, senão mesmo pecaminosa. Este panorama está, pois, a mudar, e o artista canadiano está a libertar-se do seu isolamento: *“improved communications, opportunities of travel and study, increasing availability of good books, art reproduction and music now afford him all the possibilities of the world of art”* (MAT 129).

O país pode contar agora (1957) com uma boa dúzia de romancistas que ombreiam com os seus melhores contemporâneos, americanos e britânicos, com algumas vantagens:

While the present generation of British writers is occupying itself with minor themes, the American group with brutality, these Canadians have written of a world which is real and balanced. They have not had to create an artificial artistic climate. Instead, beginning with Hugh MacLennan, they have found in Canada themes strong and varied enough to make their books significant. They have developed in Canada literary styles which are more than acceptable: they are excellent. They have created characters who are

intrinsically Canadian, yet not inhuman symbols. They have put people into the Canadian landscape (MAT 130).

O romancista canadiano tem a vantagem acrescida de poder dispor ainda de muitos temas inexplorados na sociedade em que se insere. Engel pressente a existência de muitos jovens romancistas potenciais, que, porque as condições de publicação não são particularmente favoráveis, não tiveram, ainda, a sua oportunidade. É essa geração emergente, de que Engel se sente parte, adivinhamo-lo, que vai em breve desabrochar com enorme pujança, uma geração em que vão pontificar as vozes femininas, e que incluirá nomes como Margaret Laurence, Margaret Atwood, Alice Munro e tantas outras, incluindo a própria Marian Engel.

Duas ordens de razões me parecem existir para que a importância dos escritores acabados de abordar não tenha obtido maior repercussão na obra de Engel. Os temas, geralmente masculinos e trabalhados segundo uma perspectiva, também naturalmente, masculina, não são de forma nenhuma uma prioridade para Engel, muito mais interessada em contribuir para colmatar as enormes lacunas duma representação feminina mais visceral na literatura canadiana do seu tempo. Por outro lado, em termos de estilo, doutrina literária e técnica narrativa, Engel havia, até ao seu terceiro romance, *Monodromos* (1973), procurado modelos e inspiração na França de André Gide e do *nouveau-roman* de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Michel Butor, sem alguma vez os haver levado verdadeiramente até às últimas consequências. Ora, é talvez quando Engel parece ter encontrado já a sua voz própria, que surgem os melhores romances dos escritores seus directos contemporâneos. É o caso de David Helwig (1938-), que, também poeta, emprega em *The Glass Knight* (1976) uma prosa de belo efeito, mas sem arrebiques de vocabulário ou de sintaxe. O tema central do livro seria de molde a interessar também Engel: uma jovem, tornada frígida na sequência de um aborto mal sucedido, e um homem com o dobro da sua idade envolvem-se numa relação íntima que conhece alguns momentos de felicidade, quase amor, mas no final a jovem foge, provavelmente ao encontro de uma relação lésbica menos problemática. Mais dois exemplos a considerar são Timothy Findley (1930-), com o notável romance *The Wars* (1977), inspirado nos horrores da guerra de trincheiras e do gás de cloro do primeiro grande conflito mundial; e, com *The Sweet Second Summer of Kitty Malone* (1979),

Matt Cohen (1942-), um exímio retratista da geografia física e humana da região agrária a norte de Kingston, e um estilista da prosa, hábil manejaador da sintaxe.

Por alturas da publicação do primeiro romance de Engel, *No Clouds of Glory* (1968), uma plêiade de escritores dava também a lume uma série de obras que se viriam a revelar muito importantes na literatura canadiana, que, no entanto, inclui geralmente temas e motivos muito diferentes do que os dos seus congêneres femininos. Austin Clarke (1932-) inicia com *The Meeting Point* (1967) uma trilogia que explora a vida da comunidade barbadiana na sociedade desigual e anómala de Toronto. Tão rigorosa é a representação do conflito cruel, por vezes violento, entre as comunidades brancas e negras – impiedosamente segregadas pelas primeiras – ou das brancas entre si, que a ficção de Clarke assume o valor dum documento. A sua técnica de diálogo é notável, particularmente a forma como é captado o dialecto barbadiano das personagens negras, expressivo e digno nos seus desvios gramaticais. São as mulheres barbadianas, quase todas ao serviço da comunidade judaica, que neste romance, mais do que os homens, recebem o mais importante da atenção de Clarke. Leonard Cohen (1934-), com *Beautiful Losers* (1966), “extravagante, obsceno e bizarro”, no dizer de John Moss (cf. Moss 1987: 59), pode ter encorajado alguma cena ou formulação mais arrojada do primeiro romance de Engel. Em *The Studhorse Man* (1969) de Robert Kroetsch (1927-), sobressai um jogo intertextual com a mitologia clássica. Graham Gibson (1934-) dá ao público, em *Five Legs* (1969), um romance experimental, em termos estilísticos e narratológicos, em que um jovem escritor morre num desastre de viação depois de ter decidido abandonar a sua promissora carreira para casar na sua terra natal e enveredar pela docência no ensino secundário. *Communion* (1971) é a sua sequência.

Engel conviveu mais ou menos longamente com todos estes escritores, alguns dos quais desde os tempos de Montreal, 1955, para onde fora no intuito de obter o seu MA. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Leonard Cohen e Robert Kroetsch, mas o que os três tinham em comum era mesmo terem tido a Hugh MacLennan como modelo e mentor. O próprio Howard Engel, marido da nossa escritora, ensaiou, também, inicialmente algumas tentativas no sentido de a interessar na composição de livros policiais, um género em que fez reviver com sucesso o estilo de Dashiell Hammett. Deste esforço resultou o inédito “Death Comes for The Yaya”, algumas páginas do qual Engel viria a incluir em *Monodromos*.

Se percorrermos os cadernos que Engel nos legou, não encontramos geralmente referências à obra destes escritores masculinos. Encontramos uma ou outra rara referência, como a amigos ou conhecidos que eram, mas não comentários ou juízos de valor sobre as suas obras. Já quanto aos escritores franceses mencionados e ao *nouveau roman*, as referências são mais frequentes e demoradas. É, pois, com as três autoras acima referidas, Margaret Laurence, Margaret Atwood, Alice Munro, que, como veremos, Marian Engel encontra mais afinidades, o que justifica que sobre elas nos detenhamos um pouco mais demoradamente.

I.3.6 Margaret Laurence

The Stone Angel (1964) é o primeiro dos cinco romances de Margaret Laurence (1926-1987) chamados de Manawaka, cidade fictícia vazada nos moldes da cidade natal da escritora, Neepawa, Manitoba. Para John Moss, “*The Stone Angel is the most celebrated Canadian Novel of our time*” (Moss 1987: 213). Trata-se de um romance em que uma linguagem por vezes luxuriante desempenha mais do que uma função meramente decorativa. Como bem observa Ross:

Such linguistic devices as alliteration – to reinforce the childish aspect of Hagar’s early memories – and the fusing of archaic and colloquial words – to suggest the time span of her awareness – effectively add to characterization. So, too, does sentence structure: inverted syntax, in particular, echoes Hagar’s Highland ancestry while suggesting something of her truculent and unaccommodating nature. It is the imagery, though, that contributes most to characterization. Laurence deftly applies metaphors to her characters in such abundance that their various likenesses provide almost an allegorical parallel to the actual story (Moss 1987: 215).

Muita desta utilização estética dos fenómenos linguísticos vamos também encontrar, com maior ou menor densidade em função da natureza do romance, em Engel, com grande incidência, por exemplo, em *Monodromos (One-Way Street)*.

É imperioso referir que em todos os romances deste ciclo, Manawaka, a linguagem verbal assume um papel central, pois em todos eles as crises entre as personagens vão-se avolumando mercê da incapacidade das mesmas personagens comunicarem entre si por seu intermédio ou não terem suficiente confiança nela, já que

a experiência as ensinou que na maioria das situações quanto mais falamos mais se enredam em ambiguidades e mal-entendidos.

Em *The Stone Angel* os eventos estendem-se apenas por duas ou três semanas, mas durante esse período a nonagenária Hagar recorda, defende, questiona e, por fim, compreende e aceita todos os episódios marcantes da sua vida. Uma coisa que permanece sempre viva em Hagar até ao fim é o prazer que os sentidos – ainda apurados – lhe proporcionam: as cores (das flores e das roupas) os aromas, e até os sabores da comida são ainda uma fonte de prazer, que de certo modo, é também recuperado pela intensidade com que são estimulados pela memória. Há, por isso, uma grande unidade psicológica entre a Hagar da infância, da adolescência e da velhice. A autenticidade do pormenor e a riqueza do detalhe desempenham um importante papel no êxito de Margaret Laurence, que algures afirmou desejar pôr no papel aquilo que toda a gente sabe mas ninguém se tinha lembrado de dizer.

Por vezes, a consciência de Hagar movimenta-se entre passado e presente de uma forma aparentemente desconexa; mas, na maior parte das vezes, esse vaivém da consciência é marcado por um som, ou qualquer outro estímulo físico do mesmo presente, que se intromete. A técnica de *flashback* funciona naturalmente porque, devido à sua avançada idade, Hagar tem uma natural propensão para reviver o passado.

A Jest of God (1966) é o segundo romance do ciclo Manawaka. Nele se assiste à libertação da protagonista, Rachel, do espartilho familiar e social. Rachel, de trinta e cinco anos, vivendo com a mãe a seu encargo, ‘perde’ a virgindade com a colaboração de um antigo condiscípulo, também professor, como ela, durante umas férias de verão, e com a libertação da sua sexualidade, e a confiança que essa libertação lhe traz, consegue desinibir-se e tomar decisões até há pouco impensáveis. Verifica-se então em Rachel um movimento da ignorância obscurantista para o conhecimento, da escuridão para a luz. A dificuldade da expressão verbal, que vai diminuindo para o final do romance, é um motivo central. Simbólico desta dificuldade, que domina toda a primeira parte do romance, é o ‘fenómeno’ da glossolália, de que sua amiga pentecostalista, Calla, aspira participar. Este “fenómeno”, baseado em S. Paulo, segundo o qual é possível aos crentes, por inspiração divina, falar línguas que eles próprios nunca aprenderam, paira sobre a primeira parte do romance, com Rachel a dizer coisas que

não deseja, ou que têm consequências indesejáveis porque os interlocutores as entendem de uma forma diferente da pretendida.

Através de uma narrativa escorreita na primeira pessoa – com trechos muito esporádicos na terceira pessoa, quando Rachel como que se objectiva em momentos de grande intensidade dramática, ou de conflito interior – Laurence consegue captar e estimular a nossa simpatia e respeito. O sucesso técnico do romance reside em grande medida na conquista imediata da cumplicidade do leitor com a voz da protagonista e as dimensões da sua imaginação.

The Fire-Dwellers (1969) é o terceiro dos cinco romances chamados de Manawaka, mas a sua acção desenrola-se em Vancouver, onde Stacey, a protagonista, se fixa ao abandonar o lar paterno. Assim, a cidade natal encontra-se presente no romance apenas através de recordações de algumas personagens, para além da marca de pequena cidade rural, que nunca se consegue totalmente apagar na protagonista. A acção tem lugar durante a Guerra do Vietnam, da qual, embora nunca explicitamente mencionada, chegam frequentemente ecos através dos media, à mistura com explosões de violência racial e outras manifestações mais subtis de violência, como, por exemplo, certos aspectos da publicidade comercial. Stacey é uma mãe de família medianamente numerosa, de meia-idade, a que a Minn de *Honeyman Festival* se assemelha em alguns aspectos. Um dos temas centrais do romance é a dificuldade da comunicação verbal, ou, ainda mais do que isso, a impossibilidade da assunção da nossa verdadeira identidade, de exprimir com sinceridade os nossos pensamentos ou os nossos sentimentos num mundo que espera de nós, hipocritamente diga-se, nada menos do que a perfeição. A tensão acumulada entre Stacey e Mac, o marido, também ele permanentemente preocupado com a estabilidade do seu emprego, com a necessidade de ganhar cada vez mais para acudir às crescentes exigências da educação dos filhos, mas incapaz de o confessar à esposa, o que seria uma fissura imperdoável na muralha que a sua natureza de homem impõe que ele seja para segurança da família – essa tensão, dizia, atinge quase o ponto de ruptura, mas é reduzida a um mínimo suportável, devido à recuperação de alguma capacidade de diálogo entre as personagens. Essa capacidade é suscitada por acidentes extrínsecos, mais ou menos fortuitos, como a morte de Buckle, um amigo íntimo de Mac e ex-companheiro de armas na Europa, o quase afogamento de Duncan, o mais velhito dos rapazes, a tentativa de suicídio de

Tess, uma vizinha amiga, a inevitabilidade de o pai de Mac ter de ir viver com os filhos e, como se ainda fosse pouco, a carta de Rachel, que vimos como protagonista em *A Jest of God*, a anunciar a sua decisão de se mudar, com a mãe, para Vancouver. Tudo isto faz com que se restabeleça um nível mínimo de diálogo entre toda a família (até Jen, que com os seus dois anitos parecia recusar-se a aprender a falar – uma recusa bem emblemática da falta generalizada de diálogo verificada no romance –, se decide a contribuir para o esforço geral com a sua primeira frase completa), com a confissão de fraquezas, medos, desconfianças, infidelidades, que não vão, porém, além do mínimo indispensável: a grande massa do icebergue do consciente individual continuará a ficar oculta.

Ao nível do discurso narrativo, Margaret Laurence apresenta várias soluções para exprimir, por um lado, o desinteressante dia a dia de uma mãe de família a tempo inteiro; as tensões provocadas pela enorme distância entre o que queremos dizer e fazer, e aquilo que o nosso lugar na sociedade nos permite; e, por outro, um mundo exterior de violência e mentira, que parece apostado em autodestruir-se a curto prazo. Para isso recorre a várias formas pouco convencionais de apresentação gráfica.

O que se passa na mente de Stacey é apresentado na primeira pessoa geralmente em forma de diálogo com o superego, com Deus¹⁶ ou com a personalidade alternativa da personagem, recorrendo por vezes ao itálico para marcar os diferentes “intervenientes”. Estes monólogos, referenciados graficamente por um longo travessão inicial e apresentados num só parágrafo de cada vez, reflectem directamente os acontecimentos da acção e dão ao leitor a dimensão da diferença entre o que Stacey pensa e desejaria fazer, e aquilo que, por imperativos sociais, é obrigada a dizer e a fazer. Esta voz é utilizada apenas por Stacey, mas o leitor deverá ter em conta que o mesmo se passa com todas as outras personagens, e aperceber-se de toda a artificialidade das relações humanas e dos seus malefícios. Outra voz é a de um narrador na terceira pessoa, que vê e ouve o que as personagens fazem e dizem a partir de um ponto de vista exterior, e, deste modo, dá conta do fluir diegético. As falas das personagens no discurso directo não são assinaladas graficamente nem apoiadas por

¹⁶ Parece podermos encontrar em Laurence, também, o paradigma daquelas interpelações a Deus, ou ao superego, geralmente recriminativas, que surgem esporadicamente em *The Glassy Sea*, e que são tão frequentes no cânon laurenciano.

verbos introdutórios, mas isso raramente causa ambiguidade, pois, ou as personagens se interpelam usando habitualmente os nomes próprios do seu interlocutor, ou a instância narrativa na terceira pessoa se encarrega de as identificar. Os sonhos e as fantasias de Stacey são apresentados em itálico em texto alinhado com o restante. As recordações são apresentadas em manchas tipográficas deslocadas para a direita cerca de um terço do comprimento da linha do texto principal. As falas que terminam em suspensão dispensam totalmente as reticências ou o travessão, e as pausas no meio das falas das personagens são representadas por espaços mais longos entre as palavras ou expressões. Toda uma variedade de recursos que a própria autora reconhece ser inspirada na peça televisiva, é posta, enfim, ao serviço da narrativa.

Encontram-se em *The Fire-Dwellers* muitos dos temas, motivos e soluções narrativas que Engel irá também explorar à sua maneira. Sem pretender ser exaustivo, posso referir a monotonia do labor doméstico de uma mãe de família a tempo inteiro; a preocupação com os problemas da educação dos filhos; as dificuldades de comunicação com eles, e os complexos de culpa, ou a persistente inquietação, sobre se lhes estará a ser proporcionada a educação mais conveniente; o medo e a insegurança em relação à vida e à saúde dos filhos; a preocupação pela perda, com o passar dos anos, de interesse sexual por parte do companheiro, embora nestes dois últimos aspectos haja uma diferença entre a abordagem das duas escritoras. Em Engel prevalecem mais os danos que os filhos causam às mães, enquanto em Laurence a preocupação vai mais no outro sentido, mesmo que Stacey não tenha sempre a certeza de qual é, em cada situação, o comportamento mais correcto a ter para com eles. *Honeyman Festival* e *Lunatic Villas* são os romances de Engel em que as preocupações das personagens mais se aproximam das dos romances de Laurence. Os homens do universo laurenciano são muito mais tratáveis, e embora nem sempre seja possível viver com eles até ao fim (*The Stone Angel* e *A Jest of God*), há relações heterossexuais muito gratificantes em todos os romances de Laurence, enquanto que em Engel isso raramente acontece. Os problemas do sexo precoce são também aflorados pelas duas escritoras de uma forma cautelosa, bem como a sexualidade feminina, aqui tratada cada vez com maior sinceridade, nomeadamente a desmistificação da pretensa maior propensão da mulher para, ou mais fácil aceitação da, monogamia.

I.3.7 Alice Munro

Alice Munro (1931) é uma escritora com maior propensão para o conto. Mesmo *Lives of Girls and Women* (1971), o romance que aqui referimos, embora classificado como tal pela própria autora, é, de facto, uma colecção de oito contos, embora tendo todos eles Del Jordan como protagonista e sua consciência narrativa, e, como denominador comum, a sua família e os habitantes de Jubilee, cidade fictícia inspirada na pequena cidade de Wingham, Ontário, a cidade natal de Alice Munro. Nisto, assemelha-se claramente a *A Bird in the House* (1970), de Margaret Laurence. Trata-se de um sub-género literário que, como adiante veremos ao tratarmos da colecção, *Inside The Easter Egg*, de Engel, foi na década de oitenta do século passado objecto de uma tentativa de tipificação sob o título de *rovelle*¹⁷, vocábulo que deixa claramente entrever a sua natureza híbrida.

Lives of Girls and Women dá conta da evolução da jovem Del Jordan desde o desabrochar da adolescência até início da maturidade, numa escrita límpida, e através da narração de factos geralmente despidos de dramatismo. Essa evolução não se verifica, no entanto, no carácter ou na sensibilidade de Del, como bem observa John Moss (cf. Moss 1987: 278), mas no crescente conhecimento e aceitação que a personagem adquire de si própria. É pois um romance de maturação e de libertação. Um dos aspectos mais salientes do romance é forma desassombradamente realista como são tratados alguns temas mais melindrosos como, por um lado, a sexualidade feminina, baseada na experiência, na realidade do corpo feminino, e rompendo com a tradição literária, que objectiva ou apaga essa sexualidade, e, por outro lado, a religião. A distância irónica criada entre a Del adulta enquanto narradora e a rapariga em crescimento, que é a protagonista do romance, contraria a tendência para o sentimentalismo, característica da forma autobiográfica.

I.3.8 Margaret Atwood

De Margaret Atwood (1939) releva ter em conta os seus três primeiros romances, publicados durante o período criativo de Engel: *The Edible Woman* (1969), *Surfacing*

¹⁷ Vide 395.

(1972) e *Lady Oracle* (1976). “Atwood is a writer of themes and style”, afirma John Moss (Cf. Moss 1987:1), que continua, “Her peculiar astringent blending of these two elements links her separate works, which display such technical and intellectual versatility that they often seem unrelated” (Moss 1987:1). Antes de se iniciar na escrita de ficção, com *The Edible Woman*, Atwood era já uma conceituada poeta, e, por isso a sua prosa tem muito em comum com a linguagem poética. As suas imagens são simples e precisas, e, muitas vezes, certas imagens, tão banais que já nem damos por elas, são usadas no seu sentido literal causando um efeito surpreendente. O ponto-de-vista narrativo assume também uma função significativa. Embora toda a narração seja feita segundo a perspectiva da protagonista, Marian MacAlpine, a primeira e a terceira parte são narradas na primeira pessoa, enquanto a segunda parte é narrada na terceira pessoa. O romance contém uma sátira mordaz ao consumismo e à conseqüente manipulação dos apetites do consumidor, e ainda à voracidade das massas, tudo segundo uma perspectiva de mulher, também ela um artigo de consumo. Temas tipicamente femininos fazem inevitavelmente a sua aparição no romance, como sejam a acentuação quase caricatural dos aspectos menos agradáveis da educação dos filhos, numa família em rápido crescimento – a omnipresença de excrementos infantis, por exemplo – a lembrar Minn e a sua prole, em *The Honeyman Festival*, mas com uma diferença: ao contrário do marido de Minn, sempre ausente, Joe faz a lida da casa durante a gravidez de Clara. É que, embora crítica acérrima da sociedade patriarcal, e do homem enquanto produto dela, Margaret Atwood trata sempre o outro sexo com justiça. Ainsley, por exemplo, é retratada como uma feminista de poucos escrúpulos, que, desejando ter um filho, permanecendo, ao mesmo tempo, solteira, seduz Len, que acaba por engravidá-la sem saber.

Em *Surfacing*, reconhecidamente um dos melhores romances da literatura canadiana de sempre, e da língua inglesa no último quartel do século vinte, Atwood utiliza um estilo ainda mais original, inovando agora ao nível da sintaxe, principalmente na representação do monólogo interior. A questão da língua enquanto veículo de cultura assume total centralidade no romance quando a protagonista, no seu processo voluntário de aculturação, ou mesmo desumanização, procura raciocinar sem recorrer ao uso da língua – inglesa ou outra. Para Atwood, sabemo-lo através de entrevistas (Cf. Davidson₂ 91-92), as duas línguas oficiais, importadas da Europa, são,

até na sua estrutura morfo-sintática, inadequadas para exprimir a identidade canadiana¹⁸. Em *The Honeyman Festival*, de Engel, ocorre uma espécie de diálogo em que os dois intervenientes declamam, alternadamente, um em inglês e outro em francês, respectivamente, um passo de *Paradise Lost* e um anúncio de electrodoméstico do tipo de televidua, e, de alguma forma, e à sua maneira, afluam esta questão.

Esta noção da inadequação das línguas e culturas europeias enquanto instrumento de colonização é também, como veremos, muito patente em *Bear*, que no entanto se concentra mais na literatura e na arquitectura dos colonizadores. *Surfacing* tem também a ver com o perigo que espreita o Canadá de uma tão alargada quanto indesejada assimilação pelo todo-poderoso vizinho Americano – o império do individualismo e das leis do mercado num total desprezo pelo meio ambiente.

Lady Oracle é um romance picaresco, uma espécie de comédia de costumes, em que a situação da personagem principal, Joan Foster, uma escritora de sucesso, e ao mesmo tempo uma anónima autora de romances de cordel, se complica sucessivamente devido à necessidade de ocultar do seu marido e amigos a sua plena identidade, a necessidade de se conformar a um modelo que lhe é imposto pela sociedade patriarcal. Por isso vive uma vida de permanente dissimulação e ocultação, sob o efeito dum

¹⁸ Este passo da entrevista esclarece um pouco melhor o que Atwood pensa sobre a questão da linguagem: “*And one of her [a protagonista de Surfacing] problems is that none of the languages with which she has been provided seems to be adequate or accessible. And I think the push is towards a third language, if you like, or another language. And, of course, this is one of our difficulties: both in Canada and in Australia we write in English. And the French write in French. And that means that the literary tradition that history has provided us with was created in another country.*”

Davidson: *And when you say language, it’s obviously more than just a question of exotic words being brought in. It’s a question of actual syntax and modes of feeling, being*

Atwood: *Well, let me put it this way. There are a number of Indian languages which are very interesting; in one of them there are no nouns.*

What we would call a noun is a variation of a verb. So that you don’t say, “A deer is running across a field.” You say something like, “fielding” . . . or “something which is being a field is manifesting something which is being a deer.” That is, the whole language is composed of verbs. The mode of linguistic expression militates against seeing objects as distinct from their backgrounds. You see the whole field as doing a certain thing: the whole area of your perception is behaving in a certain way. There is not a flower sitting on a table; the table is flowering, as it were. It is behaving like a flower in that area of space.

It seems to me that English, on the other hand, and to some extent all European languages, see nouns as hard, separate, distinct, contained things. They are separate from verbs. You know, a rock falls off a cliff.

There’s another way of seeing that happening. And having seen the Australian bush, I would say that you need another language too. Because the Australian bush is not something in which you see distinct objects; it’s quite hard to see distinct objects. You see a space behaving in a certain way” (Davidson₂ 91-92).

constante sentimento de culpa, que não teria razão de ser se outros fossem os condicionalismos sociais. O livro é também uma sátira caricatural ao amor romântico, à arte, à sexualidade, à religião, à filosofia, à actividade literária, ao nacionalismo, ao radicalismo revolucionário, ao heroísmo, principalmente nos seus aspectos excessivos. Entretecidas com o enredo principal, vão-se desfiando cenas dum romance melodramático que a heroína vai escrevendo, e que vão, elas próprias, adensando a atmosfera do romance e influenciando o comportamento da sua autora e a sua capacidade de discernimento.

Lady Oracle tem alguns pontos em comum com *Monodromos*, o terceiro romance de Engel. Parte do romance de Atwood passa-se num país mediterrânico, onde a pressão duma cultura fortemente patriarcal se faz sentir com muito mais intensidade sobre os movimentos de uma mulher estrangeira e desacompanhada. As protagonistas de ambos os livros são escritoras de romances de puro entretenimento, com a diferença, porém, que em *Monodromos* não se encontram as extensas transcrições que caracterizam o romance de Atwood. O tom de comédia de costumes e a variedade de personagens e de acção de *Lady Oracle* são, porém, mais comparáveis a *Lunatic Villas*, o último romance de Engel.

E eis assim exposto o terreno fértil de temas e de técnicas narrativas, de novas atitudes e perspectivas, que Marian Engel encontrou no dealbar da sua criação romanesca, e onde pôde aplicar o seu talento e a sua inquebrantável tenacidade, dando um generoso contributo para a sólida construção do edifício literário do Canadá anglófono. Preparado está também o terreno para nos debruçarmos sobre a sua obra, os seus romances e contos, que encontramos à partida como um vasto território quase inexplorado, e esperamos deixar, à chegada, mais acessível ao estudo e à fruição.

I.4 Pressupostos Doutrinários

Os últimos cem anos assistiram a uma proliferação de correntes de teorização e crítica literária sem precedentes, cada uma trazendo contributos importantes para os estudos literários e para o aumento da fruição do texto literário. Se é certo que nenhuma corrente se conseguiu afirmar como definitiva na capacidade de poder abranger todas as obras literárias, passadas, presentes e futuras – tarefa essencial para a definição de literatura – não é menos verdade que no decurso do século recentemente terminado o leitor foi dotado de uma multiplicidade de meios e perspectivas que fazem do texto literário uma quase inesgotável fonte de investigação, enriquecimento e prazer estético.

A minha leitura da obra de Marian Engel beneficia de hábitos de leitura e análise literária, adquiridos ao longo de décadas marcadas por diferentes teorias literárias. Para melhor se compreender, portanto, a minha opção crítica, impõe-se uma brevíssima retrospectiva preliminar sobre algumas das principais correntes de teoria e crítica literária dos últimos cem anos.

I.4.1 Formalismo Russo

Devido ao seu enorme esforço de sistematização analítica, que opõe aos métodos intuitivos ou biográficos então vigentes, o dito Formalismo Russo, cujo advento é comum datar de 1917, com a publicação do artigo de Viktor Chklovski, “A Arte como Processo”¹⁹, pode considerar-se como tendo dado início à teorização e à crítica literária modernas. Recordemos, sucintamente, os princípios básicos do tão célebre quanto atribulado movimento.

O meio da obra literária é a língua. Mas nem todo o uso da língua produz obra de arte. Há um uso prático e um uso teórico. É linguagem poética a que não é prática. Ao conjunto de traços distintivos que opõem a primeira à segunda chamar-se-á literariedade. A obra de arte será tanto mais conseguida quanto mais perceptível for a sua literariedade, isto é, quanto mais a sua linguagem se afastar da linguagem prática. Para isso a linguagem poética deverá opor-se o mais possível à linguagem prática. Por exemplo, se a linguagem prática é altamente automatizada, se só em pequena

¹⁹ In *Teoria da literatura I*. Apres. Tzvetan Todorov (Trad. Isabel Pascoal, do fr. *Théorie de la Littérature I*. Editions du Seuil, 1965). Lisboa: Edições 70, 1978, 93-118.

percentagem recorre à evocação do referente, então é necessário desautomatizá-la: é preciso deter o leitor por meio de uma sintaxe difícil ou do uso de palavras fora do seu contexto habitual, criando o estranho, o difícil, o absurdo, para o obrigar a socorrer-se do referente, a evocá-lo.

Se a linguagem prática faz do suporte fônico um uso inconsciente e cómodo, é necessário que a linguagem poética o torne intencional, perceptível e até incómodo, para o que dispõe dos mais variados artifícios (rima, aliteração, acumulação de vogais, ritmo, trocadilhos fônicos, sequências silábicas difíceis.) Em suma, enquanto a linguagem prática se realiza na mais incompleta inconsciência da complexidade dos artifícios que utiliza, a linguagem poética dirige os seus esforços no sentido de que esses artifícios sejam “postos a nu”. Assim, por exemplo, Chklovsky considera o *Tristram Shandy* o modelo perfeito do romance, porque nele todos os artifícios são postos a nu²⁰.

Se a linguagem prática veicula uma comunicação motivada por, e criadora de uma realidade histórico-social, a linguagem poética, para existir, e se for necessário, criará uma realidade “fictícia” o mais afastada possível da primeira, e deverá tender para não veicular coisa nenhuma e ser transracional; e eis-nos chegados ao “assunto” como motivação do artifício.

“Assunto” é a tradução do russo “*fabula*” (inglês, “*fable*” e “*story*”) conceito que em português se vem cada vez mais traduzindo por “estória” ou “diegese”, sucessão cronológica de acontecimentos fictícios interligados, descritos, referidos ou subentendidos em determinada obra de ficção, que aparece concretizada segundo uma ordem, duração e relevo mais ou menos desviados daquela que ocupam na diegese, naquilo que o russo designa por “*siuzhet*”²¹, o inglês “*plot*” e o português “discurso narrativo” (Cf. Erlich 242-3 e Medvedev 106). Escreve Chklovsky: “*The concept of “siuzhet” is too often confused with the description of events, with what I tentatively suggest be called “story”. Story is really only the material for the filling out of plot*”

²⁰ Chklovsky parece não ver o mais evidente: que se trata de uma caricatura, não de romances com o artifício totalmente desnudado, mas daqueles em que o artifício aparece com a fralda de fora

²¹ Parece que para Chklovsky “*siuzhet*” não significava apenas a disposição artística do material diegético, mas a totalidade dos “artifícios” utilizados no processo de contar a história. Cf. Erlich 242.

(*Apud* Medvedev 106).²² É como se o escritor, tendo inventado um esquema abstracto de grande beleza, procurasse uma história que nele se encaixasse, o que parece estar na base do raciocínio de Eikhenbaum quando refere o afã com que Gogol pedia que lhe dessem uma história qualquer (cf. Eikhenbaum 96-97).

Dado que “*the forms of art are explained by their artistic laws of development, and not by real life motivation,*” (Chklovsky, *apud* Medvedev 107) o assunto é indiferente e até dispensável. Nesta linha escreve Eikhenbaum:

A composição em Gogol não é definida pelo assunto: o seu assunto é sempre pobre, até mesmo inexistente; Gogol parte de uma situação cômica qualquer (que por vezes não é cômica em si mesma) e esta situação serve-lhe de pretexto a uma acumulação de processos cômicos (Medvedev 96).

Portanto, em *O Capote* quase que não há assunto, afirma Eikhenbaum. Gogol parte de um episódio verídico, uma “anedota de chancelaria,” de um funcionário a quem roubam uma espingarda, para a qual economizara durante anos, para desfiar o seu rosário de processos cômicos. Na verdade, porém, tudo se passa de modo bem diferente. Existe de facto um assunto, que levaria ainda algum tempo a descrever, que tem como ponto de partida um episódio verídico narrado a Gogol, do qual o escritor, aparentemente afastando-se, se aproxima. Isto é, a “história” de *O Capote*, afastando-se da “história da anedota de chancelaria, e submetendo-se ao tratamento específico da obra de arte literária, adquire uma nova dimensão que tende para a “verdadeira essência” da realidade. É certo que a “história” é já criação artística e é, ao mesmo tempo, motivada por, e motivadora de processos estilísticos. Mas a realidade, essa é um ponto de chegada, ou a que pretende chegar, e não um ponto de partida. A anedota de chancelaria, ou a notícia de jornal, não são a realidade: se não são falseamento, são, quando muito, aspectos parciais da realidade.

A composição começa logo com a mudança de espingarda para capote. A peça de vestuário tem potencialidades signícas diferentes das da arma. Possui características afectivas mais universais e, como necessidade física primária, toca mais a fundo a

²² Medvedev, no entanto, entende que os acontecimentos da história são reais, não fictícios, o que me parece erróneo, embora a história esteja mais ou menos directamente relacionada com a vida real.

sensibilidade. O capote será ainda utilizado como satisfazendo necessidades de ordem estética, afectiva e utópica, e como marca social.

O conceito de género era a última etapa da teorização formalista, directamente derivado do conceito de artifício. Escreve Medvedev:

The formalists usually define genre as a certain constant, specific grouping of devices with a definite dominant. Since the basic devices had already been defined, genre was mechanically seen as being composed of devices (Medvedev 129).

Os formalistas rejeitam a classificação tradicional, que consideram ter como critério a dimensão da obra (cf. Tynianov 158-159). A definição de género que propõem é inteiramente consistente com o seu método. O género terá de ser determinado, tendo como critério os traços específicos da obra literária.

Um aspecto importante da corrente formalista foi a extensão do estudo do ritmo à prosa, uma característica que na obra de Engel assume particular acuidade. Num dos cadernos da escritora referentes a Novembro de 1983, pode ler-se, talvez em tom lamentoso: “*Nobody ever mentions rhythm in prose*” (MEA Box 34 File 13 [p.15]), o que leva a supor que, se não era intencional, esta característica marcante da prosa de Engel era, pelo menos, consciente.

I.4.2 New Criticism

Uma das linhas de força do *New Criticism* foi a ênfase que colocou na autonomia ou auto-suficiência da obra de arte. O poema – e o seu método aplicava-se com muito mais à-vontade à poesia do que à prosa – é dotado de uma verdade que lhe é conferida pela coerência interna, não por uma correspondência com a realidade exterior, e deve ser examinado como uma estrutura verbal independente; a análise literária produzida pelos primeiros cultores do *New Criticism* acentua, precisamente, a análise minuciosa da complexidade verbal e da estrutura dos poemas.

Por isso os poemas são propostos para apreciação sem se identificar o autor, não vá o seu prestígio influir na apreciação. Também do lado do leitor há perigosas tentações a evitar, como se pode ver em algumas das dificuldades que I. A. Richards, um dos rostos mais visíveis do movimento, identifica em *Practical Criticism* (1929)

como sendo obstáculos a uma “correcta” avaliação do poema, a saber: a frequente ocorrência do que ele denomina *mnemonic irrelevancies*, “*misleading effects of the reader’s being reminded of some personal scene or adventure, erratic associations, the interference of emotional reverberations from a past which may have nothing to do with the poem*” (Richards 1929: 15); *stock responses*, quando o poema parece despertar opiniões preexistentes na mente do leitor, de forma que o efeito produzido se fica a dever mais ao leitor do que ao autor; *sentimentality*, que é tão nefasta quando em excesso, como quando está totalmente ausente e se transforma em *inhibition*; *Doctrinal Adhesions*, que dispensam explicitação; *technical presuppositions*, quando um leitor vai procurar num dado poema detalhes técnicos que noutra poesia produziram bom efeito, e fica decepcionado se os não encontra; e, finalmente, *general critical preconceptions*, exigências preconcebidas resultantes de teorias sobre a natureza ou valor da poesia (cf. Richards 1929: 13-17).

Qualquer manifestação da linguagem verbal, particularmente em poesia, pode ser encarada segundo, pelo menos, quatro aspectos, a que Richards chama: *Sense* (o que se diz), *Feeling*²³ (a atitude perante o que se diz), *Tone* (a atitude em relação ao ouvinte ou leitor) e *Intention* (o efeito, *consciente* ou *inconsciente*, que ele procura obter). Da interacção dos quatro vectores daí resultantes, obtém-se o que ele chama *Total Meaning* (cf. Richards 1929: 179-183).

O sucesso do *New Criticism* advém da sua radical natureza pragmática: é no poema que se devem encontrar as ideias críticas e os instrumentos adequados para a sua análise. O crítico ideal deve estar pronto a modificar os seus critérios na presença da obra realmente nova. No seu melhor, o *New Criticism* esteve sempre aberto à experimentação literária, e consciente das limitações do crítico quando posto perante a intensidade de um grande poema.

Wimsatt and Beardsley usaram os termos “falácia intencional” e “falácia afectiva” para caracterizar, respectivamente, aquela crítica que procura explicar uma obra de arte em termos do “eu” consciente do artista, apoiando-se frequentemente na explícita declaração de intenções do autor; e aquela outra que descreve os métodos críticos que

²³ Em relação a este aspecto Richards esclarece em nota: “*Under ‘Feeling’ I group for convenience the whole conative-affective aspect of life – emotions, emotional attitudes, the will, desire, pleasure-unpleasure, and the rest*” (Richards 1929: 181, n.)

procuram medir o efeito do poema no leitor. Entre estas duas abordagens, inválidas para o *New Criticism*, reside o verdadeiro objecto da crítica, o próprio poema em toda a sua complexidade linguística e estrutural.

Claro que é possível abordar na obra literária outros aspectos que lhe são “extrínsecos”, conforme podemos ler em *Teoria da Literatura*, de René Wellek e Austin Warren (1949), onde, porém, se chama a atenção para o carácter limitado destas abordagens à literatura em capítulos intitulados: “*Literatura e biografia*,” “*Literatura e psicologia*,” “*Literatura e sociedade*,” “*Literatura e ideias*” e “*Literatura e outras artes*” (cf. Wellek). Os capítulos dedicados aos métodos “intrínsecos” são, comparativamente, tratados com muito mais desenvolvimento e entusiasmo.

Como talvez ninguém antes deles, os *new critics* deram um enorme contributo para os estudos literários com as suas análises minuciosas, que, a par do entusiasmo pelas obras comentadas que despertaram nos seus leitores, encorajaram a utilização dos mesmos métodos para novas leituras, aliciando-os para um grau mais elevado de detalhe e ambiguidade. A eles se deve o relevo e o prestígio que atingiram os estudos literários universitários nos países anglófonos nas décadas de cinquenta e sessenta do século passado, estudos esses que, actualmente, se encontram em acentuado declínio.

É claro que o movimento transportava dentro de si as sementes do seu próprio enfraquecimento. Se um poema pode ser analisado satisfatoriamente como um artefacto isolado, com referências mínimas a forças históricas e culturais, então um aluno brilhante no primeiro ou segundo ano do seus estudos superiores pode produzir uma “leitura” tão impressionante como o crítico que há muitos anos “convive” com o poema, como foi o caso de William Empson em *Seven Types of Ambiguity*.

Depois, a necessidade instintiva que parecemos sentir de ver projectados numa obra literária a pessoa e o momento que lhe deram vida, por mais “falácias” que sejam invocadas, provocou uma reacção contra a pobreza cultural e humana de muitos dos escritos menos talentosos do movimento.

Finalmente, e mais decisivamente, o *New Criticism* era um método que privilegiava o poema curto, deixando quase de fora a narrativa e o drama. Conseguia tratar a linguagem e a forma de pequenos passos com grande sofisticação, mas era

muito menos eficaz no tratamento de problemas a uma escala maior, como são a arquitectura do enredo e da caracterização de personagens.

Muito surpreendentemente, ou talvez não, vamos verificar como se pode tornar produtiva a aplicação dos métodos de análise minuciosa lançados pelo *New Criticism* à prosa de Engel, que permite descobrir, por vezes, uma corrente de sentido – ou isotopia, como lhe chamarão os estruturalistas – nunca explicitamente declarada, mas apenas sugerida pela análise verbal e estrutural dos passos ou dos capítulos dos seus romances.

I.4.3 Reader-response Criticism

Um modelo filosófico desenvolvido por Husserl, a fenomenologia, vem fazer deslocar do texto para o leitor o foco da pesquisa literária, em claro contraste com o *new criticism*. Segundo este modelo, o que interessa estudar, aquilo que é apreensível, é o objecto que temos perante nós, o fenómeno. Mas não há objecto sem sujeito: um objecto é um ser apreendido por um sujeito. Sujeito e objecto encontram-se, portanto, indissociavelmente ligados naquilo que apreendemos. As coisas existem de uma forma objectivamente apreensível pela consciência e só elas, e a forma como são apreendidas, interessam à filosofia. À questão da estabilidade do objecto, da universalidade problemática da sua apreensão, o modelo responde que há no ser humano uma subjectividade transcendente que assegura a infalibilidade da sua apreensão do objecto. É assim afirmada a centralidade do sujeito humano. E assim o enfoque que se tinha deslocado do autor para a obra de arte autónoma passa a abranger também o leitor, enquanto sujeito construtor da aparência fenomenal.

Se é certo que muitas obras têm como referente a própria literatura, em elevada percentagem, outras apoiam-se muito mais no conhecimento que o leitor tem do real, da sua experiência do real. Podemos dizer que alguma da ficção mais recente se apoia muito menos nas convenções literárias e nas utopias nelas construídas do que certas obras do passado.

Por exemplo, o processo de representação do diálogo em Marian Engel, o discurso narrativo, tantas vezes fragmentado e desordenado, a técnica oblíqua (espécie de sinédoque ou metonímia) e a alusão intertextual exigem uma participação do leitor cada vez maior nos romances desta autora.

O modelo da “estética da recepção” ou *reader-response*, como ficou conhecido no mundo anglo-saxónico, reage principalmente às teorias que colocam o acento tónico da crítica literária na investigação da intenção do autor. É o que se pode depreender do passo seguinte, extraído de *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1976, trad. inglesa 1978) da autoria do alemão, da chamada Escola de Constança, Wolfgang Iser:

His object should therefore be, not to explain a work, but to reveal the conditions that bring about its various possible effects. If he clarifies the potential of a text, he will no longer fall into the fatal trap of trying to impose one meaning on his reader, as if that were the right, or at least the best, interpretation. [...] As is evident from the variety of responses to modern art, or to literary works down through the ages, an interpreter can no longer claim to teach the reader the meaning of the text, for without a subjective contribution and a context there is no such thing. Far more instructive will be an analysis of what actually happens when one is reading a text, for that is when the text begins to unfold its potential; it is in the reader that the text comes to life, and this is true even when the ‘meaning’ has become so historical that it is no longer relevant to us. In reading we are able to experience things that no longer exist and to understand things that are totally unfamiliar to us (Iser 18-19).

Não se trata de fornecer ao leitor uma interpretação, mas dar-lhe pistas, relevar os elementos com que ele deverá entrar em conta para mais intensamente fruir a obra. O papel do crítico é “ensinar” o leitor a ler. E se, por um lado, alguns dos sinais do texto tiverem já caducado para o leitor, outros casos haverá em que será facultado ao leitor experimentar coisas que já não existem ou contactar com realidades até então totalmente estranhas. Resumindo:

we may conclude that the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic pole is the author's text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader. In view of this polarity, it is clear that the work itself cannot be identical with the text or with the concretization, but must be situated somewhere between the two (Iser 21).

Mas, afinal, o que é o leitor? Tratar-se-á de uma entidade tão estável ou consolidada que seja passível de utilização operacional? Ainda em *The Act of Reading*, Iser identifica as, ao tempo, três principais categorias para áreas específicas de crítica literária na perspectiva do leitor: o “super leitor” (*superreader*) de (Riffaterre), o “leitor

informado” (*informed reader*) de (Fish), e o “leitor visado” (*intended reader*) de (Wolff), entre muitas outras, cada uma delas utilizando uma terminologia própria. Embora concebidos prioritariamente como construções heurísticas, estes “leitores” são abstraídos de grupos de leitores específicos com existência real.

O super-leitor de Riffaterre, explica Iser, representa um “*group of informants*,” que está sempre de acordo em “*nodal points in the text*,” estabelecendo assim, por via das suas reacções comuns, a existência de um “*stylistic fact*” (cf. Iser 31).

The superreader is [...] a collective term for a variety of readers of different competence, [which] allows for an empirically verifiable account of both the semantic and pragmatic potential contained in the message of the text. By sheer weight of numbers, Riffaterre hopes to eliminate the degree of variation inevitably arising from the subjective disposition of the individual reader. He tries to objectify style, or the stylistic fact as a communicative element additional to the primary one of language. [...] A] stylistic fact can only be discerned by a perceiving subject. Consequently, the basic impossibility of formalizing the intratextual contrasts manifests itself as an effect that can only be experienced by a reader (Iser 31).

O mesmo se passa, até certo ponto com o conceito de “leitor informado” de Stanley E. Fish. Este, porém, menos interessado em obter a média estatística das reacções dos leitores, procura descrever a forma como o leitor processa o texto. Este leitor é assim, sumariamente, caracterizado como:

someone who 1.) is a competent speaker of the language out of which the text is built up. 2.) is in full possession of “semantic knowledge that a mature . . . listener brings to this task of comprehension.” This includes the knowledge (that is, the experience, both as a producer and comprehender) of lexical sets, collocation probabilities, idioms, professional and other dialects, etc. 3.) has literary competence (Iser 31).

Esta competência *literária* exigida ao leitor implica também a capacidade de observar as próprias reacções durante o processo de actualização a fim de as monitorizar (cf. Iser 31).

Fish surgiu com uma explicação para a questão de como leitores diferentes tendem a ler as mesmas obras da mesma maneira. A sua resposta, em vez de envolver temas comuns de identidade individual, tinha a ver com identidade *cultural*. Fish defende que a estabilidade da interpretação entre leitores é uma função das estratégias interpretativas partilhadas. Estas estratégias, que são anteriores ao acto de ler e, por

isso, determinam a forma do que é lido, são comungadas por “comunidades interpretativas” tais como aquela que é constituída pelos alunos universitários americanos a quem é proposta a leitura de um romance como projecto académico. Ao desenvolver o modelo das comunidades interpretativas, Fish rompeu definitivamente com os seus predecessores formalistas ou *New Critics*, tornando-se numa espécie de crítico de *reader-response* de vertente social e estruturalista. Mais recentemente tem-se ocupado do estudo das comunidades de leitura e das suas convenções interpretativas no intuito de compreender as condições que dão origem à inteligibilidade de uma obra.

A mudança de enfoque que Fish protagonizou é, em muitos aspectos, típica daquela que teve lugar no interior do campo da crítica *reader-response* – um campo que, devido precisamente a essas alterações vem cada vez mais sendo referido como crítica “orientada para o leitor” (*reader-oriented criticism*). À medida que diminuem as análises que examinam as relações entre o texto e o leitor individual, aumenta o número de críticos orientados para o leitor que investigam comunidades de leitura, desde o estudo das leitoras de romances de cordel, até ao estudo das alterações na recepção das obras literárias através dos tempos.

Algumas feministas que adoptam o modelo de crítica orientada para o leitor desafiam a leitora a tornar-se uma *leitora resistente*. Com o argumento de que a literatura escrita por homens tende a “imascular” (“*immasculate*”²⁴) as mulheres, essas feministas advogam estratégias de leitura que envolvem a substituição de pronomes femininos por masculinos, e de personagens femininas por masculinas a fim de expor o sexismo inscrito nos textos patriarcais.

Outras feministas sugerem que pode haver diferenças essenciais entre o modo como as mulheres e os homens lêem e escrevem, ao passo que certas comunidades lésbicas e “*gay*” reclamam também para si uma forma particular de sentir a obra literária, parecendo, assim, este modelo crítico estar a fundir-se quer com a leitura desconstrutiva quer com os estudos de género.

Diversamente de Fish, que se ocupa dos efeitos do texto sobre o leitor, Wolff, com o seu “leitor visado” (*intended reader*), propõe-se reconstruir a ideia de leitor que o autor tem em mente:

²⁴ Trata-se de um neologismo que joga com “*emasculate*”, e que significa qualquer coisa “dar da mulher uma visão masculina,” uma visão que interessa ao homem.

This image of the intended reader can take on different forms, according to the text being dealt with: it may be the idealized reader; or it may reveal itself through anticipation of the norms and values of contemporary readers, through individualization of the public, through apostrophes to the reader, through the assigning of attitudes, or didactic intentions, or the demand for the willing suspension of disbelief. Thus the intended reader, as a sort of fictional inhabitant of the text, can embody not only the concepts and conventions of the contemporary public but also the desire of the author both to link up with these concepts and to work on them—sometimes just portraying them, sometimes acting upon them (Iser 32-33).

Wolff traça ainda a história da democratização da “ideia de leitor”, cuja definição exige um conhecimento relativamente detalhado do leitor contemporâneo e da história social do tempo, para que possam ser correctamente avaliados a importância e a função deste “leitor visado.” De qualquer forma, Wolff acredita que, caracterizando este leitor fictício, é possível reconstruir o público a que o leitor quis chegar (cf. Iser 32-33).

No entanto, Iser levanta alguns problemas ao leitor fictício, “*present in the text by way of a large variety of different signals,*” que não é, afinal, independente de outras perspectivas textuais tais como “*narrator, characters, and plot-line, as far as his function is concerned*” (Iser 33). Será possível ao leitor real, gerações depois de escrita a obra, não podendo, por isso, ser o “leitor visado”, alcançar o/um significado do texto? Além disso, muitas das posições e atitudes que o autor atribui ao leitor fictício no texto são concebidas ironicamente, e, portanto, não é de esperar do leitor real que aceite a atitude que lhe é oferecida, mas antes que reaja a ela. Forçoso é, portanto, distinguir o papel do leitor fictício, o narratário de Genette, do leitor real:

The role of the reader emerges from this interplay of perspectives, for he finds himself called upon to mediate between them, and so it would be fair to say that the intended reader, as supplier of one perspective, can never represent more than one aspect of the reader's role (Iser 33).

Wayne Booth avança um quarto modelo de leitor, que é, por assim dizer, uma imagem do próprio autor: é o leitor implícito, que visa colmatar as limitações de cada um dos leitores descritos anteriormente. O leitor implícito é aquela instância literária estruturada no próprio texto e que o leitor real deve identificar e assumir, ainda que apenas temporariamente, para que o texto atinja o seu efeito:

It is only as I read that I become the self whose beliefs must coincide with the author's. Regardless of my real beliefs and practices, I must subordinate my mind and heart to the book if I am to enjoy it to the full. The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement (Booth 137-8).

Quanto à forma como o leitor apreende o texto, Wolfgang Iser escreve no capítulo intitulado “*Phenomenology of Reading*” na secção dedicada ao que ele designa por “*wandering viewpoint*”²⁵, em que é descrita a forma como o leitor prossegue na leitura, com cada nova informação lançando uma nova luz sobre o que para trás ficou dito:

The reader's wandering viewpoint is, at one and the same time, caught up in and transcended by the object it is to apprehend. Apperception can only take place in phases, each of which contains aspects of the object to be constituted, but none of which can claim to be representative of it. Thus the aesthetic object cannot be identified with any of its manifestations during the time-flow of the reading. The incompleteness of each manifestation necessitates syntheses, which in turn bring about the transfer of the text to the reader's consciousness. The synthesizing process, however, is not sporadic—it continues throughout every phase of the journey of the wandering viewpoint (Iser 109).

Engel está perfeitamente consciente deste processo, e nele confiante, quando introduz na sequência narrativa determinados elementos para os quais, só mais tarde, muitas vezes só depois de uma segunda leitura, o leitor encontra justificação e sentido. O passo seguinte de Iser descreve na perfeição, e por isso não resisto a citá-lo de forma tão extensa, muitos dos aspectos da construção narrativa de Marian Engel, que explorarei amplamente nos meus comentários ao Capítulo I de *Monodromos*:

One further aspect of the wandering viewpoint needs to be discussed if we are to pinpoint the way in which the written text is grasped by the reader. The reciprocal evocation of perspectives does not normally follow a strict time sequence. If it did, what had been read earlier would gradually disappear from view, as it would become increasingly irrelevant. The

²⁵ “*The wandering viewpoint of the reader*” pode, a meu ver, entender-se como um constante reajustamento da “mira” por parte do leitor, à medida que vai avançando na leitura, cada estágio seguinte iluminando o anterior. Trata-se de um meio de descrever a forma como o leitor está presente no texto. Esta presença situa-se num ponto em que a memória e a expectativa convergem, e o movimento dialético daí resultante provoca uma continuada modificação da memória e uma crescente complexidade da expectativa.

pointers and stimuli therefore evoke not just their immediate predecessors, but often aspects of other perspectives that have already sunk deep into the past. This constitutes an important feature of the wandering viewpoint. If the reader is prodded into recalling something already sunk into memory, he will bring it back, not in isolation but embedded in a particular context. The fact of recall marks the limit to which the linguistic sign can be effective, for the words in the text can only denote a reference, and not its context; the connection with context is established by the retentive mind of the reader. The extent and the nature of this recalled context are beyond the control of the linguistic sign. Now if the reference invoked is embedded in a context (however variable), clearly, it can be viewed from a point outside itself, and so it is possible that aspects may now become visible that had not been so when the fact had settled in the memory. It follows that whatever is evoked from the reading past will appear against the background of its own observability, and it is at this point that the textual sign and the reader's conscious mind merge in a productive act that cannot be reduced to either of its component parts. As the past fact is recalled against the background of its own observability, this constitutes an apperception, for the invoked fact cannot be separated from its past context as far as the reader is concerned, but represents part of a synthetic unit, through which the fact can be present as something already apprehended. In other words, the fact itself is present, the past context and synthesis are present, and at the same time the potential for reassessment is also present (Iser 116-117).

Este aspecto do processo de leitura, continua Iser, tem grande significado para a compilação do objecto estético, a impressão que se vai formando na mente do leitor. À medida que a consciência do leitor é activada pelo estímulo textual e a apercepção de novo trazida à memória volta como pano de fundo, assim a unidade de significado é ligada ao novo momento de leitura em que o ponto de vista está agora situado. Mas como a perspectiva invocada já possui um significado configurativo e não reaparece isoladamente, essa perspectiva tem inevitavelmente de facultar um aspecto diferenciado de observação para a nova perspectiva que a invocou e que, dessa forma, sofre um grau crescente de individualização. A distanciação no texto entre a evocação recíproca dos factos narrados e os sucessivos momentos de síntese constantemente formulados e reavaliados à medida que prossegue o acto de leitura, por um lado, e a capacidade que tem o leitor de, através de uma nova referência a uma palavra, ou breve expressão, já utilizada, evocar todo o contexto em que foi usada nas várias ocorrências anteriores, por outro, criam uma possibilidade combinatória que nenhuma leitura individualmente, nem o conjunto de todas as leituras consegue exaurir:

This network of connections potentially encompasses the whole text, but the potential can never be fully realized; instead it forms the basis for the many selections which have to be made during the reading process and which, though intersubjectively not identical — as is shown by the many different interpretations of a single text — nevertheless remain intersubjectively comprehensible in so far as they are all attempts to optimize the same structure (Iser 118).

I.4.4 Crítica de Matriz Psicanalítica

A crítica literária psicanalítica pode desenvolver-se segundo quatro vertentes: (a) facultar um estudo psicológico de um escritor e explorar a natureza do processo criativo; (b) analisar o conteúdo e generalizar sobre os tipos e leis presentes nas obras literárias (as personagens, imagens, metáforas, etc.); (c) debruçar-se sobre a construção formal (o modelo clássico de narrativa é que uma situação estável inicial é perturbada e acaba por ser de novo estabilizada); (d) teorizar sobre os efeitos psicológicos da literatura sobre os seus leitores.

Quando centrada no autor, a crítica psicanalítica visa chegar à personalidade deste através do estudo da sua obra. Não é neste sentido, porém, que se dirige a minha investigação. Tal exercício, que se pode justificar quando o interesse pela figura pública ultrapassa o interesse pela obra, pode conduzir frequentemente à conclusão de que a obra é resultado de um desarranjo ou desequilíbrio qualquer na personalidade do seu autor.

Alfred Adler e os seus seguidores sustentavam que os escritores escrevem motivados por complexos de inferioridade, enquanto que outra corrente aplicava as ideias de Carl Gustav Jung, que rompera com Freud por causa da ênfase que este colocava no sexo, e que tinha desenvolvido uma teoria do *inconsciente colectivo*. De acordo com a teoria junguiana, uma grande obra literária é, não a expressão disfarçada dos desejos pessoais reprimidos do seu autor, mas sim uma manifestação dos desejos outrora partilhados por toda a raça humana, mas reprimidos agora pelo advento da civilização.

Devido talvez à caracterização freudiana da mente criativa como sendo “clamorosa” (a de alguém que, ruidosamente, reclama urgente atenção) se não mesmo

doente, a crítica psicanalítica escrita antes de 1950 tinha tendência a psicanalisar o autor enquanto indivíduo. Os poemas eram lidos como fantasias que permitiam aos autores dar livre curso a desejos reprimidos, protegerem-se de ansiedades profundas, ou ambos os casos.

Alguns críticos psicanalíticos de uma geração posterior detiveram-se frequentemente a analisar as personagens dos romances e peças teatrais antes de avançar para os seus autores. Isso, porém, foi sol de pouca dura, dado que as personagens, tanto as boas como as más, eram tendencialmente consideradas por estes críticos como personalidades potenciais do/a autor/a ou projecções de vários aspectos reprimidos da sua psique.

Da mesma forma que o analista tenta descobrir o “pensamento onírico” por detrás da história do sonho – isto é, o conteúdo latente ou oculto do sonho manifesto – também o crítico literário de matriz psicanalítica procura expor o conteúdo latente, subjacente, de uma obra.

Freud usou as palavras *condensação* e *deslocamento* para explicar dois dos processos mentais por meio dos quais a mente disfarça os seus desejos e temores em histórias oníricas. Na condensação, vários pensamentos ou pessoas presentes numa história sonial podem ser condensadas numa só manifestação ou imagem; no deslocamento, uma ansiedade, um desejo, ou uma pessoa podem ser deslocados para a imagem de outra, com a qual, ou com quem, está vagamente ligada por um fio de associações que apenas um analista pode desenredar. Os críticos de matriz psicanalítica tratam as metáforas como se de condensações soniais se tratasse; e tratam as metonímias – figuras de linguagem baseadas em associações muito mais vagas e arbitrarias – como se fossem deslocamentos soniais. Assim, a linguagem figurativa em geral é tratada como algo que surge quando a mente consciente do autor resiste ao que o inconsciente lhe diz para retratar ou descrever. Um símbolo é uma ocultação significativa da verdade quando esta ameaça vir ao de cima como ideia assustadora ou proibida.

Ainda quanto a esta segunda vertente, o conteúdo, há a necessidade de se fazer, à partida, uma distinção, que não é habitualmente feita, e que me parece relevante para o estudo da escrita de Engel. No primeiro caso, as personagens agem segundo um certo padrão psicológico que o autor conhece por experiência e regista com a possível

objectividade, ainda que as causas desses comportamentos se lhe apresentem obscurecidas, embora transparentes para o psicanalista, ou para o leitor informado na matéria. Neste caso, que se poderá apenas observar em obras anteriores ao fim do primeiro quartel de século XX, antes da divulgação generalizada das descobertas de Freud e dos rápidos desenvolvimentos da psicanálise, pode até a instância narrativa ou autoral tirar conclusões incorrectas e fazer juízos de valor sobre a acção, que o leitor, no entanto, desmontará. O interesse da obra não será diminuído, poderá até, bem pelo contrário, resultar beneficiado. A espontaneidade e o rigor da observação e do registo permitiram mesmo a algumas obras serem utilizadas pelos psicanalistas como matéria de observação.

Quando tem conhecimentos consistentes de psicanálise e, deles fazendo uso, constrói os seus caracteres, como “casos clínicos” que se conformam com modelos conhecidos, pode o autor camuflar esses conhecimentos, deixando ao leitor a aprazível tarefa de os identificar: para a obra, o efeito é idêntico ao do primeiro caso. Diferente será já, quando a instância autoral ou narrativa apresenta o caso e faz o diagnóstico. Nesta eventualidade, que se verifica algumas vezes nos primeiros romances de Engel, o efeito pode ficar bastante prejudicado.

Quando o enfoque da psicanálise recai sobre a estrutura formal da obra, procura encontrar-se uma razão psicológica para essa estrutura, que em geral parte da desestabilização de uma situação inicial estabilizada, que no final encontra o equilíbrio inicial. Cada vez menos os enredos são construídos desta forma, parece-me, e os de Engel, para os quais por vezes o nome parece por demais pomposo, têm uma forma aberta em que nada parece atingir um equilíbrio bem definido. Quando muito, parte-se de uma situação inicial tensa, para acabar numa tomada de consciência por parte das personagens de que é preciso sobreviver, obtida através de uma experiência dolorosa. De qualquer modo, uma tal estratégia é geralmente conduzida em estudos de história ou género literários, que não são os interesses principais desta dissertação.

Embora não negando a ideia de que o inconsciente desempenha um papel na criatividade, alguns críticos de matriz psicanalítica começaram a concentrar mais a sua atenção na forma como os autores criam obras que apelam para os desejos e fantasias dos leitores. Por conseguinte, desviaram o seu enfoque da psique do autor para a psicologia do leitor e do texto. As teorias que se preocuparam mais com o leitor do que

com o texto ajudaram a estabelecer outra escola de teoria crítica: a crítica *reader-response*. Elizabeth Wright explica esta moderna tendência da crítica psicanalítica da seguinte forma:

What draws us as readers to a text is the secret expression of what we desire to hear, much as we protest we do not. The disguise must be good enough to fool the censor into thinking that the text is respectable, but bad enough to allow the unconscious to glimpse the unrespectable (Wright 117).

Quando centrada no leitor a crítica psicanalítica procura, portanto, investigar as origens do efeito agradável ou desagradável da obra de arte, embora o prazer estético se deva não só a estímulos inconscientes como também a certas cumplicidades e predileções conscientes.

Embora frequentemente os meus comentários apontem certos efeitos retóricos e rítmicos presentes nas obras estudadas, não procuro indagar as origens psicológicas desses efeitos, contentando-me com referir que são também comuns a outras artes, como a pintura, a música ou o cinema.

I.4.5 A Crítica Estruturalista

As várias correntes estruturalistas – e de novo a Europa e a América do Norte apresentam aspectos substancialmente diferentes – propuseram-se dotar a crítica literária de um aparelho analítico o mais objectivo possível, retendo todavia a tendência formalista do *New Criticism*, ou, na vertente europeia, do formalismo russo. A principal diferença, pelo menos em relação ao formalismo russo, reside na revalorização do “conteúdo” do texto, ou se quisermos, no seu conteúdo semântico, que o formalismo russo marginalizara. Nestas duas vertentes podemos também identificar duas matrizes distintas: uma matriz antropológica, a anglo-saxónica, e uma matriz linguística.

Na base do estruturalismo de matriz antropológica encontra-se Claude Lévi-Strauss, um antropólogo estrutural francês, que estudou tudo – desde a estrutura das aldeias até à estrutura dos mitos – e encontrou nos mitos aquilo que ele próprio denominou *mitemas*, unidades mínimas estruturais, como, por exemplo, elementos básicos de narração. Inspirado nas investigações de Wladimir Propp sobre os contos folclóricos russos, Lévi-Strauss examinou centenas de lendas e mitos dos mais

diferentes povos, e julgou ter chegado a um número limitado de unidades significativas elementares com que são construídos todos os mitos e lendas do mundo num só grande mito a ser escrito pela mente humana colectiva.

Essas descobertas encorajaram literatos, como Northrop Frye, a aplicar a mesma investigação à literatura, nomeadamente ao estudo estrutural das narrativas. Em *Anatomy of Criticism* (1957), Frye defende que a própria literatura forma um sistema devidamente estruturado; não se trata de um amontoado de escritos aleatórios acumulados ao longo dos séculos, mas é possível observar que certas leis objectivas regulam o seu funcionamento. Se a crítica conseguisse formular essas leis, poderia tornar-se sistemática. Estas leis consistem nos diversos modos, arquétipos, mitos e géneros, segundo os quais se estruturavam todas as obras literárias (exemplo o comentário de *Lycidas*).

Na origem de toda a literatura encontram-se, segundo Frye, quatro categorias narrativas: o cómico, o romântico, o trágico e o irónico, que se podem correlacionar com os quatro mitos da Primavera, Verão, Outono e Inverno. Por seu lado, os modos literários definem-se pelo estatuto do protagonista em relação ao leitor: no mito, o herói é superior em qualidade; no romance é superior em grau; na tragédia e na epopeia (modos miméticos elevados) é superior em grau em relação ao leitor, mas não ao mundo que o rodeia; nos modos miméticos baixos – comédia e realismo – é igual ao leitor; na sátira e ironia é-lhe inferior.

Ao estruturalismo devemos o trazer de novo para o primeiro plano dos estudos literários a prosa de ficção, que o *New Criticism* secundarizara. E se ao nível do estudo dos enredos os resultados não foram tão longe como esperavam os seus propugnadores, a crítica estruturalista investiu com sucesso na sistematização do discurso narrativo. No plano da compilação dos factos da história, da tipificação do narrador e do narratário, da perspectiva narrativa, da caracterização das personagens, do tratamento do tempo e do espaço, da separação entre autor real e autor implícito, ou narrador, realizaram-se estudos exaustivos, que deram origem a uma área nova dos estudos literários, a narratologia, criada com os contributos de Wayne Booth, Gérard Genette e Roman Jakobson, entre outros.

Ao intentar tipificar as várias formas narrativas, investigando nelas as suas estruturas profundas, o estruturalismo, pode dizer-se, desviou do sujeito individual a sua atenção, passando a preocupar-se mais com a procura de uma consciência colectiva.

Os estruturalismo de matriz linguística, que Roman Jakobson – a quem se deve a formulação das seis funções da comunicação verbal – defendeu e desenvolveu, postulava que a literatura, como qualquer outra arte, estava provida de uma estrutura como a que Saussure havia previsto para as línguas naturais. Da mesma forma, o texto literário é visto como uma estratificação hierarquizada de várias linhas de conteúdo, numa configuração piramidal da base para o topo, onde é possível encontrar o significado final que compete ao crítico determinar.

No modelo de Jakobson, dito comunicacional, a obra de arte literária resulta do esforço para superarmos as limitações da palavra na relação de nós próprios com o mundo. Desta forma se explica o poético como uma das seis funções da comunicação verbal. Uma selecção, ou escolha orientada do material verbal, e um arranjo especiais das palavras no enunciado, de forma a obter um determinado ritmo, uma determinada imagem, um determinado padrão sonoro, um conjunto de ambiguidades, envolvem a mensagem comunicativa de um campo energético que está normalmente ausente da comunicação conversacional pragmática.

Tornou-se célebre a seguinte formulação de Jakobson, que procura traduzir em termos de linguística estrutural o que atrás ficou dito: “A função poética projecta o princípio da equivalência do eixo da selecção sobre o eixo da comunicação” (cf. Jakobson 358), que em termos menos abstractos significa que o discurso literário é caracterizado por todo o tipo de simetria, paralelismo, repetição a todos os níveis. A textura sonora das palavras, habitualmente de pouca importância na comunicação quotidiana, assume papel relevante na linguagem poética, em que as palavras, pelo simples motivo da sua proximidade, se contaminam umas às outras também pelo som:

In a sequence, where similarity is superimposed on contiguity, two similar phonemic sequences near to each other are prone to assume a paronomastic function. Words similar in sound are drawn together in meaning (Jakobson 371).

Por exemplo na sequência “Plácido anda possuído não só por um *sonho*, mas pela *sanha* de viajar”, a semelhança fónica entre *sonho* e *sanha*, cuja selecção se deve precisamente a essa semelhança, ganha uma energia adicional.

A sinestesia explica também a razão por que certas imagens sonoras evocam, reforçam ou replicam certas imagens visuais, ou outras:

The relevance of the sound-meaning nexus is a simple corollary of the superposition of similarity upon contiguity. Sound symbolism is an undeniably objective relation founded on a phenomenal connection between different sensory modes, in particular between the visual and auditory experience (Jakobson 372).

Para o pensamento estruturalista, a arte representa um dos meios de comunicação de massa, veiculando informação codificada. Esta comunicação de informação entre o emissor e o receptor é comparável ao que se passa na comunicação através das linguagens naturais: a *langue* saussureana está para o *código* da linguagem artística, assim como a *parole* está para a *informação*. Porém, cada linguagem não é somente um sistema de comunicação, mas é também um sistema modelizante, ou, melhor ainda, estas duas funções estão indissoluvelmente ligadas. Por sistema modelizante entenda-se um sistema que condiciona a natureza da informação que veicula (cf. Lotman, 40).

A crítica estruturalista pretende reduzir ao mínimo a subjectividade do autor e do leitor, e, ainda, da sociedade, do mundo referencial, cuja inexistência chega a ser postulada. O estruturalismo não faz, geralmente, juízos de valor sobre o objecto de análise por achar isso pouco científico – não dispõe de instrumentos fiáveis para tal –, nem define o que é obra de arte ou não.

Para os críticos literários de matriz estruturalista, cujo pensamento Yuri Lotman sistematiza em *La Structure du Texte Poétique* (1970, trad. fr. 1973), a ideia veiculada pelo texto não está contida em meia dúzia de citações, por mais judiciosa que seja a escolha, mas exprime-se, isso sim, em toda a estrutura artística. O investigador que não compreende isto, e procura encontrar a ideia em citações isoladas, é comparável a alguém que, tendo-lhe sido dito que uma dada casa possui um plano, começa a demolir as paredes à procura do local onde esse plano está escondido. Um plano não está escondido numa parede, mas concretizado nas proporções do edifício. O plano é a ideia do arquitecto, a estrutura do edifício – a sua realização. O conteúdo nocional da obra é

a estrutura. A ideia em arte é sempre um modelo, porque ela reconstitui uma imagem da realidade. Por conseguinte, fora da estrutura a ideia artística é inconcebível. O dualismo da forma e do conteúdo deve ser substituído pelo conceito da ideia que se realiza numa estrutura adequada e que não existe fora desta estrutura. Uma estrutura modificada – por exemplo um resumo da história ou uma paráfrase do poema – apresenta ao leitor ou ao espectador uma outra ideia. Daqui se conclui que num poema não há “elementos formais” no sentido que habitualmente se dá a este conceito. Um texto artístico é um sentido construído com complexidade. Todos os seus elementos são elementos de sentido (cf. Lotman, 40).

Uma das formas como o pós-estruturalismo se opõe ao estruturalismo é na negação da existência destas estruturas hierarquizadas, e na afirmação, em sua substituição, do modelo reticular da obra de arte. Nele, os elementos são concebidos como estando dispostos em forma de rede que se vai expandindo em todos os sentidos, sem que se chegue a atingir um topo, um sentido último, até porque a obra de arte não é algo que se possa reduzir a uma proposição que encerraria definitivamente o significado.

A crítica estruturalista, que se propõe tipificar as obras literárias, procurando nelas, portanto, os pontos comuns e classificando-as segundo essas semelhanças recorrentes, é, neste capítulo, talvez a perspectiva crítica que menos contribuiu para o meu estudo de Engel, em que procurei evidenciar a individualidade da obra da autora, aquilo que a torna única. Há, no entanto, uma ideia que ficou do estruturalismo – embora não provenha de Frye – que é a convicção de que cada um dos elementos de cada sistema adquire o seu significado total apenas em função da sua interacção.

I.4.6 Crítica Semiótica

A semiótica visa estudar os sistemas significativos, da arte à moda, da mitologia aos sonhos, da poesia à música, qualquer que seja o canal de comunicação de que se servem – uma língua natural, o cinema, a banda desenhada, a dança, a pintura, o teatro, a mímica, etc. Assim sendo, aquilo que tradicionalmente se estudava enquanto literatura – isto é, grande parte do que é exprimível através de uma língua natural – a semiologia reorganiza em vários sistemas – o poético, o épico, o descritivo – expresso

através de uma variedade de canais, ou meios, de comunicação – o português, ou qualquer língua natural, o cinema, a pintura, a dança, a música o teatro, etc. No entanto a autonomia da semiótica como tal está longe de ser atingida.

A semiótica ensina-nos a explorar no texto literário toda a riqueza que advém da saturação de significado que é investida no significante. Mas o significado do texto não é apenas uma questão interna, e tem a ver com a sua relação com sistemas mais vastos de significado, com outros textos, outros códigos e normas na literatura e na sociedade em geral. O seu significado tem ainda em conta o horizonte de expectativa do leitor – o leitor pode ou não identificar como tal um determinado “artifício”. Quer isto dizer que o leitor tem de fazer uma certa aprendizagem.

A. J. Greimas (1917-1992) foi um pioneiro no estudo semiótico de sistemas tradicionalmente englobados no estudo da literatura. Em “Por uma teoria do discurso poético”, que serve como introdução teórica e apresentação em *Ensaio de Semiótica Poética* (orig. fr. 1972), o investigador escreve (a tradução é brasileira):

Já não se pode falar hoje em dia em fato poético integrando-o na teoria geral da literatura, considerando, por exemplo, os textos poéticos como um subconjunto de textos literários; e por uma razão muito simples: a literatura como discurso autônomo, que comporta em si mesmo as suas próprias leis e sua especificidade intrínseca, é contestada quase unanimemente, e o conceito de “literaridade” que pretendia fundamentá-la é facilmente interpretado como uma conotação sociocultural, variável segundo o tempo e o espaço humanos (Greimas 11).

A literatura, que nunca obtivera uma definição suficientemente estável e abrangente, deixou de ser, para os semiólogos, um conceito minimamente operacional. Os textos poéticos podem ser produzidos em diferentes canais de comunicação, embora neste estudo Greimas tenha sempre e exclusivamente em mente o texto escrito. Mas não é só isso, continua Greimas: mesmo tendo apenas em conta a poesia – e, no artigo, o autor apenas tem em mente a poesia versificada – é difícil encontrar critérios suficientemente gerais que permitam englobar na mesma denominação, “a chamada poesia clássica, susceptível de ser identificada com a versificação, e a concepção romântica e pós-romântica da poeticidade, que é essencialmente a dos conteúdos” (Greimas 11).

Como ponto de partida para o estudo da semiótica poética, Greimas dá por adquirido que (a) o discurso poético e o discurso literário não são coextensivos; (b) que o discurso poético é indiferente à linguagem em que é produzido; e (c) “que sua

percepção intuitiva como discurso, a um só tempo, ‘poético e sagrado’ provém dos efeitos de sentido característicos de uma classe particular dos discursos” (Greimas 12). Os dois primeiros pressupostos já foram explicitados, mas o terceiro vem envolto em algum mistério, que Greimas se apressa a esclarecer:

A problemática do fato poético situa-se, por conseguinte, dentro do quadro da tipologia dos discursos quaisquer; sua especificidade, percebida intuitivamente, só poderá ser reconhecida se o efeito produzido ficar justificado por um arranjo estrutural do discurso que lhe seja peculiar.

O efeito de sentido surge aqui como um efeito dos sentidos: o significante sonoro – e gráfico, em menor proporção – entra em jogo para conjugar suas articulações com as do significado, provocando com isto uma ilusão referencial e incitando-nos a assumir como verdadeiras as proposições emitidas pelo discurso poético, cuja sacralidade fica assim fundamentada em sua materialidade (Greimas 12).

Temos, assim, o postulado da correlação do plano da expressão e do plano do conteúdo que define a especificidade da semiótica poética. O mágico, ou sagrado, a que alude Greimas acontece quando no texto poético se cria a “ilusão referencial”, quando, pela sua forma, o significante torna presente o referente. É a explicação, em termos linguísticos, do “No princípio era o verbo”, a palavra que ao ser proferida se transforma no referente, na realidade. Daí Greimas falar em sacralidade.

Um texto poético qualquer apresenta-se como um encadeamento sintagmático de signos, tendo um começo e um fim marcados por silêncios ou espaços brancos. Os signos, definidos, de acordo com a tradição saussureana, pela reunião de um significante e de um significado, podem ter dimensões desiguais: uma palavra, uma frase, são signos, mas também um discurso, na medida em que este se manifesta como uma unidade discreta. Numa primeira abordagem, o discurso poético pode ser considerado como um signo complexo (Greimas 16).

Por outras palavras, um texto poético apresenta-se como uma estrutura linear, com um princípio e um fim, respectivamente precedido de um silêncio ou, na sua forma escrita, de um espaço branco, e seguido de outro. Esta ideia de começo e fim de um texto poético, é liminarmente contestada pelos desconstrutivistas, nomeadamente pela voz de Derrida, como já adiante veremos. Para ele, o texto não é uma linha, “um encadeamento sintagmático de signos”, com começo e fim, pois o seu significado resulta de um tecido de sentidos entrecruzados, de um constante vaivém de interacções.

Mas continuemos com Greimas:

Se a delimitação constitui o texto em signo poético manifesto, é preciso que uma nova leitura, cujo primeiro procedimento é conhecido com o nome de segmentação, impondo-lhe suas articulações próprias, o transforme em objeto poético. A divisão do texto em partes não representa uma simples segmentação sintagmática; é também uma primeira projecção sobre o texto de uma ordem sistemática e hierárquica. O reconhecimento de um objeto poético, sob as aparências do signo lingüístico complexo, não constitui, por conseguinte, a descrição exaustiva desse signo, até esgotarem-se as suas articulações, e sim uma operação da construção do objeto, que emerge e adquire forma a partir do estado de coisa em que é oferecido aos nossos sentidos (Greimas 16).

O objecto poético é reconhecido intuitivamente e depois procede-se, numa segunda leitura, à sua segmentação, impondo-lhe suas articulações próprias. A divisão do texto em partes é já *uma primeira projecção sobre o texto de uma ordem sistemática e hierárquica*: o leitor apreende intuitivamente o que é mais importante e faz a análise do texto a partir dessas intuições. Mas isso parece-me redutor, pois, por vezes, os aspectos formais do texto, o *nível da expressão*, para utilizar o conceito saussuriano, que os semiólogos revalorizaram, contraria o que parece ser o sentido dominante. Como já adiante veremos, Derrida, que parece estar a comentar directamente este texto de Greimas, contesta também esta ideia de hierarquia de significados no texto, patente na convicção de que há, portanto, uma primeira leitura, intuitiva, que identifica o texto como poético. Afinal de que serve todo o aparato formalista, estruturalista e semiótico, se a definição do texto poético é feita intuitivamente? E Greimas termina deste modo a sua introdução ao estudo do signo poético:

A decomposição do signo que constitui o discurso poético situa as articulações paralelas do significante e do significado: diremos que o significante se faz aí presente como nível prosódico do discurso, e o significado, como seu nível sintático (Greimas 16).

Confiante em que seria possível elaborar uma matriz paradigmática do plano da expressão – acentos, rima, assonância, aliteração, melodia, ritmos, timbres, sonoridades, silêncios, etc., cujo traço mínimo distintivo é, o *fema* – que de algum modo correspondesse a uma idêntica análise no plano do conteúdo, com os correspondente *sema*, Greimas aconselha a separação daquilo que outros antes dele

consideraram inseparável: a forma e o conteúdo. Para isso, encontra inspiração na linguística:

O progresso fundamental da lingüística no período entre as duas guerras consistiu em estabelecer a evidência de que a análise, iniciada no plano dos signos (morfemas, palavras, frases, discurso) só poderia prosseguir e explicar o fenômeno lingüístico operando a disjunção dos dois planos simples da linguagem – o da expressão e o do conteúdo – e submetendo cada um deles isoladamente a uma segmentação e a uma sistematização, não mais dos signos e sim, para usar o termo hjelmsleviano, das figuras, isto é, em unidades – agora construídas e não manifestadas – dos dois planos. Como vemos, a palavra de ordem da destruição do signo não ficou à espera do aparecimento de uma nova geração de críticos literários (Greimas 18).

Estamos mais ou menos no terreno do estruturalismo, de que a crítica semiótica começa por ser uma correcção de rumo. O projecto da crítica semiótica, que consiste no estudo de sistemas significativos que se podem exprimir em diversas linguagens, todas em pé de igualdade, e não, como até aqui se havia feito, no estudo das linguagens e suas manifestações, não parece, nem de longe, ter obtido os resultados desejados. Já Roland Barthes, nos seus “Elementos de Semiologia”, havia alertado contra a ideia de Saussure, retomada pelos principais semiólogos, de que “a linguística era apenas uma parte da ciência geral dos signos” (Barthes 1964: 88). Em seu entender, “não podemos estar certos que na vida social do nosso tempo existam sistemas de signos com uma certa amplitude, para além da linguagem humana” (Barthes 1964: 88). Barthes justifica esta convicção pelo quase insignificante interesse dos sistemas semióticos fora da linguagem até então estudados, como é o caso do código da estrada, “logo que passamos a conjuntos dotados de uma verdadeira profundidade sociológica, encontramos de novo a linguagem” (Barthes 1964: 88).

Não me parece que o grande volume e a qualidade dos estudos realizados segundo a perspectiva semiológica tenham alterado decisivamente a avaliação de Barthes ou Greimas quanto ao grau de autonomia destes estudos. Assim sendo, julgo ser mais vantajoso o estudo conjunto das manifestações veiculadas por um mesmo canal comunicativo, por haver mais afinidades entre elas devido às especificidades desse canal, do que o estudo da semiótica de um sistema através dos diferentes canais de comunicação. Lembremos que já alguns estruturalistas haviam sublinhado que o canal

ou meio de comunicação condiciona o conteúdo da mensagem transmitida. Apenas no domínio de organização e planeamento curriculares do ensino público reconheço que possa haver vantagem em estudar, por exemplo, o sistema narrativo, ou o sistema lírico, através das suas diferentes linguagens: a escrita, o cinema, a dança, a música, a pintura, a banda desenhada, etc. – isto para mencionar apenas os meios artísticos.

I.4.7 A Crítica Desconstrutiva

O pós-estruturalismo vem afirmar o contrário daquilo que servia de base ao estruturalismo: não há um conjunto de relações harmónicas e unívocas entre o significante e o significado. Além disso, a distinção entre significados e significantes resulta esbatida pelo facto de que o sentido de um significante, o seu significado, é dado por apenas mais significantes, como facilmente verifica quem se dispuser a fazer este exercício num dicionário: quer opte por um circuito fechado, quer parta para um percurso sem fim, é impossível chegar a um significado final que não seja também um significante. O significado encontra-se disperso por toda uma cadeia de significantes; nunca está completamente presente isoladamente em nenhum sinal.

É difícil saber qual o significado “original” dum sinal, qual foi o seu contexto “original”. Encontramo-lo em diferentes situações, nada mais, embora tenha forçosamente de manter uma certa consistência em todas essas situações para se poder manter identificável. Devido ao facto de que o seu contexto é sempre diferente, o sinal nunca é, em termos absolutos, o mesmo; nunca é exactamente idêntico a si próprio.

Tudo isto tem como consequência que a língua é um assunto muito menos estável do que aquilo que os estruturalistas clássicos tinham considerado. Em vez da estrutura bem definida, que parecia ser – claramente demarcada, contendo unidades simétricas de significantes e significados –, começa agora a parecer-se mais com uma teia que se estende indefinidamente, em que se verifica um constante intercâmbio e circulação de elementos indefiníveis em termos absolutos, e onde tudo é interceptado e atravessado por tudo o mais.

Mais do que de língua, o pós-estruturalismo fala de “texto”, uma complexidade reticular de sinais, interagindo em todas as direcções, alternando presença com ausência. O filósofo francês, Jacques Derrida, nega a validade de qualquer sistema de pensamento assente num alicerce inabalável, um princípio primeiro, ou fundamento

inatacável, sobre o qual se possa construir toda uma hierarquia de significados. Não é fácil, porém, escapar à pressão, profundamente arraigada na história do pensamento ocidental, para forjar tais princípios primeiros.

Os princípios primeiros deste tipo são vulgarmente definidos por aquilo que excluem: fazem parte do tipo de “oposição binária” tão da predileção do estruturalismo. Por exemplo, numa sociedade dominada pelo macho, o homem é o princípio fundador e a mulher o seu oposto excluído; e, enquanto tal distinção se mantiver estritamente no seu lugar, todo o sistema funcionará eficazmente. “Desconstrução” é o nome dado à operação crítica pela qual tais oposições podem ser parcialmente minadas, ou pelas quais se pode mostrar como essas oposições se podem minar reciprocamente no processo do significado textual. Mulher é o oposto, o “outro”, de homem: ela é “não-homem”, homem defeituoso, com um valor predominantemente negativo em relação ao princípio primeiro masculino. Mas também o homem é o que é em virtude do seu constante rechaçar deste outro, ou oposto, definindo-se como uma antítese a ele, e toda a sua identidade é, portanto, apanhada e posta em causa pelo mesmo gesto com que ele pretende afirmar a sua existência única e autónoma. “Mulher” é não só um outro, no sentido de algo para além da sua compreensão, mas um outro intimamente relacionado com ele como a imagem do que ele não é, e, portanto, como uma lembrança essencial do que ele é. O homem, por essa razão, precisa deste outro, ainda que o rejeite desdenhosamente; sente-se constrangido a atribuir uma identidade positiva àquilo que considera “coisa-nenhuma”. O seu ser é, por conseguinte, não só parasitariamente dependente da mulher, mas do acto de excluí-la e subordiná-la. Uma razão, também, por que tal exclusão é necessária, é que ela pode, afinal, não ser assim tão outra. Talvez ela represente algo no interior do próprio homem, que ele sente necessidade de reprimir, expulsar para lá do seu próprio ser, relegar para uma região estranha e segura, para além das suas fronteiras definitivas. Talvez que o que está no exterior esteja também, de alguma forma, no interior; que o que é estranho seja também íntimo, de forma que o homem precisa de policiar a fronteira absoluta entre os dois reinos tão ciosamente como o faz, só porque ela pode já ter sido atravessada, sempre foi já atravessada, e é muito menos absoluta do que o que parece.

O que isto significa é que a desconstrução compreendeu que as oposições binárias com que o estruturalismo clássico tende a trabalhar representam uma forma de ver típica das ideologias. As ideologias gostam de traçar fronteiras rígidas entre o que é aceitável e o que o não é, entre o “eu” e o “não-eu”, a verdade e a falsidade, o sentido e o absurdo, a razão e a loucura, central e marginal, superfície e profundidade.

A um tal pensamento “metafísico”, como lhe chama Derrida, não se escapa facilmente. Porém, usando de uma certa forma de actuar sobre os textos, podemos começar a desenredar um pouco estas oposições; mostrar como um termo de uma antítese está íntima e secretamente ligado ao outro. O estruturalismo ficava geralmente satisfeito se conseguisse retalhar um texto em oposições binárias (alto/baixo, claro/escuro, Natureza/Cultura, e assim por diante) e expor a lógica do seu funcionamento. A desconstrução diligencia mostrar como essas oposições, a fim de se poderem manter, são por vezes levadas a inverter-se ou a desmoronar-se completamente, ou precisam de banir para as margens dos textos certos detalhes minúsculos que é possível fazer regressar, flagelá-los.

O processo de leitura típico de Derrida é agarrar num fragmento aparentemente periférico da obra – uma nota de rodapé, um termo ou uma imagem menores recorrentes, uma alusão casual – e trabalhá-lo tenazmente até ao ponto em que ameaça dismantelar as oposições que governam o texto como um todo.

As desconstruções que Derrida levou a cabo não explicaram os textos a que foram aplicadas, nem os interpretaram; também não os abriram para nos mostrar o que eles significam. Para Derrida, quem quer que tente descobrir, num texto, um significado único, homogéneo ou universal está simplesmente aprisionado pela estrutura de pensamento que opõe duas leituras e declara estar uma certa e não errada, correcta e não incorrecta. De facto, qualquer obra de literatura que interpretemos desafia as leis da lógica ocidental, as leis da oposição e não-contradição.

O que é, então, a desconstrução se não é interpretação? A desconstrução pode definir-se como sendo leitura tal como De Man a definiu – como um processo envolvendo momentos do que ele chamou *aporia*, ou incerteza terminal, e como um acto realizado com pleno conhecimento do facto de que todos os textos são em última análise ilegíveis (se ler significa reduzir um texto a um significado único e homogéneo). Em *Ariadne's Thread: Story Lines* (1992), Hillis J. Miller explica a

ilegibilidade dizendo que embora haja momentos de grande lucidez na leitura, cada “*lucidity will in principle contain its own blind spot requiring a further elucidation and exposure of error, and so on, ad infinitum Deconstruction is nothing more or less than good reading as such*” (Miller 9-10). A leitura propriamente dita é, por outras palavras, um acto que conduz a outros actos éticos, decisões e comportamentos num mundo real envolvendo relações com as outras pessoas e com a sociedade em geral. Por tudo isto, o leitor deve assumir a responsabilidade, como se de qualquer outro acto ético se tratasse.

Uma objecção muitas vezes posta à desconstrução refere-se à sua jocosidade, ao seu espírito brincalhão, ao evidente prazer com que os seus praticantes provocantemente exploram todas as possibilidades interpretativas contraditórias geradas pelas palavras num texto, pela complexidade das suas etimologias e contextos, e o seu potencial de leituras figurativas ou até irónicas. É certo que a jocosidade e o deleite são aspectos da desconstrução. Derrida disse que o prazer intenso e subtil da desconstrução provém do desmantelamento de assunções repressivas, representações e ideias – em suma, do levantar da repressão.

A táctica da crítica desconstrutiva é mostrar como os textos chegam a embaraçar os seus próprios sistemas de lógica dominantes; e a desconstrução mostra isto agarrando firmemente pontos “sintomáticos”, a aporia ou os impasses do significado, onde os textos se metem em sarilhos, se desenvencilham, e se expõem à contradição interna. Não se trata aqui apenas de uma observação empírica sobre certos tipos de escrita: trata-se de uma proposição universal sobre a natureza da própria escrita. Pois se a teoria da significação atrás exposta tem alguma validade, há então alguma coisa na própria escrita que finalmente escapa a todos os sistemas e a todas as lógicas.

Há uma contínua cintilação, um derramamento e uma difusão de significado – a que Derrida chama “disseminação” – que não podem ser facilmente contidos nas categorias da estrutura textual, ou dentro das categorias de uma abordagem crítica convencional. A escrita, como qualquer processo da língua, funciona pela diferença; mas a diferença não é em si mesma um *conceito*, não é algo que pode ser *pensado*. Um texto pode “mostrar-nos” algo que é incapaz de formular como uma proposição. Toda a língua, para Derrida, mostra como este “excedente” apostado ao significado exacto, está sempre a ameaçar ultrapassar e fugir ao sentido que o tenta conter. O discurso

“literário” é o lugar onde isto se torna mais evidente, mas aplica-se, também, a qualquer outro tipo de escrita; a desconstrução rejeita a oposição literário/não-literário como qualquer outra distinção absoluta. O surgimento do conceito da *escrita*, é, pois, um desafio à própria ideia de estrutura: uma estrutura pressupõe sempre um centro, um princípio fixo, uma hierarquia de significados e um sólido alicerce, e são exactamente estas noções que o interminável diferir e deferir da escrita põe em questão. Passámos, por outras palavras, da era do estruturalismo para o reino do pós-estruturalismo, um estilo de pensamento que abarca as operações desconstrutivas de Derrida, a obra do historiador francês, Michel Foucault, os trabalhos do psicanalista francês, Jacques Lacan e da filósofa feminista e crítica, Julia Kristeva.

Jonathan Culler explica aquilo a que Derrida se opõe na crítica literária estruturalista – na base de qualquer estudo estruturalista de uma obra literária está sempre um sentido intuitivo:

[When] one speaks of the structure of a literary work, one does so from a certain vantage point: one starts with notions of the meaning or effects of a poem and tries to identify the structures responsible for those effects. Possible configurations or patterns that make no contribution are rejected as irrelevant. That is to say, an intuitive understanding of the poem functions as the “centre” it is both a starting point and a limiting principle. (Culler 1975: 244)

Os desconstrutores tendem a ver os textos como sendo mais radicalmente heterogéneos do que os formalistas os vêem. O crítico formalista, em última análise, acaba por dar sentido à ambiguidade; a “irresolubilidade”, conceito que os desconstrutores opõem à ambiguidade formalista, no entanto, nunca é reduzida, e muito menos dominada pela leitura desconstrutiva, embora as possibilidades incompatíveis entre as quais é possível decidir ou resolver possam ser identificadas com certeza.

Um texto é constituído por palavras inscritas na, e inseparáveis da, miríade de discursos que o informam; do ponto de vista da desconstrução, as fronteiras entre um dado texto e um texto maior a que chamamos língua está em contínua mudança.

Além disso, como Hillis J. Miller demonstrou em *Ariadne’s Thread: Story Lines* (1992), os vários termos e famílias terminológicas que usamos na realização das nossas leituras afecta invariavelmente os resultados. Podemos optar pelo enfoque das personagens dum romance ou pelo seu realismo, por exemplo, mas cada uma das

opções conduzir-nos-á a diferentes leituras do mesmo texto. “*No one thread,*” assevera Miller, “*can be followed to a central point where it provides a means of overseeing, controlling, and understanding the whole*” (Miller 21).

A passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo pode observar-se também na obra de Roland Barthes. Barthes, que começou como estruturalista, acreditava no estudo da literatura como ciência, uma ciência da forma não do conteúdo, decompondo a estrutura da narrativa em unidades distintas, funções e “índices” (indicadores de psicologia da personagem, atmosfera e assim por diante). Embora tais unidades façam a sua aparição na própria narrativa de forma sequencial, a tarefa do crítico é agrupá-las numa matriz explicativa, atemporal. Mas para Barthes não há linguagem neutra, por isso a linguagem do crítico é sempre passível de ser analisada por outro crítico. Barthes tem plena consciência de que por detrás de uma língua, de um discurso, está sempre uma ideologia. Por isso, e o seu estilo crítico reflecte bem esta filosofia, a linguagem do crítico, e não só, deve chamar a atenção para o seu próprio carácter histórico e de convenção cultural.

É com *S/Z* (1970), o estudo surpreendente do conto *Sarrasine*, de Balzac, que Barthes rompe definitivamente com o estruturalismo. A obra literária já não é tratada como um objecto estável ou uma estrutura delimitada, e a linguagem do crítico é já despida de todas as pretensões de objectividade científica. Barthes fala de obras unívocas, polissémicas e “escrevíveis”, (*scriptible*). É destas últimas que o crítico se deve ocupar, porque nunca corre o risco de as exaurir. O que deve fazer é mostrar como elas actuam sobre o leitor, mostrar os seus mais ínfimos detalhes: depois é deixar que a reacção se opere na mente do leitor. Os textos mais fecundos para a crítica não são, portanto, os que podem ser *lidos*, mas aqueles que são *escrevíveis* – textos que encorajam o crítico a trinchá-los, transpô-los para discursos diferentes, produzir o seu jogo de significado semi-arbitrário ao arrepio da própria obra:

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être déclaré principale (Barthes 1970: 558-9).

Não há começos nem fins, nem sequências que não possam ser invertidas. Não há hierarquias de “níveis” textuais a dizerem-nos o que é mais ou menos significativo, como postulava o estruturalismo. Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que têm em si as marcas da “influência”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, expressão ou segmento é uma reelaboração de outros escritos que precedem ou rodeiam certa obra. “Originalidade” literária é coisa que não existe, ou a “primeira” obra literária: toda a literatura é “intertextual”. Assim, não há limites claramente definíveis num determinado escrito: este transborda constantemente para as obras que se aglomeram à sua volta, gerando centenas de diferentes perspectivas que vão perdendo a sua importância até desaparecerem.

O pós-estruturalismo declina qualquer interesse pela intenção do autor e exonera, por isso, o crítico da busca da interpretação definitiva da obra, de um sentido último. A obra não pode ser fechada definitivamente, determinar-se, por um apelo ao autor, pois a “morte do autor” é um slogan que a crítica moderna pode agora proclamar confiantemente. A biografia do autor não é, afinal, senão um outro texto, ao qual não é necessário atribuir nenhum estatuto privilegiado: também este texto pode ser desconstruído. É a língua que fala na literatura, em toda a sua ubérrima pluralidade “polissêmica”, e não o autor. Se há algum lugar onde esta multiplicidade efervescente do texto se concentra, não é no autor, mas no *leitor*.

Barthes faz também a desconstrução da literatura realista, que a si mesma se considera a única capaz de veicular a “verdade”. A literatura realista, observa Barthes, tende a ocultar a natureza socialmente relativa ou construída das línguas: ajuda a confirmar o preconceito de que há uma forma de linguagem “corrente” que é, de algum modo, natural. Esta língua natural dá-nos, segundo os realistas, a realidade “como ela é”: não a distorce, à maneira do Romantismo e do Simbolismo, em formas subjectivas, mas representa o mundo para nós tal como o próprio Deus o podia conhecer. Os adeptos da escrita realista, contrapõe Barthes, não vêem o sinal como uma entidade mutável, determinada pelas regras de um mutável sistema de sinais: vêem-no, antes, como uma janela translúcida sobre o objecto, ou sobre a mente. O sinal é bastante neutro e descolorado em si próprio: o seu único mister é representar outra coisa

qualquer, tornar-se o veículo de um significado concebido muito independentemente de si próprio, e tem forçosamente de interferir o menos possível com aquilo que medeia.

I.4.8 Crítica feminista e de género

Quando, após os dramáticos acontecimentos de Maio de 1968, em França, os pós-estruturalistas exprobaram à esquerda ortodoxa o ter falhado clamorosamente na forma titubeante como lidou com a questão, ganharam um aliado importante no reemergente movimento das mulheres na Europa e nos Estados Unidos, que rejeitava o enfoque estritamente económico de muito do pensamento Marxista clássico. A mulher começa a ganhar consciência de que, enquanto grupo social, a sua opressão excede em muito os aspectos materiais da maternidade, do trabalho doméstico, da discriminação no trabalho e do salário desigual. É também uma questão de ideologia sexual, da forma como mulheres e homens se vêem uns aos outros, e a si próprios, numa sociedade patriarcal de percepções e comportamentos que vão do mais brutalmente explícito até ao mais profundamente inconsciente.

Um potente catalisador desta consciencialização foi o livro, *Le Deuxième Sexe* (1949), no qual Simone de Beauvoir defende que, na cultura patriarcal, o masculino é estabelecido como o positivo, e o feminino, como negativo, ou como lhe chamou de Beauvoir, “o Outro”. Mas, como a autora tem o cuidado de observar, os dois pólos, masculino/feminino, não são considerados como equidistantes do conceito central da espécie humana; é o masculino que lhe dá corpo²⁶. Outra ideia chave, de larga repercussão, defendida em *Le Deuxième Sexe* é sintetizada pela afirmação: “*On ne naît pas pas femme: on le devient*” (Beauvoir 285); a identidade feminina não é, pois, inata, mas adquirida por imposição da cultura patriarcal. Por fim, Simone de

²⁶ Esclarece Simone de Beauvoir : “*C’est d’une manière formelle, sur les registres des mairies et dans les déclarations d’identité que les rubriques : masculin, féminin, apparaissent comme symétriques. Le rapport des deux sexes n’est pas celui de deux électricités, de deux pôles : l’homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu’on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains, le sens singulier du mot « vir » s’étant assimilé au sens général du mot « homo ». La femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité*” (Beauvoir 14-15).

Beauvoir propõe três estratégias principais que permitiriam às mulheres alcançar a autodeterminação: trabalho produtivo, actividade intelectual, e socialismo.

Nos Estados Unidos da América um estímulo crucial foi o aparecimento do livro de Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963), onde a autora expõe o profundo desconforto e frustração de uma geração de mulheres heterossexuais da classe-média branca com o seu argumento de que o que as manietta é a passividade sexual, a modéstia de ambições em termos de carreira profissional, e as crises de identidade. O seu livro nasce da constatação de que “*There was a strange discrepancy between the reality of our lives as women and the image to which we were trying to conform, the image that I came to call the feminine mystique*” (Friedan 9).

A passagem do pensamento estruturalista para o pensamento pós-estruturalista, constituiu, em parte, uma resposta a estas exigências políticas, mas há outras relações entre o feminismo e o pós-estruturalismo. De todas as oposições binárias que o pós-estruturalismo procurou anular, a oposição hierárquica entre homens e mulheres foi, talvez, a mais virulenta. É evidente que uma técnica analítica nunca poderia remediar os males provocados pelo facto de que, desde que há memória, metade da humanidade tem mantido proscrita e subjugada a outra metade, como se estoura metade consistisse em seres defeituosos ou inferiores. Mas o certo é que tornou possível ver como, embora, historicamente falando, o conflito entre homens e mulheres não pudesse ser mais real, a ideologia deste antagonismo envolvia uma ilusão metafísica.

Se tal conflito se tem mantido devido aos benefícios materiais, físicos e psicológicos que dele advêm para o homem, também para ele tem concorrido de forma determinante toda uma estrutura complexa de medo, desejo, agressão, masoquismo e ansiedade, que careciam urgentemente de ser examinados. O feminismo não era uma questão isolável, uma “campanha” particular a par de outros projectos políticos, mas uma dimensão que informava e questionava todas as facetas da vida pessoal, social e política. A mensagem do movimento das mulheres não é apenas que as mulheres devem estar em pé de igualdade de poder e estatuto com os homens; é um pôr-em-causa de todo o poder e estatuto. Não se trata apenas de pensar que o mundo ficará melhor com mais participação feminina; é que, sem a feminização da história humana, o mundo não tem grandes probabilidades de sobreviver.

Não se pode, porém, falar de um feminismo, mas de vários feminismos. Há modos de feminismo radical que sublinham a pluralidade, a diferença e o separatismo sexual; há também formas de feminismo socialista que, embora recusando uma visão da luta das mulheres como um mero elemento ou sub-sector de um movimento que o podia então ter dominado e absorvido, mantêm que a libertação de outros grupos e classes sociais oprimidos é, não apenas um imperativo moral e político em si mesmo, mas uma condição necessária, embora de forma alguma suficiente, para a emancipação da mulher.

Entre os desenvolvimentos mais estimulantes e influentes no campo dos estudos literários, a crítica feminista e de género, com legitimação académica nas universidades americanas desde aproximadamente 1981, participa de um amplo discurso filosófico que se estende muito para além da literatura, e muito para além das artes em geral. As práticas críticas daqueles que exploram a representação das mulheres e dos homens em obras de autores do sexo feminino ou masculino, lésbicas ou “*gay*”, provêm de, e contribuem para, uma discussão teórica mais ampla e de aplicação mais generalizada de como o género e a sexualidade são constantemente moldados por, e moldadores de, estruturas e atitudes, artefactos e comportamentos institucionais.

Podemos considerar basicamente a existência de duas correntes de crítica literária de matriz feminista: a crítica norte-americana e a crítica europeia. A crítica norte-americana caracterizou-se geralmente por uma leitura textual minuciosa e uma grande erudição histórica, e foram duas as formas principais que assumiu. Uma dessas formas consistiu na crítica feminista da história literária de construção masculina, no exame minucioso de obras canónicas de autores masculinos, na exposição da ideologia patriarcal implícita em tais obras e na defesa da convicção de que tradições de dominação masculina sistemática estão indelevelmente inscritas na tradição literária. As mulheres são encorajadas a tornarem-se “leitoras resistentes” – a observar a forma preconceituosa como se apresenta a maior parte dos textos clássicos de autores masculinos (na linguagem, nos assuntos, nas atitudes), e a rejeitar activamente esse preconceito à medida que lêem, tornando assim a leitura uma experiência diferente, menos “imasculante”.

A outra vertente desenvolveu um modelo crítico feminista diferente, que Elaine Showalter denominou “ginocrítica” (*gynocriticism*). Esta vertente analisou grandes

obras escritas por mulheres segundo uma perspectiva feminista, descobriu escritoras ignoradas ou esquecidas, e tentou recuperar uma cultura e uma história de mulheres, especialmente a história de comunidades de mulheres que favoreceram a criatividade feminina²⁷.

O esforço norte-americano para recuperar a história das mulheres – acentuando, por exemplo, o facto de que as mulheres desenvolveram as suas próprias estratégias para conquistar poder dentro da sua esfera – foi visto por algumas feministas britânicas como uma diligência que mistifica a opressão masculina, apresentando-a como algo que criou um mundo especial de oportunidades para as mulheres.

Mais importantes, ainda, do ponto de vista britânico, as tendências universalistas e essencialistas da teoria francesa, e de grande parte da prática norte-americana, disfarçaram a opressão das mulheres ao acentuarem a diferença sexual, parecendo, assim, sugerir que o sistema dominante pode ser completamente resistente à mudança.

Quanto à crítica norte-americana de estereótipos masculinos que denigrem as mulheres, as feministas britânicas sustentaram que essa crítica conduziu a contra-estereótipos de virtude feminina que ignoram diferenças reais de raça, classe e cultura entre as mulheres.

A questão em torno de se os homens podem ler como as mulheres veio a constituir mais outro ponto que divide os críticos feministas e de género. Algumas feministas sustentam que os homens e as mulheres empregam certas estratégias, e apresentam resultados essencialmente diferentes, enquanto os críticos de género sugerem que tais diferenças provêm inteiramente do treino social e das normas culturais. O resultado interessante de uma observação mais recente sobre o género e a leitura parece mostrar que as mulheres são as melhores “intérpretes” da literatura imaginativa. Um estudo de como *os* estudantes e *as* estudantes lêem obras de ficção chega à conclusão que as mulheres apresentam leituras mais imaginativas, mais atentas à polissemia das histórias.

²⁷ Creio que, em parte, o romance de 1978 de Engel, *The Glassy Sea*, é uma tentativa de resposta a este apelo.

I.4.9 Conclusão

Em *Literary Theory: An Introduction* (1983), Terry Eagleton, crítico inglês de formação marxista, conclui pela impossibilidade da existência da Teoria da Literatura enquanto método definidor do que é verdadeiramente a obra literária, do que é a grande literatura. São as instituições que definem o cânon. Por isso o seu livro, mais do que uma introdução, é, na sua própria opinião, uma certidão de óbito.

Porquê, então, estudar literatura? Eagleton acha boa a resposta do humanista liberal, que, se bem que alguns dos valores que defende como universais sejam de facto questionáveis, tem a virtude de encontrar uma justificação para a literatura na convicção de que ela nos torna melhores. Torna-nos melhores porque aguça o intelecto e apura a sensibilidade; consola da ideia da morte e das outras limitações, menores, do ser humano. A literatura é também uma fonte de conhecimento e, como tal, de aperfeiçoamento do ser humano. É uma ponte lançada para o conhecimento do semelhante, da satisfação do instinto gregário. É uma forma de catarse, mas pode ser também um estímulo poderoso para uma adequação de comportamentos à vida em sociedade. A sua função lúdica é também preponderante.

Na esteira da crítica estruturalista, Eagleton recupera o conceito de retórica, no sentido clássico do termo, isto é, o estudo das figuras de linguagem que emprestam energia adicional aos “conteúdos” veiculados. Eagleton não pretende necessariamente que a terminologia clássica seja preservada; outros termos e conceitos têm sido propostos e usados por diferentes correntes de crítica literária, que os podem substituir com vantagem. Porque me parece de grande importância e pela coragem que revela na sua sugestão, que o próprio autor classifica de reaccionária, transcrevo aqui a defesa que Eagleton faz do recentrar da retórica nos estudos literários²⁸:

²⁸ Num extenso apêndice em *Literatura e Significação (Littérature et Signification, 1967)* intitulado “Tropos e Figuras”, Tzvetan Todorov, reconhecendo a actualidade da retórica, porquanto a ela se deve ainda a exclusividade da capacidade de descrever diversos aspectos essenciais da linguagem, esboça (cf. Todorov 109-120) uma classificação actualizada das figuras retóricas. Roland Barthes já em 1969 se surpreendia com a perenidade desta ciência duas vezes milenar, cuja utilidade estava longe de considerar extinta:

assinale-se, de passagem, que a Retórica estabeleceu noções, classificações, problemas, de que a modernidade pode tirar – e já tirou – proveito. [Enquanto] ciência linguística da literatura, as intuições da Retórica foram muitas vezes profundas: ela percebeu a obra como

Rhetoric in its major phase was neither a 'humanism', concerned in some intuitive way with people's experience of language, nor a 'formalism', preoccupied simply with analyzing linguistic devices. [...] It saw speaking and writing not merely as textual objects, to be aesthetically contemplated or endlessly deconstructed, but as forms of activity inseparable from the wider social relations between writers and readers, orators and audiences, and as largely unintelligible outside the social purposes and conditions in which they were embedded.

Like all the best radical positions, then, mine is a thoroughly traditionalist one. I wish to recall literary criticism from certain fashionable, new-fangled ways of thinking it has been seduced by – 'literature' as a specially privileged object, the 'aesthetic' as separable from social determinants, and so on – and return it to the ancient paths which it has abandoned (Eagleton 206).

Apesar de Eagleton a si próprio se apodar de reaccionário, por sugerir um certo retorno à retórica, que se julgava ter morrido no século XIX, o facto é que por essa altura se assiste, de facto, a um recrudescer de vitalidade da milenar ciência. Afinal a retórica, a que se pode também chamar teoria do discurso, partilha interesses com as mais modernas correntes literárias:

Rhetoric, or discourse theory, shares with Formalism, structuralism and semiotics an interest in the formal devices of language, but like reception theory is also concerned with how these devices are actually effective at the point of 'consumption'; its preoccupation with discourse as a form of power and desire can learn much from deconstruction and psychoanalytical theory, and its belief that discourse can be a humanly transformative affair shares a good deal with liberal humanism. The fact that 'literary theory' is an illusion does not mean that we cannot retrieve from it many valuable concepts for a different kind of discursive practice altogether (Eagleton 206).

É uma metodologia com que a minha análise da ficção de Marian Engel muito se

um verdadeiro objecto de linguagem e, ao elaborar uma técnica da composição, prefigurava fatalmente uma ciência do discurso. O que a entravava, como hoje se pode verificar, era a sua posição normativa: código de regras a observar mais do que de conceitos de análise (Barthes 1968: 11).

Porém, embora nenhum destes autores lhe faça referência, o primeiro grande tratado, verdadeiramente exaustivo, de retórica do séc. XX surge, em 1961, com *Handbuch der Literarischen Rhetorik* de Heinrich Lausberg, do qual em 1969 foi realizada uma suma retórica traduzida para português em 1970 (cf. Lausberg), a evidenciar a premência da sua reintrodução nos estudos literários a par da estilística.

identifica, como já tenho deixado transparecer, e que resume também a minha forma de encarar o texto literário, do ponto de vista dos elementos tradicionalmente considerados formais.

Na conclusão do seu oportuno livro, Eagleton aponta quatro áreas de intervenção em que os estudiosos da literatura encontram ainda vasto e proficuo campo de manobra:

1. A denúncia do imperialismo, enquanto ameaça para outras culturas, outros valores, outras formas de viver, e defesa intransigente dessas entidades culturais perante a crescente ameaça de extinção e erradicação.

2. Exploração dos pontos de vista feministas em relação ao discurso e à obra de arte em geral: a desmontagem do discurso falocrático.

3. Análise da televisão ou da imprensa popular, visando o impacto devastador na sensibilidade da maioria, sensibilidade essa que a crítica literária tão penosamente se esforça por criar numa pequena minoria.

4. Estudo da produção escrita da classe trabalhadora, dos escritores operários, um movimento que Eagleton regista em rápida emergência a partir de meados da década de setenta. O movimento dos escritores operários é quase desconhecido da academia e não se pode dizer que tenha sido encorajado pelos órgãos culturais do estado; mas é um significativo sinal de ruptura com as relações dominantes da produção literária.

Estas quatro áreas não constituem alternativas ao estudo dos grandes clássicos; se, porém, o estudo de tais autores fosse investido da energia, da veemência e do entusiasmo que têm sido postos ao serviço das actividades destas quatro áreas, a instituição literária só teria a regozijar-se em vez de se lamentar. É preciso, no entender de Eagleton, libertar estes textos do formalismo crítico a que se encontram sujeitos, respeitosa e envolto em verdades eternas, e usados apenas para confirmar preconceitos tão vetustos quanto questionáveis.

Como Eagleton judiciosamente reconhece, a questão feminista veio trazer novo alento à literatura – uma utilidade conferida a uma actividade que muitas vezes se reclama, e a si mesma se define, como desprovida de utilidade, de intenção prática, ou, melhor, que se debruça sobre um objecto que tende a reclamar-se como destituído de uma utilidade imediata, directa, de uma aplicabilidade.

A escolha do tema da minha dissertação rege-se também pela convicção de estar a intervir socialmente no sentido dum melhor conhecimento da identidade feminina, em simultâneo com um contributo para o apuramento da sensibilidade do leitor do texto literário. Eagleton propõe exactamente as leituras feministas (*women's studies*) como um dos quatro campos privilegiados de intervenção do crítico literário. A minha escolha de Engel justifica-se por esta pertencer a um período (1968-81) que marca o início de uma forte ascensão da mulher enquanto escritora.

Assim como não há uma definição de literatura totalmente satisfatória, também não existe um método que, com igual êxito, se possa debruçar sobre todas as obras literárias. Há métodos que apresentam excelentes resultados apenas em determinados géneros, em determinadas obras individuais. Não podemos, porém, esperar pela descoberta de um método totalmente abrangente para dar início à nossa análise de uma dada obra: tal conduziria à paralisação, à estagnação. Para mim há um eixo importante: a arte e a vida, o estético e o vivencial. A obra de arte é tanto mais conseguida (ou mais estimável num dado momento histórico) quanto mais puser em evidência uma determinada situação vivencial. O artifício, só por si, é pura habilidade lúdica, puro malabarismo; o facto, por si só, é reportagem.

A obra de arte não é eterna. Pode inclusivamente deixar de ser inteligível. Mas haverá sempre curiosidade por aquilo que, em tempos, foi considerado obra de arte, e agora não é. É até mais do que provável que um leitor, debruçando-se sobre uma obra secular ou milenar (contemporânea, mesmo) vá encontrar elementos que inconscientemente saltaram do seu autor para o texto (ou que nunca lá estiveram), sem que as gerações anteriores deles se tenham apercebido. É a questão do '*meaning*' e do '*significance*' da teoria da recepção, em que "*meaning*" representa o significado intencional do autor, e "*significance*", o que o leitor nela vê. Embora esta convicção esteja já ultrapassada pela crítica desconstrutiva, mantenho ainda que, embora tendo a obra de arte literária muitos vectores de significação, nunca é totalmente autónoma nem completamente aberta, sendo a leitura mais gratificante aquela que permite revelar a mais ampla consistência interna, integrar a maioria dos seus elementos constitutivos. Mais do que apresentar o significado dum texto numa paráfrase – o que daria uma ideia muito pálida da obra, uma espécie de sombra chinesa – o crítico deve apontar os elementos em jogo para que o leitor possa sentir o próprio texto em acção.

Numa dissertação em literatura, o texto enquanto produto literário terá uma importância primordial, apesar do perfeito conhecimento de que existe uma consciência particular que, num dado momento, o produz, e de que um conjunto de circunstâncias históricas o condiciona e serve de referente e, ainda, da perfeita consciência de que nenhum texto será total e definitivamente explicado ou fruído.

Da mesma forma que é difícil, senão impossível, chegar a uma definição de obra literária, capaz de reconhecer e englobar todas as obras criadas e a criar, também me parece impossível adoptar um método de crítica literária exclusivo que seja satisfatório e igualmente produtivo para diversidade das obras existentes, ou até para o que se possa passar dentro da mesma obra. Assim o meu método de análise tende a englobar todos os recursos a que foram lançando mão as mais significativas perspectivas críticas ao longo do século XX, inclinando-me mais para a utilização de categorias descritivas do que valorativas.

Raramente estou em desacordo com as ideias veiculadas pelas protagonistas de Engel, ou pelo tom do discurso narrativo. Porém, mesmo que estivesse, creio ser possível suspender a “desconfiança” perante a ideologia de um autor, se diferente da nossa, e fruir a obra, sabendo, não obstante, que ele ou ela escreve segundo uma perspectiva diferente ou, mesmo, adversa.

II – Os Romances

II – Os Romances

Embora a título pessoal coloque algumas reservas a certas leituras psicológicas ou autobiográficas que tendem a reduzir todas as obras de ficção a outras tantas manifestações de complexos de Édipo, parece-me que a leitura da ficção de Engel pode beneficiar claramente de tais referências, principalmente quando se procura encontrar uma coerência no perfil psicológico das personagens, e não usar a obra para caracterizar psicologicamente o seu autor. Estou, também, firmemente convencido de que, quando uma romancista faz de uma sua heroína – Audrey Moore em *One-Way Street*, por exemplo, – a autora de um romance policial cujo título e plano são idênticos a um romance que Marian Engel escreveu – o inédito “Death Comes for the Yaya” – essa romancista está seguramente a encorajar uma associação entre a sua vida e a sua ficção. Tenho, contudo, perfeita consciência de que este material autobiográfico precisa de ser tratado com cuidado, e não deve ser investigado como um fim em si mesmo. Como já afirmei, há abundantes ecos autobiográficos na ficção de Engel. Não fui exaustivo no seu levantamento e não vou sê-lo agora, o que seria, além de impossível, pouco desejável. Vou, no entanto, desenvolver o assunto um pouco mais com a inclusão adicional de alguns exemplos necessários ao tratamento de certos temas de capital importância nos seus romances.

Pelo menos a nível factual, *No Clouds of Glory* (1968), publicado seis anos depois em *paperback* com o título *Sarah Bastard's Notebook*, contém provavelmente mais material autobiográfico do que qualquer outro livro futuro, o que parece natural, tratando-se do primeiro romance publicado de Engel. Embora algum do material seja recorrentemente usado em obras posteriores, parece haver a intenção, ou pelo menos a consciência, de um natural decréscimo na exploração deste recurso.

Comparando agora a personagem, Sarah, e a sua criadora, podemos observar que têm ambas aproximadamente a mesma idade – trinta e poucos anos. Ambas nasceram em Toronto e cresceram no Ontário. Ambas viajaram para a Europa e ali trabalharam, principalmente em França e Inglaterra. Ambas abandonaram a docência universitária e procuram afirmar-se como escritoras. As duas escreveram peças de teatro. Ambas têm dificuldades em se relacionarem com os homens. Uma dose anormalmente elevada de masoquismo, mais do que o mínimo que a ordem patriarcal exige de uma mulher para

que uma relação heterossexual possa ter algum ‘êxito’, pode ser também detectada. Uma esporádica atracção física mais urgente por um homem é muitas vezes frustrada na iminência de uma relação mais permanente. Em ambas, o impulso maternal foi por vezes iludido por factores sociais e éticos. Um complexo de culpa residual de uma formação puritana, impossível de ser totalmente vencido pela razão, galga as barreiras do inconsciente e perturba um equilíbrio psíquico sempre precário. Também no tocante à religião, as convicções de Marian e de Sarah são próximas, mas Sarah pode permitir-se ser mais irreverente, cáustica até. O complexo de Édipo é também abertamente admitido por criadora e criação. Um sentimento semelhante de identidade nacional, e a crítica de alguns dos seus aspectos, são também partilhados por ambas.

A rivalidade dos gémeos, um tema tão substancial na vida de Engel como na sua obra, tem pleno desenvolvimento em *Sarah Bastard’s Notebook*,²⁹ na elaboração das relações entre Sarah e Leah. Igual a este em importância, é o motivo da “bastardia”, do nascimento ilegítimo.

A correspondência culminante entre autora e protagonistas encontra-se no seu imperecível interesse pela descoberta da própria identidade e de algo que dê sentido à vida. Uma nova moral que possa ser usada como pedra de toque, que ratifique ou invalide as decisões, atitudes ou preferências individuais. E digo nova moral porque a perda da fé religiosa é um processo por que passam tanto a autora como as suas personagens apenas no fim da adolescência, com consequências dolorosas e cicatrizes profundas.

Uma derradeira observação, no sentido de reafirmar que a demanda de identidade levada a cabo por Sarah, Minn, Audrey, Lou, Rita e, em certa medida, Harriet é também a demanda de Marian Engel, pode fazer-se numa das últimas notas registadas pelo punho da escritora:

[12 Jan, 1985]

Is this all? I’ve had a very great deal. A very strange life when you consider how many identities I have had – how my work has been such a struggle for identity (MEA, Box 34, File 17 [p.70]).

²⁹ Prefiro aqui usar este título uma vez que Engel afirma algures que *No Clouds of Glory* não é um título seu, tendo sido sugerido pelo primeiro editor. No entanto, a sua relação com o poema de Wordsworth mantém-se, porquanto a expressão aparece no texto do romance (cf. *NCG* 114).

Engel escreveu pouco sobre aspectos teóricos de estética literária, embora o assunto a tivesse, naturalmente, interessado muito no início da sua carreira de contista e romancista, e quando da elaboração da sua tese de mestrado sobre o romance canadiano do seu tempo. Não obstante ter escrito alguma poesia, principalmente nos anos de juventude, e, bastante mais significativamente, ter explorado o género dramático, principalmente o teatro radiofónico, o género literário que Engel privilegiou foi, de facto, o romance. Um documento deveras importante para a compreensão daquilo que significava para Engel o romance é o caderno que a autora denominou “Bear Summer” porque, como ela própria explica, foi escrito durante um período de férias no verão de 1976, proporcionadas pelos proveitos resultantes da sua obra mais famosa, na Ilha do Príncipe Eduardo. Engel trata o assunto com grande simplicidade:

The novel delights me because it is the freest form in the world. A fictional prose narrative in excess of 45,000 words. My God. It has taken me a long time to realise its freedom even to the limited extent that I do and what delights me is that [there] seems to be no coming to the bottom of it. On the other hand, I have until very recently been most interested in it in its experimental variety, believing that since there are no new things to say one must find new ways to [say] old things. This attitude I now find a bore, perhaps because I am 43 and maturing or getting over the hill, who knows which. I was very excited about the ideas about the nouveau roman in France in the '60's but now I find even Butor more or less unreadable, though his theory is very pure and good. I mean Niagara nothing but a bad radio script. And perhaps the nouveau roman was a necessary attempt on the part of the French to escape the roman.

I no longer think that is necessary here (MEA Box 14, file 15 [11]).

Para Engel o romance define-se pelo número de palavras, basicamente. É um género que permite a maior liberdade criativa e infinitas possibilidades. Importante é, também, observar que o interesse inicial da escritora pelo romance experimental inspirado em romancistas franceses, principalmente os cultores do *nouveau roman*, interesse esse que se reflectira em alguns aspectos de *Sarah Bastard's Notebook*, e *Monodromos*, quase se extinguiu agora em plena maturidade da autora. Já *Monodromos* teve uma gestação algo complicada, a que não foi totalmente estranha a aparente dificuldade de Engel em integrar esse estilo novo e essa nova técnica narrativa, que, afinal, lhe eram estranhos. Tendo começado a ser trabalhado imediatamente após a

saída do primeiro romance, logo se viu ultrapassado por *The Honeyman Festival*, que havia sido iniciado bem depois.

De salientar é, também, a distância que Engel encontra entre a teoria e a prática literárias. Uma teoria percebidamente perfeita, inatacável, como a do *nouveau roman*, acaba por produzir resultados que a autora agora acha verdadeiramente fastidiosos. É certamente esta constatação que, no futuro, a leva, em grande medida, a alhear-se da discussão estética teórica:

*An aesthetic. When I was 20 I could write out an aesthetic. Not any more. The bones are good prose and the flesh is you: that's all I know (MEA Box 14, file 15 [13])*³⁰.

Estes são os verdadeiros pilares da ficção de Marian Engel: a exploração sincera da sua experiência pessoal, a par de múltiplas preocupações de projecção marcadamente social, servida pelo domínio seguro de uma prosa individualizante, reconhecidamente de primeiríssima qualidade.

O modo como a ficção reflecte a realidade, ou que tipo de realidade ela deve reflectir, também ocupa longamente a mente de Engel naquela cálida noite de meados de Junho de 1976:

Straight realistic narrative still bores me. I don't think it gives any meaning to reality. Writing is still selective as the human mind is selective. Therefore unless one relies on simple genius (a very uncomfortable word that should apply only to mathematicians) one has to take a chance on infecting one's reality with meaning. Capturing the nostalgia for the kingdom, the love of light that is art. Does that sound like a sermon on Higher Things? Look at this that way: the estuary and the meadows are out there. Meaningless, complete in themselves. But to each life lived near them they have a terrific relevance, visual or otherwise. For me they are a kind of 23rd psalm comfort. For others, they are a place to fish or to clam or to wander, or just home. They do exist purely and simply, not only in the mind of God, or else whenever God has a nervous breakdown they must go away. But just as it is fatal to forget that landscape is there, it is also fatal to pretend that anything can exist before a human mind without being interpreted by that consciousness. One of the ways of making fiction out of consciousness is to pretend to have another consciousness and expel that

³⁰ O caderno “Bear Summer”, é constituído por vinte e seis folhas soltas, dactilografadas. Apenas até à página dez são as páginas numeradas consistentemente, pela própria autora; a partir daí, há páginas sem numeração e outras com números repetidos. Esta página, por exemplo, é encimada pelo número 12.

consciousness's perceptions, which I don't do much. That's doing voices. I'd rather see authors doing their own voices, not pretending to be fishermen and farmers unless they bloody well know what fishermen and farmers think. (Not pretending to be bears, either). I suppose that leads to an anthropological view of history which is dangerous and racist but it's also kind of honest. It means finally admitting that most literature is middle class and that most personae are oneself.

Well, does the reader really want the perceptions of a sophisticated city person perceiving a rural pond? Yes, if the words are painted on skilfully enough, and if ideas belong there too: i.e. Walden.

Non-fiction, though (MEA Box 14, file 15 [14]).

Engel distancia-se da escrita realista pura e dura porque a mente humana é selectiva, e escolhe, por isso mesmo, aquela porção da realidade que em dado momento mais lhe interessa. Sendo impossível dar conta objectivamente de *toda* a realidade, o escritor, naturalmente, escolhe aqueles elementos que, directa ou indirectamente, são mais relevantes para o que tem a dizer, ou que mais produtivos se revelam no escavar de lembranças e emoções.

Há, fundamentalmente, duas formas de escrever ficção, duas atitudes, no entender de Engel. A que Engel privilegia é aquela que adopta o escritor que assume na ficção a sua própria voz (ainda que disfarçada), falando do que conhece, do que sente, do que experimentou. A outra, que Engel considera menos legítima, é a que o escritor assume empaticamente com as mais diversas personalidades. O inconveniente da primeira – mais honesta, mais legítima, mais verdadeira – é que tende a reduzir toda a narrativa de ficção à representação da classe-média (de onde o escritor em regra provém), e da própria pessoa do autor, sempre reconhecível sob as diferentes máscaras. Porém, apesar disso, esta primeira atitude parece a Engel incontornável, já que está na génese e motivação de toda a ficção:

Fiction probably arises out of a need to integrate the elements of one's life in narrative. Which is why it's so impossible to escape narrative and go into pure linguistic realms. The novel will probably always be about something more than words (MEA Box 14, file 15 [15]).

Depois desta breve panorâmica sobre a estética do romance na óptica de Engel, e antes de passar finalmente ao estudo individual da sua obra romanesca, detenhamo-nos

ainda um pouco sobre a “pré-história” do romance engeliano, do esforço que precedeu a sua primeira obra do género a vir a lume.

Antes de conseguir publicar o seu primeiro romance, *No Clouds of Glory* (*Sarah Bastard's Notebook*), Marian Engel escrevera quatro romances que ficaram, talvez para sempre, na gaveta: “The Pink Sphinx” (1957-59), “Women Travelling Alone” (1961-62), “Death Comes for the Yaya” (1962-63), e “Lost Heir and Happy Families” (1964-65). A este trabalho chamou Engel o seu “*apprentice work*” (Gibson 106), que, segundo ela, não merecia ter sido publicado, como de facto não foi. “The Pink Sphinx,” foi escrito, quando Marian leccionava na Montana State University, em colaboração com um colega que, impressionado com o seu talento literário, a incentivou a escrever e forneceu a história. A autora chamou-lhe “*academic spoof*”. Verduyn, contudo, pensa que ““*The Pink Sphinx’ might well make a good movie. The manuscript has the potential for an action-packed script*” (Verduyn 1995a: 221 n30). Em Londres, Engel escreve “Women Travelling Alone,” que ela própria caracterizou como “*a big scrappy novel with time and everything out of perspective*” (Gibson 106). O terceiro romance, “Death Comes for the Yaya”, é um romance policial que Engel escreve em Chipre em colaboração com o seu marido, Howard Engel, que “*made up the plot*” – “*I wrote it in order to get down a lot of information, a lot of sensations I wanted to keep*” (Gibson 106). Uma parte deste material foi utilizada em *Monodromos*, cuja heroína, Audrey, está precisamente a escrever um romance com aquele título. O quarto romance inédito, “Lost Heir & Happy Families”, é, na opinião de alguns editores que o leram, mas acabaram por rejeitar, em alguns aspectos, superior a *Sarah Bastard's Notebook* (Verduyn 1995a: 222 n56).

Há uma obra que Engel publicou e que excluí da minha análise. Trata-se de *Joanne: The Last Days of a Modern Marriage*, uma obra que Engel escreveu para ser radiofundida numa série de episódios de quatro e cinco minutos, em forma de diário, durante treze semanas³¹.

³¹ Uma descrição mais desenvolvida da génese deste livro pode obter-se na leitura do prefácio à única edição escrita que a obra teve (PaperJacks, Don Mills, ON, 1975): Early in September, 1973, I got a phone call from the *This Country in the Morning* office at CBC asking me, I thought, to keep a diary for them. When I went to see producers Alex Frame and Bill Casselman, and host Peter Gzowski, however, I found they were offering me something more challenging: an opportunity to write a fictional diary – that of a woman whose marriage was dying.

Embora adaptado e publicado em forma de romance, o livro mantém a sua estrutura original de diário que se estende por treze semanas e meia, de segunda a sexta-feira, exactamente nos dias em que era radiodifundido, invariavelmente mantido com apenas duas excepções: uma semana que se estende até sábado, e outra com apenas terça, quinta e sexta-feira.

O tema principal – que irá ser também desenvolvido em *Lunatic Villas* – é a questão da tutela dos filhos de pais separados, principalmente quando as famílias não aceitam as decisões judiciais, como é o caso da sogra de Joanne, que vai ao extremo de raptar os netos, mantendo-os em local secreto, perante a complacência do filho, o ex-marido da protagonista.

Joanne trata dos problemas habituais em casos análogos: advogados, divisão dos bens, alienação da casa, procura de emprego, para além do menos habitual rapto das crianças, protagonizado pela avó. O desenrolar da crise conduz a um estilo de vida totalmente novo para Joanne, e à constatação de que, por vezes, é não só possível como

They wanted four to four-and-a-half minutes a day, five days a week in a first person account. It was to be read by Anne Anglin, the actress. And start next week.

I thought for a minute. Could I do it? I didn't think my marriage was dead – though you never know these days. I did know I could use the money, I thought I could write it, and I loved the challenge. What they really wanted was a serial novel to be written on the spot, to run for thirteen weeks. "Sure," I said.

It wasn't as easy – or as difficult – as I thought it would be. I wrote about three episodes at a time and that worked splendidly as long as none were cancelled when the show went out of town. If, however, they or I were interrupted, I tended to repeat myself, or forget names. And sometimes I went overlength, which ran them into trouble with the budget, as the rate goes up after five minutes.

The ordinary literary process is a very slow one. It allows for all the rewriting, rethinking and reconsideration in the world. It turns even the most mercurial people into tortoises. *Joanne* was another kettle of soup: on-the-spot fabrication. Sometimes I was horrified by what I heard on the air. I had always taken pride in the construction of good sentences. Was that prose *mine*?

But just as book-writing had turned me into a compulsive rewriter, *Joanne* increased my facility and gave, me a chance to measure myself against a live audience. When they wrote that they thought she was too upper-class and well-heeled I moved her out of Toronto. When they wrote I was off the subject, I moved her back down to her troubles. When they said she was whiny I threw up my hands. Why shouldn't you whine if you're in her situation?

Dickens wrote serials, I said to myself; Thackeray, Wilkie Collins. In four minutes a day, of course, you can't write *The Moonstone*. The episodes are too short, the bricks are too small to build a proper wall. I struggled, and found out a lot about writing: you can build with vignettes and epiphanies. "Fine" writing sounds unnatural on the air. You can develop only a very small cast of characters in the time allotted, but if you have an actress as good as Anne Anglin doing the reading, you can rely on her voice for explication.

The series had to end before I wanted it to – I was into the last week, it seemed, before my characters were properly developed – and I have taken the liberty here of extending the book slightly in order to give it some sort of shape. The prose has also been altered here and there, because print is more formal than speech. However, this is substantially the same book you heard on *This Country, in the Morning* and my thanks to Peter Gzowski, Bill Casselman, Alex Frame and of course Anne Anglin for a fascinating assignment. Marian Engel

até mais fácil a uma mulher encontrar um grau satisfatório de felicidade, não havendo marido. O que há de novo neste trabalho, em termos temáticos, encontra-se também disseminado pelos contos e em *Lunatic Villas*, como foi acima referido.

Uma característica que poderia tornar o livro muito mais interessante no conjunto da obra de Engel é o facto de Joanne ser irmã da Marshallene de *Inside the Easter Egg* e de *Lunatic Villas* – e prima da Ruth que protagoniza alguns dos contos da primeira colectânea – não fora o caso desse parentesco ser tão pouco explorado no livro.

II.1. *Sarah Bastard's Notebook (No Clouds of Glory)*

O título que Engel tinha finalmente decidido adoptar para este romance era *Sarah Bastard's Notebook*, e foi com ele que na verdade o romance foi republicado em 1974 pela PaperJaks (Don Mills, ON).³² O editor canadiano, porém, considerou que, no Canadá, a palavra *Bastard* no título iria certamente afugentar muitos leitores, e sugeriu, então, aquele com que o livro saiu na primeira edição³³, e que é retirado duma alusão, no romance, à famosa ode de William Wordsworth, “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” (cf. *NCG* 114).

Encimada pela data 31 de Janeiro de 1968, data prevista para o lançamento do livro no Canadá, a recensão de *No Clouds of Glory* publicada no *Publishers Weekly* de 20 de Novembro de 1967 dá-nos, provavelmente, as primeiras impressões críticas publicadas sobre o livro. Para o articulista, trata-se de um primeiro romance prometededor, geograficamente limitado a Montreal, mas plenamente desenvolvido em termos psicológicos. Embora evidencie alguns problemas de estilo, é dotado de um ritmo, uma impulsão e uma vitalidade apreciáveis (cf. *Publishers Weekly*). Concordante quanto à caracterização da protagonista, mas discordante quanto ao estilo, é a recensão de Stan Fefferman. Para este articulista, embora energética, atraente e única, Sarah vale por aquilo que diz – com espírito e estilo. A autora é uma estilista que escarnece do discurso polidamente convencional, e uma moralista superior às hipocrisias do sermonário puritano “*a novelist who has clearly marked out a territory of her own in the landscape of the hung-up puritan mind*” (Fefferman). Phyllis Grosskurth sublinha o desequilíbrio verificado na caracterização das personagens – as personagens masculinas não atingem o mesmo desenvolvimento da protagonista – e o romance é ainda prejudicado por uma excessiva inclusividade de temas. Trata-se, não obstante, de “*a splendidly intelligent book about people with real problems*” (Grosskurth 1968a). Noutro artigo (Dezembro de 1968), em que faz um balanço final dos melhores quinze

³² No “*black notebook*”, MEA Box 6 File 11 [p. 21] há uma referência com a data 31 de Janeiro como sendo a data do lançamento do romance nos Estados Unidos, e 1 de Fevereiro como a da festa oferecida pela Longmans canadiana, em que, inclusivamente Engel parece ter conhecido Austin Clarke (cf. Verduyn 1999: 183).

³³ Outros títulos provisórios foram “*Waiting for the Evaluation*”, “*Dark Passions Subdue*”, “*Mrs Bastard's Notebook*” e “*The Narrow Norm*” (cf. Verduyn 1999: 161).

romances, nacionais e estrangeiros, publicados nesse ano no Canadá, Grosskurth considera *No Clouds of Glory* “the outstanding Canadian novel of the year”, uma distinção para a qual William French também converge (cf. French 1968). E Grosskurth justifica-se: “Mrs. Engel’s cool, wry detachment towards life brings a fresh astringency to the Canadian novel” (Grosskurth 1968b).

“The writer writes with a fine gusto and a fashionable disdain for niceties” releva Stan McNeill, que considera ainda que o facto de se tratar de “a women’s book” não deve de forma alguma demover os homens de o lerem (cf. McNeill). Numa recensão encontrada sem referência no arquivo de Marian Engel (MEA Box 7 File 24), Robert Fulford exprime a curiosa opinião, carregada de ironia dramática³⁴, que “[a]t times Mrs. Engel writes like an intelligent Scott Symons” e, sob alguns aspectos, compara *No Clouds of Glory* a *Place d’Armes*. À guisa de balanço final, escreve ainda Fulford que o romance de Engel “is less a completed fiction than a series of notes towards a definition of a personality; but the notes are often illuminating and memorable” (Fulford), uma avaliação que faz inteiramente jus ao título, *Sarah Bastard’s Notebook*, que a autora originalmente pretendia para este livro, e que acabaria por vir a ser utilizado na edição de 1974.

Comentando a segunda edição do romance, diferente da primeira apenas no título, Ken McGoogan, que sublinha o tratar-se de um primeiro romance ambicioso, observa certas semelhanças com o Henry Miller dos primeiros tempos, como que uma sua versão assustadoramente feminina. O interesse de Engel reparte-se igualmente pela vontade de contar uma história e de retratar uma atitude para com a vida, a vida da classe média de Toronto (cf. McGoogan).

A opinião mais reticente é, neste grupo, a de Nora Sayre, que lê o romance como um *dossier* em prol de uma minoria agressiva. Sayre detesta frontalmente Sarah enquanto personagem, embora a considere “a convincingly intelligent character” (cf. Sayre 38). A antipatia que irradia, porém, encarrega-se de repelir qualquer adesão por parte do leitor. Quem também parece pouco entusiasmado com o romance é Gordon Roper, que se declara um pouco avassalado pelo que considera ser a excessiva

³⁴ Sobre o artigo insultuoso de Symons motivado pela publicação de *Bear*, vd. 203, 230.

loquacidade de Sarah (cf. Roper), enquanto Laurence Fallis, cautelosamente, aconselha o leitor a esperar para ver (cf. Fallis₁).

Embora, na vida real, Engel se tenha por vezes interrogado receosamente sobre as suas preferências sexuais, as suas heroínas não parecem partilhar as mesmas dúvidas sobre si próprias. Quando, intrigado pela demora de Sarah em arranjar um marido, Joe se interroga se ela será lésbica, esta replica:

“I don’t think so. I’d want to be the aggressor, but it repels me, the thought of touching women. The good thing about men is being under them, subordinated; it gives you a sense of where you belong – biologically and for always. But to be under – and with freedom – only a hell of a good man could give you that. Most of them hate you to think. They have to be over you in all the wrong ways.”

[. . .]

“Look, Sarah, you’re the fool. Always since I’ve known you, in love with some remote guy you can’t marry.”

[. . .]

Joe worried about marrying: they eat your bread and breed brats, but what else is it? I think the closeness that I want is something no man can have (NCG 48-49).

Sarah deseja avidamente o íntimo contacto físico com o macho. A inibição, e consequente relutância em se casar, resulta, provavelmente de um complexo de Édipo. Segundo Freud, e as teses psicanalíticas de Engel são, nesta fase da sua produção literária, marcadamente freudianas, é frequente acontecer que uma mulher que desenvolveu uma forte afeição por um pai dotado de forte carácter ache difícil entregar-se a outros homens. O passo inclui uma ideia persistente na obra de Engel: uma mulher gosta de se sentir por baixo do homem, mas no sentido *correcto*, o sentido literal. Agrada-lhe ser subordinada, mas apenas no contexto sexual, com liberdade e igualdade intelectual³⁵. Isto está em estreita conexão com o “*four feet tall stuff*”, expressão, de que adiante falarei, usada por Engel nos cadernos como metáfora para exprimir uma percebida vulnerabilidade e dependência física e psicológica, compensadas pela consciência de uma capacidade intelectual superior. Sarah está sempre “*in love with a*

remote guy [she] can't marry” (NCG 48) porque, inconscientemente, ela sente que, fazendo-o, não tem de se entregar, de perder a sua liberdade. Algumas linhas acima deste excerto, Sarah admite casar-se se puder assumir o papel masculino, trazendo “*the bone*” para alguém em casa (NCG 47). Isto significa ter um marido em casa a cuidar dos filhos e fazer toda a lida doméstica enquanto ela sai para ganhar o sustento para toda a família, isto é, uma completa inversão dos papéis tradicionais. Curiosamente, o desejo manifestado neste primeiro romance é plenamente concretizado no último, *Lunatic Villas*, quando a heroína, Harriet, casa com Tom Ross, um refractário americano que desempenha na perfeição o papel que Sarah gostaria que o seu marido, a encontrar um assim, desempenhasse.

Este registo num dos seus cadernos (January 16th, 1975) resume as preocupações de Engel com a questão da identidade de género – quem ela era enquanto mulher:

- 1) *The idea of lovers hurts because I am*
- 1) *afraid of failure*
- 2) *afraid I really want H[oward]*
- 3) *afraid of not wanting sex*
- 4) *afraid of being a lesbian*
- or a combination of these* (MEA Box 6 File 28: [62]).

O facto das notas terem sido produzidas mais de sete anos após a criação de Sarah só prova a persistência destas preocupações e o facto de Engel as não ter conseguido exorcizar definitivamente pela escrita. É, talvez, necessário explicar neste momento que o casal Marian e Howard estava a passar por uma fase difícil de relacionamento e que Marian estava a receber tratamento psicanalítico com John Rich, a quem a escritora viria a dedicar *Bear* (1976).

Há ainda alguns factos mais, que Engel confia a este caderno, que nos ajudam a compreender o que lhe passa pela mente, e, deste modo, compreender também o que está a acontecer às suas heroínas. Howard deve, em dado momento, ter sugerido a Marian que usasse roupas mais *femininas*, e que lhe ficaria bem emagrecer um pouco.

³⁵ Trata-se de uma realidade aceite por Karen Horney como sendo determinada biologicamente. Mais modernamente, contudo, este “gosto” foi considerado como adquirido: uma simples conformação com a ideia patriarcal de mulher: frágil, subordinada e desrazoavelmente dependente de afecto.

As relações íntimas do casal são dificultadas³⁶ por certas inibições de Marian. A presença da mãe da escritora em sua casa anula-lhe todo o desejo. Estamos, assim, na presença de uma mãe castradora.

Este sentimento de castração pode estar associado ao complexo de culpa provocado pelo desejo sentido pelo pai. O complexo de Édipo é expressamente referido no começo de *Sarah Bastard's Notebook*. Além de ser um factor sufocante, o complexo de culpa é também responsável por um impulso masoquista, que emerge, por exemplo, na tatuagem que a si próprias aplicam esposas ou amantes traídas pelos seus companheiros – em, por exemplo, *Bear* e “The Tattooed Woman” – e no desejo que Lou sente a certa altura de que o urso, seu amante no romance homónimo, lhe arranque a cabeça, um impulso que em *Bear* é satisfeito quando o animal lhe rasga o dorso com as garras. Depois há também as ilações que a própria Engel tira e as conclusões a que chega, (abaixo referidas) depois de terminar a leitura de *The Story of O*, de Pauline Réage, o paradigma do masoquismo feminino.

Vejamos primeiro o motivo do vestuário. Na entrada datada [January] 16th [1975] Engel escreveu:

The clothing hassle has its origins in the ‘androgynous’ side of me. Also, I do not want to pay for love in costumes, am too proud. I can always visualize being naked and sex or wearing men’s clothes – nothing in between – my usual tendency to extremes emerging extremely.

2 images from adolescence:

1) wearing Dad’s shirts 1st time.

2) dressing up naked in silk scarves

Androgyne by day. Woman at night? Wearing H’s clothes, Dad’s ...!
(MEA Box 6 File 28: [62]).

Vestígios de um complexo de masculinidade parecem evidentes na sua preferência pelas roupas masculinas, que ela associa à sensação de vestir pela primeira vez as camisas do pai. Esta preferência é confirmada pela sua persistência em imagens da adolescência. A androginia, contudo, parece ter uma origem mais psicológica do que

³⁶ Cf. MEA Box 6 File 28 [32]: “Then we had to talk about Howard and I got miserable talking about the love-making and [John Rich] wanted to know why and then oh Christ H came early and was embarrassed I got robbed.”

congénita. O toque da seda também se mantém vivo na sua memória e é incluído por Rita, em *The Glassy Sea*³⁷, no grupo de sensações agradáveis que a beleza pode induzir.

O envelhecimento do corpo das mulheres e o seu aumento de peso servem muitas vezes de desculpa aos homens para trocar a sua esposa ou amante por outra mais nova. Este facto suscita habitualmente duas reacções um tanto antagónicas: revolta e culpa. Ambas têm plena expressão na imagem extrema da mulher tatuada³⁸ e no “*mad plan for holocaust*” de Rita em *The Glassy Sea* (148-51)³⁹. Lê-se assim na mesma entrada do caderno, imediatamente a seguir à citação supra:

Weight: “You look pregnant” – being chased.

Being fattened up.

Problem is this: I can’t please others except by being ill – skinning ain’t natural to me. H. always said this was a rationalization. I am too proud to go around scrimping on food to get love. But being too much overweight is being sloppy (MEA Box 6 File 28: [63]).

Podem ver-se aqui os dois impulsos em conflito. A recusa rebelde em aceitar a ideia masculina do corpo da mulher apenas como objecto de prazer, e um sentimento de culpa pelo percebido desleixo.

Numa das margens de uma entrada correspondente a 12 de Dezembro [1974], que precede imediatamente a de 16 de Janeiro, acima citada, Engel escreveu entre parênteses: “*pornography is a metaphor*” (MEA Box 6 File 28: [47]). Se, como creio, se está a referir ao livro que afirma ter acabado de ler, *The Story of O*, isso quer provavelmente dizer que ela lê o conteúdo pornográfico do livro como metáfora, o que pode estender-se a *Bear* e ao seu conteúdo “pornográfico”, mas com um sentido oposto: o rebaixamento do macho a fim de tornar a relação viável.⁴⁰ Note-se que, no momento

³⁷ Cf., e.g., “You know, on summer evenings we used to sit out in the cloister stitching at that underlinen that was finer than silk” (*GS* 76).

³⁸ Cf. 493.

³⁹ Neste plano swiftiano (cf. *GS* 148-151) Rita indica uma forma de os homens se verem livres das mulheres com mais de quarenta e cinco, ou trinta anos se não tiverem tido filhos até essa idade.

⁴⁰ Esta leitura de *Bear* é corroborada por este passo, também da entrada de 16 de Janeiro:

But – do I really want a lover? What does that question mean. Do I really want to open up? Do I want to share – what?

I want to get laid.

I want to be loved.

I do not want to be anyone’s property again.

But that big hairy bear-man I imagine will want me as property (MEA Box 6 File 28: [64]).

em que lê *The Story of O*, Marian Engel está a trabalhar no romance. O significado provável desta metáfora pode ser a submissão incondicional, irracional e consciente aos desejos de um homem a fim de obter “*what she calls love*”. Engel acha que isto é aviltante e que, surpreendentemente, é uma situação paralela àquela por que estão a passar, ela e o seu marido, Howard. Vejamos de novo o caderno:

*Nor ever chaste except you ravish me*⁴¹ – *On finishing the story of O*

Now I think I see.

Public humiliation

Confession

Punishment

Dehumanization

That is what we've been into. H[oward] making me into HIS creature. But the only way I can be HIS is passive. When I am passive I am a slut.

God no it's deeper than that.

I want to be degraded – on one level. There's a conscious respectability that prevents my going all the way. But my instincts are in conflict with my consciousness and the third element is what H. wants (MEA Box 6 File 28: [46] 12/12 [1974]).

É claro que Marian observa alguns paralelos significativos entre si mesma e a protagonista do romance que acaba de ler. Os paralelos parecem ajudá-la a compreender o que está a inibir a vida íntima do casal:

First Mother, George, Howard – to get their love I had to abase myself, give up my real sexuality, my real rationality.

The problem is how did O and I get that way?

*See now why John*⁴² *is keen on O – or do I see, quite.*

They go on testing her to see if she'll do anything. She will. She begins by debasing herself for René and then seemingly acquiring a taste for debasement.

⁴¹ Sonnet XIV, dos *Holy Sonnets*, de Donne.

⁴² John Rich, o psicanalista de Marian Engel.

[. . .] *So we get pain, self-sacrifice and instruction, the female virtues, either led to their logical conclusions – destruction of the self and of other women's selves. She accepts this annihilation probably in order to quash her destructive feelings. When René does not give her the love she wants, she accepts punishment from him because she knows she is guilty. So her feelings towards men must be hostile. She either does not get love from them, or does not get what she calls love (generosity of spirit?)*[.]

.∴ She feels angry and angry feelings must be punished (MEA Box 6 File 28: [49-51]12/12[/1974]).

Mas Marian quer libertar-se deste emaranhado autodestrutivo, que consiste numa convergência caótica de múltiplos complexos de culpa de variada origem, e interroga-se:

*What shall I do? How can I get rid of my albatross of guilt?*⁴³

By realizing that anger is sometimes legitimate and need not be punished. By becoming a person. By taking care of myself (MEA Box 6 File 28 [39]12/12[/1974]).

No seu apontamento autobiográfico de 9 de Julho de 1984 (MEA Box 34, File 17: 8-9). Engel faz como que uma avaliação final do compromisso da sua vida. Ela tinha desejado duas coisas aparentemente antagónicas, viver o melhor de dois mundos: ser escritora, e por isso livre; e ter uma família, uma família normal com marido e filhos: “*Didn't get it all – got it all in odd ways now more now less. Threw away some rind – not perhaps knowing it was*” (Box 34, file 17: 9). Parece que a sua decisão de “*have it both ways*” tinha falhado num aspecto importante. É verdade que o seu casamento tinha sido feliz durante um certo tempo; é verdade que o seu marido ainda a amava e era bom para ela – está escrito no caderno de 1974/75. Porém, nem mesmo as sessões de psicanálise a que se submeteu conseguiram salvar o seu casamento, e isso está bem vincado no seu grito, “*Yes, yes runaway runaway.*” Eis a triste conclusão a que Engel chega e que reverbera por todos os montes e vales dos seus livros, silenciando-se temporariamente numa qualquer ilha remota ou lugar retirado onde o *ego* se sente protegido dos assaltos do *id*.

⁴³ Cf. Salmo 102.

A metáfora “*four feet tall*“, que é utilizada num passo de *Sarah Bastard’s Notebook*,⁴⁴ ilustra também a forma como Rita avalia o seu papel no casamento em *The Glassy Sea*, que representa a submissão muito consciente da heroína a um homem que o leitor sente ser a todos os títulos inferior a ela. Ela aceita este rebaixamento como condição inevitável para o casamento, uma aceitação que a sua formação cristã reclama:

Let me get it straight now because it works in with the 4 feet tall stuff.

I am 4 feet tall. I feel H. knows I am 4 feet tall. Therefore I marry him so I can be kept 4 feet tall.

*I am 4 feet tall except in my work[.]
My work starts making me feel bigger.*

I struggle away from being kept 4 feet tall.

He beats.

I like being beaten.

.∴ I elect on one level to stay 4 feet tall.

But something else – my soul I guess – rebels (MEA Box 6 File 28 [46-47], 12/12[1974]).

Enquanto mulher, Marian parece sentir-se vulnerável, instável e ávida de amor. Isto é compensado pela consciência exacta que tem da sua capacidade intelectual, reflectida na sua obra. A aceitação tácita, mas consciente, de um papel “feminino”, secundário e submisso, que ela sente ter de oferecer em troca da protecção e amor masculinos, revelam-se, contudo, insuportáveis, e algo dentro dela começa a revoltar-se.

Os *beating* e *being beaten* figurativos que encontramos no fim da citação anterior, e que são ainda desenvolvidos no decurso dessa mesma entrada, relacionam-se com um passo em *Sarah Bastard’s Notebook*, de outro modo, algo misterioso:

When I left Venice after the new year, I wanted instead to take a room in the Ghetto so Sandro could come and beat me once a week. My life was simplified and refined. Nothing had happened yet, though he was beginning to be irritable, irritable and restless. Because my sister, that princess in the distant tower, had had enough of holidays, and was obviously anxious to

⁴⁴ “*Most of the Italians I had met before were four feet tall, the sort that clutch you hard on the dance floor, thrust one leg between your two, and bury their faces in your breasts*” (NCG 61).

return to her waiting post at Florian's? I was impatient for Joe, as if I didn't know my life raft was occupied (NCG 81).

Sandro não é caracterizado como um homem capaz de espancar uma mulher, a menos que fazê-lo italiano seja suficiente. Por isso, a informação surge um pouco de surpresa. Como quer que seja, podia ajudar a caracterizar a componente masoquista na identidade de Sarah⁴⁵. Os maus tratos podem ler-se aqui com um duplo significado. Pode ser uma metáfora dos encontros galantes semanais com Sandro, e a expiação dos sentimentos de culpa que apoquentam Sarah por causa das relações incestuosas entre ambos, se pensarmos na forma como Sarah descreve um sonho em que Sandro – que aparece como “Eldon”, outro cunhado, “*with his fat slapping*” – faz amor com ela. Os termos descreveriam melhor uma violação do que uma relação amorosa: “*Pillaging, or pillaged. I feel him slapping against me*” (NCG 140). Mas isto também se pode referir ao desenvolvimento psicológico do complexo de culpa. É o que parece podermos ver no passo do caderno de onde estava a citar. Retomando, então, a citação:

*He beats.
I like being beaten.
[. . .]
How does H. beat?
Isn't it more important how I beg to be beaten?*

(How my mind flies away now!)

Confession. Writhing. Submission Sulks.

And when the dialogue commences we are a machine for him.

How to get out of this?

Go where your heart tells you and don't drink too much.

⁴⁵ Esta associação da violência física com a cópula parece muito presente em Engel, que 17 anos mais tarde especula desta forma sobre a origem do complexo masoquista:

*Dec 16 [1983]
Women who want to be beaten must have somewhere developed
the idea (at 2, three?) that
sexual intercourse is a beating?
What grownups do, but painful & dangerous ... in order to
grow up they choose beating.
What this has to do with lack of self esteem (& jack and the pul-
pit) I don't know. (MEA Box 14 File 15: [27]).*

I drink too much at parties so he will be angry with me. Then I can make love. And not remember it (MEA, 6:28, 12/12[/1974]).

A forma como a bebida permite uma relação íntima satisfatória é uma questão que se relaciona com outro grande motivo na ficção de Engel. A questão de lidar com a dor ou sentir prazer sem recorrer a analgésicos, sedativos ou estimulantes. O direito a sofrer a dor ou sentir prazer sem a ajuda de drogas, ou, como neste caso, do álcool. Eis a razão por que Sarah pensa que o seu pai devia poder viver conscientemente os seus últimos instantes e, noutra lugar, outra das heroínas de Engel se lembra com prazer da sensação de calma e paz interior sem o concurso de sedativos.⁴⁶

As últimas três frases do passo citado, contudo, conduzem a outro tema central relacionado com a identidade: o regular emergir de uma educação puritana insuficientemente reprimida⁴⁷, de que Engel se deseja ver livre, como se de uma pele envelhecida e inútil se tratasse, mas que ela nunca consegue soltar ou ocultar inteiramente. Noutra ocasião, numa altura em que a mãe de Marian vivia temporariamente com os Engel, devido à depressão que a escritora atravessava, escreve esta: “*No sex – not with ma around*” (MEA Box 6 File 28: [37], 14/11/74). Apenas quando sob a influência do álcool, Marian consegue, nas suas relações íntimas com o marido, vencer a dupla inibição causada pela presença castradora de sua mãe e pelo seu próprio complexo de masculinidade: “*H. comes without knocking. Brings beer. Makes love which is OK because I am drunk. I think, okay I will be wheeled in a chair and treated*” (MEA File 6 Box 28: [39], Sat).

Depois de ter abordado alguns aspectos autobiográficos primordiais da escrita de Engel, documentados principalmente com referência aos seus cadernos, e a sua estreita

⁴⁶ Rita, enquanto Sister Mary Pelagia em *The Glassy Sea*: “*as cool and soft as a psychiatric ward. But an undrugged calm, a harmony. An atmosphere not very many people could create. And it was created not by God, but by Mary Rose*” (76). Eis outro bom exemplo: “*Awake until dawn; longing for one of the clouds of unknowing, Lord knows I had tried them all but cocaine. Longing for something, anything. Dr Stern’s sleeping pills were at hand but somehow I thought, no, this is a good night, a valuable night, see it through*” (*The Glassy Sea* 156, meu sublinhado). E ainda “*What takes away the pain will take the joy away*” (HF 40). A segunda citação é ainda intensificada pela alusão implícita ao texto místico, inglês, anónimo, do século catorze, *The Cloud of Unknowing*.

⁴⁷ Cf. M. Engel: “. . . when we married I was so shy I couldn’t go to a restaurant alone” (MEA Box 6 File 28: [34], Nov 14).

relação com *Sarah Bastard's Notebook*, explorarei agora estes aspectos no próprio texto do seu primeiro romance.

II.1.1 Um inconsciente turbulento

As ilhas constituem um motivo muito rico e inspirador na obra de Engel. A atracção de Sarah pelas ilhas é também partilhada pela sua criadora. *Monodromos* e *Bear* são aí localizados, e uma secção importante de *The Glassy Sea* é também situada numa ilha, Prince Edward Island. Embora não identificada como tal, é aí que Engel passa o seu “*Bear Summer. Calling it that because Bear bought [her] it*” (MEA Box 14 File 15: [1]). O protoplano de *The Glassy Sea* aparece na entrada correspondente a 28 de Junho deste caderno, que está cheio da mesma paisagem, tempo atmosférico, aves e sons que emolduram a secção correspondente do romance⁴⁸. O passo ilustra a forma como, em tempos de crise, Sarah, à semelhança de outras heroínas de Engel, busca refúgio e consolo numa ilha. A ilha aqui podia ser Chipre, onde Engel permaneceu durante cerca de um ano em 1963. A expressão mais desenvolvida da experiência que aí viveu viria a ser dada em *Monodromos* (1973):

“*At any rate, we shall see you before you leave Europe.*”

“*In the spring, probably. I’m thinking of going to the Greek islands.*”

“*No, spend the summer with us. We have an island...*”

Listen, I’ve got all the romantic diseases, islands included. Lay off.

But he did not. He reached into the reticule containing my personal icons. Now I have no Antonio, no Joe, no Sandro, no Father, no cat (NCG 83).

O interesse de Engel por ilhas está bem patente na co-autoria de *The Islands of Canada* (1981), para o qual escreveu o texto. As ilhas parecem oferecer enquadramentos isolados que possibilitam a Engel e às suas heroínas refúgios seguros e serenos. O próprio claustro do convento das *Eglantines* é uma ilha onde Rita habita envolta em rosas, completamente protegida de um mundo hostil. Mas *ser* uma ilha, pode também significar ser auto-suficiente, independente do homem, como é o desejo expresso de Marshallene, “*I should go to a nunnery, take up with women, learn to be an*

⁴⁸ Cf. *GS* 15-20.

island, entire of myself (LV 197) e ainda, “*I’m therefore an island in spite of myself – as you are, Mrs Saxe – but, by God, I’m a floating island with a fifty-horsepower motor*” (LV 199).

Também aparece uma ilha, ainda que apenas metaforicamente, no começo de *The Honeyman Festival*: “*Minn was in the bath, and filled the bath. The globe of her belly rose above the waterline to meet the spotted ceiling*” (HF 1). Minn habita uma casa enorme, retirada da cidade, especialmente durante a sua gravidez solitária, e é também uma ilha auto-suficiente, uma mulher sobrevivendo sem o conforto da presença física do seu marido. O sonho que a seguir se analisa articula-se na perfeição com o simbolismo das ilhas e oferece uma chave para o simbolismo em geral na obra de Engel. Sarah não consegue evitar alarmar-se⁴⁹ com um sonho em que acaba por, subconscientemente, sentir prazer com alguém que, conscientemente, detesta. É este ataque ao consciente, desferido pelo inconsciente, que Sarah receia, e de que procura refúgio numa ilha.

Os sonhos, janelas que abrem para a zona inconsciente da mente, desempenham um papel primordial na ficção de Engel. Todos os seus romances incluem alguns exemplos de sonhos habilmente elaborados, sempre pertinentes e ricos em significado. Representando um escape para impulsos reprimidos, os sonhos estão, como já foi afirmado, muitas vezes em conflito com a mente consciente: é possível, em sonhos, sentir prazer com situações que a mente em estado de vigília rejeita liminarmente. O passo seguinte inclui um dos mais ricos em concisão e subtileza. Surpreendentemente, ou talvez não, também está ligado com o tema insular:

*Sleep, and into my sleep, familiar, pillaging Sandro. Pillaging, or pillaged. I feel him slapping against me, I pant myself awake, almost deliberately unwishing him, making myself celibate. A moment to recall Rosie whispering to Mother, “Poor Mark’s had a wet dream.” Poor? Better off than me. He’s at the beginning? I put my head under the tap, full of the fustiness of an afternoon sleep, empty, dirty-mouthed, crumby about the eyes, and remember sharply. Not Sandro: Eldon, with his fat slapping.
So there we are (NCG 140-141).*

⁴⁹ A própria Marian se alarmava por vezes com as suas inesperadas atitudes. Certa vez, por exemplo, quase atirou uma cadeira à cabeça do seu filho, então com nove anos: “*Yesterday [13/11/74] Molly was here. Will was unbearable at lunchtime. I picked up a chair to hit him with. I was ashamed*” (MEA Box 6 File 28: [35]). O tema do infanticídio, dos maus tratos infligidos pelas mães a seus filhos, ou simplesmente a negligência, são amplamente explorados em *The Honeyman Festival*.

Sarah dá-nos conta de um sonho erótico. Os termos violentos, “*pillaging or pillaged*” e *slapping* confirmam e documentam o complexo masoquista ou a dualidade amor/ódio, prazer/dor. No fim do sonho já não é Sandro a pessoa com quem ela está a sonhar, mas outro dos seus cunhados, Eldon. Este sonho, bastante realista e convincente, revela a complexidade da identidade humana, neste caso, de Sarah. Inconscientemente, Eldon entra no sonho por várias razões. Sarah inveja as irmãs por terem arranjado um marido antes dela. Mas ela não tem marido devido a uma forte manifestação do complexo de Édipo (“*almost deliberately unwishing him, making myself celibate*”). No seu sonho, o Eldon puritano, patriarcal, falocêntrico, representa o pai. Como de costume, a Sarah consciente e a Sarah inconsciente combatem-se mutuamente. O seu gosto pelas ilhas pode ter aí a sua origem, já que, de acordo com Cirlot, uma ilha é, para Jung, o local onde o ego se sente protegido dos assaltos do inconsciente (cf. Cirlot 254) e Sarah sente-se desconfortável com estas manifestações incestuosas. Por outro lado, o incesto também representa psicanaliticamente, ainda segundo Jung, (cf. Cirlot 250), o desejo de união com a nossa essência individual, isto é, a individuação. Isto introduz no sonho uma nova dimensão. A mente consciente, porém, revolta-se contra esta manifestação do inconsciente.

O complexo de inveja-do-pénis, o complexo de culpa e o complexo de Édipo povoam a mente de Sarah, onde umas vezes entram em conflito e outras vezes cooperam. Ei-los presentes no seu relato das dificuldades que rodearam o aborto de Antonio, dois anos antes. Uma vez mais o motivo insular se encontra presente. A citação é longa mas torna-se difícil truncá-la, tão compacta e tão cheia de significado, que todas as palavras são necessárias:

Leah's sons are sturdy, blond, and affectionate. Multilingual. As soon as I saw them I started wanting Antonio.

Ach, Antonio, your almost-mother is a fool. Anne of Green Gables reaching above her station, turned bum. Up my street all day wander the dispossessed and because my country is a northern one the dispossessed are the sodden. [. . .] Though before I rented this apartment I did not know what company I was to keep, I have known since I was born that here, I belong among the one-legged, sodden, wrong-colored, prompt-at-the-hostel. In the park they are all religious maniacs, and Nazis, preaching on Sunday, and throwing stones. They come to preach to us, but we are indifferent. With considerable passion I espouse my neighbors, and because of this affinity, O

would-be child who could not grow up to be his mother, after the visit to Barbados and Sandro, I went to Montreal and had you, like my tonsils, out.

Two years have confirmed my stubborn optimism, I still want my Antonio. He would have been like Sandro – another reason for squelching him – he would be strong to smile, and loving and – oh, unborn. I wanted someone to share the sadness of what I know. I wanted someone to show the world to. I wanted my Antonio. I still want him.

Sometimes, I tell myself, I am saving up for him, he and I will grow up on some island together, like Durrell and his perpetual girl infant under the olives, serious but carefree. I want him to be a dark, knowing little boy, big-boned and gracious. This male image of myself would comfort me, give me a shred of the future. But what would I give him? (NCG 79-80)

Os “*prompt-at-the-hostel*” são os deserdados, os espoliados; ocupam uma posição de destaque na cena de abertura, o que atesta a sua importância na economia do romance, contrastando dialecticamente com os fanáticos religiosos e os Nazis. Sarah inclui-se a si própria entre eles, por solidariedade, mas não pode permitir-se ter um filho, a menos que se encontre para ele, ou seja criado, um espaço intermédio. E eis que surge de novo uma ilha, ao mesmo tempo real e metafórica: a torre de marfim, o castelo, a fortaleza, mas também a íntima relação com a natureza.

Atente-se no expressivo anacoluto, “*O would-be child who could not grow up to be his mother*”, onde *pathos* e anticlímax se encontram como tantas vezes acontece em Engel. A súbita erupção exclamativa, em que a confusão gramatical é o reflexo de uma mente atormentada pela culpa, conduz a uma banal ablação das amígdalas.⁵⁰ O termo “*squelching*” é provavelmente excessivo porque descreve de uma forma explícita o método abortivo, que as pessoas habitualmente preferem ignorar. Manifestamente, Sarah pretende impressionar, sendo explícita acerca de algo que é geralmente silenciado.

Então, naquilo que constitui uma das várias manifestações do complexo de inveja-do-pénis, Sarah afirma o desejo de um filho que seja o homem que ela não é, o que corresponde ao desejo de ter um filho, que, simbolicamente, segundo Freud, lhe daria o pénis que ela não tem. Este desejo está de acordo com o complexo de Édipo, que Sarah mais do que uma vez refere, e a sua relação problemática com os homens, e corresponde a uma natural sublimação do complexo de inveja-do-pénis. Isto é

⁵⁰ Gramaticalmente correcto seria: “*O would-be child who could not grow up for me to be his mother*”, uma formulação anémica. Não podemos deixar de notar, simultaneamente, o tom herói-cómico.

corroborado por uma predilecção que em Sarah se manifesta por roupas e hábitos tradicionalmente masculinos, conforme está exemplificado na entrevista que concedeu ao “*young reporter*”, ou antes nos termos em que ele a descreve: “*mannish clothes, straight hair, flat shoes, heavy ring [...], nicotine stains, warts, and self-importance*” (NCG 23).

O sentimento de rivalidade entre irmãos é poderoso em Sarah, como já foi anteriormente ilustrado, e corresponde a um sentimento igualmente forte em Marian para com Eleanor, sua irmã gémea conforme também já se referiu. Engel era, também ela, mãe de gémeos e sabia muito bem do que estava a escrever. Os gémeos são omnipresentes na sua ficção e, embora neste romance Leah e Sarah sejam apresentadas, não como gémeas mas como quase gémeas, representam uma forma exacerbada de rivalidade entre irmãos:

People might have taken us for twins, we were that close in age; they at least forced the dialectic on us: beauty/truth, light/dark, introvert/extrovert, down to the blue pajamas and the pink. And if Snow White was feckless and lovely, Rose Red must be earnest and fat (NCG 12).

Ser gémeo pode ser visto pelos outros, e sentido pelo próprio, como carecendo de individualidade, uma identidade só sua; é-se sempre metade de *nós* ou *eles*: “*I hated being half of “us” and “them.” If we had been twins, there might have been some compensating communion; but we existed only to be thrown at each other*” (NCG 18).

O passo seguinte é também relevante devido a um contraste na atitude de ambas as irmãs para com os homens.

Sandro [...] tried to place the difference between me and Leah. “Leah,” I said, “never had a love-hate relationship with her mother’s flesh-colored corset strings.” She had, in fact, quietly from the beginning of her life, and tidily, rejected the significance of everything I found bearable in our existence. She squatted in corners telling herself stories, to be far away from us. No snugness of armpits for her, no glorying in repellent love. I ooze, booze, stink, feel human rather than feminine, live in a welter of Kleenex and newspapers, cats, clay pots, pictures of people, dust. She is cool as a cat, aware, and apart (NCG 88).

Vale a pena observar aqui a sinédoque, “*her mother’s flesh-colored corset strings*” representando o seio materno. A situação descreve a rivalidade dos irmãos pelo

peito materno, e a relação amor-ódio com o peito materno, que é a base da teoria psicanalítica de *object relations* formulada por Melanie Klein⁵¹. O amor, porque proporciona alimento, calor, protecção, ternura, e representa o restabelecimento da unidade inicial com a mãe, agora em perigo, agora descontinuada; o ódio, quando esta unidade é quebrada pela ausência da mãe. O bebé pode estar fisicamente satisfeito (alimentado e aquecido) mas a perda de contacto é insuportável.

Sarah não parece na disposição de corresponder à ideia de mulher que os homens construíram, expressa por Adrienne Rich como “*the pure and therefore bloodless white woman [who] was supposed to be a kind of gardenia, blanched by the moonlight, staining around the edges when touched*” (Rich 1986: 220). Leah é quem aceita usar esta máscara. Sarah não deseja ocultar “*that lower realm where women sweated, excreted, grew bloody every month, became pregnant*” (Rich 1986: 220).

II.1.2 Percepções cínicas

Uma bela expressão da rejeição por banda de Sarah do ideal monogâmico é ilustrada a seguir. Sarah apresenta neste passo uma perspectiva avançada do problema que confirma a posição de Karen Horney⁵² sobre o assunto:

“Even in those days marriage had been invented, although it was not at all like marriage now because the ladies had to do what their fathers and husbands told them, and they were only allowed to be married to one person. But like all of us they wanted more than one, for one person cannot be perfect enough.

“I am not perfect, you are not perfect; we may dream of being perfect together and making perfect children, but if I live close to you for ten years I shall develop such a hunger for perfection that I shall go mad and think I can achieve this with quite another person – especially with one with whom I am not obliged to live. Those who do not care about perfection escape this madness, of course, but they are very dull (NCG 93).

No seu artigo de 1927, “The Problem of the Monogamous Ideal,” depois de procurar explicar a razão da “*woman’s fundamentally greater genital inhibition,*”

⁵¹ Cf. “A Study of Envy and Gratitude” (1956), Klein 211-229.

⁵² Cf. “The Problem of the Monogamous Ideal,” Horney, 84-98. Neste artigo, embora admita que a fidelidade é mais fácil para a mulher, Horney refuta a ideia “*so frequently asserted that men have naturally a more polygamous disposition*” (Horney 95).

nomeadamente uma fixação mais forte na pessoa do pai, Horney aceita este fenómeno como uma possível explicação para o facto de que “*faithfulness [is] easier for her*” (Horney 96). Esta posição será mais tarde identificada pelo pensamento feminista com o discurso patriarcal.

O passo seguinte ilustra mais uma vez o instinto maternal em acção. Algumas mulheres só conseguem suportar a vida conjugal se puderem tratar os seus homens como filhos, se eles lhes parecerem inseguros e frágeis, se eles, enfim, parecerem capazes de ser controlados por elas:

Antonio ejected, I took the job at St. A's. [...]

Sometimes I caught myself thinking, I am his [Joe's] wife. I enjoyed turning the collars on his shirts. I made him cut his toenails to save his socks, and loved it. He ate breakfast, visited her on time, bicycled to save taxi fares: under my aegis. But I was no sea beast, I could not lose myself any more than he could. I caught him thinking guiltily, this is as good as I can get, and an old friend. We were not obliged to be any better than we were. “Splendidly, that's what we are,” he said. “Splendidly null.” And stroked me wearily (NCG 112).

Um companheiro, quase marido, substitui um filho “ejectado”. As chaves do sucesso desta relação parecem estar em que a mulher não se sente como se fosse propriedade legal do homem, mas que ele, como um filho, é dependente dela.

Isto leva-nos de novo a *Antonio*, o filho que o não chegou a ser, e às ruínas de uma sociedade puritana falocêntrica. O passo contém uma referência autobiográfica muito cínica e cruel à própria adopção de Engel, a que se aplicam factualmente alguns aspectos da descrição:

Here and now the frizzed Chinawoman next door is brooming three bums out of the booze can. The cops come to zip their flies, frisk them, stack them in a blue chauffeur-driven Studebaker Lark. One Indian, two Saxons, lolling. Could see them lying masturbating on the floor until one vomited; then, out: evacuate your methyl alcohol in a cell, this is Toronto.

No place for Antonio.

Of course I could have had him and given him away. That's popular. With impotence rising, young Wasps are desperate to litter. I could fill a suburban cradle with a specimen, any color I want but Indian. Only the spastic, the half-possessed you can't give away. It's one way of dealing with morality.

But poor Antonio went into a basin after the universal mechanical screw. Me retching yellow morphine. What's the better part?

There has to be a certain kind of world, where people are admitted. Antonio, I say, Antonio I say feebly as the hormones mount, will live where it is admitted, only where it is admitted that man is a domesticated carnivore who has canted his nature to suit his convenience. Say that here, you're in the loony bin. This town's a tea party, no room, no room (NCG 80).

“Of course I could have had him and given him away.” Talvez seja demasiada crueldade e cinismo por parte de Sarah. Mas talvez Sarah ignorasse que esta é uma situação muito semelhante à que se passou com Engel!

O tom amargo e irónico desaparece agora e desenvolve-se um crescendo, intensificado por meio de repetição e frases truncadas, que culmina num clímax desesperado. Só numa nova sociedade, construída por homens e mulheres para homens e mulheres, fará sentido ter um filho. Esta é, no entanto, apenas uma posição provisória, que irá ser abandonada após o abanão vigoroso da Sarah pragmática da página 141, adiante citado e comentado.

II.1.3 Dicotomias

A forma como Engel combateu as dicotomias, uma visão do mundo a preto e branco, e se devotou à tarefa de demonstrar que a verdade se encontra sempre algures entre dois extremos, ocupa boa parte do livro de Christl Verduyn, *Lifelines*, a primeira obra com extensão suficiente para tratar quase integralmente a produção de Engel, com a excepção apenas da literatura infantil, *The Islands of Canada* e a crítica literária; incluídas estão toda a obra de ficção, publicada e por publicar, peças de teatro, os cadernos pessoais e dois ou três poemas.

O passo seguinte ilustra de uma forma, a meu ver, bastante poética o momento em que Sarah se apercebe da artificialidade e inutilidade de tais dicotomias. Como muitas vezes sucede na escrita de Engel, momentos de intensa percepção alcançados pelas heroínas são emoldurados por uma emotiva e invulgar convergência de figuras de linguagem:

The sea and the sun and the sand and the surf, earth, sea, and sky; moon, June; sex. Land of myth, not what I became my own Pygmalion for, nothing to do with selling column inches to the Temperance Advocate or licking the windowpanes of the truss store. Copulation might have been in

my books, and romance, but not this. I made out the fifteen-year plan when I was too young, ignorant of this tearing feeling, which made a unity of those elements we were carefully taught to separate, so that my albeit now residual intelligence, my dreaming, and my body entered a period of dogged, wrong devotion, over which I had no control.

So also, Joe, with Ruth (NCG 108).

A primeira linha toda em monossílabos com os seus *ss* aliterativos e assonância, habilmente combinados num padrão rítmico variado – primeiro anapéstico, em quaternário, depois basicamente molosso, em ternário – sugere o movimento calmo e regular das ondas, e o som da espuma na areia ou cascalho da praia, onde os mais “espirituais” *sky, sun* e *moon* são entretecidos com os mais “materiais” *sand, earth, sex*. “*Those elements we were carefully taught to separate*” podem muito bem ser a distinção amor/sexo, ou a dicotomia físico/espiritual. É interessante ver o que Horney pensava do assunto:

We know that the dissociation between “spiritual“ and sensual love, which has so strong a bearing on the possibility of faithfulness, is predominantly – indeed, almost specifically – a masculine characteristic. Might it not be that here we have that for which we are looking – the psychic correlative to the biological differences between the sexes? (Horney 95-96).

Mais uma vez Horney atribui aqui à natureza aquilo que a teoria mais recente considera uma construção patriarcal. Porém, o que Sarah parece estar aqui a dizer é que aquilo que ela pensava poder separar, sexo e amor, parecem ser agora inseparável, e ter evoluído para uma atracção irresistível. A fome dir-se-ia ter-se transformado em vício.

Uma exortação bastante enérgica da face mais pragmática de Sarah dirigida à sua outra face mais sonhadora parece correr a cortina sobre este tema no romance:

Listen, Sarah, I'm sick and tired of you. Sick. All dreams and possessions and pretensions. Yes, pretensions. Pretending to be this woman and being that. Truth, stupid, truth, scream it at yourself, the truth lies somewhere in between. You've dreamed yourself into some sexpot, you've decided to live as a professor, you're not that, you're not this. Kill yourself, or decide. Babble about leaving a corrupt society, dreaming of running away. It's not this or that, it's nothing or both, learn to resolve, go crazy, or die.

Oh, Mother, Mother (NCG 141).

Que “*The truth lies somewhere in between*” é uma ideia perfilhada por várias heroínas de Engel. Sarah exterioriza aqui esta ideia pela segunda vez no romance. A primeira, em resposta aos conselhos paternalistas e hipócritas, foi: “*Didn’t you ever take lectures from anyone whose catchphrase was ‘The truth of course lies somewhere in between’?*” (NCG 34).

Também em *The Honeyman Festival* a mesma opinião antidogmática é expressa desta forma: “*They wanted [Minn] to choose up sides in a game she did not like, it disgusted her when people wanted to divide the world into two sides and ignore its multifariousness*” (HF 97-98). Uma ideia que se aproxima muito daquilo que constitui o combate de Engel contra as dicotomias. O mundo de fingimentos em que Sarah se surpreende vivendo é muito semelhante ao conceito de imaginário de Lacan:⁵³ “*We spend our lives in an immense effort of trying to give a different image of ourselves. That fiction is the imaginary for Lacan*” (Mitchell and Black 196-197).

*

* *

Estabelecendo paralelos com certos factos autobiográficos, respigados principalmente das entrevistas que Engel concedeu e dos seus cadernos, verifica-se, então, que *No Clouds of Glory* está impregnado de uma profusão de conceitos e terminologia da psicanálise de matriz freudiana – entre os quais se podem referir o complexo de inveja-do-pénis, o complexo de masculinidade, a ansiedade de mãe-castradora, o complexo de culpa, o complexo de Édipo, a rivalidade entre irmãos, o factor do olhar masculino, o ideal monogâmico, o impulso maternal, o impulso incestuoso, o impulso sádico e o impulso masoquista, a ambivalência de afectos amor/ódio – que o capítulo documenta tratando vários passos ilustrativos. Algumas construções dicotómicas, tais como amor/sexo, físico/psíquico, cujo esbatimento parece ocupar um lugar central na obra de Engel, são também aqui a floradas. A utilização orgânica de símbolos, tais como ilhas e outras formações geográficas e cosmológicas,

⁵³ Na p.199 Mitchell e Black definem o *imaginário* de Lacan como “*cultural fads*” e *simbólico* como “*social laws*.”

fica também assinalada e comentada a par de aspectos de retórica literária, cujo desenvolvimento mais amplo se promete na análise de obras posteriores.

II.2. *The Honeyman Festival*

The Honeyman Festival (1970), o segundo romance de Marian, recebeu resposta crítica positiva, ainda que desigual. Como de costume a prosa de Engel foi quase unanimemente elogiada, mesmo por aqueles para quem o romance não era “*my cup of tea*”, como admitiu John Richmond ter sido a sua impressão inicial. Depois “*I found myself riveted*”, continua Richmond, “*enthralled by the sweep and certainty of Marian Engel’s energetic invention.*” E, tocando num dos pontos fortes de Engel, o controlo da emoção, Richmond termina:

Emotion recollected with a great lack of tranquillity can be hysterically melodramatic, but there is a compelling truth about the form and expression of Minn’s dredged-up memoirs: an authentic stagger, veiling complexity in simplicity, weirdly real (Richmond).

Igualmente entusiástico é William Ready na sua recensão do segundo romance de Engel para *The Spectator* [Hamilton, Ontario] (Jan. ?, 1971): “*The prose has been cut and rubbed away to the bone; there is no fat on the words. This novel is a splendid effort of which Marian Engel can be proud.*” Um comentário mais detalhado surge inserto numa apreciação anónima em *Varsity Review* sob o título “Raw female reality seen in Honeymoon [sic]”:

Engel’s style is perfectly suited to her subject. Objects are represented not only as symbols, but also as triggers for thoughts, dreams and memories. The prose is hard, concrete, and direct; a brevity and vividness creates an effect of poetry. The overall presentation is very similar to a film, with concrete images and scenes, fast cuts, and an impression which grows as ideas are added.

[. . .]

Minn [. . .] is as full and complete as a character can be. Engel bares her guts for all to see, and whether you get fed up with her rationalizing and bitching, or cheer her on when she expels all her fury irrationally, she will not be forgotten (*Varsity Review*, Jan. 13, 1971: 12).

Abordarei alguns destes aspectos mais desenvolvidamente, em particular a concisão e vivacidade da prosa, os efeitos poéticos e as técnicas cinematográficas, em conexão com *Monodromos*, em cuja análise privilegiarei aspectos narratológicos.

Outras leituras do romance, estas menos entusiásticas, incluem “To Minn, illumination is non-existent” (1972), de Annie Gottlieb e “Incessant flashbacks” (1971), de Herb Johnson. Gottlieb, que critica negativamente a criação, a análise e a perspectiva das personagens, observa que Engel “*writes an arch telegraphic prose that lends an unintentional touch of coziness to the confinement and complacency to the complaint*” (Gottlieb, 41; meu sublinhado).

É manifesto que nada no estilo de Engel em *The Honeyman Festival* pode ser classificado de fortuito. Uma tal apreciação só pode ser produzida por alguém que não tivesse lido o seu primeiro romance, já que, no plano estilístico a sua mestria está bem documentada em todos os romances, quer pela sua própria originalidade, quer pela capacidade de modular e produzir cambiantes de acordo com a substância diegética.

O comentário de Herb Johnson no *Lethbridge Herald* também merece referência, pois dá voz a uma impressão provavelmente comum em quem leia um dos romances de Engel pela primeira vez, exceptuando, talvez, *Bear*:

The style, consistent with the subject matter, can be difficult. Bits and pieces of old memories come and go swiftly and with little or no warning. The incessant flashbacks make it easy to become disoriented. And the long introspective passages can become boring.
On the whole, a good book (Johnson).

E após esta breve ronda pela recepção do segundo romance de Engel a vir a lume, detenhamo-nos um pouco na análise de alguns dos seus aspectos mais salientes. Se a minha análise, porém, se limita a um pequeno número de episódios, não é porque este livro de Engel careça de interesse ou originalidade. Bem pelo contrário, *The Honeyman Festival* emparceira com qualquer outra das obras da autora, com a vantagem de desenvolver um tema com tanto de banal na vida real como de invulgar em ficção: uma mulher, mãe de três filhos e acolhendo vários hóspedes, a braços com a sua quarta gravidez e com o mundo, sem o auxílio de quem quer que seja; uma leoa defendendo a integridade do agregado familiar.

The Honeyman Festival pode, sob certos aspectos, ser visto como o reverso da medalha cujo anverso é *Sarah Bastard's Notebook*. A formação das heroínas de ambos os romances inclui a mesma sociedade puritana, enquadrada pela mesma paisagem do Ontário, uma mais ou menos prolongada estadia liberalizadora na Europa e alguma

atividade artística prévia. Não obstante, o trajecto que Minn Burge, a protagonista do segundo romance, seguiu é diferente do de Sarah: tendo optado pela constituição de uma família em moldes tradicionais, aguarda agora a chegada do seu quarto filho. A escolha parece ter sido entre continuar a ser uma artista medíocre ou tornar-se uma dona-de-casa tradicional. A ausência prolongada do seu marido e a festa que tem lugar na sua casa enorme, marcando o encerramento do Festival Honeyman – uma homenagem ao falecido realizador de cinema e ex-amante de Minn – vão proporcionar a oportunidade de Minn reencontrar as pessoas do círculo a que, em tempos, pertenceu, estabelecer as devidas comparações e retirar as possíveis conclusões. A sequência das pessoas que com ela se vão encontrando oferece a estrutura para uma parte significativa do romance.

Minn Burge é assim caracterizada por Susan Swan na sua recensão do romance para o *The Telegram*:

Minn has become a revolting slug who breeds like a rabbit and envies her journalist husband for his trips around the world. Overweight and lazy, she is a prisoner in her own home. Her children are her jailers and she can escape them only occasionally, either by locking herself in the bathroom to read or dreaming nightmares of their own destruction (Swan 30).

Estar quase no fim de uma gravidez, como é o caso de Minn, torna difícil a qualquer mulher não ter excesso de peso e ter vontade de fazer alguma coisa. Talvez, como acontece com a própria Engel, Minn gostasse de ter o melhor de dois mundos: ser esposa e escritora. Gravidezes acidentais, por um lado, e um marido que, devido à natureza da sua profissão – Norman Burge é um repórter fotográfico – se encontra frequentemente ausente em países distantes, relegaram-na para a situação de procriadora, nutridora e zeladora dos seus próprios filhos, uma profissão a tempo inteiro em dedicação quase exclusiva. O comentário de Swan não deixa, porém, de ser ambíguo. Se por um lado condena a passividade de Minn, sugerindo a possibilidade de outras alternativas, por outro lado os seus argumentos parecem brotar do mais acirrado pensamento patriarcal, segundo o qual cabe à mulher o planeamento familiar e o encargo da reprodução.

O romance começa com a referência a mulheres que mataram ou vitimaram seus filhos por negligência e que se encontram agora num asilo, o porto de abrigo que Engel

por vezes desejou para si própria. “Minn,” escreve Magda Creet, “*seems to be measuring the distance which separates her from those doomed mothers*” (Creet). Depois, parte para a cobertura de um dia na vida de Minn, uma espécie de “*a day in the life of*”, ou “vinte e quatro horas na vida de uma mulher” em que Minn, agora casada e grávida de oito meses do seu quarto filho, sozinha e aborrecida no seu papel de mãe, reconstitui o seu álbum de recordações, desde a sua infância em Godwin e outras pequenas cidades do Ontário, até à sua relação com o agora defunto Honeyman, famoso realizador cinematográfico, de quem Minn foi amante quando era jovem e “estava viva” em Paris. Os prazeres domésticos parecem agora inimagináveis após ter tido três filhos, sempre a ter de comer as sobras do dia anterior e de limpar o pó, que parece nunca acabar. A noite em que vai ter lugar uma festa preparada em casa de Minn para o encerramento de um festival em homenagem a Honeyman surpreende Minn a sós em sua casa, enorme e degradada, no centro de Toronto. As crianças já dormem nas suas camas e o marido está a trabalhar no Nepal. Do mundo exterior, apenas as sombras da presença de velhos amigos e conhecidos penetra no seu buraco.

Há uma visita de um funcionário do serviço social, um antigo discípulo que trabalha para a *Junior League*. Depois, durante a festa, Minn reencontra um antigo colega de faculdade e Cal, o filho do homenageado, que, entretanto, se tornou numa caricatura da imagem com que o rapaz ficou do pai. A extensa corrente de visitantes termina com o aparecimento de um polícia. Procura um dos *Flower Children* que Minn tem como inquilinos das águas-furtadas, mas esta barra-lhe a entrada e, depois de uma luta rápida, consegue expulsar o obstinado e inoportuno representante da lei.

Noutro sentido, porém, a festa é uma espécie de visita de uma dona-de-casa à escuridão nocturna da alma. A presença da família paira por cima de todos os seus pensamentos, a um tempo opressiva e reconfortante. Minn esquiva-se-lhe a princípio, fazendo uma retrospectiva mental da sua infância: imagens de família de uma pequena cidade da qual conseguiu em boa hora escapar, e memórias de passadas ilusões de grandeza como vedeta e argumentista com Honeyman, cuja presença domina o livro. É quase como se ele constituísse uma pergunta a que Minn nunca conseguiu responder.

Ela sabe que o seu lugar não era com Honeyman, mas como companheira de Norman Burge. E, não obstante, isso também não é satisfatório. Falta-lhe um objectivo

espiritual. Ela sente-se desenraizada na suja gaiola em que vive, e a sua dilatada gravidez parece uma distorção da sua humanidade em vez de uma elevação.

Por fim, Minn encontra uma paz superficial na luta contra o polícia. É o seu único acto de afirmação naquela noite, e esse acto confirma-a, perante si própria, como uma mulher de bons princípios e uma protectora maternal.

No Clouds of Glory e *The Honeyman Festival*, o primeiro e o segundo dos romances de Engel, podem ler-se, como o faz Susan Swan, como duas faces duma mesma moeda:

Neither woman starts off as an unthinking co-ed bent on following the ways of her mother. Both fight fiercely against their small-town Puritan backgrounds. They travel, they have affairs and for a while live an almost stereotyped lifestyle as women of the world. Sara's answer is a career which grows increasingly meaningless: Minn has marriage and a brood of children. In the end, they are only every woman, baffled, frightened and a little angry (Swan 30).

Ambos os romances retratam mulheres divididas entre uma vida conjugal, ou uma vida profissional mais convencional, e uma vida de artista. No primeiro, Sarah rejeita a vida conjugal e abandona a sua posição como professora universitária, e a sua cidade, para se fixar como autora dramática na Europa, embora na realidade fique em Montreal. No segundo, Minn vive uma versão sombria da vida conjugal, assaltada por memórias de um passado mais glorioso.

II.2.1 O discurso falocêntrico

O capítulo oito é a narração do convívio de homenagem. O primeiro convidado a chegar é Sam Talman. Sam não fora inicialmente convidado para a festa. Acontece apenas que reconheceu Minn num dos cartazes do filme, perguntou por ela e acabou por ser convidado. A sua presença foi uma grande surpresa para Minn. Depois, a grande surpresa para o leitor: Sam começa a declamar partes de *Paradise Lost* e Minn riposta imediatamente em francês com algo semelhante a um texto de publicidade a um aspirador em estilo de televenda.

Após a surpresa inicial, o leitor pode ser assaltado por várias perplexidades. A que se deve, à partida, a inclusão de uma cena deste tipo? Como se justifica em termos de plausibilidade? Porquê com Sam? Porquê Milton? Porque está em francês a parte de

Minn? Sam e Minn não estão a dialogar! Não estão a comunicar! Ou será que estão? Será que a comunicação é possível entre eles? Eles falam línguas diferentes!:

He has dark small eyes and rolls them heavenward.

Sam: Through Eden took their solitary. . .

Minn: Le rôle des aspirateurs est devenu de première importance dans tous les ménages; leur emploi est même indispensable. . .

Sam: Under foot the violet Crocus and hyacinth, with rich inlay Broidered the ground, more coloured than with stone Of costliest emblem...

Minn: Au point de vue de la dépense, on ne doit faire entrer en ligne de compte que celle de l'achat de l'appareil, car pour la consommation d'électricité elle peut être évaluée à un huitième de kilowatt. . . (HF 76-77).

Parece-me que o episódio pode ser realisticamente aceite, não se requerendo do leitor grande esforço de suspensão de desconfiança. Minn, Sam e Ziggy tinham outrora frequentado juntos a mesma aula de Inglês, *English 416*. Depois a jovem partiu para acompanhar Ziggy. É natural que Sam, encontrando Minn de novo pela primeira vez em dezassete anos, nostalgicamente recordasse, com a declamação de versos de *Paradise Lost*, os bons velhos tempos em que essas aulas eram um oásis de poesia num “*mismanaged world*” (HF 76) ou “*an island of inaction*” (HF 76). Para aumentar a plausibilidade, os versos estão fora de ordem, sendo o primeiro verso recitado exactamente o último do poema, o que também facilita a sua imediata identificação. Mas, evidentemente, para além desta função referencial, ainda que nobre e dignificante, (as outras são a Minn ter sido “*Minnie the Mouse of '54*” e ao seu busto de quarenta e duas polegadas) somos levados a procurar razões mais profundas ou menos imediatas.

Poucos críticos ou comentadores se referem a este passo notável e os dois que encontrei não me parecem ir muito longe. O artigo de 1975 de Douglas H. Parker, “*Memories Of My Own Patterns, Levels of Reality in The Honeyman Festival,*” que concentra a sua atenção na identidade individual, contém uma breve referência ao episódio:

Minn creates a dialogue with her and Sam as principal actors. Sam's lines are from Paradise Lost and Minn's, by comparison, are ludicrous and mundane. While he, through Minn's mind, quotes Milton's lofty rhyme, she recites meaningless statements on household tips and feminine hygiene. This scenario, like most others we have seen, reiterates the sharp sense of loss that Minn feels and her obsession with past and present (Parker 114).

Parker não comenta a natureza bilingue do diálogo, talvez o seu aspecto mais significativo. Refere o cómico do contraste entre “*Milton’s lofty rhyme*” na voz de Sam e os “*meaningless statements on household tips*” de Minn sem tirar mais ilações. O “*sharp sense of loss*” que Parker detecta é, quanto a mim, um pouco vago. Será nostalgia da juventude, dum “*more glorious past*”? Será a triste aceitação da sua mediocridade como atriz, aquela que um comentador francês uma vez “*considered the only [one in France] completely lacking in class*” (HF 79). Ou será que ela já não gosta de ler por falta de privacidade?

Lorna Irvine, em “Colonial Metaphors: *The Honeyman Festival and Lunatic Villas*” (1986) vai mais longe. Na sua relativamente longa análise conjunta dos dois romances de Engel, que Irvine considera repletas de referências a questões de identidade nacional, escreve a articulista:

The film director, Sam, and the housewife, Minn, act out a dramatic dialogue: Sam quotes passages from Paradise Lost while Minn keeps up a steady commentary, in French, on the housewife’s concerns. As Sam quotes descriptions of Eve subservient to Adam, Minn outlines the proper order in which to clean a house and wash the dishes. The bilingual dialogue draws attention to literary history and demonstrates the cultural importance of Milton’s masterpiece and cultural exclusion of trivial female experience. Because Minn is unable to embrace a phallogocentric view of the universe, her existence subverts masculine mythology (Irvine 1955-56).

A bem dizer, Sam Talman não é um realizador de cinema mas um professor de história. Chefiou o departamento durante algum tempo, e está “*into Guidance, now*” (HF, 81). Como e porquê “*the bilingual dialogue draws attention to literary history*” não me parece muito claro, mas subscrevo o resto da apreciação, que o diálogo é a demonstração da “*cultural exclusion of trivial female experience*”. Contudo eu gostaria de intercalar uma sílaba na última frase – “*Because Minn is unable to embrace a phallo[go]centric view of the universe, her existence subverts masculine mythology*” – e de me concentrar exactamente nesta ideia. Irvine deve estar a pensar particularmente neste passo:

Sam: She as a veil down to the slender waist Her unadorned golden tresses wore Dishevell’d, but in wanton ringlets waved As the vine curls her tendrils. . .

Minn: Lorsqu'elle n'a pas l'habitude de laver la vaisselle le soir, elle fait chauffer l'eau à cet effet pendant ce premier travail. . .

Sam: ...which implied Subjection, but required with gentle sway, And by her yielded, by him best received, Yielded with coy submission, modest pride, And sweet reluctant amorous delay. . .

Minn: Il est évident que les femmes doivent avoir le souci de mettre leur chevelure à l'abri de la poussière et des mauvaises odeurs. . . (HF 77).

A rejeição de Minn do discurso falocêntrico está expressa no uso duplamente simbólico do francês e da trivialidade do assunto escolhido para a sua fala. Usando o francês Minn quer dizer: a língua que estás a usar não é a minha; a tua linguagem não é adequada para representar a minha experiência; eu necessito de outra linguagem para exprimir a amargura da minha submissão, da minha aceitação de um papel subalterno. Só se voltam a entender de novo quando se referem à satisfação básica das necessidades físicas:

Sam: The bar's open now, what can I get you to drink?

Minn: Scotch and water, lots of ice, thanks (HF 78).

Bastante significativamente, o regresso à realidade mantém-se no mesmo formato gráfico do diálogo dramático para sublinhar o baixo nível a que a comunicação é possível. A ideia deste babélico mal-entendido recíproco, pode ter sido sugerida pela total confusão reinante na sala apinhada de Minn.

No plano da identidade nacional, o passo também ilustra a forma como as duas principais culturas canadianas, de matriz europeia, vivem de costas voltadas.

II.2.2 Uma mente perturbada

Os sonhos, já o afirmei anteriormente, são importantes veículos de significado na ficção de Engel, e surgem logo na fase inicial do romance. O primeiro aparece na página quatro:

Last night she had dreamed a dangerous dream. There was a sale of pyjamas [. . .] fifty cents a pair. She took the housekeeping money and left the kids with the painters. She bought quantities of pyjamas which were new and unstretched and unfaded, had all their snaps (HF 4).

O sonho começa de uma forma muito plausível. Comprar pijamas a meio dólar o par é como encontrar um tesouro, um motivo muito comum em sonhos. Depois

manifesta-se o desejo inconsciente de iludir a austeridade da pobreza, patente na alusão, por antonímia, aos velhos pijamas coçados. A ocorrência de pintores de construção civil no sonho dá justa medida da tensão provocada em Minn pela sua casa degradada. Por momentos, o sentimento de culpa pela negligência de ter deixado os filhos com os pintores é então mitigado pela pechincha:

[S]he [. . .] felt morally quenched and found that what she had left of her money was a dollar ninety-eight. [. . . O]n a counter [. . .] were emeralds, diamonds, Liberty silk scarves in paisley patterns, Eskimo carvings, and pieces of raw amber, each marked down to ninety-eight cents and no tax. She took a long, guilty time to choose (HF 4).

Mas é em breve acometida de desejos pecaminosos, em termos de moral puritana: comprar um daqueles inúteis objectos ornamentais. A implausível coincidência dos preços com a quantia de dinheiro que lhe resta aumenta a plausibilidade do sonho. A culpa começa a acumular-se de novo. Os objectos, porém, tornam-se irresistíveis ao tacto:

[S]he fingered silk, soapstone and amber, and thought, I have to go home, I'm late, and went on feeling. Because decisions of this moment had to be made carefully (HF 5).

Algumas das heroínas de Engel mostram uma predilecção especial pela sensação táctil da seda, em particular, Rita, em *The Glassy Sea*. É um prazer que partilham com a sua criadora, que registou cuidadosamente num caderno uma vez que, na adolescência, sentiu esta sensação⁵⁴.

A irracionalidade realista do sonho toma agora uma direcção diferente com a introdução do namoro “adúltero” com o rapaz da peixaria. O imperativo consciente de fidelidade conjugal a um homem há muito ausente é subvertido pelo inconsciente. A monogamia, afinal, parece revelar-se difícil para ambos os sexos:

⁵⁴ 2 images from adolescence:

- 1) wearing Dad's shirts 1st time.
 - 2) dressing up naked in silk scarves.
- Androgyne by day. Women at night?
Wearing H's clothes, Dads...! (MEA Box 6 File 28 [63]).

On the way home, she passed the fishmonger. The boy in the shop was wearing watercress in his Centennial straw hat. She knew that the painters left at noon, but she stayed and flirted with him, and bought sole and mussels and slices of swordfish and—wasn't it odd they sold it?—cream. She worried about the painters, but she had spent her bus money, and it was a fine day, she walked home.

When she burst in in her hurry, the house was silent. She found that she had put them to nap in the bath. They were beautiful, not puckered at all from the water. They were curled up like little gleaming fish, and dead (HF 5).

O epílogo, se algo surpreendente, é cuidadosamente preparado pela acumulação gradual de factores de culpa. Contudo, é perceptível um ténue prazer na descrição que a onírica Minn faz dos seus filhos mortos: “*They were beautiful, not puckered at all from the water. They were curled up like little gleaming fish, and dead.*” Não se consegue evitar a percepção de um certo masoquismo neste inconsciente desejo de morte. Eis a razão por que Minn acha o sonho perigoso.

O segundo sonho, que dá início ao capítulo nove, não parece construído da mesma forma e ter os mesmos propósitos dos outros sonhos já mencionados. Começando sem qualquer preparação, é, no seu todo, apresentado em itálico, para assinalar a natureza onírica do episódio. O efeito obtido é de sátira, uma sátira feminista aos costumes da classe-média canadiana, à ideia de mulher que a sociedade patriarcal construiu. No centro do episódio situa-se a preocupação quase patológica pela limpeza artificialmente inculcada pela indústria de detergentes.

Em “The Dream of Purity”, o primeiro capítulo de *Postmodernity and its Discontents* (1997), Zygmunt Bauman cita vários autores que associam a extrema preocupação com a limpeza à “Solução Final dos Nazis”, que, como observou a escritora americana Cynthia Ozick, “*was an aesthetic solution; it was a job of editing, it was the artist's finger removing a smudge; it simply annihilated what was considered not harmonious*” (Bauman 5). E continua:

The German psychologist Klaus Dörner calls his readers “die Nazis auch als Bürger zu sehen, die genauso wie die Bürger vor und nach, ihre Antwort auf die Soziale Frage gesucht haben” – the “social question” to which they sought the answer being the question of “pollution,” of the stubborn presence of people who “did not fit,” who were “out of place,” who spoiled the picture – and otherwise offended the aesthetically gratifying and morally reassuring sense of harmony (Bauman 5).

Como comentário, esta ideia ajusta-se como uma luva ao sonho de Minn no capítulo nove de *The Honeyman Festival*. E a prova de que a heroína faz uma qualquer associação deste género é o episódio no capítulo onze (HF 147-154), em que dois polícias tentam prender Richard, um dos inquilinos de Minn, sem um mandato judicial. De um momento para o outro, o que parecia ser “*the nice men who bring lost children back and teach them school safety rules*” (HF 148) torna-se em “*bloody Nazi[s]*”, que ela tem de defrontar decididamente para lhes vedar a entrada. Aqui, como por vezes acontece na vida, os sonhos parecem interferir com a realidade.

*

Até ao momento, o escopo da minha análise tem privilegiado temas de identidade pessoal, feminina e nacional, prestando alguma atenção a técnicas de composição literária ao nível prosódico, sintáctico e semântico. *Monodromos*, o romance seguinte sob escrutínio, incluirá também a análise e efeitos de artifícios narratológicos, que o capítulo sobre *The Glassy Sea* continuará, e que incluem, entre outros, aspectos cinematográficos tais como os *flashbacks* e a montagem; a composição polifónica, em que várias linhas parecem ter um desenvolvimento simultâneo, mas autónomo; um hábil recurso ao monólogo interior (corrente-de-consciência) e ao discurso indirecto livre; um diálogo curto e incisivo, despido de quase todos os verbos introdutórios; e uma utilização muito conseguida das possibilidades oferecidas pela variedade de pontos-de-vista narrativos.

II.3. *Monodromos (One Way Street)*

Um aspecto de primordial importância na obra de Marian Engel, encontra-se, já o dissemos, no plano da composição. Quero com isto significar a selecção e disposição, ou distribuição, dos acontecimentos narrados. Outro é a linguagem: a cuidadosa selecção das palavras – pela prosódia e pela ressonância semântica –, a concisão do fraseado, o sentido de adequação rítmica, que emoldura muitas dos seus momentos de grande intensidade, e uma riqueza de expressão metafórica e imagética. Neste capítulo centrarei a minha atenção nestes aspectos em *Monodromos*.

Monodromos é um romance em que Engel procura dar resposta a alguma crítica literária formulada em relação aos dois anteriores⁵⁵ e presta especial atenção à teoria literária. Algumas dessas críticas estão implícitas na resposta que a escritora dá à pergunta formulada por Graeme Gibson sobre a forma como está a conseguir reduzir a dimensão pessoal no “*interesting new book*” que está a escrever:

[A]fter doing No Clouds of Glory and The Honeyman Festival, I got very uptight about using too much of myself. I also felt that I was becoming diminished, my own reality was becoming diminished [. . .]. I often got very worried about this problem and I said no more big women for me, just to finish that, so I did a novel from a man's point of view⁵⁶ [. . .]. It's a bad book because I kept losing my balance. I was reading too many other people and not being able to write like myself [. . .] And then I started doing the [novel] I'm doing now, which is set in Cyprus (Gibson 96-97).

Monodromos (1973), Engel havia decidido, não seria tão pessoal. “*I want out of my reputation as a ‘confessional’ novelist*”, escreveu ela ao seu agente literário⁵⁷. O romance teve, por parte da crítica, o mesmo tipo de recepção equilibrada que os seus dois antecessores. Enquanto alguns críticos exaltaram o seu estilo de poesia em prosa, outros reagiram negativamente contra uma percebida incapacidade repetida para construir um enredo ou para criar e caracterizar personagens. As doze resenhas críticas de *Monodromos* que selecionei incluem comentários sobre a caracterização de

⁵⁵ Gottlieb e Herb (cf. 140) emitem o tipo de crítica menos entusiástica que a ficção inicial de Engel recebeu.

⁵⁶ O inédito “Lost Heir.” Cf. Verduyn 1995a: 94.

⁵⁷ Carta não enviada, citada por Verduyn 1995a 227, n. 8.

personagens, significado, enredo e estilo. Como sempre acontece com os romances de Engel, é a qualidade estilística que gera o maior consenso. Ei-los, pois, apresentados mais ou menos em decrescendo de entusiasmo.

Começemos pelo estilo. “*A poet among prose writers*”, escreve Peter Buitenhuis, “*the texture as closely wrought, as packed with significance, as poetry*”, corrobora Kildare Dobbs, que acrescenta: “*A classy style, reminiscent of a feminine Lawrence Durrell*“. “*The style is clever, allusive and very aware of its own music*“, Marni Jackson observa (1975), quando da reimpressão do romance, agora com o título em inglês, *One-Way Street*. “*For the sheer rich pleasure of the writing alone, it’s a book not to be missed*”, recomenda Rebecca Leigh. Ronald Blythe sublinha duas das grandes qualidades de Engel: “*She makes comedy and sadness run abreast. She writes with great economy*“. “*Intelligence, style, and perceptions,*” observa Margaret Hogan, “*illuminate every page.*” Oleg Michaels louva a “*simple but highly effective prose,*” de Engel, e a John Mellors parece que o romance é “*seasoned with off-beat comment and zany dialogue*“. Sylvia Millar (*Times Literary Supplement*) produz a apreciação menos entusiasta: Engel “*writes with a blend of self-regarding simplicity, pedantry and grandiloquence.*”

A apreciação da caracterização das personagens é muito menos laudatória e vai do bom ao não-existente: “*the relationship between Audrey and Laddie is very well done*” (Audrey Thomas); o romance está “*peopled with equally fascinating and elusive, yet somehow credible, characters*” (Tanya Long); é “*so rich in eccentric characters and exotic places*” (Mellors); “*Engel’s characters are rootless people who journey without hope of arriving*” (Blythe); “*Audrey’s witty feuds with her ex-husband are not as convincing as the description of what the island looks like*” (Jackson); “*the place [Cyprus] is so much more interesting than the people*” (Thomas); e “*its heroine never comes to life*” (Hogan).

Uma percebida debilidade do enredo foi quase um lugar comum na crítica das primeiras obras de Engel. Nesta selecção é perceptível que as apreciações mais positivas lhe omitem quaisquer referências ou aludem a ele apenas de um modo vago. Engel “*has created a total imaginative world*” (Long); a obra contém “*a simple human story on the Canadian traveller abroad*” (Michaels); a autora “*entertains and informs in parallel*” (Blythe); “*the novel is most successful as a travel book*” (Leigh); é

“sometimes more of a populated travelogue than a novel” (Jackson); “she can describe city walls with some skill” (Millar); “the novel remains episodic and fragmentary” (Buitenhuis); “the events do not add up to a plot” (Mellors); “the novel is a failure” (Hogan).

No plano do(s) significado(s), os comentadores mostram-se defensivos, ou, na maior parte dos casos, não conseguem encontrar as principais linhas do romance, confundidos pela multiplicidade do que lhes deve ter parecido pontas soltas. A expatriação parece ter sido uma instância problemática para a escrita: Engel “*doesn’t penetrate the surfaces*” (Buitenhuis); as paisagens dão a “*force of imaginative density*” (Rudzik) a *Monodromos*; “*succeeds essentially as a novel of expatriation*” (Leigh); “*ability to catalogue exotica*” (Thomas); “*a social fix where womanhood and age are felt handicaps*” (Rudzik); “*rootless people who journey without hope of arriving*” (Blythe); “*a simple human story on the Canadian traveller abroad*” (Michaels).

Todavia, o que acaba por não surpreender, a apreciação global da obra no seu todo é positiva: “*a brilliant and highly recommended book*”; “*fascinating and elusive world peopled with equally fascinating and elusive [. . .] characters*” (Long); “*a novel one can enjoy as a whole; but [. . .] which can also be enjoyed page by page*” (Dobbs); “*force of imaginative density*” (Rudzik); quanto ao enredo, “*you do not mind the lack*” (Mellors); “*one route lit with insight and interest*” (Michaels); um livro “*not to be missed*” (Leigh, Blythe); um romance “*over-researched, over-allusive*” (Millar); “*yet the novel is a failure – its heroine never comes to life*” (Hogan).

Esta heroína, Audrey Moore, é uma canadiana que trabalha em Londres, Inglaterra. Divorciada de um ex-pianista concertista, Lafcadio, cujas preferências sexuais não incluem mulheres, Audrey envolve-se emocionalmente com um homem casado, o poeta inglês, Max Magill. Max encoraja Audrey a responder favoravelmente a um telegrama em que é convidada a ajudar a resolver as dificuldades financeiras do seu ex-marido numa ilha do Mediterrâneo Oriental. Seria como viajar para Bizâncio, poderia fazer umas férias, diz Max, numa mais do que apropriada alusão ao poema de Yeats. Quase forçada a aceitar, Audrey acaba por partir para uma estadia de vários meses na ilha, deixando um Max fisicamente debilitado a braços com um severo inverno Londrino. Escreve cartas a Max, dando conta da vida que decorre naquelas, para ela, novas paragens. Trava amizade com Aphroulla, a única artista residente na

ilha. Aceita um emprego a tempo parcial e um novo amante casado, Xanthos, e soluciona a crise financeira de Laddie.

Audrey estabelece uma rotina e uma reputação. Procura um ícone que Max lhe pediu para encontrar, um santo com cabeça de cão. Ainda Audrey não avançou muito na pesquisa, quando um telegrama lhe traz o anúncio da morte de Max. Honrando a memória dele, Audrey toma a inabalável decisão de localizar a estatueta, que, à boca pequena, se afirma encontrar-se num mosteiro serrano. Quando os seus planos para viajar de motocicleta até lá se complicam, Audrey decide fazer a viagem montada num jumento. A viagem revela-se difícil e extenuante devido à falta de cooperação do animal, mais afeito a fazer apenas o percurso descendente. Audrey tem um acidentado encontro com o galante bispo (pouco) ortodoxo residente no mosteiro, e a estatueta do santo com cabeça de cão revela-se uma desilusão. Volta da sua excursão um pouco perturbada, mas enriquecida de novos conhecimentos, e acaba por regressar a Londres.

Monodromos é um romance em que Engel, volto a dizê-lo, de certa forma, procura responder a algumas críticas suscitadas pelos seus dois romances anteriores. É pois, parece-me, um excelente campo para análise formal. Vou, por isso, desenvolver uma análise de dois capítulos: o Capítulo I (JANUARY, SUNDAY) e o Capítulo VIII (FALL)⁵⁸. Ambos os capítulos são, como se vê, encimados por uma referência cronológica, à semelhança do que acontece com a maioria dos restantes. Porém, longe de ser clara e linear, a apresentação dos factos diegéticos é entrecortada e enredada por um constante vaivém do fio narrativo.

O primeiro capítulo foi escolhido porque introduz os principais temas do romance, e exhibe alguns dos elementos composicionais antes mesmo do leitor saber muito do que se está a passar. O Capítulo VIII (FALL), porque é um exemplo de composição virtuosística, em que vários motivos são desenvolvidos em simultâneo, de uma forma muito comparável ao estilo polifónico em música. Estes são precisamente alguns dos aspectos da técnica narrativa de Engel.

O primeiro parágrafo contém uma lista dos onze bastiões nas muralhas de uma cidade não identificada, cujos ressonantes nomes românicos sugerem uma qualquer

⁵⁸ O número VIII é atribuído ao capítulo oito e também, por lapso, ao capítulo nove do romance, que ostenta, por conseguinte, repetindo-o, o número VIII. Esta numeração incorrecta repete-se em todas as edições e reimpressões do romance.

paragem mediterrânica. Trata-se, de facto, de Nicosia, a capital de Chipre, ainda indivisa no tempo em que decorre a narrativa. O terceiro e quarto período dizem-nos, de uma forma indirecta, que a cidade foi ocupada pelos Venezianos, que os turcos substituíram. O segundo período informa-nos, também de forma indirecta, de que há sol e deve ser próximo de meio-dia porque os bastiões, “*shaped like arrowheads [. . .] project level with the top of the walls into the broad ditch that was the city moat*” (o sublinhado é meu). E, duas páginas mais tarde, temos a disso mesmo confirmação: “*Even at noon, when a cloud passes across the sun, it is footstamping weather*” (M 3).

O segundo parágrafo consta de um período apenas: “*I think it was on Barbaro that I saw the cockfight*”. Uma observação muito intrigante, por dois motivos. Primeiro, o episódio só volta a ser mencionado na página sete onde é objecto de uma descrição completa. Segundo, é inconsistente com o plano cronológico do capítulo, e, a ser assim, a única inconsistência. Mais tarde voltarei ao plano cronológico do capítulo, mas agora quero explicar a discrepância.

O capítulo abre com a narradora⁵⁹ de pé, compulsando o guia de Gunnis, “*braced against the wall*” (M 2) onde está, “*almost up to my waist*” (M 3), pronta a “*circumnavigate the walls*” (M 2). É aqui que ocorre a prolepse, quando ela menciona a luta de galos como sendo um episódio passado, mas que, de facto, apenas vai ter lugar mais tarde durante a circum-navegação, com pleno tratamento na página sete.⁶⁰ Qualquer que seja o motivo por que ocorre a prolepse, o facto é que é a primeira nota de um tema muito significativo – a decadência, sem dignidade, de um mundo patriarcal que rapidamente se aproxima do seu fim⁶¹ – uma nota que fica a reverberar enquanto outras notas são feridas.⁶² O uso do artigo definido para um acontecimento até ao

⁵⁹ Na verdade, só na segunda página, e de uma forma indirecta, o leitor se apercebe de que o narrador é uma mulher, quando uma velha turca lhe pede esmola: “*Baksheesh, baksheesh, lady*”. Audrey Moore é, segundo a classificação de Genette, um narrador intradieético, homodieético, que dá conta dos acontecimentos à medida que deles toma conhecimento. Todavia, como será sublinhado, este estatuto não é inteiramente consistente.

⁶⁰ Audrey não é um narrador omnisciente. Ela narra os acontecimentos à medida que deles se lembra, que eles acontecem, ou que deles é informada. Esta prolepse, portanto, deve ser uma falha, embora mínima, no plano composicional de Engel, geralmente muito cuidadoso.

⁶¹ O tema da decadência, ou crise, do mundo patriarcal é desenvolvido por meio do colapso económico de Laddie. O papel reorganizador da mulher é representado pelos esforços de Audrey para dar novo sentido ao caos causado pelas acções desastrosas do homem.

⁶² Outra nota sobre *HISTorical names* agora sem significado.

momento indefinido, e a atribuição de um parágrafo inteiro a esse acontecimento, manterão o leitor alerta, embora sete páginas represente muito tempo de espera.

Outra referência *HISTORICAL* a nomes melódicos mas agora ociosos, vazios de conteúdo, meros símbolos de um passado glorioso, como os mencionados no primeiro parágrafo, serve como transição para outro tema principal: a mulher compelida a ver o mundo através dos olhos DELE. Este tema é anunciado por uma referência a Rupert Gunnis⁶³, o autor de guias turísticos. Ao mesmo tempo começa a ganhar forma uma imagem do presente da narradora. Audrey está a ler do livro. Mais uma vez um parágrafo constituído por um único período, breve e incisivo.

Embora esteja no presente simples, o verbo do quinto parágrafo descreve um acontecimento que teve lugar algum tempo antes, quando a narradora saiu de casa para o primeiro passeio a sós na cidade. Faz-se a primeira menção a uma personagem do romance: Lafcadio, um nome algo invulgar⁶⁴. A referência é muito casual, como se o leitor conhecesse a personagem de longa data. Este Lafcadio parece gozar de algum ascendente sobre a narradora, pois a sua decisão de sair é apresentada como um acto de rebelião, como uma afirmação de independência: “*and I do go out, and I stand by the*

⁶³ Gunnis é mencionado pelo menos 13 vezes no romance. As suas limitações, ou mesmo o total insucesso, como guia podem ser testemunhadas pela sua captação do efêmero, não conseguindo registar o permanente. Na p.130, X menciona alguns objectos descritos por Gunnis que já não existem, e, na p. 10, Audrey recusa-se claramente a ver através do olhar masculino: “*I have to cut loose from Laddie, I don’t want to know this place through him and Rupert Gunnis and I. Kykkotis and Kevork K. Keshishian and Robin Parker, I want to see it myself, without benefit of guidebook, grammarian or jailer*”. Outra indicação clara de quanto é inadequado uma mulher ver o mundo filtrado pelo olhar masculino é dada na página 2 por meio da descrição que a narradora faz do “*official tour of the island*”, realizada *em plena escuridão*: um símbolo poderoso da mulher conformada ao papel que o homem lhe destinou, mantendo-a no escuro, ignorando a sua verdadeira natureza e identidade. O passeio é descrito com recurso a percepções e imagens insípidas – “*slippery visit*”, “*insipid lunch*”, “*deserted club*”, “*deserted beaches*” – contrastando com a sugestão de uma realidade mais brilhante e intensa – “*flash of blue*”, “*hint of treasure*”, “*scent of orange blossoms*”, “*forest of windmills*.” É contra este conformismo que Audrey se rebela em diversos momentos do romance, empreendendo vários passeios exploratórios, sozinha, desenhando-se, ou tentando desenhá-lo, de todo o auxílio masculino ou protecção.

⁶⁴ Lafcadio é também o nome de uma das personagens centrais de *Les Caves du Vatican* de André Gide – a coincidência vai um pouco mais longe do que o simples nome – e o belo dançarino de onze anos do final do capítulo [IX] (cf. *M* 238) é descrito como sendo “*out of Gide*”. Lafcadio foi também o nome que Gide deu originalmente a Édouard, o protagonista de *Les Faux Monnayeurs* (1914), um romance fortemente autobiográfico. Com os seus *Les Cahiers d’André Walter* (1891), *Journal des Faux-Monnayeurs* (1925-1926) – onde comenta a experiência de escrever um romance no próprio acto de o escrever – *Journal 1889-1939* (1939), e *Journal 1942-1949* (1949-1950), André Gide constituiu uma influência considerável na formação do gosto de Marian Engel pela escrita de diário e cadernos. Na entrevista a Gibson ela reconhece a importância de Gide “*and Camus – though I’ve never gone far into the Camus ‘thing’ – but French writers have meant a lot. Technically, they do interesting things we don’t manage to pull off in English very often*” (Gibson 103). O Capítulo VI SNAPSHOTS: CLICHES: MAY de *Monodromos* é inteiramente constituído com imitações de notas de caderno.

city wall, and I am free” (M 1). A repetição da copulativa *and* intensifica essa auto-afirmação num crescendo triádico.

A forma como esta personagem é apresentada e a composição do seu retrato merecem uma observação detalhada porque se trata de um processo paradigmático da técnica narrativa de Engel. A segunda vez que Lafcadio é mencionado pelo nome é na página seis mas agora pelo diminutivo, Laddie. De poucas indicações dispõe o leitor de que Lafcadio e Laddie são a mesma pessoa, se é que ainda se lembra do primeiro nome. Contudo, muito embora o nome da personagem não seja referido durante quase quatro páginas, perpassa fugaz pela mente da narradora em forma de pronomes pessoais, *we*⁶⁵ (2) e *him* (3), e o possessivo *his*⁶⁶ (M 3). O modo como são registadas estas referências, totalmente sem preparação e sem transição, caracteriza um narrador pouco convencional, pouco preocupado em contar uma história suficientemente clara para que o leitor a possa entender sem grande esforço. Mais parece que Audrey está a pensar em voz alta, ou a registar eventos e sensações num bloco de notas, de uma forma fragmentária e, por vezes, elíptica. Por mais irritante que possa parecer ao leitor menos avisado, o processo conduz a um plano diferente de gratificação quando o quadro que constitui o *puzzle* começa a ver-se, o que pode acontecer num estágio mais avançado do romance, ou, não raro, após uma segunda ou terceira leitura.

Prossigamos com a apresentação e caracterização de Laddie. A primeira ocorrência do diminutivo tem lugar na página seis, último parágrafo, como alguém que responde ao entusiasmo com que a narradora antecipa os tesouros maravilhosos que a ilha encerra com:

“*Shut up if you’re going to talk like a tourist or a child.*” *I love Laddie, he’s good-natured and kind* (M 6).

⁶⁵ “*We went over the northern mountains to Florinda’s at night in the dark, and I could feel the peaks closing around us and sense them as they leaned away at the top of the pass, but they were impossible to see*” (M 2).

⁶⁶ “*But it is good to be out in the open air. I had forgotten what it was like to be day in, day out with him, under his unforgiving eyes. I can’t assume any dignity with him. We knew each other when we were children*” (M 3).

A referência seguinte ocorre na página nove, último parágrafo, *três* páginas mais tarde, portanto, e, de novo, com um pronome pessoal⁶⁷. O leitor é suposto associar este “*Why hasn’t he let me out to explore before?*” ao enérgico “*out*” da página um.

Duas referências mais na página dez, com que Audrey sublinha a necessidade de se libertar de Laddy, e chegamos à página onze, um verdadeiro entroncamento nesta teia de personagens e motivos. Após caminhar durante cerca de duas horas, a narradora, “*without knowing it [arrives] back home again*” (M 10):

It isn’t sensational to look at, just one of those squat Gothic-looking arches you see here, that give a touch of Jerusalem to everything. There’s an ordinary-looking brass plaque fit to break his mother’s heart screwed into the stone: L. G. Moore, A.R.C.T., A.C.T.M., Piano Lessons, Mathmata Piano (M 11).

É preciso parar um pouco e fazer um esforço adicional para decifrar estas informações bastante crípticas: mãe de quem? Quem é L. G. Moore? É pianista? Se se for suficientemente perseverante pode ter-se uma inspiração e descobrir-se que se trata de uma referência a Laddie ou Lafcadio, que ele é professor de piano, e que a sua presente condição fica muito aquém das expectativas que a sua juventude de músico talentoso justificavam. As iniciais, por muito enigmáticas que pareçam⁶⁸, devem corresponder, por certo, ao mais elevado grau de qualificação. O facto de um artista ter vindo assim anunciar as suas lições de piano num lugar remoto e obscuro pode representar o ponto mais baixo da auto-estima. Então, “*Laddie’s one record*” que Max põe a tocar na página treze não se trata do único disco que Laddie possui, mas o único que ele gravou, após a promessa de uma brilhante carreira.

Deixemos agora Laddie, por momentos, em paz e voltemos à página onze onde ouvimos o nome da narradora pronunciado pela primeira vez:

*“Good Audrey,” Max said, “good Audrey, think of the sun.” A mere ten days ago.
Bitter English weather. We’d both been ill (M 11).*

⁶⁷ “*Why hasn’t he let me out to explore before? Where I go, he goes, rushing me past the outposts of Elysium into tea-shops. Tomorrow I must have an explanation from him*” (M 9).

⁶⁸ Estas iniciais, em vão as procurei em toda a espécie de dicionários e enciclopédias, incluindo *The Dictionary of Initials: What They Mean*, de Harriette Lewes. Uma pesquisa na Internet (6 de Maio, 2004) mostrou, no entanto, ARCT significando *Associate of the Royal Conservatory of Music (Toronto)*. Quanto a ACTM nada de relevante apareceu, mesmo em pesquisas mais recentes.

A menção do facto de estarem doentes é essencial para assegurar que se Max e Audrey são *we*, Audrey tem de ser a narradora. Os dez dias são o período de tempo que medeia a recepção de um telegrama, mencionado algumas linhas abaixo, e o tempo presente, enquanto que a observação sobre o estado do tempo diz ao leitor de onde Audrey vem. Max é aqui mencionado pela quarta vez e o modo como é apresentado⁶⁹ é ainda mais lacónico do que o utilizado para Laddie. Max encorajou-a a vir (à procura do calor e para escapar ao frio), equipou-a com livros, pediu-lhe para encontrar “*the ikon of the dog-headed saint*”, e pensou que a possibilidade de viajar recuando no tempo seria excitante. Pye, o patrão, e Florinda, que a chama, são também apresentados nesta página, e a sua identidade é construída, pouco a pouco, de uma forma muito casual e oblíqua, da mesmíssima forma que as de Laddie, Max e Audrey.

Tínhamos deixado Laddie na página treze. Nada de significativo a seu respeito é referido até à página dezanove, sendo as páginas entre estes dois momentos dedicadas aos acontecimentos de Londres, dez dias antes. A natureza da profissão de Audrey, secretária num escritório de crédito comercial; a forma como Max e o seu amigo Maurice Henshaw a equiparam com livros que a ajudariam a ver e a compreender a ilha; e a severidade do tempo, e a falta de meios para o enfrentar, são aqui objecto de atenção directa.

Na página dezoito torna-se claro que Audrey e Laddie, qualquer que seja a relação entre eles, habitam o mesmo edifício:

On the stone balcony of the extraordinary building we inhabit, Laddie has set out a table for tea. Later, he will have to move it into the music room, because it is too cold to sit outside: God forbend his visiting ladies catch a winter chill (M 18).

⁶⁹ Eis o que até ao momento foi dito sobre Max: “*Or what Max meant when he said, ‘You have received an invitation to Byzantium.’*” (M 6); “*Max said, ‘Find out if there are any Nestorians left—’ he makes a hobby of heresies— ‘and look for the ikon of the dog-headed saint.’*” (M 6); “*I came to the island armed by Max with the works of Mr I. Kykkotis, grammarian: ‘a woman’*” (M 8).

De notar a forma oblíqua como é introduzida a informação de que Laddie aguarda a visita de algumas senhoras.

Segue-se uma descrição exterior do edifício: uma mistura de passado nobre e dignificado e de presente arruinado. O seu significado eminentemente emblemático justifica uma citação:

Structurally, our caravanserai is a hollow square, [. . .] It is the form of the Alhambra or a palace in India, a crusader town in Aquitaine, a monastery cloister: two storeys of shallow Gothic archways face the courtyard, in the centre of which a knobbed tree and the ruins of a Moslem well can just be seen under the rubbish. [. . .] Two sides, in fact, have almost fallen down and the third is dangerous. Only the row of rooms that fronts along Monodromos is usable.

You glance through the archway at it, and it is just a beautiful jumble of old stone, lath, and fiercely red climbing geraniums. You glance again, and it's a ruin of the nastiest—dampest—kind (M 18).

O *caravanserai* é descrito como uma epítome da arquitectura Oriental e Ocidental simbolizando três pilares do falocentrismo: Islâmico, Hindu e Cristão. A nobreza dos termos de comparação contrasta acentuadamente com as ruínas e o lixo do seu estado actual, que prenunciam o desmembramento do edifício falocêntrico.

Uma descrição da mesa que Laddie pôs para o chá é o pretexto para presentear o leitor com informação importante relativa a Audrey e Laddie. Toalha, chávenas, pires, bandejas, taça, colheres, açucareiro e bule de prata têm, cada um, a sua história, um pormenor a acrescentar à história dos seus possuidores e suas famílias. Datas, traços pessoais, laços de família são referidos à medida que prossegue a descrição de cada um dos objectos. No início da descrição sugere-se indirectamente que Audrey e Laddie tinham em tempos vivido juntos para depois se separarem, “(because I took nothing when I left him [...])” (M 19), e, finalmente, “my aunt Lynn’s silver cream-and-sugar she sent us for a wedding present” (M 19) testemunha o (ex-?)estado civil de ambos. A descrição é subitamente interrompida por uma breve referência ao facto dos Phaedra – proprietários de uma mercearia vizinha – terem saído de manhã cedo, seguida da indicação de que eles e Laddie são praticamente os únicos ocupantes do edifício. O leitor pode interrogar-se qual é o interesse desta referência sem nunca obter resposta. Contudo, esta referência não só funciona como um corte de transição na descrição, uma

espécie de curto *intermezzo*, mas explica também, a razão por que Audrey se pode agachar e ocultar por detrás dos enormes potes de barro existentes no centro do pátio observando Laddie no momento em que este recebe as convidadas, sem, julga ela, ser observada. A referência à sua ida aos lavabos, por insignificante que possa parecer, relaciona-se com a descrição da mesma cena dada na página vinte e seis, segundo uma perspectiva diferente. Embora a narrativa pareça muitas vezes avançar de forma algo desconexa, quase aleatoriamente, devido a lacunas e caprichosas mudanças de direcção na mente da narradora, (onde um detalhe insignificante pode trazer consigo um evento diferente, uma associação remota aparentemente sem relação com ele), o facto é que, pouco a pouco, se vai tecendo uma tela bastante consistente.

E eis-nos, finalmente, chegados a um ponto em que Laddie é identificado como sendo Lafcadio e é objecto de um momento de caracterização directa:

You have to admit he has taste, Laddie. I couldn't have turned ten cells of what the funny tailor downstairs calls an old Turkish monastiraki into a civilised apartment. His mother, Rosa Trethewey Moore, daughter of the finest Cornish counter-tenor in New York, called him Lafcadio as if that one touch of romanticism would get her out of a bad marriage and a meagre farm-house. To survive public school he had to re-christen himself Laddie, the dog in the Grade One reader, and I saw him polishing his silver and cutting dandelions out of the cracks in the worn stone steps (though he couldn't reach the roof-tiles to tear off the mad carpeting of mustard that sprouts there, thank goodness), and trimming his geraniums, and I thought, how right, how good, here's where he belongs (M 20).

Parece que o gosto de Laddy em decoração está em conflito com o seu gosto para chávenas: “*The fourth cup is fat with roses and gilt. It is too vulgar to have been my mother's; he must have bought it himself, or got it from his own mother*” (M 19). O parágrafo ressuma de ironia, mas o pormenor mais notável surge no quarto período, onde factos de natureza totalmente díspar são incluídos na mesma frase, estreitamente associados entre si por *and*, emprestando um efeito irónico mais frequentemente obtido com o zeugma.

Outra personagem importante é agora mencionada pela primeira vez em *Monodromos*. Edward, o “grande amigo” de Laddie, nunca está presente em todo o tempo em que decorre a narrativa. A sua súbita ausência da casa e da ilha é a causa da vinda de Audrey, e o seu regresso será a causa da partida dela. Porém, a sua presença,

ou melhor, ausência, manifesta-se em todo o romance. Aqui, nesta primeira referência, pouco se diz a seu respeito. Uma descrição das “*Laddie’s ladies*”, com filhos em “*pianoable age*” tomando chá, e os comentários de Audrey sobre a evolução física e psíquica de Laddie, em que “*the one year of our marriage*” é referido muito de raspão, conduzem ao segundo parágrafo da página vinte e dois, onde uma frase bastante ambígua, mais uma vez, desvia da cena a atenção do leitor. Audrey interroga-se sobre qual seja a natureza do prazer que a visita pode causar às três senhoras quando lemos:

Now that the English lord is gone, he has his sister living with him. It would be more romantic if she were blind like the sister in Lawrence Durrell, and instead of hiding, stayed to listen admiringly to him playing Chopin after tea. The notes have an extra poignancy as they fall disorderly from the sticking piano keys (M 22).

Neste ponto o leitor ignora tudo acerca deste fidalgo inglês e de que irmã se trata. Houve agora uma súbita mudança de perspectiva narrativa e a situação é reflectida pelo pensamento das senhoras. O “*English lord*” é Edward, mencionado anteriormente apenas uma vez (M 20-21), e ficamos a saber agora que ele se foi embora. “*His sister*” é Audrey, que de facto não é sua irmã, mas sua ex-esposa, se é verdade que já se divorciaram. Por uma questão de conveniência, Laddie está a tentar fazer Audrey passar por sua irmã, mas Xanthos, pelo menos, não se deixa iludir (M 96-97).

Segue-se agora, elegante e económico, um belo exemplo de narração iterativa:

Florinda met me at the airport, a fat-fleshed mother-figure, now the proprietor of a teashop, once a dancer. An anagram of Heidi, who met me when he wired me to come to Frankfurt. I ignored his telegrams from Ajaccio and Uppsala (M 22).

Em poucas palavras o leitor fica a saber da tendência de Laddy para, onde quer que se encontre, atrair uma qualquer “*mother-figure*” que tome conta dele em situações difíceis; de como esta situação é a repetição de uma situação paralela ocorrida em Frankfurt, e de como ela não correspondeu aos dois apelos anteriores. Os *ff* aliterativos emprestam um tom levemente trocista à resumida descrição.

Dois breves períodos registam a frieza e o constrangimento do reencontro de Audrey e Laddie: “*We looked at each other and nodded formally. It gave us both the miseries to see each other again*” (M 22-23). Nem um beijo, nem um abraço, nem

sequer um aperto de mão, apenas a um aceno de cabeça formal se resume a saudação distante entre duas pessoas que se conhecem uma à outra demasiado bem. Outro detalhe, outra nota no desenvolvimento do motivo da relação entre Laddie e Audrey é, mais uma vez, produzida casualmente em pleno acordo com a estratégia narrativa e caracterizadora.

Então Audrey sai de novo para as ruas frias, mas agora o pensamento do chá quente e da música que deixou no interior da casa retira a maior parte do interesse que a paisagem exterior possa despertar. Eis outro motivo bem no centro das preocupações de Engel: a satisfação de necessidades físicas básicas, calor, comida ou sexo, contra, ou em contraponto com, a fruição do prazer estético, um motivo cujo culminar se pode, talvez, observar no capítulo [IX] THE GRAND HOTEL AND SEVERAL OTHERS, numa evocação do episódio do gorado assalto sexual do bispo a Audrey, quando ela, com alguma comiseração observa:

He wanted me. I was dirty and wet and stuck-together and stinking, he didn't think of that. He said he loved me. He could have looked out his window and seen lightning against a crag, a better thing to love.

[...] Beauty? Art? Bourgeois luxuries, like intellectual theories, toys (M 236-7).

É um momento de total descrença no poder da Arte e da Beleza, que, contudo, não dura muito, pois, como a própria Audrey admite:

There has to be more to that big abstraction we call life for want of a better word than food on a plate, cash in the till, legs in a bed, there is more, the people here know it (M 237).

Audrey, então de novo na rua fria e deserta, deseja poder “*curl up on Edward's bed and read*”. Isto é bastante ambíguo neste momento. Tudo o que até agora foi dito de Edward é que ele é o grande amigo de Laddie, que ele e Laddie alugaram e tornaram habitável uma parte do edifício, e que Edward tinha um quarto próprio na casa. O leitor pode ser induzido a assumir que Edward e Audrey partilham a mesma cama, que são amantes, o que não é o caso. Só na página vinte e oito é que o leitor pode ficar a saber que Edward se foi embora, que ele e Laddie são amantes, que Audrey foi mandada

chamar porque ele partiu, e que agora ela está a ocupar o quarto deixado vago por ele. Quando Edward regressa no fim do romance, Audrey faz as malas e vai-se embora.

Uma analepse explícita (“*Last week on Friday...*”) descreve a primeira visita de Audrey ao escritório de Mr Speridakis, onde, de acordo com os planos do seu anterior empregador, aquela espera encontrar alguma ocupação. Outra nota fica registada sobre a discriminação sexual, (“*It is very old-fashioned here, my uncle will not let me go out to the cinema at night even with my brother*”, *M* 23), motivo que foi apresentado com o episódio da luta de galos, na página oito, e depois as iniciais identificando padrões e empregados na correspondência entre escritórios. HP representa Henry Pye, AM, Audrey Moore; LS, Loizos Speridakis e DB, Dympna Barnes. É a primeira vez que o patronímico de Audrey, Moore, é referido, e ainda assim apenas em forma de inicial. As referências por extenso só terão lugar mais tarde, em duas ocasiões (*M* 63, 192) e esta inicial pode apenas ser deduzida em associação com L. G. Moore na placa anúncio (*M* 11) e o com facto de que foram casados (*M* 19). Quanto a *DB*, o *D* mantém-se um mistério até à página trinta e cinco.

Outra referência cronológica, “*Sunday afternoon*” (*M* 24), transfere a cena para fria rua, e outra pincelada é acrescentada ao quadro dicotómico Arte/Vida, Alma/Corpo:

The sun's going down already; even with a duffle coat on, I'm shivering. I have lost all my enthusiasm for continuing the trip around the walls. Splendour could not absorb me now. I want my comforts (*M* 24).

Faz-se uma segunda referência ao facto de Max ser um escritor⁷⁰ com Audrey “*looking through [the paper] to see if Max has written a review*” (*M* 24), e ao facto de ser a hora do jantar. Os dois sentam-se agora na cozinha, um “*neutral territory*”, em atitude “*relatively harmonious*”, e há ocasião para uma caracterização mais desenvolvida e directa de Laddie, física e psicológica, os hábitos culinários dele o casamento fracassado de ambos. Outra perspectiva do chá, dada segundo o ponto-de-vista de Laddie, conduz à secção final do capítulo, onde, assumindo o controle da

⁷⁰ A primeira é “*Get Max down there to visit you. Ought to do something about that chap, else he'll never get out another book*” (*M* 17).

narrativa, o pianista faz um relato da sua vida com Edward, e do desaparecimento deste na companhia de um turco gordo e rico, um improvável comissário no comércio de caracóis (*snail-factor*).

A secção, com uma pequena excepção, é toda em discurso indirecto livre⁷¹, que lhe confere um ritmo incisivo, vivo e elíptico. Esta forma parece de muito efeito na expressão da multiplicidade de detalhes informativos, que tanto a diegese como o arredondamento da personagem, Laddie, requerem. A natureza íntima das suas tendências sexuais é tratada de uma forma mais efectiva numa narrativa na primeira pessoa em que a vulnerabilidade da personagem vem mais ao de cima. Assim, a relação homossexual entre Laddie e Edward é delicadamente revelada pela própria personagem, de uma forma que o narrador principal, Audrey, não teria provavelmente conseguido. A complexidade dos apartes, por assim dizer, e os comentários sobre os acontecimentos narrados, parecem fazer a narração serpentear continuamente em novas e imprevisíveis direcções.

A secção começa com um diálogo embrionário em discurso directo livre, com Audrey suscitando revelações, ou acrescentando informação, sobre o gosto de Edward pela decoração, que ela pode testemunhar dado ocupar agora o quarto e a cama que eram dele:

Edward is nondescript, he says, although, as the Germans would put it, highly well-born. Edward is youngish, quite young.

Is Edward not Hatch, the music critic, with whom he lived so... ?

No, no, Hatch was years ago. No, Edward is, or Edward was ... look, Edward is gone.

Gone where?

Ah, there's the secret, the mystery, it's rather beautiful, but ...

But what? Get on with it, Laddie.

The day he brought the Turk I was in misery. He had been gone three days. Things were going badly for us. Edward's guardian had cut off his allowance, and the last of my royalties had come months ago. My agent—if he had found me a circuit how could I repair my clothes and buy my ticket? No, we were both of us washed up, beached. Then Edward...

Edward who has accoutred his room with the heaviest treasures of the Biedermeierzeit, whose few books are ancient leather-bound treatises on the Papacy bought for their spines, on whose crested linen I . . . (M 28).

⁷¹ “Direct discourse shorn of its conventional orthographic cues” (Rimmon-Kenan 110).

Em breve, porém, Laddie recebe o pleno controle da narração, numa forma que se assemelha a monólogo interior directo, se não fosse o constante dirigir-se ao narrador homodiegético, Audrey, quer no intuito de nela manter vivo o interesse, (a função fática da comunicação verbal) quer no intuito de antecipar quaisquer dúvidas e perguntas. Outro recurso significativo é a evocação que Laddie faz daquilo que ele próprio pensou ao chá (M 30), que é mais ou menos coincidente com a apreciação de Audrey na mesma ocasião (M 21). Eis a evocação de Laddie:

The whole society's very bourgeois. I saw you glaring at my tea-party and I thought my God, I've come full circle and I'm the image of my own cousin Permilla, genteel, and the finger crooked and the sharp nose peering at the rosebuds in the bottom of the teacup, dear— (M 30),

e estas são as observações de Audrey sobre o mesmo assunto, nove páginas antes:

I used to look at Rosa Trethewey Moore and think her the very embodiment of the bourgeoisie. I know better now, for it is taking tea on the balcony (M 21).

Esta espécie de visão estereoscópica, em que o mesmo evento é descrito ou comentado por mais do que uma personagem, funciona como confirmação, emprestando um grau mais elevado de credibilidade à narrativa, e de unidade ao romance.

Notável é também o modo como cada nova informação lança renovada luz sobre observações e comentários prévios, que se haviam até então mantido mais ou menos obscuros. Na página vinte e seis, Audrey menciona a humilhação infligida pelo seu ex-marido, Laddie, e pouca ou nenhuma indicação temos do que isso possa significar. Agora que o leitor está informado das preferências sexuais de Laddie, a causa da humilhação pode tornar-se mais clara.

II.3.1 Tempo e diegese em *Monodromos*

É Janeiro. Uns escassos dez dias antes, Audrey estava ainda em Londres com Max⁷². Por isso o tempo presente é dez dias depois do Natal⁷³, Domingo (Cf. *M* 2). Durante a circum-navegação que Audrey efectua às muralhas, lembranças de acontecimentos do passado recente, relacionados com a sua estadia na ilha, combinam com impressões recolhidas do guia turístico e observações pessoais do local.

A narração começa ao meio-dia do primeiro domingo de Janeiro, e o leitor é conduzido pela mão num passeio em torno da muralha da cidade. A narradora, contudo, no meio da sua circum-navegação, no bastião Barbaro, e aparentemente em consequência do incidente da luta de galos, abandona o seu percurso pela muralha, segue pela rua errada e acaba por chegar inesperadamente à casa onde vive, menos de duas horas após ter partido.

A presente narração é, então, interrompida, e sem mais aviso do que o “&”, que em *Monodromos* separa os diferentes quadros, uma analepse transporta a narração para a Londres de “*a mere ten days ago*” (*M* 11), altura em que Audrey recebeu um telegrama de Florinda, convocando-a dramaticamente para a ilha mediterrânica. Ela fica indecisa entre o frio e a privação de Londres e a aversão que lhe causa a perspectiva de voltar a encontrar Laddie: “*The misery of the cold and London running out of gas, coal, electricity, pink paraffin. The misery of thinking again of Laddie*” (*M* 12).

A secção introduz diálogo pela primeira vez no romance, em que Max surge em animado exercício de persuasão:

“*I’m not responsible for him. I’d rather stay with you.*”

“*Elizabeth’s invited me to Scotland.*”

“*The Argentina List’s come in. I can’t leave Pye with that in his lap.*”⁷⁴

“*You protest too much: think, think of the sun. I’ll fix your Mister Pye*”
(*M* 12).

⁷² (Cf. p.10)

⁷³ (Cf. p.12; p. 31, fundo da página)

⁷⁴ Só na página 15 é que o leitor fica a saber o que significa a *Argentina List*, ou quem é Pye.

As duas secções seguintes, situadas nove dias antes, fazem a cobertura dos preparativos que Audrey executa no seu local de trabalho para uma licença prolongada. Lembranças do frio londrino e expectativas do sol abundante no Mediterrâneo pairam permanentemente no ar, enquanto, num diálogo muito vivo, é revelada a natureza do trabalho que Audrey executa para Henry Pye (p.16). A transição, ou antes, a comutação para o tempo presente surge no fim destas três secções analépticas, inesperadamente, como habitualmente, com: “*Laddie said, ‘So you got that telegram and you let two men pack you off. You were always weak, weren’t you’*” (M 18).

A descrição da preparação de Audrey para a viagem, em que são os homens que lhe encontram os livros “certos” que hão-de orientá-la na ilha, é concisa e eficaz. “*His long legs scissored Regent’s Park and I trotted behind him*” (M 13) transmite a dignidade da forma de caminhar de Max, e caricatura o andar subalterno de Audrey. Homem e mulher com diferentes ritmos: o ritmo do homem, inadequado para a mulher, é-lhe, no entanto, imposto. Uma aliteração, “*Henshaw broached a bottle of dark brown brandy*” (M 13), mimetiza, com o seu gesto bilabial, o próprio acto de bebericar o *brandy*, mas, como acontece em outra ocasião, conduz também à sugestão de um gosto anti-climático a bolo de Natal e a verniz.

Podemos, porventura, ler Max e o frio britânico como símbolos da actividade intelectual e de um certo tipo de arte intelectualizada, sem emoção, em oposição à ilha mediterrânica, aquecida pelo sol, simbólica, por seu lado, de uma fruição sensual da realidade física. Associada à ilha, existe sempre uma multiplicidade de sensações – visuais, olfactivas, gustativas e tácteis – que está ausente no retrato da actividade intelectual em Londres, fria e vazia de emoção. Há também uma veemente insistência por parte de Max para Audrey deixar Londres e a ele, em troca do sol, do calor e da sensualidade do sul.

Um esquema do primeiro capítulo põe em evidência o tratamento cuidadoso do tempo, permitindo ao leitor uma clara percepção da estrutura cronológica do capítulo a despeito da natureza fragmentária do discurso narrativo. Há três níveis de fluir temporal a que tem lugar a acção relevante para a presente situação: (1) hoje, um domingo em Janeiro, dez dias aproximadamente depois do Natal⁷⁵; (2) há três dias, “*Last week, on*

⁷⁵ Cf. “*A mere ten days ago,*” M 11; “*Christmas was crisis, this time, and it was very close,*” M 12; e “*Florinda found me at Christmas, sick and starving,*” M 32.

Friday” (M 23); e (3) dez dias antes e o dia seguinte em Londres (M 11). Os números indicam as páginas:

1-11 — Circum-navegação das muralhas (presente: primeiro domingo de Janeiro – de manhã).

história

arquitectura

sociedade

11-18 — Londres (10 e 9 dias antes)

11-14 — Telegrama de Florinda recebido; preparação para a viagem, livros (10 dias antes)

14-15 — Tomada de decisão (9 dias antes)

15-18 — Natureza do trabalho de Audrey e exoneração amigável do mesmo (9 dias antes)

18-23 — Audrey regressa a casa para ir aos lavabos e munir-se de um casaco mais quente (Tempo presente – princípio da tarde)

18-22 — Descrição da mesa de chá. Objectos que desencadeiam recordações.

20-23 — Descrição do pátio e das senhoras que vêm tomar chá com Laddie, uma descrição entrecortada por pensamentos, comentários e observações que perpassam a mente da narradora, e dizem respeito a ela mesma e à vida passada em comum com Laddie. De novo na fria rua (tempo presente – à tarde).

23-24 — Relatório de Audrey da sua visita ao escritório de Mr Speridakis, homólogo do de Mr Pye em Londres (3 dias antes). A meio da secção, há de novo uma mudança para o presente: papelaria e casa de chá contíguos ao escritório. Fregueses.

24-28 — Jantar em *tête-à-tête* com Laddie (presente – à noite). É ele quem confecciona as refeições, num estilo influenciado pela mãe. Traços de perda da fé religiosa, da inocência, de uma infância distante em que tudo fazia sentido. Decadência do artista: carne barata, pão barato, água da torneira para o chá, falta de dinheiro para o gás. Discussão sobre o facto de Audrey ter observado a cena do chá escondida no pátio.

28-33 — Narração que Laddie faz de como Edward abandonou a casa (tempo presente – à noite).

33 — Epílogo: Aristides e os amigos fazem música no pátio (noite).

*
* *

Neste comentário ao primeiro capítulo de *Monodromos* procurei ilustrar mais desenvolvidamente alguns dos aspectos primordiais do esforço estético de Engel. Por razões de clareza, este resumo organiza as observações analíticas em três planos, *diegético, semântico e vocabular*, de uma forma artificial que não reflecte nem a escrita de Engel nem a minha análise, porque estas não são mostradas em planos estanques, senão que constantemente se sobrepõem e interpenetram.

No plano diegético, então, a escrita Engel caracteriza-se por uma apresentação elíptica da informação combinada com um apelo intensivo à referência cruzada, cada novo dado actualizando e dando significado a dados que anteriormente tinham um significado apenas parcial. É perceptível uma tendência para a caracterização indirecta e para a introdução de informação feita de forma oblíqua ou tangencial, que exigem do leitor uma excepcional atenção ou uma releitura, e as gratificam. Também se observou que, apesar da natureza fragmentária e elíptica da diegese, existe alguma exactidão na representação do tempo. Uma grande destreza na narração iterativa e um hábil recurso à visão estereoscópica são dois outros instrumentos poderosos do aparato técnico ilustrados nesta secção. Contudo, mais visível de todos, se não o mais importante, é a apresentação inovadora de diálogo numa forma que permite eliminar a maior parte dos verbos introdutórios.

No plano *semântico*, verificou-se que o capítulo era rico no uso de descrição simbólica, por exemplo, guias turísticos, nomes, atitudes, normas sociais, sensações, instituições, arquitectura e objectos em geral. Um enquadramento arquitectónico e social convincente envolve adequadamente uma acção variada, mesmo que não muito empolgante para alguns leitores.

No plano vocabular, uma variedade de efeitos de retórica, sintácticos e semânticos, combina com um quase unanimemente reconhecido domínio seguro do ritmo e da prosódia da prosa.

A análise do Capítulo VIII, THE FALL, confirma os aspectos estilísticos do capítulo um e alarga a sua observação. A natureza entrecortada da diegese é de novo dissecada e comparada por vezes ao cinema, outras vezes, a um andamento sinfónico

em que temas e motivos ludicamente se entrelaçam de tal forma que parecem ouvir-se em simultâneo. Uma sintaxe paratáctica, associada a uma construção, ora polissindética, ou assindética, contribuem para uma descrição ao nível da superfície apenas, aparentemente neutra quase objectiva, enquanto uma certa flexibilidade estilística é perceptível na carta que anuncia a morte de Max. Ironia e paródia, não raro obtidas com recurso a construções polissindéticas, oferecem o necessário distanciamento quando acontecimentos penosos, por vezes trágicos, propiciariam uma reacção mais emocional.

II.3.2 Estrutura sinfónica e montagem

O capítulo VIII, THE FALL constitui um ponto de viragem no romance. O facto dominante aqui narrado é a morte de Max, que domina todos os outros acontecimentos diegéticos. Esta morte, contudo, parece desencadear uma reacção cósmica em cadeia, que perturba a frágil forma de ordem e equilíbrio naquele microcosmo, que a ilha também parece representar, e afecta Audrey mais ou menos profundamente, acabando por levá-la a abandonar a ilha⁷⁶.

São estes, então, os acontecimentos significativos neste capítulo: (a) Max está morto; (b) Bea Wenders enforca-se; (c) Edward vai voltar e substituir Audrey; (d) Audrey não vai voltar a ver Xanthos, já que a esposa deste regressa da Suíça e trava amizade com ela. (e) Dympna and Loizos abandonam os seus lares e vão viver juntos; (f) Audrey e Laddie recordam com amargura os tempos de juventude e o seu casamento frustrado; (g) ecos da representação de *Julius Caesar*.

O capítulo estende-se por três dias, o primeiro dos quais começa com Audrey recebendo uma carta de Maurice Henshaw, que a informa da morte de Max ocorrida

⁷⁶ Eis um esquema do capítulo VIII, Fall, para uma melhor compreensão dos comentários:

1. Max está morto: a carta de Maurice, telefonema para Elizabeth, a carta póstuma de Max (na manhã seguinte), “Ritos (jogos) fúnebres (a) com Roger (b) com Mambos (c) Loizos & Dympna fazem amor na praia (d) representação de *Julius Caesar* (f) ‘lamento dramático’; imaginária carta póstuma para Max.

2. Mrs Speridakis Junior (Ellada) fica a saber da infidelidade do marido. 3. Beatrice Wender enforca-se (*‘old archaeological body’*) no dia marcado para a partida. 4. *Julius Caesar* sobe à cena. 5. Loizos & Dympna fazem amor durante a representação da peça. 6. Laddie recorda a juventude deles e o casamento. 7. Audrey conhece a esposa de Xanthos e ficam amigas. 8. Loizos vem solicitar ajuda e Audrey promete tomar conta do negócio de Speridakis enquanto ele está no estrangeiro. 9. À beira da embriaguez, Roger resume os acontecimentos da semana em que Audrey observa todo o desmoronar de um mundo patriarcal: “*The world can’t always be charged with the glory of God, now, can it, Roger?*”

quatro dias antes. A leitura é interrompida pela chegada de outras pessoas (Ellada Speridakis) ou pela chamada telefónica que Audrey decide fazer para Elizabeth, a viúva de Max. O estilo epistolar de Maurice – sintaxe e selecção de vocabulário — é completamente diferente do de Audrey, a narradora. A carta é lida em dois fragmentos posicionados de tal maneira na narrativa que parecem mais. Os efeitos desta fragmentação de eventos, ou cenas, que me parece ser uma característica importante da escrita de Engel, serão tratados mais abaixo com mais desenvolvimento.

A frase “*Max is dead*” é proferida oito vezes no capítulo, quatro das quais ocorrem nas duas primeiras páginas, e funciona como uma espécie de dobre a finados ou refrão fúnebre que soa a intervalos regulares no intuito de manter o facto bem vivo na memória do leitor.

Mais uma vez a variedade de recursos composicionais é muito rica, e vale a pena olhar mais de perto a primeira secção (M 172-181). Uma das figuras de estilo que Engel usa com mais frequência é a supressão de conjunções onde habitualmente são esperadas (assíndeto), ou a sua inserção redundante (polissíndeto), com efeitos variáveis. Em ambos os casos, contudo, o texto torna-se mais palpável ao leitor, que sente necessidade de abrandar o ritmo da leitura e fazer um esforço extra para compreender.⁷⁷

O capítulo VIII FALL abre com alguns exemplos de repetição intencional:

Max is dead.

*I come out of the post office and stand on the highest pavement of the GRV concrete stair, holding Maurice’s letter in my hand, staring at a nameless faceless cafe across the road, **and** some tatty boughs, **and** a taxi stand, **and** Mrs Speridakis, junior, Ellada Speridakis, takes my elbow **and** explains me down the steps, “You see, I was right, he has very much mistreated me, come, I will tell you, we will sit in the zacharonoplasteion of Leandros who has fourteen varieties of new ice cream, and I will tell you. . .*

*“The watermelon is really very good. **He went** to prostitutes, **he went** to night-clubs, **he went** to chorus girls, **he** neglected me, **he** laughed at me and told me I was foolish and had no education when really **I** have a very good education, **I** went to the convent, **I** am no ordinary girl, **I** had a large dowry, his mother never left me alone. . . ”*

“But didn’t you expect that? Aren’t you from here?”

⁷⁷ A página 24 contém, também, alguns exemplos de ambos os tipos. O tipo assindético: “*Sunday afternoon: I could be drinking tea with those women, I didn’t want to*” (ll.3-4); e “*The man who is selling the papers from the doorway has a kind of standard storekeepers’ face: Mussolini-shaped **and** sloe-eyed and unsmiling*” (ll. 11-13).

“Oh, but I loved him, I married him for love, I wanted to be a good wife to him, don’t you see?”

I see the white body of Dymphna Barnes rising like a lily from the sand (M 172, sublinhado meu).

Audrey acaba de receber a carta de Maurice informando-a do falecimento de Max. Ela está siderada e olha para as coisas sem as ver. Isto é representado pela acumulação de objectos, que uma mente demasiadamente absorvida não consegue organizar. O efeito polissindético de *and*⁷⁸ é intensificado pelo facto de a copulativa ligar coisas de uma natureza muito diferente e, no caso de Ellada Speridakis, muito inesperadamente. Audrey é impedida de verter algumas lágrimas pela inoportuna aparição de Mrs Speridakis, dividida entre as dores mortificantes causadas pelas escapadas do marido e o conforto de um sorvete de melancia. A sua aparição recebe, assim, o mesmo estatuto que o *“nameless faceless cafe across the road”*, os *“tatty boughs”*, ou a *“taxi stand.”* A mudança de enquadramento da estação de correios para o *zacharonoplasteion* de Leandros é dada indirectamente por uma simples observação: *“The watermelon is really very good”*. Então Ellada começa a desfiar o rosário dos pecados do marido e, claro, das virtudes próprias, usando a anáfora (*He went...*, e depois só *he*, seguido por uma forma verbal simples, contrastam com *“I went to the convent”* e as outras cinco frases com *I*) para aumentar o efeito de cumulação.

Neste breve passo, Engel faz um uso eficaz das figuras de retórica como meio indirecto de expressão, exprimindo uma tristeza profunda, mas contendo, simultaneamente, o sentimentalismo. É tragédia temperada com comédia – tragicomédia. A comicidade dos queixumes de Ellada – derivada do carácter anti-climático da sua situação, em que parece igualmente preocupada pela perda do marido e de uma cozinha *Hollywood* – é repetida noutras situações do romance, e constitui um meio poderoso de distanciamento, de contenção do sentimentalismo⁷⁹, e, ao mesmo

⁷⁸ Um *and* ainda mais obtrusivamente polissindético é utilizado nas páginas 1 e 2, onde, em cerca de 22 linhas, é usado 29 vezes, com um *and*, mesmo, começando um parágrafo. (Cf. *“Lafcadio asks me where I am going . . . and I said, ‘My place.’”*)

⁷⁹ Outra forma, mais óbvia, de evitar o sentimentalismo é por meio dos comentários cínicos de Laddie. Deste modo, Audrey consegue introduzir assuntos graves sem deixar que redundem em sentimentalismo de fácil efeito:

“He pushes his hair back and arranges the seeds that have fallen from the koullouri bread in a pattern on the table. “Well, we’ve grown out of that now. We’ve even survived it. What I’ve been wanting to tell you is that Edward is definitely coming back.”

tempo, um veículo dos comentários da narradora sobre os eventos narrados. O elemento cómico, estrategicamente colocado, parece comunicar a falta de simpatia de Audrey por Ellada.

De súbito, uma inesperada referência a lírios brancos transporta o leitor de novo para as férias de Audrey na praia, passadas na companhia de Dympna em benefício de Loizos (M 158). A superioridade da imagem, “*the white body of Dympna Barnes rising like a lily from the sand*” (M 172), sobre a sensaboria da conversa de Ellada é uma forma indirecta, mas muito clara, da narradora dizer ao leitor que a sua simpatia recai sobre Dympna. É a expressão de uma atracção natural, espontânea, entre Loizos e Dympna, sobrepujando-se a uma relação institucional mais ténue e entediante, o casamento.

A técnica narrativa de Engel parece reconhecer a necessidade de envolver a imaginação do leitor, sendo a forma típica de o conseguir, a sucessão de *planos* descontínuos, de molde a obrigar o leitor a preencher as lacunas. Em *Monodromos* faz-se um amplo recurso à montagem, muito à maneira do discurso cinematográfico. Aqui, como em muitos outros lugares, Engel usou o estilo condensado e elíptico que é tão semelhante ao fluir das imagens num filme.

Outros aspectos do estilo de Engel em *Monodromos*, e na generalidade das suas obras de ficção, que fazem lembrar a técnica cinematográfica, são o uso frequente de uma quase corrente-de-consciência, e uma tendência para o detalhe visual e superfícies exteriores. Reticente, por vezes, em relação à psicologia, isto é, o estudo ou análise das intenções, motivos e reacções humanas, Engel parece estar, passageiramente, em processo experimental com a essência do *nouveau roman* de Robbe-Grillet, em que só objectos e aparências parecem ter validade⁸⁰.

“You’ve heard from him, then?”

“Indirectly. You’ve had your pound of flesh, now. How long are you going to hang around waiting for your Max?”

“Max is dead, Laddie.”

He sweeps the seeds irritably off the table onto the floor. He stares up at me. I can’t tell any more than I used to whether his look means irritation or affection. “Where did you get that kind of luck?” he asks’ (M 194).

⁸⁰ Trata-se de uma impressão pessoal que vem da minha própria experiência dos romances de Robbe-Grillet. A mera listagem, contudo, dos títulos da obra de J. Ricardou, *Le Nouveau Roman* ilustrará alguns dos aspectos marcantes deste tipo de escrita romanesca, também chamado *roman du regard*: 7. *Le récit enlisé*: a. *Enlissement descriptif*, (1) *Le vertige de l’exhaustif*, (2) *La projection parenthétique*, (3) *Descriptions anti-diégétiques*; b. *L’extension scripturale du temps*: (1) *Extension descriptive*, (2)

A sintaxe é intencionalmente usada como meio de articular, por exemplo, o distanciamento entre o narrador e o mundo exterior. É caracterizada por uma preferência por orações coordenadas (parataxe) em prejuízo das subordinadas (hipotaxe). Assim, os objectos são apresentados com pouca participação aparente da força organizadora da mente da narradora. Conjunções tais como *because, therefore, thus, when*, reflectem um esforço da mente do locutor para organizar factos e objectos, estabelecer relações entre eles, interpretá-los. Tais conjunções são utilizadas com muita parcimónia no romance. A lista seguinte, que inclui ocorrências de algumas das mais comuns conjunções subordinativas em todo o romance, parece não deixar qualquer dúvida sobre isso: *because* (73), *therefore* (5), *thus* (2), *since* [explicativa] (10), *however* (7), *in spite of* (3), *(al)though* (59), *then* [conclusiva] (20), *so that* [fim] (2), *in order to* (9). *On account of, nonetheless, notwithstanding, for this reason, as a result, in order that*, etc. nunca ocorrem no romance.

II.3.3 Apresentação indirecta

Outro aspecto característico da composição de Engel é o que pode ser geralmente descrito como apresentação indirecta ou oblíqua, um termo habitualmente usado para descrever um tipo de caracterização em que as personagens são apresentadas, não por meio de descrição directa, mas por meio da sua acção ou fala. Porém, aplico aqui o termo à apresentação de cada nova situação ou evento. Muitas vezes o leitor depara-se com muitas lacunas para preencher porque não está ainda na posse de elementos que lhe permitam descodificar o discurso, porque este é elíptico, ou, simplesmente, porque não há uma transição suave de uma situação para outra, de uma cena para outra.⁸¹

Outro processo é situar uma nova cena, poder-se-ia dizer, por metonímia: referindo um objecto, ou uma qualidade, para sugerir na mente do leitor um espaço

L'extension approximative, (3) L'extension alternative (Ricardou 124-135). Para corroborar a minha impressão, porém, cito: “*En somme, le récit ne peut se passer de ce qui foncièrement le conteste: la description*” (Ricardou 131).

⁸¹ A forma que Marian Engel encontra para mudar de quadro para quadro, de cena para cena, por justaposição mais do que encadeando cada quadro ou cena harmonicamente e sem sobressaltos, com passagens de transição, funcionando à maneira de rubricas de cena, é talvez, melhor descrita em termos de técnica cinematográfica. A prosa rápida, as cenas alternando-se vertiginosamente, a ênfase no detalhe visível, são tudo aspectos muito cinematográficos. Não raro, porém, a gramática das técnicas de montagem é tão subtil, que chega a pôr em risco uma compreensão transparente.

maior, ou mais envolvente, que contenha esse objecto ou lhe seja contíguo, ou que possua essa característica. O que se pretende significar é o continente, não o conteúdo; o geral, não o particular.

Vejam, então, como exemplo de apresentação metonímica, a cena na estação telefónica (M 173). O parágrafo anterior dá-nos Audrey escutando as queixas de Ellada. Agora não há qualquer indicação de que as duas mulheres se separaram, ou de que Audrey está na estação telefónica, senão pela menção do forte odor a urina nas cabinas telefónicas, mesmo nas que se encontram no interior da própria estação. Esta referência é seguida por uma observação sobre a lentidão das ligações telefónicas – única indicação de que Audrey aguarda uma ligação. O leitor, contudo, desconhece ainda a quem se destina a chamada. Uma vez que a observação refere as ligações telefónicas para Londres, o leitor pode conjecturar que a aguardada ligação é com Londres, mas isso pode significar Maurice Henshaw ou Henry Pye.

Entretanto Audrey prossegue com a leitura da carta de Maurice. Uma sequência de frases curtas e incisivas ilustra a concisão que Engel sabe dar ao seu discurso:

A rattle on the glass. My call is through. The number rings. Elizabeth answers. The funeral was yesterday. Now he is gone there is so much to do. Lady, now he is gone there is so much to be (M 173-174).

Sem sinais gráficos, ou verbos introdutórios, o texto passa para o discurso indirecto, ou, mais exactamente, discurso indirecto livre, quando chega à mudança de pronomes pessoais, em “. . . *what should she do with his papers . . .*” (M 174).

À medida que o diálogo se torna mais complexo, são introduzidos sinais gráficos que o ajudam a identificar. O diálogo, todavia, nunca se estende por muito tempo sem ser entrecortado por observações. Uma porção irrelevante da conversa de Elizabeth é substituída por uma referência a um funcionário, junto ao vidro, “*waving pound notes*” para Audrey (M 174), com isso significando, é de supor, que a ligação está a ficar muito cara.

Surge, então, uma paródia de lamento dramático estereotipado, ou melhor, o começo dele:

Old yellow dog of an island snoozing in the sun, tail rucking the armpit of Asia Minor. Max is dead, island. Listen, Max is dead. You don't give a fart, do you? (M 174).

A apóstrofe à ilha é, por certo, sugerida pela expectativa, agora gorada, da iminente chegada de Max, e da aguardada influência benéfica da ilha na sua saúde. A ideia da paródia pode ter sido sugerida pela peça *Julius Caesar* que é, toda ela, “*all men and fortune-tellers and set speeches*” (M 178). A imagem cómica, disfemística, transmite uma simbiose de sentido desgosto e riso, contribuindo para o efeito geral de distanciamento. O “lamento” procede, duas páginas adiante, com o reconhecimento por parte de Audrey da incapacidade de se supliciar, de gritar a plenos pulmões ou rasgar as vestes – a expressão literária clássica de extremo desgosto: “*Street. Street. Phaedra with her drool. I should beat my breasts, I should ululate in a doorway, tear my garments, I...*” (M 176); e com a denegação de um desígnio cósmico para o homem, a indiferença do universo para com o sofrimento individual:

You can't stop the earth in its swing, you can't go around like a dope in a Mary Webb novel and tell it to the bees, you get home, hoping they'll be in the shop to sing him a threnody [...](M 177).

O lamento culmina com uma bela imagem na página seguinte. “*The stars are like big shining tears*” (M 177), contudo, obtém o seu efeito mais pela qualidade líquida, cristalina dos sons vocálicos do que pela originalidade da comparação.

Esta paródia de lamento dramático estereotipado está, por sua vez, incluída numa estrutura mais ampla, a que poderemos chamar os ritos fúnebres de Max, que se estende por todo o capítulo e inclui uma bebida com Roger, em jeito de libação, “*in the bar of the very best hotel*” (M 177); um hino religioso que Audrey não consegue entoar, (um raro momento de sentida emoção) (cf. M 189); a cópula de Loizos e Dymyna (M 180), que Audrey interpreta como os “*funeral games*” em honra de Max (Eros e Thanatos) e que é preparada pelo desejo, “*Lithe boys should spear-toss on the beach for him tonight, or men and women make love in shallow rituals, breeding webbed children*” (M 179) – jogos fúnebres que, não é por acaso, incluem a representação da peça *Julius Caesar* de Shakespeare.

O capítulo desenvolve-se, assim, em torno de dois pólos principais: amor e morte. A cópula no pinhal ganha energia adicional porque é adúlterina e, embora com grande concisão, a descrição é vigorosa e de forte poder evocativo:

The cry's going up from the Forum. Funny, you'd always swear the death of Caesar came much earlier on. I mustn't snort, or wiggle on the pine needles: they're very near, I can see their outlines just behind those bushes. They are squatting opposite each other in some kind of confrontation. Oop-la, my goodness, she leaps him. The way they say the Arabs... joining giblets, by God.

Is it very English not to want to know that much about one's friends, Max? Dare yourself, look, no, look: try on every new role, it's educational, be a voyeur: look, big hands on gleaming thighs. They make panting noises and little squiffs of moans. There's a wet piston onomatopoeic sound, time's stretching out for them. God, he's good at it, too. Thought he might be. [...] A soft schlupping, a fierce grip, two little stifled cries. Then they lie panting. So do I (M 179-180).

É uma reafirmação triunfal da vida, um grito de vitória sobre o poder destrutivo da morte. Representa o tipo de ritual fúnebre que Audrey gostaria de ter concelebrado se tivesse parceiro.⁸²

Em vez de a fragmentar, a composição retalhada de Engel parece conferir ao romance uma unidade acrescida. Por via de regra, um episódio não é apresentado numa só peça, num só bloco seguido de outro e mais outro, numa espécie de pano de retalhos, mas antes tecido em forma de fios que aparecem à superfície para logo imergir, para outra vez reemergir algumas páginas mais tarde. Este processo potencia a unidade do romance porque os eventos persistem mais tempo na mente do leitor, e, para serem assimilados, requerem um maior grau de participação. Obtém-se, além disso, ainda outro efeito com este processo. O evento parece ser mencionado mais vezes do que realmente é! A carta de Maurice, por exemplo, é apresentada em duas fatias, e a impressão recebida é de que é mencionada várias vezes.

*

* *

⁸² Laddie não a inclui nas suas preferências sexuais; Xanthos não está disponível, agora que a sua esposa regressou; e mesmo Roger não quis assistir à peça.

Além dos aspectos semânticos, prosódicos e retóricos, já observados e comentados em secções anteriores, este capítulo estende a sua análise a elementos composicionais: a montagem, em que uma simples justaposição de planos torna supérfluos quaisquer comentários; a estrutura sinfónica, que proporciona uma reverberação prolongada à narração de factos importantes; e o jogo intertextual. Presente em toda a ficção de Engel, o jogo intertextual realiza-se em *THE FALL* com *Julius Caesar*, e resulta na criação de ricas ressonâncias, subtis mas sustentadas. A peça de Shakespeare também dramatiza um mundo de “sentido único”, em que as mulheres pouco ou nada têm a dizer. Com os seus augures, portentos e reverberações cósmicas, *Julius Caesar* inspira e emoldura o parodiado lamento dramático estereotipado. A gama de recursos técnicos aqui seleccionada e ilustrada, dá, assim o espero, uma justa medida da riqueza do equipamento técnico de Engel enquanto escritora.

II.4. *Bear*

Publicado em Abril de 1976, *Bear* constitui um ponto de viragem na produção literária de Marian Engel. O sucesso comercial que logrou alcançar, a que não é alheio o seu conteúdo erótico explícito, é igualado pelo favor que a crítica literária, quase unanimemente, lhe dispensa, não constituindo, pois, surpresa a atribuição, nesse ano, do maior galardão literário do Canadá, o *Governor-General's Award*.

Além de procurar caminhar ao encontro de uma significação mais inclusiva para o romance, o objectivo desta leitura de *Bear* inclui pesquisas parcelares que nele permitem detectar marcas enquanto texto pós-colonial e feminino: a sua identidade nacional, a sua femininidade e a sua contemporaneidade; a forma como problematiza a identidade feminina numa sociedade patriarcal, e dramatiza o discurso de género; a forma como reflecte a identidade nacional numa nação multicultural, e se relaciona com a tradição; e, por fim, a forma como a estética pós-moderna deixa a sua marca no romance. A minha análise não será tão esquemática como parece nesta introdução, o que é inevitável, senão desejável, se tivermos em mente a forma como todos estes aspectos se interpenetram.

Os autores das primeiras recensões críticas receberam, como ficou sugerido, muito favoravelmente o romance, estendendo-se o seu consenso a três aspectos principais: (1) ser um romance de demanda⁸³ – uma demanda introspectiva paralela à pesquisa bibliográfica que leva a heroína à selva canadiana setentrional, e que constitui o fio da acção do romance, a demanda de uma identidade feminina e nacional, que resulta na aceitação pela protagonista do seu corpo, da sua sexualidade; (2) a natureza, a um tempo, realista e fabulosa do romance, e a maior ou menor maestria com que estes dois aspectos são integrados; e (3) a crítica social, com maior incidência na condição patriarcal da sociedade, que se estende a certos aspectos do colonialismo europeu.

Um sumário da primeira recepção de *Bear* ajudará a compreender, também, o seu impacto no panorama crítico-literário da época, e contribuirá, certamente, com preciosas achegas para uma apreciação global da obra. Seguir-se-á uma leitura

⁸³ Para traduzir o conceito “*quest novel*”, utilizarei a expressão, ainda não consagrada em português, “romance de demanda”, porque não encontrei outra que melhor se lhe aplique.

sequencial do romance, com referências mais alargadas a sete dos mais importantes trabalhos a ele dedicados.

Num grande número de resenhas, o tema que imediatamente ressalta em *Bear* é a viagem interior empreendida pela protagonista em busca de uma identidade própria, de que acaba por resultar o conhecimento, e conseqüente aceitação, da sua identidade feminina, do seu corpo, da sua sexualidade. Muitos autores associam este tema de viagem interior ao tema de demanda.

Assim, para Margaret Laurence, por acção do urso, Lou torna-se capaz de viver verdadeiramente dentro do seu corpo. O triunfo final do romance é ele tornar-se uma celebração da própria vida. Este romance é uma reposição do ancestral tema de Demanda, aquela descida aos infernos, que é na verdade a descida às regiões cavernosas da mente, e o regresso ao mundo de partida, um mundo, civilizado, em que agora se torna possível viver (Cf. Laurence).

Janet Baker considera que o assunto de *Bear* é “*the introspection of sensitive, educated females*” (Baker 125). Inicialmente, Lou encontra-se “*out of touch with her intuitive self*” (Baker 125). Entretanto, quando atinge o final, Lou experimentou já uma espécie de redenção. À semelhança de *Surfacing*, de Margaret Atwood, *Bear* contém “*the implied question of what constitute desirable qualities in males*” (Baker 126). A ênfase posta numa selva altamente ambígua põe em relevo o que significa, por sua vez, ser humano, e, muito particularmente, ser mulher.

No entender de Patricia Morley, Lou está destinada a tornar-se uma heroína arquetípica da literatura canadiana. O romance é uma alegoria que resulta perfeitamente no plano literal enquanto invulgar história de aventuras, sendo, ao mesmo tempo, um romance de demanda, em que a protagonista parte à procura de si própria e adquire auto-conhecimento após sobreviver a algumas provações fabulosas (cf. Morley 1977).

John Moss observa que *Bear* tem a ver com uma procura do *eu* e da satisfação sexual (cf. Moss 1977). No artigo a esta obra dedicado no seu valioso guia do romance canadiano, Moss identifica ainda dois elementos importantes no romance, que são: “*the legacy of women’s past, and how it affects Lou in the present*” (Moss 1987: 101); e a confrontação mítica de Lou com “*the beast within as a separate creature*”, de quem aprende que “*she can live comfortably with the knowledge of its presence – and therefore live without it*” (Moss 1987: 101).

Para George Woodcock, em *Bear*, estamos perante uma mulher que toma consciência da necessidade de encontrar o seu caminho por entre crises emocionais que derivam da sua natureza de mulher no mundo moderno. Acrescenta, ainda, o autor que o romance “*is a fable of reconciliation with the natural world to which by origin we belong*” (Woodcock 33).

Kent Thomson considera que “*Bear [...] is a book about Canadian history and mythology and its form is representational rather than psychologically realistic*” (Thomson 32). O livro suscita a comparação com *Surfacing* de Margaret Atwood, dado que ambos são “*quest books which have a great many implications about [...] Canadian history and feminine identity*” (Thomson 32).

Gail Van Varseveld sustenta também que *Bear* é mais ou menos uma narrativa de demanda: demanda de documentação histórica da colonização primitiva da área; demanda do homem que construiu a biblioteca e a propriedade; demanda que Lou empreende das verdades mais profundas da sua própria existência (Van Varseveld). Também para Elaine Palencia, “[*t*]he novel is a paradigm of the quest motif [...] Engel’s book is relatively inconclusive and fragmented, although she suggests a number of profound themes” (Palencia).

Elsbeth Cameron entende que “*Bear shows the integration of an alienated personality through contact with a vital natural world beneath the social order*” (Cameron), ao passo que, para George Wicken, *Bear* revela “*the power of nature to break down the defences of civilization*” (Wicken 97). Quando Lou viaja para o Ontario Setentrional, “*She emerges from her long hibernation in the Institute’s basement into the vital northern spring*” (Wicken 97). No final, “*Lou is purged of her guilt and jolted back into her place as a human being in the delicate balance of nature*” (Wicken 99).

Para R. J. Taylor, *Bear* constitui uma exploração válida e sensível da procura de uma identidade levada a cabo pelo sujeito (cf. Taylor 147), ao mesmo tempo que Linda Hay refere o facto de que “*the book works out the traditional theme of growth from naiveté to understanding*” (Hay 1977: 133).

Enquanto alguns autores chamam a atenção para a verosimilhança da história, outros, sem, por vezes, diminuírem esta qualidade, põem em relevo o carácter alegórico ou fabuloso que vêm no romance. É o caso de Margaret Laurence, para quem *Bear* revela uma qualidade fortemente mítica, reforçada pelo papel do urso na tradição e em

lendas populares (cf. Laurence), e de Baker, que, quanto ao discurso narrativo, acha que ele “*possesses the apparent simplicity of a folk-story*” (Baker 125). Assim sendo, embora considerando que “*Lou’s fascination with Bear is believable and even rather probable*” (Oates cl. 2), Joyce Carol Oates sustenta que em *Bear* se assiste a um “*deft shifting from one mode of consciousness to another. The fabulous is always present*” (Oates cl. 2). Já para o anónimo autor da desfavorável recensão crítica da revista *Choice*, *Bear* constitui “*a pastoral fable that degenerates into porno fantasy, a haunting folktale marred by runaway enthusiasm for myth and metaphor*” (*Choice*). Para Christopher Lehmann-Haupt, *Bear* possui a simplicidade e o carácter misterioso dum conto popular (cf. Lehmann-Haupt). Considerando que o urso do romance pode ser um urso mítico, faulkneriano, Doris Grumbach sustenta que a narrativa é pura magia, a transformação alquímica de uma realidade factual em conto popular, e em regiões ricas da psique humana (cf. Grumbach). Também Parkman Howe vê em *Bear* uma intenção no sentido do mítico, no sentido de elevar a história, à semelhança de um conto popular, ao diálogo com algo que transcende a humanidade (cf. Howe). Depois de referir que *Bear* é talvez o exemplo mais acabado até então (1976) de que “*Canadian writers are turning back, in theme and symbol, towards the concept of man as part of the natural*” (Appenzell 106), Anthony Appenzell considera que Marian Engel trata o que superficialmente se apresenta como uma história absurda com aquela espécie de “*credible, Defoesque prose*” (Appenzell 106) a que já nos habituou.

Outros autores preferem privilegiar os aspectos realísticos de *Bear*. É o caso de Adele Wiseman, que, identificando no romance o “*classical pattern of the journey in search of self, of roots, of meaning, of reconciliation with the immanent unknown*” (Wiseman 6), é de opinião que, sem nunca perder a credibilidade ao nível realístico, Engel se pronuncia sobre padrões socialmente impostos: “*sterile, loveless living; the lack of meaningful contact among human beings; the body’s loneliness*” (Wiseman 7). Também Patricia Morley dá mais relevo ao plano realístico da obra ao ler *Bear* como um exemplo da representação ficcional de vidas de mulheres, seus medos, esperanças, e carências, suas forças e fraquezas: os ossos do ofício de ser mulher. A androginia é, para Morley, um dos temas grandes do romance (cf. Morley 1978). Ainda na mesma linha, Alan Dawe refere que a obra é bem sucedida enquanto narrativa realista, facilmente obtendo do leitor a cúmplice e indispensável suspensão da incredulidade. De

igual forma é bem conseguido o regresso à natureza como comentário à colonização do imenso território canadiano (cf. Dawe). Para Sam Solecki, toda a superestrutura simbólica de *Bear* assenta na sua história realística, cujo tema central é a bestialidade. Em seu entender, porém, o romance falha porque não consegue integrar os planos realístico e simbólico (cf. Solecki). Mais positiva é a opinião de George Woodcock, que, por seu lado, sublinha em *Bear* a materialização da diferença entre o realismo e uma realidade que não é meramente material, entre a credibilidade literal e a autenticidade imaginativa (cf. Woodcock 1977).

Muitos autores entendem, ainda, que a preocupação central de *Bear* tem a ver com questões de identidade nacional, e, concomitantemente, de colonialismo. É assim que William French sente que, em *Bear*, a união de Lou com o urso representa uma síntese das culturas do Velho e do Novo Mundo (cf. French 1976), embora, um ano depois já não tenha uma visão tão otimista sobre o romance, quando escreve que Engel ridiculariza a tradição aristocrática na cultura canadiana de matriz inglesa, que no romance é simbolizada pela casa octogonal em plena selva, com toda a presunção da sua esplêndida biblioteca, que Lou apelida de colonial (cf. French 1977). Também Wicken, no artigo já citado, exprime a sua convicção de que o romance aponta uma questão central para a vida e para a mitologia canadianas, nomeadamente a dificuldade em reconciliar a história britânica com o próprio território canadiano (cf. Wicken). Paralelamente, depois de considerar *Bear* como a superação de tudo o que até então Engel escrevera, Ann Montagnes deixa no ar esta pergunta: “*can we overcome the imported genteel intellectualism in and surrounding us, and be in Canada?*” (Montagnes 71). Jamie Hamilton considera que a relação entre Lou e o urso ajuda a protagonista a encontrar uma nova consciência do *eu*. Quando o romance chega ao fim, Lou viveu e sentiu já as raízes literárias do Canadá, e tateou a origem da mitologia canadiana (cf. Hamilton). Também o autor da recensão crítica da *Choice*, já citada, não tem dúvidas em afirmar que *Bear* constitui “*a bizarre, and perhaps ultimate, chapter in the familiar Canadian identity quest* (Choice).

Para terminar esta panorâmica da recepção do romance, atentemos ainda nas leituras de quatro autores que, não se enquadrando em nenhuma das grandes linhas até agora tratadas, nem por isso são desprovidas de interesse. Assim, David Williamson especula sobre se o “*big black bear*” (Williamson 17) é o substituto que Engel

encontrou para “*those dull, unfeeling men who populate her stories*” (Williamson 17), e considera que o “*interweaving of the cerebral with the corporeal, the intellectual with the emotional*” (Williamson 17) quase que resulta plenamente. Para Alan Kennedy, em *Bear*, trata-se de “*discovering ways of authentic speaking*” (Kennedy 390). Já para Francis Jordan, *Bear* é uma perversão pomposamente pretensiosa de um dos mais velhos temas românticos: para sermos mais humanos, devemos regressar à natureza. Finalmente, e em frontal oposição a Jordan, Margaret Osachoff considera que *Bear* é, de facto, “*an inversion or ironic treatment of [romantic pastoral] myths. When Engel turns D. H. Lawrence’s gamekeeper into a bear, she paradoxically subverts the reader’s romantic expectations*” (Osachoff 14). A autora identifica uma certa tendência de Lou para “*romanticize nature*” (Osachoff 15) e uma “*concomitant misanthropy*” (Osachoff 15). Observa ainda Osachoff que Lou “*anthropomorphize[s] the bear*” (Osachoff 19); gradualmente a heroína “*forgets the ‘bearness’ of bear; she infringes on his identity and makes him her ‘lover, God or friend,’ [...] or Canadian archetype [...]* This contrast between the implied ideal and the actual situation sets up ironic reverberations that extend beyond this particular novel so that we can never read any romantic pastoral [again] in the same way” (Osachoff 21).

II.4.1 Identidade Nacional

Para usar uma formulação de George Wicken em “The Hibernation Ends” (1976), *Bear* “*points to an issue that is central to Canadian life and mythology, namely the difficulty in reconciling British history and tradition with the Canadian land itself*” (Wicken 97).

Enquanto *settler colony* o Canadá caracteriza-se por uma percebida falta de profundidade histórica e continuidade, que é substituída por uma demanda do passado, ou mesmo pela criação de um passado por meio de lendas. Isto é conseguido, em parte, modificando as línguas e as tradições literárias das culturas mãe. A ficção é um meio para atingir este fim, “*for inheritance comes to possess reality only when it is re-imagined and when history and legend are so closely interwoven that no objective truth is possible*” (Howells 20).

O enfoque das narrativas históricas das *settler colonies*, observam Stasiulis and Yuval-Davis, em “*transplanted habits, tastes and skills of a European capitalist culture among the [. . .] dominant settlers*” conduziu, entre outras coisas, ao apagamento e à distorção das “*complex histories and societies of indigenous peoples which existed prior to and during prolonged periods of contact with Europeans*”, e ao desvio da atenção “*from how diverse the settlers and the settlement process in such societies have been*” (Stasiulis 4-5). *Bear* aflora claramente esta problemática, mostrando a inadequação da casa e da serração quanto à sua localização, e a percepção por parte de Lou da falta de sentido do seu trabalho em Pennarth, a mansão da família Cary (agora legada ao Instituto Histórico), cuja biblioteca a arquivista é encarregada de catalogar. Que esta é uma preocupação primordial no romance pode depreender-se deste passo da secção inicial do romance:

Lou dug and devilled in library and files, praying as she worked that research would reveal enough to provide her subject with a character. The Canadian tradition was, she had found, on the whole, genteel. Any evidence that an ancestor had performed any acts other than working and praying was usually destroyed. Families handily became respectable in retrospect but it was, as she and the Director often mourned, hell on history (B 14).

Bear, como já vimos salientado por alguns dos seus leitores, é uma narrativa de demanda, que se movimenta entre uma biblioteca em Toronto e uma ilha no Ontário setentrional. Ali, em íntimo contacto com uma criatura selvagem, a protagonista encontra a necessária fonte de uma desejada renovação psíquica. No romance, porém, o mundo selvagem nunca se assume seriamente como uma “*literal alternative to civilized living*” (Howells 16), actuando antes como símbolo poderoso. A demanda da identidade própria empreendida por Lou espelha uma outra demanda, que a precede: a procura de uma identidade, uma consciência canadiana⁸⁴. O sentimento de perda que pesa sobre a

⁸⁴ Escreve Coral Ann Howells: “*The answers [to the question ‘Why are there so many good Canadian women writers?’] reveal interesting similarities between the search for visibility and identity so characteristic of women’s fiction and the Canadian search for a distinctive cultural self-image. Who Do You Think You Are? is the Canadian title of a book by Alice Munro which was changed in Britain and the United States to The Beggar Maid*” (Howells 2); o título original do romance de Munro acode inevitavelmente à mente do leitor perante a interrogação que Lou a si própria se coloca, “*Who the hell do you think you are, having the nerve to be here?*” (B 83).

heroína é, por conseguinte, duplo⁸⁵. A crítica inclina-se para encarar este interesse das escritoras do Canadá pela história do seu país como um reflexo do paralelismo entre a situação histórica das mulheres canadianas e a do Canadá enquanto país⁸⁶. A história da família Cary, é essa a esperança de Lou, seria a história do surgimento de um novo país, da formação de uma identidade canadiana. Porém, o que não deixa de ser muito sintomático, a família é desde logo amputada da sua parte feminina:

“My grandmother,” wrote the descendant, “however, refused to go further into the wilderness⁸⁷ and face the inclemencies of the north. She was meridional in temperament, if not in ancestry. The Colonel was forced to leave her behind in York with her daughters and the younger sons” (B 15).

Esta recusa da velha senhora a viajar mais para norte pode também entender-se como a sugestão de um *“strong sense of marginality in relation to those cultures which have disinherited them as emigrants”* (Howells 3). Ela recusa uma separação total da mãe-pátria, a Inglaterra, que York, hoje Toronto, embora atenuadamente, ainda representava. É o segundo filho que acompanha o Coronel para o norte para lá fundar uma nova propriedade. Mas esta recusa não é o único revés que sofre o plano. Pennarth nunca tinha tido aquecimento central (cf. *Bear* 16), num ponto do país em que o inverno se estende até Junho, e *“[h]is lumber mill had failed, she had read, because the elegant, English-looking river supplied only enough water to turn the wheel a day a week”* (*Bear* 21). Estas duas deficiências são excessivamente graves para permitirem alguma esperança no êxito da empresa. Se esta forma de actuar pretende ser representativa dos colonos do Canadá, ou pelo menos daqueles que, demandando o norte, tentaram alcançar o coração do país, ela conduzirá inevitavelmente a uma

⁸⁵ *“It was Virginia Woolf writing within the English tradition who said, ‘As a woman, I have no country’, a statement about unbelonging which is strikingly elaborated in the 1970s Canadian context by Atwood: We are all immigrants to this place even if we were born here: the country is too big for anyone to inhabit completely, and in the parts unknown to us we move in fear, exiles and invaders. This country is something that must be chosen – it is so easy to leave – and if we choose it we are still choosing a violent duality”* (Howells 18-19).

⁸⁶ *“There are close parallels between the historical situation of women and of Canada as a nation, for women’s experience of the power politics of gender and their problematic relation to patriarchal traditions of authority have affinities with Canada’s attitude to the cultural imperialism of the United States as well as its ambivalence towards its European inheritance”* (Howells 2).

⁸⁷ *“Canadian writing has always been pervaded by an awareness of the wilderness, those vast areas of dark forests, endless prairies or trackless wastes of snow which are geographical facts and written into the history of Canada’s exploration and settlement. Throughout the Canadian literary tradition*

avaliação negativa da ancestralidade canadiana. A colonização não é precedida de qualquer planificação séria, sendo o sítio escolhido pela elegância do rio, e a casa, que é afinal um projecto standard, que se materializa sem ter em conta a especificidade do local, construída tendo muito em conta padrões de beleza exterior.

A vertente estética da colonização está, aliás, presente ao longo de todo o romance, como quando Lou, explorando a ilha, depara com uma paisagem deslumbrante que lhe faz pensar ter sido a pintura de paisagens o motivo da construção de Pennarth. Mas esta vertente estética está também associada a uma dimensão ética, quando recordamos que muitas destas comunidades coloniais, ingenuamente, projectavam edificar no novo mundo a cidade perfeita, livre de todo o vício, e de toda a miséria e opressão, que as repeliam dos seus países de emigração.

Também nesta problemática da identidade nacional canadiana, o urso assume um papel simbólico, mediante a sua capacidade de, em diferentes momentos, se apresentar a Lou de forma diferente, por um lado, e, por outro, de ser encarado de forma diversa pelas várias culturas e folclores, representados, na sua variedade, nas tiras de papel com os apontamentos, que vão surgindo a cada passo. Este facto, que, por um lado, aponta para a impossibilidade da apreensão da realidade de uma forma unificada, e, por outro, mostra o animal como potencial símbolo da identidade canadiana, representa o mosaico imiscível de culturas que as diversas comunidades imigrantes no Canadá têm preservado⁸⁸. O problema da identidade dos canadianos é, então, mais do que qualquer outra coisa, um problema de ter múltiplas identidades. Assim sendo, uma auto-imagem nacional é redutora e sempre passível de revisão. Esta coincidência com certos pontos

wilderness has been and continues to be the dominant cultural myth, encoding Canadians' imaginative responses to their landscape and history as an image of national distinctiveness" (Howells 11).

⁸⁸ Na secção intitulada "Bear" do seu livro, *Lifelines*, Verduyn relaciona o romance com a tradição folclórica e a mitologia, e analisa de forma exaustiva o significado do animal enquanto símbolo e arquétipo. Citando a entrevista concedida por Engel a Caroll Klein, Verduyn mostra a forma como Engel explica a ligação da figura ursina ao inconsciente colectivo junguiano (Cf. Klein 27-28), em que funciona como o arquétipo "Wise Old Woman", representante simbólico da força do elemento feminino. Nesta linha de interpretação, Verduyn remete para os artigos de Patricia Monk e Annis Pratt. Pratt, que integra o bestialismo presente em *Bear* num mais amplo conjunto de mitologias e culturas, considera o urso como um dos vários arquétipos retirados da natureza que as mulheres utilizam em manifestações expressivas tão diferenciadas como poesia, bordados, artesanato e ficção, também funcionando como aquilo que a autora denomina "*greenworld lovers*", alternativas aos pretendentes, maridos e amantes socialmente aceites, de que Heathcliff, em *Wuthering Heights*, é um exemplo bem conhecido. O "*greenworld lover*", esclarece Verduyn "*is the marginal eccentric outsider, who is necessary to the full expression of women's socially repressed sexuality and eroticism*" (Verduyn 1995a: 130).

das teorias feministas pode ajudar a explicar por que razão se vem prestando tanta atenção às escritoras canadianas da actualidade.

II.4.2 Género e Linguagem

Embora *Bear* seja inspirado por uma consciencialização feminina, a sua linguagem não me parece especialmente afectada por uma estética feminista. Ao contrário do que acontece com outras escritoras do século vinte, a prosa de Engel, apesar da originalidade do seu estilo, não se afigura formalmente diferente da dos seus congéneres masculinos. Aparentemente, Engel não faz qualquer esforço para se demarcar da linguagem patriarcal tradicional. As suas frases são relativamente curtas e os parágrafos não ostentam a complexidade das orações parentéticas em suspensão tão frequentes em Virginia Woolf, Jeanette Winterson, Angela Carter, Emma Tennant, Margaret Atwood, por exemplo. O seu vocabulário também não se afasta muito do de uso quotidiano. A cunhagem de novas palavras ou a adaptação de velhos vocábulos, quer para lhes extirpar as conotações patriarcais, quer para lhes dar nova forma e valor matriarcal, também não é visível em *Bear*. Apenas um certo pendor lúdico se faz sentir ocasionalmente no uso da aliteração. Para além de um sempre sensível investimento na textura rítmica e tímbrica do discurso, a sua escrita, mais do que “literária”, quase parece casual. Não se propõe impressionar o leitor por meio de grande riqueza imagética ou poderosa descrição artística. Não parece valorizar a ideia rebuscada ou a exibição de arguta observação, embora uma nota de maliciosa ironia acompanhe, claramente perceptível, toda a narrativa. Um passo no capítulo II, adiante transcrito e comentado (cf. 199), é um bom exemplo deste despojamento de linguagem.

Aquele rompimento com as convenções da expressão do tempo, por exemplo, tão do gosto das romancistas do século vinte, também não se faz sentir no romance. Embora em momentos críticos da acção Lou perca o contacto consciente com o fluir temporal, isto nunca afecta a voz narrativa, que é, segundo a classificação de Norman Friedman, a de um narrador omnisciente selectivo⁸⁹.

⁸⁹ Sexto termo de uma classificação por ordem de importância em oito tipos de ponto-de-vista narrativo: *Selective omniscience* (cf. Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar Press, 1988, p. 75, c. 1).

As referências cronológicas em *Bear* deixam transparecer uma consciência de tempo mais em sintonia com a percepção que Lou tem de estar a desperdiçar um tempo precioso, uma vida fugaz que só se pode viver uma vez. Datas, estações do ano e outras designações cronológicas são frequentemente indicadas num romance em que, como alguém notou, as três unidades aristotélicas, de tempo (um verão), de lugar (Cary Island) e assunto, (o trabalho de Lou e, paralelamente, a sua auto-descoberta) são rigorosamente observadas. Além disso, esta metódica arrumação cronológica está em sintonia com a profissão de Lou enquanto bibliotecária.

Se até agora me detive em aspectos de *Bear* que não se demarcam da tradição literária patriarcal, creio, todavia, como já disse, que o romance é inspirado por uma consciencialização feminista. Nesta linha, um aspecto que *Bear* partilha com romances de outras romancistas é tratar-se de uma história acerca de uma “*uneventful private life*,” uma história de “*inner adventure which is invisible to other people*” (Howells 109). Em *Bear*:

The story develops as a summer idyll of her love affair with the bear, which is for Lou a regenerative experience releasing imaginative energies and allowing her to make vital connections with her own hidden nature and with the natural world outside herself. It might be seen as a process of “decreation” where Lou gets rid of her socially acquired persona and pushes to the very demarcation line between humanity and nature or animality (Howells 109).

II.4.3 Identidade nacional e mito

A escrita feminina regista “*both the awareness of displacement and the urge towards the definition of an independent identity*” em formas de ficção que “*delight in the interplay of multiple codes of cultural and literary reference*” (Howells 12-13). Esta interacção pode ser representada no romance de Engel pelos mitos que envolvem ursos em culturas tão diferenciadas como é o caso da japonesa, índia, finlandesa, norueguesa, britânica e suíça, todas elas integradas no espectro cultural canadiano. Estas referências multiculturais com origem nas notas do velho Coronel Cary, as notas de um homem que combateu em Portugal e na Grécia, e cuja cultura é, por isso, muito mais

diversificada do que a maioria dos outros colonos brancos do Canadá, parecem sugerir uma forma de lidar com uma realidade cultural canadiana não unificada.

Desde os primeiros tempos da colonização do Canadá, as regiões selvagens tornaram-se uma tela sobre a qual muitos escritores projectaram seus medos e anseios silenciosos, e foram interiorizadas como uma metáfora, oferecendo à psique um espelho onde se descobriam imagens reflectindo árias recalçadas da consciência. “*The wilderness as the pathless image beyond the enclosure of civilized life*” escreve Howells, “*was appropriated by women as the symbol of unmapped territory to be transformed through writing into female imaginative space. It provides the perfect image for the ‘wild zone,’ the ‘mother country of liberated desire and female authenticity’*” (Howells 15-16).

No romance de Engel é o urso que assume a função simbólica do mundo selvagem mais do que a própria paisagem na sua magnificente hostilidade. O papel que o urso desempenha enquanto símbolo da crescente compreensão de Lou foi escalpelizado por Donald S. Hair em “Marian Engel’s ‘Bear’”, um artigo em que o autor também desenvolve o motivo da casa octogonal, enquanto símbolo do ser humano, corpo e mente. Hair coloca estes dois símbolos no centro do significado em *Bear*, mas apesar de todo o engenho e penetração analítica, o artigo, de que adiante se dará conta mais detalhadamente, acaba por não ajudar muito na clarificação da natureza do reconhecimento alcançado por Lou.

II.4.4 A pós-modernidade de *Bear*

A actividade de Marian Engel enquanto escritora coincidiu com o surgimento no Canadá do feminismo de segunda vaga e do pós-modernismo, seu contemporâneo. Mais uma vez, numa entrevista que concedeu durante o período em que era *writer-in-residence* na Universidade de Toronto, Engel fala do estímulo intelectual que a vida universitária proporciona, e da sua experiência pessoal na Universidade Estadual de Montana, na Universidade de Aix-Marseille, em França, e como aluna de pós-graduação na Universidade de McGill sob a orientação de Hugh MacLennan. Nessa entrevista a romancista afirma que “[*m*]any critical theories have more to do with

analysing texts than with constructing them.” Porque não é “*post-Modernist... [she is] O-U-T for many academics*” (Matyas 7).

Embora, por vezes, Engel possa ter-se mostrado algo indiferente às tendências da moda em termos de estética literária, como ela própria deixa transparecer na entrevista acabada de citar e numa carta a Sarah Stambaugh⁹⁰, a sua obra reflecte inevitavelmente uma série de conceitos e preocupações desenvolvidos por estes dois importantes movimentos. Se uma posição *somewhere in the middle, in the space between*, é caracteristicamente pós-moderna, então a obra de Engel pode apresentar-se como assunto adequado e fecundo para a análise literária pós-moderna. Deve ter-se em conta, porém, que os “*post modern touches*” que Engel decide incluir nos seus romances não são uma mera concessão a uma corrente então na moda, visando obter resultados imediatos. Bem pelo contrário, o elemento paródico e a *revisão* da tradição, por exemplo, são elementos indissociáveis de um humor sempre desperto, que é o seu.

“*The postmodern*⁹¹ *uses its tendency towards self-reference as a way both of engaging with its own past, usually through irony and parody, and also of engaging with its audience*” (Hutcheon 1988: xi). *Bear* reflecte a estética pós-moderna de várias maneiras. É auto-reflexivo, embora apenas simbolicamente, já que o trabalho de Lou é, de alguma forma, paralelo ao de uma escritora, procurando dar sentido a uma realidade

⁹⁰ 12 May 1981. Nesta carta escreve Engel: “*I’ve just decided the new [novel] will be called ELI[Z]ABETH AND THE GOLDEN CITY but I’ve only got 2 pages done & anything can happen and it will be trad[itional] I suppose but with post modern touches if I can remember what they are; I’ve already got 4 characters worked out but goodness knows what will happen and I’d rather play the piano*” (MEA, 31:90).

⁹¹ Uma exposição clara e sucinta do fenómeno pós-moderno dá-no-la Maggie Humm no seu *The Dictionary of Feminist Theory*: “*Postmodernism first gained attention in America in the 1950s in the work of literary critics sceptical about the boundaries between high art, popular culture, the avant-garde and realism.[...] The main features of Postmodernism are described in the pathbreaking work of Jean-François Lyotard and Fredric Jameson and include: an incredulity towards single philosophies or explanations of culture such as Marxism; a break with modernist periodising; the pastiche of history; and multigeneric writing.*

The first account of women’s role in postmodernism is Rosalind Krauss’s critique of the way the arts celebrate masculine individualism. In general feminist postmodernists oppose essentialism and believe in more plural kinds of knowledge. For example, in the natural sciences, feminist postmodernists attack the false rationality and objectivity of much of contemporary science. In cultural studies feminists analyse constructions of women in popular culture including the media and consumerism. Feminist literary critics utilise postmodernism’s self-reflexivity, or interweaving of autobiography and theory, to create fluid, open critiques of gender and literature. While some feminists argue that postmodernism denies marginalised people a place in the mainstream (for example, by not recognising Black concerns, others feel that postmodernism helps us to open up fixed terms (man = civilisation) and move beyond” (Humm 215-216).

fragmentária. É culturalmente sensível ao passado literário, como teremos oportunidade de ver no seu diálogo intertextual com Keats e Coleridge, e ao presente social. A consciência do social em *Bear*, enquanto obra pós-moderna, é antes uma consciência de género que se manifesta nas relações frustrantes de Lou com os homens, muito esquematicamente resumidas no capítulo XIX, onde o destino das mulheres aparece inelutavelmente marcado por traços físicos naturais que determinam que as mulheres sejam valorizadas exclusivamente pelo efémero da beleza física e da juventude.

A pós-modernidade de *Bear* reside no seu leve elemento paródico, na sua estrutura aberta⁹², na sua componente “metaficcional”. O elemento paródico não é muito acentuado, mas está lá: um Shelley que não sabe nadar, Byron com o seu pé aleijado, e talvez Chaucer, como mais adiante veremos. *Bear* não é metaficcional por se tratar de uma ficção sobre outra ficção, a história imaginária de um escritor em pleno acto de escrita, dando algum sentido ao caos. Contém, no entanto, a história em *mise en abyme* de uma arquivista e dos seus esforços para dar significado a centenas de fragmentos desconexos de molde a que a identidade de uma nação, e com ela a própria identidade individual, também elas fragmentárias e desconexas, possam emergir da desordem.

⁹² “In their self-reflexivity, Canadian postmodern novels offer yet another example of the self-conscious or ‘meta-’ sensibility of our times, that is, of the awareness that all our systems of understanding are deliberate and historically specific human constructs (not natural and eternal givens), with all the limitations and strengths which that definition entails. These are novels that admit openly they are fiction, but suggest that fiction is just another means by which we make sense of our world (past and present) and that, as such, it is comparable to historiography, philosophy, physics, sociology, and so on” (Hutcheon x-xi).

II.4.5 Uma leitura de *Bear*

Bear apresenta-se, a meu ver, e apesar das suas modestas dimensões, como o mais complexo dos romances de Engel, se tivermos em conta a multiplicidade de isotopias nele detectáveis. Como se pode ver adiante, têm sido propostas várias interpretações, que, inevitavelmente, apenas dão conta de uma pequena parcela daquilo que se passa no romance. Por isso, a minha leitura, ainda que se afaste dos modelos interpretativos dominantes, tende a ser isso mesmo, uma leitura e não apenas mais uma interpretação. O romance presta-se facilmente a uma leitura deste tipo devido à sua progressão quase perfeitamente cronológica, esporadicamente marcada por datas (“*on the fifteenth of May*” (B 17), “*on the long holiday weekend*” (B 53), ou “*After Labour Day*” (B 130); ou, mais amiúde, por expressões de tempo do tipo “*the next morning*” (B 19, 50, 59, 63, 71, 86); “*in the afternoon*” (B 54, 51, 71, 131).

Poderia talvez eliminar os resumos da acção do romance, que apenas em pequena medida se apresentam exclusivamente como tais. De qualquer forma, o enquadramento das citações e do seu comentário na acção do romance conferir-lhes-á, estou certo, um maior alcance, eficácia e unidade.

II.4.5.1 Alegres Impressões Campestres

Capítulo I. Lou, a protagonista de *Bear*, é uma especialista em documentação e arquivística, empregada pelo Instituto de História [Toronto]. Na presente situação, Lou sente-se – segundo as palavras da narradora interpretando o seu pensamento – como uma toupeira que nasceu para ser antílope, uma toupeira que vive presentemente naquilo que ela, expandindo a metáfora, considera o seu túnel de inverno⁹³, protegida do frio exterior.

⁹³ E a referência ao “túnel de inverno” pode ser tomada bastante à letra, quando lemos em *Library of Nations: Canada*, uma publicação Time-Life: “*The rabbit warren of passageways and facilities underlying the major Canadian cities has transformed the way of life of many urbanites, who simply used to hibernate if there was no compelling need to venture out of doors. Nowadays, though, a retired businessman in Toronto, for example, can leave his apartment in the north of the city during a blizzard without taking his overcoat. Using his special tenant’s key, he gains access to an adjoining shopping mall, itself connected to a subway entrance. Catching a train, he can go to his downtown bank to clip his bonds, visit his stockbroker, pay off his son’s parking ticket at City Hall, pick up his new golf clubs (for*

O Instituto de História oferece-lhe apenas uma realidade fragmentária, em segunda mão, que ela recusa. A chegada da primavera traz sempre consigo esta inquietação, este profundo sentimento de desilusão. A aproximação desta estação e o efeito exaltante que sempre provoca em Lou são marcados por uma espécie de explosão retórica sem paralelo no resto do romance. O passo é uma clara reverberação jocosa do “*Whan that Aprille with his shoures sote . . .*”⁹⁴ do Prólogo dos *Canterbury Tales*. O termo explosão, no entanto, aplica-se mais pela surpresa da ocorrência do que pela sua densidade retórica. Embora a sintaxe seja aqui mais complexa, a linguagem mais rica e a descrição mais vívida do que a média no romance, não vai muito mais além disto:

Yet, when the weather turned and the sun filtered into even her basement windows, when the sunbeams were laden with spring dust and the old tin ashtrays began to stink of a winter of nicotine and contemplation, the flaws in her plodding private world were made public, even to her, for

his approaching “sun holiday” in Florida), arrive exactly on time at his indoor tennis club to play an 11 a.m. doubles match with three other duffers, join his wife for lunch at the Royal York Hotel and get back home for an afternoon nap, before catching the early show at his favourite movie theatre — and all without stepping out of temperature-controlled comfort. At home once more, he can watch the weather report after the national news on television and congratulate himself on how well he has managed to avoid what many Canadians feel is the “unending curse” of their winter (Allan 138-139).

⁹⁴ Uma citação mais extensa parece-me não só reforçar a atmosfera da renovação da esperança, senão também, a ideia da peregrinação e demanda:

*“Whan that Aprille with his shoures sote
The droghte of Marche has perced to the rote,
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour;
Whan Zephirus eek with his swete breeth
Inspired hath in every holt and heeth
The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halfe cours y-ronne,
And smale fowles maken melodye
That slepen al the night with open yë,
(So priketh hem nature in hir corages):
Than longen folk to goon on pilgrimages
(And palmers for to seeken straunge strondes)”*

Duas observações de Ann Hutchison parecem-me confirmar esta convicção. Numa análise de *The Glassy Sea*, romance que Hutchison considera “a companion to *Bear*,” a autora refere que “[t]he name *Eglantine* is undoubtedly derived from Chaucer’s elegant Prioress, *Madame Eglantine*, and like the life the Prioress hoped to represent, the world of *Eglantine* house was a world of culture, taste, good food and good breeding” (Hutchison, sem número de página, nota 17). “*The marguerite* [de onde provém o nome Rita, a heroína desse romance], is also the daisy ‘flower of flowers’ [“that is of alle floures flour” (Chaucer, 350, cl.2, l.53), “*The emperice and flour of floures alle*” (Chaucer, 354, cl.2, l.185)] no dizer de Chaucer (“ABC,” 11. 58, 185; *Legend of Good Women*, (Prol. G, 55)” (Hutchison, sem número de página, nota 19). O texto dactilografado, o único de que disponho, não inclui elementos que me permitam decifrar as referências da autora, por isso incluo a minha própria referência na informação entre parênteses.

although she loved old shabby things, things that had already been loved and suffered, objects with a past, when she saw that her arms were slug-pale and her fingerprints grained with old, old ink, that the detritus with which she bedizened her bulletin boards was curled and valueless, when she found that her eyes would no longer focus in the light, she was always ashamed, for the image of the Good Life long ago stamped on her soul was quite different from this, and she suffered in contrast (B 12, sublinhados meus).

É um caso extremo em *Bear* de sintaxe complexa (hipotaxe) em flagrante contraste com a organização paratáctica prevalecente. Atente-se na aliteração “*plodding private world . . . made public*” and “*bedizened her bulletin boards*” emprestando um tom levemente trocista a uma descrição que, doutra forma, poderia facilmente resvalar para o sentimental. O motivo do envelhecimento prematuro devido a uma vida afastada do contacto com a natureza é também aqui introduzido, e, mais tarde, contrastado com o rejuvenescimento físico que se opera em Lou por efeito do seu íntimo contacto com o ambiente silvestre, que o urso simboliza⁹⁵.

Parece, então, que a situação vai poder mudar para Lou, agora que Cary Island, incluindo a antiga residência do seu fundador, Colonel Cary, foi doada ao Instituto de História por um dos seus últimos herdeiros, Colonel Jocelyn Cary. O fundador de Pennarth nascera em 1789, o ano da Revolução Francesa, combatera em Portugal e na Sicília durante as Guerras Napoleónicas e privara com Byron. Em 1846 obtivera alvará régio para se estabelecer na ilha. Tivera de deixar a esposa em York, agora Toronto, por esta se recusar a prosseguir mais para norte. Pennarth possui uma biblioteca que a testadora considera relevante para o estudo dos primeiros tempos da colonização da região, e Lou é incumbida de fazer o seu levantamento e ajuizar das potencialidades do património.

Num artigo de grande fôlego intitulado “Decolonizing the Self in *Surfacing*, *Bear* and *A Fringe of Leaves*”⁹⁶ (1985), Jeanne Delbaere-Garant analisa em paralelo os três romances do título. O trabalho contém um estudo mais aprofundado das semelhanças

⁹⁵ Compare com pp. 133-134, “*Looked at herself naked in the great oval pier-glass once more. She was different. She seemed to have the body of a much younger woman.*”

⁹⁶ *A Fringe of Leaves* (1976) é um romance de Patrick White (1912-1990), autor australiano, laureado com o prémio Nobel da Literatura em 1973, pelo retrato realístico da vida do seu país patente em *The Eye of the Storm* e *Voss*. Para além do retrato realístico aqui referido, Patrick White foi também fortemente simbólico, mítico mesmo, no seu tratamento sério da história e cultura australianas, de uma forma raramente encontrada em escritores australianos antes dele.

que se verificam entre *Bear* e *Surfacing*, que muitos autores, uns criticamente, outros apologeticamente, têm apontado.

Examinando as semelhanças entre o romance *Surfacing*, de Margaret Atwood, e *Bear*, a autora verifica que ambos tratam de “*a journey into the wilderness which involves an exploration of the extreme limits of the self [and] the heroines’ [...] return to the community as more authentic and self-confident human beings*” (Delbaere-Garant 66). Ao princípio, as protagonistas femininas apresentam “*fragmented personalities, and the journey takes them from one half of their fractured self to the other*” (Delbaere-Garant 68). Elas deslocam-se “*from a secure and civilized place to a primitive setting, from the present to the past, from the mainland to an island*” (Delbaere-Garant 68). As heroínas realizam uma “*decreation or decolonizing of the self*” (Delbaere-Garant 66), quebrando os seus laços com “*the patriarchal structures which threaten to define them*” (Delbaere-Garant 66). Embora as viagens das heroínas estejam estruturadas como se de míticas demandas heróicas se tratassem, em que o movimento se realiza do natural para o espiritual, “*They have no revelation of a transcendental world: if they are to find their freedom anywhere it will have in the end to be within the ordinary day-to-day reality of this one*” (Delbaere-Garant 74). O reverter das heroínas na selva para formas mais primitivas de crença aponta para a inadequação da “*male-oriented Judeo-Christian tradition*” (Delbaere-Garant 75), que, da mesma forma que as heroínas, carece muito de “*cleansing and unnamings*” (Delbaere-Garant 75). No final, elas têm de regressar ao “continente”, que se manteve inalterado. Embora o futuro se apresente problemático, “*The note of affirmation, though timid, is unmistakable*” (Delbaere-Garant 76).

Capítulo II. Partindo a 15 de Maio de Toronto, Lou chega finalmente a Cary Island ao anoitecer do dia seguinte ao da sua partida. Para percorrer de barco o troço final, conta com o apoio de Homer Campbell, o dono da marina de onde se tem acesso à ilha. A ilha, propriamente dita, não é referida pelo nome, mas o trajecto que Lou percorre para lá chegar (cf. *B* 17-18) permite identificá-la como uma das ilhas de Georgian Bay, no lago Huron, bem a norte de Toronto. Lou está optimista quanto ao lugar. Nele encontra conforto, verdura, espaço aberto, liberdade. No que parece uma circunstância premonitória, contudo, Lou reconhece lugares que visitou quando era pequena: recordações tristes de infância sobre as quais nada mais é dito no decurso do

romance, mas que ficam a pairar, como que sugerindo que o nascer de novo – “*an odd sense [...] of being reborn*” (B 19) – que a protagonista regista num postal enviado ao director, não pode ser tão radical como seria desejável. A vista das montanhas de Algoma desperta nela uma sensação de perda, e os pensamentos “*where have I been? [...] Is a life that can now be considered an absence a life?*” (B 19-20) contêm um balanço percebidamente negativo da sua vida até ao momento.

A descrição da paisagem, e dos pensamentos que a sua contemplação desencadeia, é bem o exemplo do despojamento de que falei no início do capítulo. Apesar da profunda impressão que deve ter causado em Lou, ao ponto de fazê-la questionar-se sobre a validade de uma vida isolada do exterior, que tem sido a sua, “*bald stone mountains*” é tudo o que é dado ao leitor em termos de pinceladas descritivas, ao mesmo tempo que a sintaxe é ordenada e sem artifício. Em termos de estilo, também, (uma pergunta, duas comparações já um tanto gastas pelo uso, “*her past ungraspable as a mirage*” e “*as old as the yellow papers*”) as figuras são quase transparentes:

Driving off the island the next morning, she felt her heart lurch at the sight of the bald stone mountains of Algoma. Where have I been? she wondered. Is a life that can now be considered an absence a life?

For some time things had been going badly for her. She could cite nothing in particular as a problem; rather, it was as if life in general had a grudge against her. Things persisted in turning grey. Although at first she had revelled in the erudite seclusion of her job, in the protection against the vulgarities of the world that it offered, after five years she now felt that in some way it had aged her disproportionately, that she was as old as the yellowed papers she spent her days unfolding. When, very occasionally, she raised her eyes from the past and surveyed the present, it faded from her view and became as ungraspable as a mirage. Although she had discussed this with the Director, who waved away her condition of mind as an occupational hazard, she was still not satisfied that this was how the only life she had been offered should be lived (B 19-20).

O passo resume a insatisfação de Lou com a sua vida passada, uma vida cada vez mais distante da “*image of Good Life long ago stamped on her soul*” (B 12). Não é que haja uma causa definida para este abatimento, mas, subitamente, a ideia de que não está

a realizar nada com sentido, uma ideia masculina⁹⁷, diga-se em abono da verdade, começa a insinuar-se na mente da protagonista. A súbita contemplação daquelas montanhas desnudadas, a Natureza⁹⁸ em toda a sua majestade e mistério, é a revelação de uma vida diferente, mais gloriosa, que Lou pode ter nascido para viver, de que pode ser um antílope vivendo a vida de uma toupeira (cf. *Bear* 12). É notável como esta percepção terrível de ter desperdiçado cinco anos da sua vida é assim transmitida em poucas palavras, sem pranto, sem gritos, sem excessos, e não obstante, que perda irreparável: “*Where have I been? she wondered. Is a life that can now be considered an absence a life?*” A segunda interrogação é mesmo um pentâmetro anapéstico, dando peso e intensidade a esta sensação de perda.

Embora se faça sentir aqui com acrescida intensidade, este sentimento de insatisfação com o tipo de vida que Lou está a viver é cíclico na personagem, como mostra aqueloutro passo no início do romance que faz lembrar “*Whan that Aprille with his shoures sote . . .*” do Prólogo dos *Canterbury Tales*, com a sua sugestão do redespertar anual, e que sem dúvida prepara o passo supra citado. Ambos podem servir para ilustrar a veia lírica em *Bear*.

A casa, a que chegam ao anoitecer, é um octógono de Fowler⁹⁹. Homer mostra-lhe a imponente residência e o capítulo termina com a pergunta: “*Did anyone tell you about the bear?*” (B 25).

⁹⁷ Porque carecem da capacidade de gerar vida no seu próprio ventre, alguns homens têm uma certa propensão para colmatar essa falta por meio de uma actividade quase compulsiva, que se pode traduzir, em alguns casos, numa espécie de dependência.

⁹⁸ A natureza não é em *Bear* tendencialmente uma projecção da emoção. Está lá e não é geralmente muito elaborada. Por isso a descrição é muitas vezes apenas esboçada, o que não seria, talvez, de esperar de um romance “pastoral”. É certo que há o urso. Nele, Lou parece procurar o macho primitivo, não modificado ainda pela cultura; uma criatura divina antes do Pecado Original em plena harmonia com o Criador, na sua simplicidade. Antes disto acontecer, Lou tem de o soltar, “[*a*fter a few minutes of his pulling on his chain” (*Bear*, 86). A citação é do primeiro parágrafo do cap. XV, onde tem lugar o primeiro contacto erótico entre ambos.

⁹⁹ Pertence a Michelle Gadpaille o comentário mais desenvolvido sobre este filósofo natural americano. As notas que se seguem são extraídas do seu artigo “A Note on *Bear*”: *Orson Squire Fowler (1809-1887) was an American natural philosopher, whose specialty was phrenology – the determining of human character from the configuration of the skull – a “scientific” practice based upon the tidy division of the brain into spheres of control. The copious titles of a few of Fowler’s books should illustrate the breadth of his interests (a scope typical of his era), and sufficiently suggest his connection with the common-sense idealism of his day:*

Education Complete. Embracing Physiology, Animal and Mental; Applied to the Preservation and Restoration of Health of Body, and Power of Mind; – Self-Culture, and Perfection of Character, including the Management of Youth; –

Capítulo III. Homer, cujo nome, porém, não chega a ser mencionado no breve capítulo, que continua o precedente sem descontinuidade, faz a apresentação do animal. Ninguém sabe ao certo a sua proveniência, mas deve ter sido trazido pelo último Colonel¹⁰⁰, pois sempre foi hábito haver um urso na propriedade. Deve ser um exemplar em idade já avançada duma espécie que atinge habitualmente entre os vinte e cinco e os trinta anos. Lucy, a tia do índio Joe King, afirma tratar-se de um animal

Memory and Intellectual Improvement; Applied to Self-Education and Juvenile Instruction.

Matrimony; or, Phrenology and Physiology Applied to the Selection of Congenial Companions for Life; including Directions to the Married for Living together Affectionately and Happily.

Religion. Natural and Revealed; or, the Natural Theology and Moral Bearings of Phrenology, including the Doctrine Taught, and Duties Inculcated thereby, compared with those enjoined in the Scriptures, together with a Phrenological Exposition of the Doctrines of a Future State, Materialism, Holiness, Sins, Rewards, Punishments, Depravity, a Change of Heart, Will, Foreordination, and Fatalism. By O. S. Fowler.

Designing houses was a minor, though obsessive, interest of Fowler. His manual, A Home For All: a New, Cheap, Convenient, and Superior Mode of Building, had such success when first published in 1818, that it was revised, enlarged and re-issued in 1854, as A Home For All: or the Gravel Wall and Octagon Mode of Building. The work proves by a positive torrent of figures and calculations that the most practical shape for a house is octagonal. Fowler applies the same obstinate common-sense and cheerful faith in figures to the division of the place for the body as he does to the divisions of the space within the mind. The octagonal form is chosen, after detailed mathematical calculations, because it is "more beautiful as well as capacious, and more consonant with the predominant or governing form of Nature – the spherical." "Its phrenological designer," Lou tells us, "thought it good for the brain."

In Fowler's octagon the occupant lives out the rational, ordered existence of the mid-nineteenth-century scientific mind, with each function allotted its own space, and each space contributing to the well-being and happiness of the occupant. Fowler enthuses:

How much fretfulness and ill temper, as well as exhaustion and sickness, an unhandy house occasions. Nor does the evil end here. It often, generally, by perpetually irritating mothers, sours the tempers of their children, even BEFORE BIRTH, thus rendering the whole family bad-dispositioned BY NATURE, whereas a convenient one would have rendered them constitutionally amiable and good.

He is particularly sanguine about the benefits of an exercise room, or a "gymnasium room for females" in every dwelling, as well as a space for "private dancing parties," the effects of which Fowler feels to be of special importance to human mental and physical health: "How many hopeless invalids, now dying by inches, would such rooms in our buildings restore to life, health and happiness! How many a child save from a premature grave!" As Lou concludes, "He was the sort of American we are all warned about" Gadpaille 151-152).

¹⁰⁰ Mais tarde, Lou, e com ela o leitor, constata, não sem justificada surpresa, que Colonel Jocelyn Cary é uma mulher, e que Colonel é o seu nome próprio, um estratagema usado para que pudesse vir a herdar a propriedade, já que a concessão original estipulava que todos os futuros donos fossem obrigatoriamente coronéis.

manso e de trato não muito difícil, pois alimenta-se de comida de cão. Homer, que não está totalmente tranquilo quanto à mansidão do animal, pede a Lou que lhe dê de comer e de beber: há, para isso, uma reserva de cerca de cinquenta quilos de ração.

Capítulo IV. Homer afasta-se no pequeno barco a motor e Lou fica, então, sozinha naquela casa pela primeira vez, com o que se sente felicíssima, nem acreditando na sorte que teve. Passa a noite enfiada no saco-cama por causa da humidade da cama preparada para ela. No dia seguinte, Lou levanta-se muito cedo. Há uma descrição do espaço exterior e da casa, magnificente ao sol da manhã:

At seven, she got up and put her boots on; went outside to survey her kingdom.

It was a grand one. A hundred yards of river front had been turned into wide, just-greening lawns. Along the bank stood a row of magnificent, evenly spaced maple trees coming into flower. Beyond them, the river stretched silver, curling around its shoals, and disappeared into scrawny birch and brush again. There was no sign of any other habitation (B 30-31).

Para além da indicação sobre a época do ano em que se situa a acção, as referências ao desabrochar da natureza (“*just-greening lawns*”, “*maple trees coming into flower*” e, no passo seguinte, ainda, “*the newness around her*”) acentuam o processo de renascimento interior que a heroína deseja, e que, de alguma forma, vai experimentar. Notável como, uma vez mais, com uma grande economia de meios descritivos Engel obtém uma imagem bastante visual do local. E a descrição, que não se limita ao elemento visual, prossegue:

She stood on the riverbank quite still, conscious that every motion made a foreign sound, even her hands rubbing in her pockets for warmth. She savoured the newness around her, the yellow wands of scrub willow at the edge of the bush, the listing boathouse, the green buds of the trees, then turned to face the incredible house (B 31).

Atente-se na percepção que Lou experimenta do silêncio que a rodeia, um silêncio que lhe vai permitir ouvir sons até aí inaudíveis no bulício da cidade, como mais adiante se verificará, um silêncio e uma tranquilidade, enfim, que lhe irão permitir um profundo exame de consciência, que é o que esta estadia prolongada na ilha também representa. A descrição da natureza continua com pinceladas de grande precisão, a que se alia uma

ritmada facilidade articulatória, patentes, por exemplo, no segundo período, construído todo ele em iambos e anapestos de belo efeito.

É a passos como este que Scott Symons se refere quando parcialmente ressalva aquilo que caracteriza como indigência estilística de Engel. Depois de, de uma forma sarcástica, passar em revista as mais significativas opiniões emitidas sobre o romance, Scott Symons¹⁰¹ analisa de perto alguns passos, ridicularizando o estilo simplista de algumas construções sintáticas, embora venha mais tarde a reconhecer um talento virtualmente poético na descrição da natureza, que só não é verdadeiramente poético porque, em seu entender, esses trechos não passam de meros *apliqués* decorativos sem qualquer significado:

Of course, many of the younger Canadian writers-on-the make, of which Ms. Engel is so splendidly representative, do possess competence. But it is an extrinsic competence, a merely verbal one (Symons 9);

e ainda,

then it becomes a kind of concerted poeticness, a few considered lines of nature-poesy, which limns a warbler, or a hawk. These are often quite attractive in themselves, but paste-ons so far as the book is concerned as a whole. One might term them local applications of verbal competence (Symons 7).

¹⁰¹A longa recensão crítica de Scott Symons sobre *Bear*, “The Canadian Bestiary: Ongoing Literary Depravity” (Cf. Symons) constitui o mais extenso trabalho até ao presente elaborado sobre um romance de Engel, e, simultaneamente, o mais virulento e insultuoso, uma contundência, nas palavras de William French, “rare in Canadian criticism – or in that of most other countries, for that matter” (French 1977). No seu texto, Symons estende a acusação de desonestidade a todos quantos, de lés a lés do país, saudaram o aparecimento do livro com os mais rasgados elogios, nomeadamente Margaret Atwood, Sylvia Fraser e Alice Munro. Poupada, porém, a este ataque feroz é Margaret Laurence, a cujo romance, *The Diviners*, o autor dedica algumas páginas de análise, em que contrasta o romance de Laurence muito favoravelmente com o livro de Engel.

Para Symons o mais grave de tudo é esta quase unanimidade, percebidamente interesseira e orquestrada, em torno de uma obra a todos os títulos execrável:

In fact, reading Ms. Engel, one has the impression of someone all gussied up but with absolutely nothing to say! And the danger of this is obvious enough. Because if something like Bear, and someone like Ms. Engel, can grab the concerted praise and attention of virtually all the national media, correlatively such a book and such a writer blocks attention to serious writing. And it requires only a subtle (and invisible) extension of this situation to effectively block the life of anyone who does have something to say! And I think this is the case in Canada (Symons 9).

Quanto a serem ou não *apliqués*, parece evidente pelas amostras acima referidas que as “*lines of nature-poesy*”, como lhes chama Symons, possuem, para além do seu encanto, funções bem definidas na arquitectura do romance. Quanto ao estilo de bê-á-bá, como o classifica o verrinoso crítico, referindo-se ao “*Bear. There. Staring*” (B 34) com que a instância narrativa descreve o primeiro encontro de Lou com o animal – a ter lugar já no capítulo seguinte – parece ter escapado a Symons a assonância em /eə/ que, com seu gesto articulatório, tão bem traduz o espanto da heroína.

Finalmente a casa, que Lou contempla do exterior pela primeira vez à luz do dia:

Its faceted white bulk gleamed in the early sun; its black-roofed verandahs hung like an apron over the first floor. The windows of the second storey were broad and shining. From its roof, two chimneys and a windowed lantern rose like the crown of a hat. She could hardly believe its perfection (B 31).

Duas observações parece inevitável fazer sobre a forma como a casa octogonal se apresenta a Lou: por um lado, a perfeição exterior, a contrastar com alguma incomodidade que o seu interior vai revelar, principalmente nas dependências destinadas ao labor feminino; por outro lado, a sugestão de características humanas com a referência a “*verandahs [which] hung like an apron*” e “*a windowed lantern [...] like the crown of a hat*”. Há, sem dúvida, a sugestão intencional de uma antropomorfização do edifício, a que não escapa, também, a amplidão das janelas e o seu brilho, que sugerem olhos.

Lou lembra-se, então, do urso e sai à procura dele, que já deve estar com fome, interrogando-se sobre se o bicho se iria revelar uma boa companhia.

Capítulo V. Lou não tem muita experiência de animais. Vai até à vedação mas não vê urso algum. De regresso ao interior da casa, desfaz as malas e prepara o pequeno almoço.

“*Bear. There. Staring*” (B 34), à entrada da sua casota. Há uma detalhada descrição do animal, que se revela um pouco diferente da sua habitual representação iconográfica, enquanto Lou, já fora de casa, toma a sua refeição, gozando o calor do

sol. O primeiro contacto olfactivo com o animal é bastante desagradável para Lou, que logo verifica tratar-se de um macho.

Agora que Lou já se encontra no interior da casa, há lugar a uma descrição pormenorizada do trajecto que conduz à biblioteca, que se situa no primeiro andar. Contrastando com a impressão causada pela contemplação do seu exterior, o interior da casa revela-se a Lou, em termos práticos, inicialmente, incómodo e inadequado:

A house like this, she thought, in these regions was an absurdity; too elaborate, too hard to heat, no matter how much its phrenological designer thought it good for the brain. To build such a place in the north, among log houses and sturdy square farmhouses, was colonial pretentiousness. She shivered as she thought of the open stairwell in howling winter. When he sold these plans, Fowler had recommended a construction of a homemade stucco that turned out to be as durable as flypaper. He was the sort of American we are all warned about (B 36-37).

A antropomorfização do edifício prossegue agora com referência ao interesse pela frenologia cultivado pelo seu arquitecto. Os laivos de anti-americanismo e anti-colonialismo que perpassam pela mente de Lou não têm necessariamente de reflectir o pensamento da autora, como pretende Symons (cf. Symons 6) e são apenas momentâneos. Quando, no seu percurso ascensional, a heroína chega ao primeiro andar, o que se lhe depara faz esquecer tudo o resto:

She went up towards the light, complaining in her practical mind about immigrant idiocies. Stopped dead at the top of the stairs in a blaze of sunshine.

The two chimneys hemmed the stairwell. Over it gleamed an enormous windowed lantern. Aside from that, the second floor was open. Four walls were windowed to the height of built-in counters; the other four were papered with glassed bookshelves. There were vast sofas in front of the fireplaces and low tables stacked with folio-sized books. An elaborate brass Tilley lamp hung over the counter facing the river. The windows were shaded with nautical-looking rolled-up canvas blinds (B 37).

A biblioteca surge ao leitor como o triunfo da mente sobre o corpo, do espírito sobre a matéria, do ser humano sobre a natureza: a explosão de luz com que Lou se depara ao entrar no amplo compartimento não deixa quaisquer dúvidas sobre isso. Porém há alguns dados que parecem restringir de algum modo este optimismo. A luz

solar vem filtrada pelo vidro, os armários que contêm os livros têm portas de vidro, há um candeeiro, criador de luz artificial.

O conhecimento do mundo é representado pelos globos terrestre e celeste, que, no entanto, não passam de modestas representações de uma imensidade inabarcável, que o telescópio apenas aparentemente torna mais acessível:

From the front window the river had another dimension. She could see it idling all the way to the river channel.

She stood quietly, fingering the brass and leather telescope on the sill, dusting with empty fingers the celestial and terrestrial globes on either side of it. If the books were all bad Boston Bunyans, she did not want to know yet. She went to the table by the northern fireplace and opened a volume of engravings of ruins. Piranesi. She stared at the broken columns for a long time. Then she went and looked out the back window, brushing a dead fly off the empty counter. The bear was staring up at her.

She waded around the room slowly, reverently. It was a sea of gold and green light (B 37).

Há ainda o receio de que os livros que enchem as estantes não passem de imitações sem valor. As ruínas de Piranesi, que Lou contempla demoradamente num fólio, são, também, muito mais do que meras peças decorativas. O gosto romântico por ruínas tem origem numa certa nostalgia por uma “idade de ouro”, que a barbárie destruiu, por vezes associada à Grécia clássica, mas que na realidade nunca existiu senão no inconsciente colectivo. A observação do urso, que a fita insistentemente, feita a partir da janela, estabelece os dois pólos de uma tensão que se irá desenvolver ao longo do romance entre cultura e natureza, o espiritual e o animal. O pó sobre os globos e o insecto morto sobre o balcão parecem indicar que quem começa a ganhar é a natureza, que, precisamente nesta época, começa a renovar-se com toda a pujança.

A natureza em *Bear* não é tipicamente uma projecção do estado de espírito da personagem. Assim temos inicialmente descrições exactas, tendencialmente objectivas, da natureza. Especialmente os sons mais ténues podem ali ouvir-se devido à ausência dos elevados níveis de ruído ambiente que se verificam nas cidades, e que, além de impedirem que se ouça, impedem que se pense. À medida que se envolve com o urso, porém, e à boa maneira romântica, Lou começa a ver na natureza a projecção do seu estado de alma. Isto quer dizer que tudo não passa de uma ilusão para Lou, e que a sua relação com o urso não pode conduzir a nada. É neste contexto que deve ser lido o

diálogo intertextual com a Ode de Coleridge (cf.226), que é um notável contraponto a esta ideia.

Em tudo, a casa parece a Lou pretensiosamente colonial e desajustada do local. A biblioteca, no entanto, dá a ideia de ser bastante completa. Não há que recear que a não mantenha ocupada durante todo o verão. Depois de escrever uma carta ao Director, Lou apercebe-se de que são horas de se dirigir à loja de Homer, como ficara acordado.

É perante toda esta complexidade e riqueza polissémica que Donald Hair, no seu artigo “Marian Engel’s *Bear*”, estranhando que o romance não tenha até então (1982) despertado por parte dos académicos o interesse que, a seu ver, merece, privilegia o conteúdo simbólico de *Bear*, numa clara intenção de, a título de exemplo, muito justamente pôr a descoberto uma das muitas riquezas ocultas a um olhar mais descuidado. Eis, em forma resumida, a análise que Hair faz do uso simbólico do urso:

A renovação mental de Lou é atingida por meio (1) da recuperação de histórias de animais que ela leu e (2) a ordenação das notas do Colonel Cary sobre ursos. Mas é também simbolizada de forma mais concreta: (1) a subida das escadas pelo urso (2) a sua postura vertical, como um ser humano (3) o seu esgar, o seu sentido de humor.

A subida das escadas empreendida pelo urso conduz à revitalização da vida intelectual de Lou. A entrada do urso no quarto, à revitalização da sua vida física. A elaboração de fichas e a classificação acompanham paralelamente a sua vida sexual sem sentido, que se resume a: (a) ter uma vez seduzido um homem na rua; (b) ter tido um amante que a forçou a um aborto; (c) ter sexo uma vez por semana, e sem amor, com o Director. Lou sente a falta de contacto humano: tem orgasmos fantásticos com o urso; volta-se para Homer (um fiasco); tenta a cópula com o urso (clímax do romance) e o animal mostra ser a criatura perigosa para que a tinham alertado – “*rips the skin on her back*”. Simbolicamente, “*the bear releases Lou into her full human identity by marking the limits of kinship, and finally separating animal from human. Pain and blood suggest a birth, and certainly Lou feels that she has been reborn*” (Hair 38).

Continuando ainda a análise de Hair, a integração do corpo e da mente sugere uma ordem de um nível mais elevado, simbolizado pela clarabóia no cimo da casa¹⁰², e

¹⁰² Na secção de *Lifelines* intitulada PENNARTH, socorrendo-se de outros estudos, como os de Michelle Gadpaille e Margery Fee, embora deixando de fora Donald Hair, neste ponto, Christl Verduyn trata a casa

manifesta-se em todas aquelas coisas que parecem ultrapassar os limites da razão: especialmente as notas de Colonel Cary sobre ursos, que não parecem submetidas a qualquer princípio organizativo. Escrupulosamente, Lou arquiva e data cada nota, marcando o seu envelope com o nome do livro de onde caiu, embora não haja qualquer ligação aparente entre nota e livro. Há doze notas destas e o padrão que formam é um círculo, que corresponde à circularidade do ano. Há também a referência a um mito que afirma que o fruto da relação de um urso e de uma mulher é um herói.

“We can now begin to see clearly how the bear operates on all levels in the book” (Hair 40). O urso concreto ocupa a casa de troncos, que, sendo rectangular, representa a terra e a existência física. O urso mítico, associado ao círculo, representa o céu e a imaginação. Existe um nível médio quando o urso sobe as escadas na casa octogonal, e se ergue erecto. *“One can trace this process by looking at the conjunction of square and circle, and the eventual resolution of these opposing designs into one pattern”* (Hair 40).

Nos capítulos XVII e XVIII Lou está irritável e avessa a quadrados, continua Hair. *“She did not like the parlour. It was full of wrong-angled, unliveable corners, the weakness of the octagon. The furniture was squared and sat ill and off-centred. Every time she went into the room, it imprinted on her the conventional rectangle and nagged* (B 107). Quando Lou começa a estabelecer relações, surgem os círculos: rodas giram-lhe dentro da cabeça (B 109); ouve música de todo o mundo (*around the world*) (B 113); e Lou e o urso dançam ao som de uma canção, cujo tema, todavia, é a despedida (o texto diz “solidão”, *loneliness*) (B 114). *“The emphasis falls on cycles which are being completed, like the turning of the seasons”* (Hair 40). De regresso a Toronto, Lou

octogonal e a sua biblioteca como sede simbólica da vida intelectual. Remetendo para Gadpaille, Verduyn salienta:

Pennarth’s library reinforces the idea of the house as a symbolic brain centre. Engel writes that the library presents Lou with a mind [...].

Rich in the Romantics, Colonel Cary’s library is a manifestation of a mind steeped in a male-dominated legacy [...]. This is the tradition within which Lou works and which she has learned to admire (Verduyn 1995a: 127).

Mas esta sede intelectual é perturbada pela presença de um urso, um símbolo da actividade instintiva, que pouco a pouco vai invadindo as zonas reservadas da casa, chegando até ao seu ponto mais nevrálgico, a biblioteca, e abalando, assim, a estabilidade mental da sua ocupante.

“*tak[es] the long, overland route*” (B 141), e assim completa o ciclo da sua vida. A unidade atingida no seu interior é simbolizada pela Ursa Maior, a constelação.

Capítulo VI. Como Lou não consegue fazer trabalhar o motor da pequena embarcação, é Homer que vem ao seu encontro. Dele obtém mais dados sobre o urso. Homer é de opinião que ela não devia soltar o animal. Quando Homer regressa a casa, Lou retoma a sua avaliação geral da biblioteca: uma biblioteca excelentemente representativa do seu tempo, os meados do século dezanove. Os poetas e prosadores ali contidos são os autores britânicos, franceses e alemães, mais significativos desse tempo, todos nas suas línguas originais.

Logo ali a protagonista começa avidamente o seu trabalho de catalogação, na convicção de que daí resultará uma revelação, uma descoberta importante. Transcrito numa tira de papel, Lou encontra um verbete de enciclopédia sobre o termo “Bear”, contendo informação taxonómica e anatómica sobre a espécie.

Capítulo VII. É de manhã. A paisagem está coberta por um espesso manto de neve cujo odor atinge as narinas de Lou. Naquilo que pode ser interpretado como um dos primeiros passos no sentido do regresso às origens, ou a um estado pré-civilizacional em que há um contacto mais íntimo com a natureza, Lou urina na neve, como em criança, e contempla a mancha amarela deixada no alvíssimo lençol que cobre toda a terra. Os seus pensamentos vão então para o urso, de novo na sua casota. Na ausência total de sons produzidos por seres humanos, é possível ouvir os mais leves ruídos da natureza. Dentro de casa, ao invés, avultam os sons produzidos pelos seus próprios movimentos:

She stood outside, listening. Small birds cheeped. The river sucked at reeds and stones. Branches cracked, rubbed against each other. Bird-feet rustled in dry leaves. Perhaps, too, that was the bear snuffling and snoring in his house.

She went inside, hating to disturb the precious felted silence. She filled the kettle, nervously scraping the dipper against the pail. She dressed and heard the tearing noises of her clothes. She stomped her shoes on and heard the laces whirring against each other as she tied them up. She scraped the butter knife against her toast. Stirred her coffee with a jangling spoon. Not everyone, she thought, is fit to live with silence (B 46).

O silêncio que se vive nestas paragens completamente isoladas da actividade humana, que já fora observado na página 31 do romance, é agora explorado mais amplamente, mostrando a forma como ele realça os sons, desde os mais ténues aos mais ruidosos – *cheeped, sucked, cracked, rubbed, etc.* Ao mesmo tempo que traça um quadro eficaz da paisagem, a descrição sugere o ambiente propício para a introspecção. Frases curtas, com total ausência de subordinação, por vezes elípticas, fazem o estilo característico de Engel. A prosa é ritmada e de suave fluência.

Na secção intitulada LOU AND BEAR de *Lifelines*, Christl Verduyn¹⁰³ desenvolve as semelhanças que no romance se verificam entre Lou e o urso, partindo da frase, ambígua na sua agramaticalidade, “*He like you*” (B 49), que Lucy Leroy duas vezes profere quando da sua breve visita a Pennarth. Verduyn chama a atenção para a forma como Lou se torna cada vez mais sensível aos estímulos sensoriais, aqueles que para os animais são geralmente mais intensos do que para a espécie humana.

Quando Lou desce para dar de comer ao urso, regista-se o primeiro, ainda que leve, contacto físico com o animal (focinho dele na palma da mão dela). Volta então para a biblioteca, onde prossegue o seu trabalho de preenchimento e classificação de fichas:

The Colonel's will specified that the books were not to be separated from the house. She and the Director had plotted to found a summer Institute, if

¹⁰³ Verduyn dedica ao romance o capítulo, “Bear: Transformations”, o sexto do seu livro, *Lifelines: Marian Engel's Writings*. O capítulo, que se estende por cerca de 20 páginas do volume, começa por situar *Bear* no conjunto da obra de Engel, caracterizando-o como mais um passo decidido naquilo que Verduyn considera, interpretando a totalidade da obra da escritora, “*Engel's ongoing exploration and struggle against dichotomy*” (Verduyn 1995a: 117). No entender de Verduyn, *Bear* aprofunda esta exploração ao representar, em termos mais arrojados do que até então, a tensão entre intelecto e instinto, entre razão e emoção. No entanto, esta luta fica um pouco obscurecida pela abordagem da sexualidade, do erotismo e do amor, que no romance é feita segundo a perspectiva de uma mulher.

Depois de passar em revista a recepção do romance, amplamente favorável aliás, Verduyn situa o romance quanto ao género em que, tematicamente, se inscreve:

The novel takes its place in an artistic tradition wherein women retreat to nature to escape a male culture that is inimical to female self-development and expression. Engel again explores questions of women's representation in and through art and writing (Verduyn 1995a: 119).

Dois aspectos do urso merecem a atenção de Verduyn, que deles dá abundantes exemplos, sem, no entanto, os desenvolver em termos de significado. São eles as aparentes metamorfoses por que o animal parece passar em termos de sexo e tamanho. O artigo de Patricia Monk, que, como veremos já a seguir, constitui uma leitura de *Bear* em termos da teoria dos arquétipos, fundamenta-se em duas ou três destas metamorfoses.

the property was suitable. Now it looked to her as if the material he owned was all imported. The use of the building by scholars would only be justified if there was local history involved. You do not come to northern Ontario to study London in 1825 (B 46).

Nesta altura começa a tornar-se claro que não há muito a esperar da biblioteca enquanto elemento de pesquisa da história local. Em vez de se integrarem no meio e criarem uma realidade nova, os primeiros colonos haviam apenas procurado fazer do novo território uma extensão dos seus países de origem.

Ao meio-dia Lou sai para explorar o exterior. Sobe a um ponto de observação e depois embrenha-se um pouco na mata, onde volta a subir a uma pequena elevação sobranceira a um pequeno lago, o que proporciona mais uma descrição detalhada da paisagem:

She found a break in the brush, and entered the forest solemnly, as if she were trespassing in a foreign church. The ground was spongy, creeping and seething with half-born insects, still white here and there with the morning's snow. She made her way, convincing herself that on an island she could not get lost, to a rise in the land, climbed its littered slope, and found herself standing by a minute pond. Bubbles of marsh gas or beaver breath rose lazily from its black depths. She looked up and saw a pair of goshawks high in a dead tree, ill-wishing her. She went back to the house swinging her arms for exercise. She wished it were warm enough to swim (B 47).

A massa líquida parece convidativa, mas ainda está demasiado frio para nadar, pelo que Lou regressa ao trabalho – ainda não chegou o momento do almejado exame de consciência, que a imersão na água simboliza.

Agora Lou pensa no urso, em como ele parece mudar de tamanho. É então que recebe a visita de Lucy Leroy, a velha índia que em tempos ali viveu com o marido, cuidando da propriedade, e que vive, agora viúva, noutra local. Lou ouve-a cantando e balbuciando para o urso, e desce para se encontrar com ela. Lucy oferece-lhe a antevisão da sua própria velhice; como que começa aqui a tomada de consciência de si própria, um olhar antecipado ao espelho:

Lou imagined the body under the old pinned clothes, imagined its creases and weatherings, the old thin dug: I will be like that, she thought (B 48).

Lucy incita-a a cuidar do urso, que é manso. Para estreitar relações com o bicho deve defecar na presença dele, ao que o animal responderá com idêntico gesto. Assim se cimentará uma confiança mútua. Então Joe, que trouxe a velha índia, chega e rapidamente a leva de novo.

Acocorada em frente do animal, Lou como que ensaia a concretização dos conselhos da velha índia:

Lou squatted and looked at the bear. She thought of the outhouse with its frilled enamel lids. She thought of European toilets with footprints and holes. She looked at the bear and began to laugh. He looked as if he was laughing too (B 49).

No seu artigo, “Engel’s *Bear*: A Furry Tale” (1979), Patricia Monk desenvolve uma análise de *Bear* em termos da teoria junguiana dos arquétipos, que tentarei resumir em poucas palavras. Todas as ideias contidas nesta secção são da autoria de Monk, e qualquer observação minha será referenciada como tal.

Embora o urso que Lou encontra em Pennarth seja claramente um indivíduo do sexo masculino, o seu género é feminino, e estes dois atributos aparentemente contraditórios dão origem a dois diferentes desenvolvimentos temáticos. A própria Lou nunca chega a ter consciência desta ambivalência. A identificação sexual que faz do animal começa a vacilar quando as percepções sensoriais de Lou se tornam instáveis. A sucessão de diferentes imagens sugere que para ela o urso se apresenta como algo fora do alcance da percepção normal.

Segundo a teoria dos arquétipos de Jung, é o *numen* que trai a presença de um arquétipo (o urso perante Lou), e é essa energia extrasensorial que emana de um arquétipo que permite a Lou ter uma forte intuição de que se trata de um animal inofensivo, ainda mesmo antes de o ver. Devido à dualidade sexo/género com que é apresentado, o urso não é um, mas dois arquétipos: o Animus, a parte masculina de uma alma de mulher, e a Sybilla, a essência da femininidade.

Segundo Jung, cada indivíduo possui dentro de si uma cópia física e uma cópia psíquica do outro sexo. Enquanto a cópia física tem de ser anulada para que o indivíduo se desenvolva normalmente, a cópia psíquica precisa de ser activada para formar o Self, total e integrado. Assim, o urso-enquanto-Animus simboliza especificamente o desenvolvimento da actividade ou iniciativa sexual em Lou. No entanto Lou interpreta

mal o efeito da sua tentativa de estimulação do urso, porque ele só pode ser excitado sexualmente pelo odor.¹⁰⁴ O tipo de comportamento que Lou revela do seu passado parece indicar que, no seu desenvolvimento psicológico, a mulher ainda não aprendeu a usar e orientar a energia do Animus, senão que continua vítima da actividade autónoma dele. A escolha do urso para este efeito é ideal porque o animal é de facto um macho, mas falta-lhe a iniciativa correspondente ao seu sexo. Quando o urso rasga o dorso de Lou com as garras, isso constitui uma recaída de Lou na passividade, uma vez que tal ocorre quando a mulher se oferece passivamente ao urso, colocando-se numa posição de fêmea animal. Um sinal dos progressos realizados por Lou no sentido do desenvolvimento da capacidade de iniciativa é a relação quase satisfatória que experimenta com Homer.

O segundo arquétipo que o urso simboliza é o da essência da natureza feminina, a femininidade, a Sibyla. Quando Lou vê o urso como “*a middle-aged woman defeated to the point of being daft*” (B 36), nesse preciso momento Lou projecta-se no bicho, revê-se nele, identifica-se com ele. Este processo não é espontâneo: tem de haver qualquer coisa no objecto para suscitar essa projecção, e essa qualquer coisa é o seu carácter arquetípico. Esta projecção faz-se durante um momento apenas, mas é o suficiente para, tanto Lou como o leitor, se aperceberem do seu significado. Ao contrário do que se poderia esperar, não é à índia, Lucy Leroy, que é conferido esse significado, pois Lucy é uma visão proléptica do que Lou virá a ser após passar pelo processo de individuação. Lucy – o nome é semelhante ao da protagonista (Lou see) – atinge a sua plenitude, os cem anos, o que, em termos junguianos, representa a totalidade da individuação¹⁰⁵.

Lou passa muito tempo na água, como um embrião que se desenvolve no ventre materno. O urso e as fezes que ambos evacuam na presença um do outro, são o *nigredo*,

¹⁰⁴ Isto não deve ser verdade. Pelo menos muitos outros mamíferos podem atingir o clímax sexual por estimulação mecânica dos seus órgãos genitais. Não me parece, assim, inteiramente correcto o que diz Monk quando afirma do urso que “*erogenous zones really are erroneous zones for him*” (Monk 32).

¹⁰⁵ Noutros locais, nomeadamente em “*Marshallene at Work*”, um conto da colectânea *Inside the Easter Egg*, Engel trata o índio como o símbolo de alguém que atinge um maior equilíbrio psicológico, e com a natureza, do que um indivíduo criado no seio da civilização ocidental. O sentimento de culpa associado à sexualidade, mais ou menos marcado nas culturas judaico-cristãs, é desconhecido nas culturas autóctenes americanas. Nesse conto, Mona, irmã de Marshallene, abandona a casa paterna para ir viver com um membro de uma comunidade índia. Quando a irmã a vai visitar, verifica com grande surpresa que Mona vive feliz e sem complexos, ao contrário dos outros irmãos, que, de uma forma ou de outra, sentiram sérios problemas. Por isso dá claramente a ideia de que Lucy quer significar o modo saudável como certas culturas sabem lidar com a sua sexualidade aparentemente sem problemas.

a matéria prima com que, em alquimia, se deve fazer o *lapis philosophorum*. Procurar um homem na rua, ou lançar um pisa-papéis à janela do ex-namorado, são manifestações de um Animus que rompe as barreiras de uma femininidade mal desenvolvida. O tratamento que Lou propicia ao urso – higiene, alimentação, calor – é o mesmo que ela deve dar à sua sexualidade instintiva para que esta se possa desenvolver conscientemente.

O urso de Lou é também uma figura-da-mãe. O acto de ser lambida significa o dar a forma ao embrião inicial, como nos bestiários medievais; ou a Sibyla, a aperfeiçoar o Self de Lou. Há o perigo de uma identificação total com a Mãe-Terra, o que significaria a perda total da identidade, da consciência, cuja ameaça se pode ver no capítulo XVIII: “*Bear take me to the bottom of the ocean with you, bear swim with me, bear, put your arms around me, enclose me, swim down, down, down with me*” (B 112). É pois imperioso regressar dessa realidade interior, desse fundo do mar. Por mais imperfeito que seja o mundo exterior da realidade consciente, Lou tem de voltar a ele. A marca que o urso deixa em Lou significa também a marca de uma iniciação, de alguém que realizou uma viagem ao interior de si mesma, e regressou.

A meu ver, o conhecimento da teoria junguiana dos arquétipos e a sua utilização deliberada em ficção pode encarar-se segundo duas vertentes principais: (a) pode ser utilizada na caracterização das personagens, ajudando o leitor a compreender aquilo que nem a própria personagem compreende – os seus receios as suas motivações as suas esperanças; (b) pode ser utilizada para agir directamente sobre os leitores, para neles criar uma forte adesão que eles não conseguem explicar, à semelhança da criação de um ambiente psicológico num estabelecimento comercial, em que tudo, estudadamente, se conjuga para induzir no cliente a vontade de comprar.

Sobre o modo como se processa o surgimento inconsciente de arquétipos na obra literária, não me cabe agora discorrer, por se tratar de uma matéria mais do foro da psicanálise, da psicologia do próprio autor.

Toda esta parte fundamental da psicologia de Jung, e a construção de um romance nela assentando, pode ser interessante, mas pode ser também muito redutora. Ao colocar tanta ênfase no carácter hereditário do inconsciente, e menos no adquirido (como faz Freud), a teoria de Jung respalda certas teorias deterministas, como, por exemplo, a ideia de que não é possível lutar contra o destino.

Não me parece ser essa uma das ideias mestras de *Bear*. É verdade que, no decorrer do romance, Lou é objecto de uma transformação que nela se opera sem que a própria personagem chegue a saber bem porquê, e cuja natureza os leitores têm grande dificuldade em explicar. É verdade que Lou sente dificuldade em afirmar a sua vontade para contrariar a Natureza, que se manifesta no romance, por vezes, com bastante violência: a forte tempestade que se abate sobre a ilha com quase apocalíptica violência; as ervas daninhas que não deixam o jardim desenvolver-se; a (porventura) involuntária violência do urso que, de alto a baixo, lhe rasga o dorso com as garras.

Como bem observou a crítica desconstrucionista, é sempre possível juntar um punhado de frases inteligentemente escolhidas para sustentar uma determinada tese sobre determinado texto e outras tantas para sustentar o seu contrário, e o mais importante da obra permanecer, porventura, intocado. É o que me parece acontecer, em grande medida, com o artigo de Patricia Monk. Interessante por vezes, outras algo rebuscado e complexo, pouco parece acrescentar à compreensão ou fruição da obra. O que pode ser interessante observar na transformação que se opera em Lou é o que o próprio Jung, a dado passo, recomenda: “*to make a serious attempt to recognize our own shadow and its nefarious doings* (Jung 1964: 85, cl.2); é reconhecer como natural e sem sentimentos de culpa a sua natureza erótica. Não é despiciendo o facto de, no encontro com Homer, Lou se sentir revoltada contra os homens por não reconhecerem às mulheres o direito ao erotismo.

Capítulo VIII. O dia seguinte amanhece mais quente e, depois de Lou ter finalmente conseguido realizar, ainda que muito magramente, o acto recomendado por Lucy, os dois ocupantes da ilha brincam na água, com o urso ainda preso pela corrente de ferro. Então, Lou solta a corrente e vai buscar uma escova, com a qual, com desvelos maternos, penteia o animal.

À noite Lou prossegue com o seu trabalho. Uma nota sobre a longevidade de certos animais cai de um livro: que pena, pensa a mulher, que o coronel, em vez destas, não tivesse deixado notas sobre a história local! Lou observa agora o retrato a óleo do coronel Cary e encontra algumas notas biográficas de uma sua neta sobre ele; depois, transcreve mais apontamentos que encontra sobre ursos, desta vez o urso branco.

Num fim-de-semana longo muitos turistas passam por perto, perturbando o silêncio e a privacidade: Lou ignora-os.

Segue-se um trecho, em que a narração, que até aqui dá conta dos acontecimentos mais ou menos em forma de diário, acelera o andamento, e em pouco tempo faz avançar a história alguns dias, pelo menos. Isso é obtido através do estabelecimento de uma rotina, de uma sucessão de acontecimentos que, por se repetir sempre com inalterável regularidade, não requer o seu registo passo a passo. É esta a rotina dos dias de Lou: trabalha de manhã e à noite. À tarde passeia pela mata, de cujas plantas e árvores se registam nomes. Se está quente, vai com o urso para a água. Uma vez por semana Homer traz-lhe o correio. Uma vez por semana, também, vai às compras à loja dele. Por vezes passeia de barco pelos canais. Trabalha mais devagar porque quer fazer render o trabalho.

Uma noite Lou janta fora de casa – e aqui uma observação sobre a falta de exposição da cozinha ao sol, “(*the darkness of the kitchen seemed to indicate that whichever of the Carys had built the house had not consulted his woman*)” (B 54), a denunciar que o construtor da casa não pensara na sua mulher –, solta o urso, que vem para junto de si. Afaga-o no cachaço. Mais tarde ele vem ter com ela ao salão, deitando-se junto ao fogo: parece bastante familiarizado com certas dependências da casa. Lou afaga-lhe o pelo com os pés descalços. Vai buscar um livro e uma bebida. Lê a biografia de Beau Brummell: um exemplo, pensa Lou, de má biografia vitoriana. Aquele momento figura-se-lhe mais empolgante do que a vitória numa batalha, mas deve ser do whisky¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Symons considera de muito mau gosto algumas das cenas que envolvem sexualmente Lou e o urso, embora mais para a frente afirme que não é o conteúdo sexual do romance que ele acha depravado mas a crítica desonesta que encontra subjacente no romance à tradição aristocrática colonial de matriz escocesa, simbolizada pela casa octogonal mandada construir pelo Coronel Cary segundo o modelo Fowler. Desonesta, afirma, Scott Symons, porque feita por uma personagem da baixa classe-média, Lou, – que Symons imediatamente identifica com Engel (“*lady-Lou-Engel*”), a quem ele repetidas vezes apelida acintosamente de *authorine* – com aspirações a essa mesma classe, que, ainda segundo ele, hipocritamente critica.

II.4.5.2 Tempestade e Bonança

Capítulo IX. Lou toma o pequeno-almoço ao sol à vista do urso, o que lhe desperta pensamentos sobre autores de livros infantis com animais: “*At one time it had seemed impossible that the world of parents and librarians had been inhabited by creatures other than animals and elves*” (B 58-59), tal a proliferação de histórias deste tipo. Tenta adivinhar como são os animais, o que é sentir-se animal. Então acodem-lhe à lembrança os acontecimentos do dia anterior, do medo que sentiu quando o urso surgiu no interior da casa no dia anterior, e são fornecidos mais pormenores anatómicos do animal. Lou interroga-se: *How come he knows his way upstairs?; how and what does he think?* (B 60). O urso, ainda solto, vem ter com ela e lambe-lhe a mão uma vez.

De novo na biblioteca, a biografia de Beau Brummel, o famoso dândi da corte de Jorge IV, transporta os pensamentos de Lou uma vez mais para o século dezanove inglês com os seus heróis e poetas românticos. Chove intensamente e troveja como Lou já não tinha memória: a chuva dá-lhe vontade de urinar, o que faz num bacio do rés-do-chão, já que a latrina é exterior:

She gave herself a tough morning of work. At noon, the skies opened up. It was raining as if it had never rained before. Raining buckets, raining thick sheets of grey water. Thunder rolled. The skies flashed lightning. The sky was dark grey. The wide river flattened and puckered to receive the raindrops. Mist began to rise. She could hear the lawns turning into mush.

She went to the back window and stared towards the den of the bear. His yard was a sea of mud, and dimly she saw his eyes gleaming in the darkness. I can't bring him in tonight, she thought.

Rain thrummed on the roof and cascaded off the eaves. She could not remember ever having seen such rain except in England. She wondered if there was a lightning rod on the lantern. It was a miracle it didn't leak (B 61-62).

A tempestade parece pôr positivamente à prova a robustez da construção da casa e a sua eficácia enquanto protecção contra uma natureza hostil. Como no poema de Coleridge, de cuja relação com *Bear* irei falar mais detalhadamente no meu comentário ao capítulo XV, a tempestade pode entender-se como um reflexo da luta que também se trava no interior de Lou. É evidente que os artificios da civilização são indispensáveis contra as fúrias da natureza, à qual o ser humano não pode confiar a sua segurança. Daí

que o pensamento de Lou vá para a existência ou não de pára-raios e para a estanqueidade da clarabóia, ou ainda para o desconforto de uma casa de banho exterior. Formalmente, a descrição assemelha-se às anteriores: formulações curtas e incisivas, suscitando imagens de sugestiva intensidade visual e auditiva: “*The wide river flattened and puckered to receive the raindrops*”, ou “*She could hear the lawns turning into mush.*”

Lou pensa em ficar deitada imitando o urso com a mão sobre a orelha no sacco-cama, o claro início de um longo processo de assimilação. Cada vez mais o animal ocupa os pensamentos de Lou.

O temporal só acaba lá para o fim da tarde:

The sun came out and gleamed through the trees, turning her view from the library into an astonishing tunnel of green. [...] Now she wanted to listen to the riverworld shaking the rain off its wings.

A bittern boomed eerily. With a rush, a flock of returning swallows careened across the sky. A fish leapt. At her feet, frog spawn winked in the sun (B 62).

Depois do temporal, a serenidade da paisagem verdejante ao sol. O mundo alado sacode a água das suas asas e retoma o seu normal bulício. A mesma segurança descritiva cria a traços vigorosos imagens visuais dinâmicas e de grande precisão.

Capítulo X. Lou nada nua no rio com o urso nas proximidades. Depois, quando o animal se lhe junta na água, brinca com ele, até que, a dado momento, o bicho tenta passar, nadando, por cima dela, quase a afogando. Já fora de água, ele enxuga-lhe as costas com a língua, numa antecipação de futuros gestos eróticos. Este incidente assustador lembra-lhe uma ocasião em que seduz um homem na rua, que acaba por lhe proporcionar uma má experiência. Corre para a biblioteca a refugiar-se no aconchego de um livro, como habitualmente faz em tais circunstâncias, a simbolizar uma primeira fase, ainda titubeante, de desculturação da personagem, em que a aproximação a um estado primário da natureza se apresenta ainda erizado de perigos.

Verduyn refere aquilo que lhe parece ser um movimento pendular dos estados de espírito de Lou entre dois pólos: o urso e a biblioteca. Quando o animal parece pôr em risco a sua integridade física, Lou refugia-se nos livros: “*When she chooses the bear over books, she makes a move towards finding her voice and her self. This move is*

concomitant with the reappropriation of her female desire and sexuality” (Verduyn 1995a: 134).

Retomando Lou o seu trabalho, outra nota salta de um livro, apresentando o urso como presa de caça e como entretenimento, e o seu lugar no folclore de alguns povos. Já mais calma, Lou reconhece que o urso estava inocentemente a brincar com ela e, quase involuntariamente, invoca para ele a protecção divina, num sinal claro de como se estão a estreitar as suas relações com o animal.

Capítulo XI. Homer e Sim chegam com alfaias agrícolas e sementes para ajudar Lou a iniciar uma pequena horta. As framboesas precisam de ser cortadas. Reconhecendo, de imediato, a inabilidade de Lou para a horto-fruticultura, Homer vai-lhe dando indicações sobre que espécies cultivar e como fazê-lo. Afastando-se dos dois, Lou encontra cogumelos e ervas-moiras como falos, com que ao jantar se delicia, fritos em manteiga como Homer recomendara. Com a comparação começa a projecção da mente de Lou na natureza, e, quando saboreia um chupa-chupa que Homer lhe trouxe juntamente com a mercearia, verifica-se a intensificação de sinais de um crescente erotismo. À noite Lou folheia um livro que se propõe a conciliar o Génesis e a *Origem das Espécies*, a poesia e a ciência.

Capítulo XII. Estamos em pleno verão com os seus longos dias quentes que *“taught her the meaning of serendipity”* (B 69). É um dia dedicado à horticultura. Depois de semear a horta, Lou conduz o urso a foçar na erva-moira. Trata-se de uma colaboração que a ambos satisfaz, que contribui para um mútuo estreitar de relações, e que fica a marcar uma nova fase do seu relacionamento, pois ficam ambos na biblioteca a noite inteira desse dia: Lou a preencher fichas bibliográficas e o urso a observá-la. Aparece outra tira de papel, desta vez acerca de Santa Úrsula e dos seus muitos milhares de virgens. A nota e a presença do urso orientam os pensamentos de Lou para o urso de Byron. O urso cheira menos mal depois que Lou o começou a levar ao rio, mas o cheiro intensamente almiscarado permanece, *“a scent of musk as shrill as the high sweet note of a shepherd’s flute”* (B 70).

Mas fará algum sentido aquele seu trabalho de tudo registar ao pormenor, nomeadamente, os dados correspondentes ao livro e página onde cada uma das notas é encontrada? Será para construir uma espécie de *I Ching*, que lhe revele o seu destino?

Não, ela é racional, e realiza escrupulosamente o seu trabalho, que nesse dia termina já de madrugada. Intensificam-se os elementos escatológicos: o urso produz um enorme e fumegante monte de excremento, a que Lou não consegue corresponder. De acordo com a conversa de Lucy, a relação ainda não é perfeita. Dorme até ao fim da tarde, e à noite trabalha na catalogação, encontrando mais uma nota com os seguintes dizeres: “*Waldo, in the Ruthenian legend, a lost prince, is rescued from ignominy by a bear whose droppings are gold (B 71)*”.

Na manhã seguinte, retomando o ritmo normal de sono e vigília, Lou levanta-se com excelente disposição. O sol luminoso e quente, que ela se apresta a experimentar, traz consigo a presença incómoda de muitos insectos, uma afirmação da natureza, pensa Lou, que escapa sempre aos esforços do ser humano para a domesticar totalmente.

O urso nada até onde lhe permite a corrente que o prende pelo pescoço, e Lou trabalha na horta até onde lhe permitem as picadas dos mosquitos e as ferroadas de outros insectos; um desconforto que lhe ensina a valorizar os agricultores e a acção dos primeiros colonos.

Deitada já no saco-cama, Lou recebe a meio da noite a visita do urso. Esquecera-se de lhe dar comida. Fica bastante assustada mas o animal acaba por se ir embora depois de alguns farejos.

Noutra altura, com o urso preso, e protegida das picados dos insectos, Lou lê mais uma nota versando, desta vez, o urso no folclore irlandês (em que havia um deus que era um urso) e no folclore suíço (em que era crença antiga serem ursos, e não Adão e Eva, como conta a tradição judaico-cristã, os nossos primeiros pais).

Um facto digno de registo, pela sua insistente referência, é a menção da capacidade ou incapacidade expressiva no rosto do urso: umas vezes parece destituído de qualquer emoção, outras vezes Lou parece nele ver claramente transparecerem determinadas reacções.

Capítulo XIII. Homer visita Lou e é calorosamente recebido. Traz cerveja para comemorar a passagem do primeiro mês da presença bem sucedida de Lou em Pennarth. Dá a impressão que passara mais tempo do que isso.

Homer¹⁰⁷, que notara que o urso estivera no rio, volta a avisá-la da periculosidade do bicho e conta-lhe a história dos ocupantes de Pennarth ao longo das gerações, uma história reduzida a escrito por uma tal Margaret Morris, esposa do capataz duma serração da povoação mais próxima, uma história em que avultam duas mulheres: uma, Emily, que o primeiro Colonel Cary em vão cortejou, e que, no dizer de Homer, “*was one of those women who kept the country up here going*” (B 77); outra, a última Colonel Cary, que era uma mulher – “*The last Colonel was an imitation man, but a damned good one*” (B 81).

Por diversas vezes Lou observa a sua imagem reflectida nos espelhos em Pennarth. Mas para além desta imagem visual que o espelho reflecte, há uma outra imagem que a mulher procura encontrar, um modelo com que de alguma forma se possa identificar. Vários retratos de mulher são esboçados em *Bear*. Emily Lazare era uma mulher que o Coronel Cary desejava para esposa, em substituição de sua irmã, Katie, que o Coronel desposou com a condição de este lhe construir uma habitação decente, e que morreu de pneumonia pouco antes de concluída a casa cuja construção tinha inspirado. Emily é descrita por Homer em termos muito favoráveis enquanto esposa e mãe. Não sabe ler nem escrever, o que parece não constituir obstáculo, mas é suficientemente esperta para não aceitar a proposta do ancião. Esta aliteração, “*She could cook and cut kindling and keep her kids alive and healthy*” (B 77), parece reforçar, com os seus *kk* cacarejantes a ideia de que este não é propriamente um modelo com que Lou se possa identificar.

Com toda a ambiguidade do seu prenome, em que estão representados traços masculinos e femininos, Colonel Jocelyn é, tipicamente, uma personagem andrógina. Ei-la numa descrição de Homer, com cuja vividez os “*cards and details and orderings*” elaborados por Lou nunca poderiam, em seu entender, rivalizar:

She walked English style [...]. She was the first woman to wear pants up here. [...] She was one person I never had any fear would fall through the ice.

“She lived mostly alone after she came back up here [...].

“Now, she liked the odd beer too. [...] She was a great gardener, and a great fisherman. She had big hands like a man, way bigger’n mine, and

¹⁰⁷ Não será por acaso que Engel dá este nome à personagem, que, à semelhança do seu homónimo da antiguidade clássica, se revela, no entender de Lou, um hábil contador de histórias.

she didn't fool around with any lotions. Kept her house spick and span, and all the silver polished that she hadn't given away. Baked bread. Did all those things women are supposed to do and [...] until she was an old woman she'd put on her waist-waders and shove off in the boat in the season and trap rat and beaver. [...] She knew all the cricks and the inlets, she had a licence of course, and she wasn't afraid of the work. Yet when the Anglican missionary and his wife came through she[...] put on a dress like something out of an old Hollywood movie and make them feel like common clay.

[...]

"She was a great lady," she faltered.

"Nah," said Homer, scratching his head. "She wasn't a great lady. She was an imitation man, but a damned good one" (B 78-81).

Esta é, indubitavelmente, a personagem mais admirável retratada em *Bear*. Colonel Jocelyn é o primeiro ramo da família Cary a prosperar plenamente neste país profundo. Auto-suficiente em todos os aspectos – da sua vida sexual, todavia, nem a mais leve sugestão –, revela-se uma mescla requintada de aristocracia e ruralidade, que poderia ser oferecida como um retrato da verdadeira canadiana, ou canadiano, já que denota excelência nas qualidades de ambos. Sabia, com igual fluência, conversar com o humilde e o mais refinado; com a mesma desenvoltura era capaz de desempenhar tarefas “masculinas” e “femininas”; uma mulher atraente, mas que possuía a figura de um homem esbelto. Desprezava o artificial e o supérfluo. Sabia fazer coisas que só os índios sabiam fazer bem. Que melhor modelo de autenticidade podia Homer oferecer da identidade canadiana? Era uma espécie de Super-mulher pastoral, a um tempo, instruída e prática, esbelta e resistente, autêntica e confiante. Toda a futilidade lhe parece ter sido retirada. Nela se parece ter realizado a síntese perfeita da elegante nobreza inglesa com o forte carácter do solo e clima canadianos. A apreciação final de Homer, um pouco depreciativa, provinda de um homem, não é totalmente fiável: ela é demasiado masculina para o gosto de muitos homens. Trata-se, não obstante, de uma proposta séria para Lou considerar como modelo, exactamente nos antípodas do que fora, até então, a sua vida. Colonel Jocelyn era a grande senhora que Lou nunca poderia ser, nem que quisesse. Não admira, pois, que logo sucumba a uma “crise de confiança”, em que a vemos mergulhada no capítulo seguinte.

II.4.5.3 Crise

Capítulo XIV. Lou, sentada no gabinete de Cary, um dos melhores do mundo no seu género, é acometida por uma crise de confiança na validade do seu trabalho. Pessimista, pensa que este nunca chegará a revelar a história da família com tanto realismo como o conseguido por Homer na sua narrativa. Depois, leva o urso a nadar, mas isso não lhe dá mais confiança.

Quando sob os efeitos desta crise existencial, Lou questiona-se: “*Who am I?*”, “*What am I doing here?*”, “*Do I have the right of doing what I am doing?*” Então, algo surpreendentemente, encontra a resposta para as suas dúvidas na tarefa que o Director lhe confiou! Declina toda a responsabilidade pela sua própria existência, transferindo-a completamente para o homem; está a fazer o que lhe mandaram fazer e, momentaneamente, isso parece ser a grande revelação:

Surely, surely, a practical voice inside her spoke up, that is not the point of the exercise at all: you are here simply to carry out the instructions of the Director.

Deep in her files was buried the original letter from the Director, instructing her to (a) catalogue the library left to the Institute by Colonel Cary on Cary Island, (b) make separate annotations regarding the history and condition of this library, (c) report at length on the suitability of Cary Island as a centre for research into the human geography of the northern region, and (d) list, with sources, any addition[al] information that would be useful to historians interested in the Cary period of settlement. She read the instructions twice and sighed with relief. Anything she did would be relevant. Now she had her licence to exist (B 84-85).

O leitor apercebe-se, provavelmente, da artificialidade desta justificação e interpreta-a como a posição tradicional da mulher na sociedade patriarcal, que lhe reserva o papel subalterno de apoiar as carreiras dos maridos (“por detrás de um grande homem, está sempre uma grande mulher”, é o lugar-comum patriarcal). Embora economicamente independente, Lou não se mostra capaz de encontrar o seu próprio caminho na vida. Trata-se de um enquadramento mental que ela perfilha provisoriamente, mas que vai acabar por suplantar, se bem que de uma forma indefinida. A menos que a autora pretenda apenas ironizar sobre ela, o que não me

parece evidente, é muito de surpreender que alguma vez tenha sequer sido sugerida como solução.

Capítulo XV. Este capítulo representa uma encruzilhada em *Bear*, nele confluindo vários caminhos até aqui percorridos. A procura que Lou empreende no romance condu-la neste capítulo a várias descobertas: o ponto onde a paisagem é verdadeiramente fascinante, e que deve ter determinado a escolha, senão do local, pelo menos da ilha, para a construção de Pennarth, paisagem essa cuja contemplação introduz também Keats no tecido intertextual; as notáveis descobertas bibliográficas de *Wacousta*¹⁰⁸ e do livro autobiográfico de Trelawny¹⁰⁹, que indirectamente evoca Coleridge e a sua “Dejection: an Ode”; a continuação da procura de uma identidade para o fundador de Pennarth, e as suas motivações, em cujo trajecto Lou parece encontrar alguma semelhança; a história de uma típica família de pioneiros, de ascendência plebeia, de que descende a própria Lou, e que ilustra as extremas dificuldades que tiveram de enfrentar esses fundadores da nacionalidade canadiana; fragmentos do próprio passado da protagonista enquanto colaboradora num jornal, que reforçam a ideia de que a arquivista deve ser também tomada como simbolizando a artista; e, finalmente, o êxtase erótico atingido com o urso, representando o alcançar de um elevado grau de comunhão, não à maneira romântica, de que tantas reverberações há no texto, mas, talvez, ao estilo pós-moderno.

Logo pela manhã, Lou sai com o seu companheiro a dar um passeio até à região meridional da ilha, onde depara com cenários maravilhosos, não sem antes atravessar paisagens bem mais banais:

In those terms, the island was unpretentious. She had seen parts of Canada that would cause any explorer to roll back his eyes like Stout

¹⁰⁸ De autoria do Major John Richardson (1796-1852), *Wacousta* (1832), um romance composto por uma mescla de traição, aventura, amor e vingança na agitada fronteira canadiana da sexta década de setecentos, é um marco importante no desenvolvimento da ficção histórica canadiana. A sua menção aqui não é gratuita, já que a personagem epónima é um ex-oficial inglês que, por vingança, acaba por se juntar à rebelião de Pontiac, o grande chefe Ottawa. A extraordinária energia, crueldade e astúcia de Wacousta, que se sobrepujam mesmo às dos próprios indígenas, granjeiam-lhe o elevado posto de lugar-tenente de Pontiac. Há, portanto, salvas as devidas distâncias e motivações, alguns paralelos nos percursos de Wacousta e Lou, que, igualmente de ascendência europeia, inicia, também, um processo de cafrealização, que, ao contrário do herói de Richardson, acaba por abandonar.

¹⁰⁹ Edward John Trelawny, *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*, London: Henry Frowde, 1906.

Cortez. In spite of the river's beauty, and the probable violence of the colours in the fall, this was domestic (B 87).

A referência ao intrépido explorador espanhol é uma alusão clara a Keats, ao seu soneto, “On first looking into Chapman’s Homer”, em que o poeta descreve nos seguintes termos a sensação causada pela primeira leitura do épico grego na tradução seiscentista:

*Then I felt like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez when with eagle eyes
He stared at the Pacific – and all his men*

Esta invocação do poeta romântico é desenvolvida no capítulo seguinte de *Bear* de forma ainda mais clara por uma referência directa ao seu nome, e através de imagens de outros poemas de Keats, e vem juntar-se a Coleridge, Shelley e Byron, um grupo de poetas para quem a natureza representou, ainda que em diferentes graus e cambiantes diversos, um papel primordial. A evocação deste conjunto de poetas, cantores eminentes da natureza e da sua influência nos estados de alma, desempenha uma singular função orgânica em *Bear*, já que a heroína do romance chega a equacionar uma retirada para o mundo selvagem como um meio de atingir a bem-aventurança.

Quando subitamente Lou depara com a paisagem verdadeiramente magnífica, não há praticamente descrição; não por minguagem de qualidades descritivas em Engel, mas certamente porque há, neste momento, mais interesse em dar conta dos pensamentos que acodem à mente da protagonista:

Suddenly, she burst through the trees and found herself at the southern point, and thought, my God, how wrong.

The river was broad and turbulent. Islands and range-lights winked in the sun. The bear crashed through the bracken and bounded to her, snorting.

They came for this, she thought: they were landscape nuts (B 87).

Lou regressa, então, a casa e deita-se, cansada: um mês de quase ausência de movimentos enérgicos entorpeceu-lhe os membros, que disso agora se ressentem – uma nota casual a informar da passagem do tempo.

Quando Lou acorda, é já noite. Retoma o trabalho e, tentando reconstituir a personalidade completa do Colonel Cary, chega próximo da de Trelawny, aquele que, na impossibilidade de ser um poeta, prezava muito o seu convívio. Lê *Wacousta*, de que encontra um exemplar com uma dedicatória autógrafa, e as memórias de Trelawny, onde são relatados episódios dos últimos tempos de Shelley e Byron. É precisamente através da obra de Trelawny que Engel introduz Coleridge na esfera do romance, o que acontece, uma vez mais, de forma oblíqua, velada, quase críptica. Vejamos como isso se verifica.

Quase no final do capítulo quarto do seu livro, Trelawny relata um diálogo entre Byron e Shelley, travado na sua presença, em que o segundo incita o primeiro a seguir os seus próprios impulsos criativos e a não dar ouvidos aos conselhos de John Murray, o seu editor, em termos de gosto literário. Depois de ouvir atentamente as razões do seu interlocutor, uma das raras pessoas a quem na verdade dava ouvidos, e contemplando o poeta, Byron exclama trocista “*Where is the green your friend the Laker talks such fustian about,*” referindo-se a Coleridge naquele célebre passo da terceira secção de “*Dejection: an Ode*”:

*It were a vain endeavour,
Though I should gaze for ever
On that green light that lingers in the west:
I may not hope from outward forms to win
The passion and the life, whose fountains are within.*

Esta noção de que a fruição da beleza só por si não proporciona a felicidade, um tema que, aliás, já observámos tratado por Engel em *Monodromos* (cf. 163), oferece também um enquadramento importante em *Bear*. Mas, para além de vários paralelos observáveis entre o romance e a ode de Coleridge, existe esta algo surpreendente imagem do céu esverdeado no fim do capítulo dezoito:

*She went out and swam naked in the black night river. Lay on her back
and watched the aurora flickering mysterious green in the magic sky.
It was a hot night, very soft on the skin. The insects seemed mostly to
have gone away. She fell asleep on the grass, and dreamt that Grinty and
Greedy were rolling down the hill in a butter churn towards her (B 116).*

Veja-se como é agora diferente do princípio este contacto directo com a natureza, que antes era evitado e agora procurado. A sensação agreste do ar frio na pele, prevalecente no primeiro capítulo, dá agora lugar a uma sensação suave e sensual. A nudez permite o contacto íntimo com a natureza, a tal “*high, whistling communion*” (B 134). Apesar do negrume do rio, este parece não representar qualquer ameaça para Lou, que nele se aventura completamente desprotegida de qualquer artifício, como se mergulhasse no seu meio natural, uma ideia confirmada mais adiante “*for she knew she had come from water*” (B 123). Os insectos desapareceram também, e com eles, parece, o último obstáculo para que a perfeita comunhão se realizasse. Trata-se de uma imagem que, pela estranheza que causa, perdura por muito tempo na memória do leitor. Imagem tangencial, que poderia parecer uma reverberação subliminar ou uma pura coincidência, mas que se revela crucial quando encontramos vários paralelos na atmosfera das duas obras.

No longo artigo a que já fiz referência (cf. 203), Scott Symons repudia a crítica desmistificadora, subjacente neste capítulo e em todo o romance, à tradição literária que o conteúdo da rica biblioteca privativa de Pennarth representa: um acervo constituído essencialmente por obras da primeira metade do século XIX, contemporâneas, por conseguinte, do seu fundador. Segundo Symons, Engel conhece dos livros daquela época apenas os títulos, um conhecimento superficial que ele entende estender-se a todas as coisas de que a escritora fala no romance, desde a psicologia masculina à zoologia, desde a literatura à geografia. Tudo isto, no entender de Symons, é falso e postiço em *Bear*:

So that the kind of failure (and pretension) which one notes in the presentation of the Colonel's library (an important minor matter in the book) has its correlative in the asserted poetic presentation of nature, but a nature essentially unfelt, merely “observed”, briefly (Symons 7).

Ora parece-me que ficou acima já bem demonstrada a forma como Engel confere à natureza um rico papel estrutural, e quão injusta é, pois, esta acusação. Quanto aos livros, mesmo os livros menos comuns, como a biografia elaborada por Trelawny ou a de Brummell, ou os poemas de Keats e Coleridge, este mais familiar, Engel demonstra conhecê-los bem, como se pode ver pelas bem dissimuladas alusões encontradas neste capítulo e no seguinte.

É também conveniente observar, na tensão constante entre natureza e civilização – um como que campo magnético em que Lou parece movimentar-se – que há alguns sinais indiciadores de uma certa reserva com que Lou, neste capítulo, se entrega à exploração da natureza. Assim, podemos testemunhar as precauções que a heroína toma, “*winding a scarf tight around her head against the blackflies*” (B 86), ou “*trying to keep from wetting her leather boots*” (B 88).

Lou sente a falta de companhia humana – sempre tinha sentido dificuldade em sustentar contacto humano – e lembra-se do coito semanal com o Director: “*There was no care in the act, only habit and convenience*” (B 93). Porque está calor, despe a roupa e acaricia-se. O urso lambe-lhe os mamilos, o umbigo, e ela guia-o para a sua intimidade, que ele acaricia insistentemente com a língua, provocando-lhe um intenso êxtase erótico, único, até ao momento, na sua intensidade; é o reencontro com a natureza a proporcionar-lhe o primeiro clímax. A justaposição deste episódio de quasi-bestialismo à evocação dos encontros “amorosos” com o Director parece ter uma função moral, quando o primeiro se apresenta mais satisfatório do que os segundos.

II.4.5.4 Idílio, prazer e culpa

Capítulo XVI. Lou levanta-se na manhã seguinte levemente atormentada por sentimentos de culpa¹¹⁰ pelo prazer da noite anterior. Para se penitenciar, vai trabalhar uma hora para o quintal, onde os coelhos já fizeram estragos bastante visíveis. A manhã está radiosa, facto a que Lou, qual poeta romântico, não se mostra insensível.

Confirma-se neste passo o ferir da corda keatsiana já iniciado no capítulo anterior, uma reverberação já anunciada anteriormente com a expressão “*Stout Cortez*”, como já tivemos ocasião de observar. O poema aqui evocado é o fragmento “*Imitation of Spencer*”. A referência explícita ao poeta não deixa quaisquer dúvidas:

The world was enveloped in a kind of early summer bliss. Kingfishers splashed, fish leapt, lily pads spread out from the sides of the channel. Keats, she thought. Then, were the romantic poets the only people who saw?

¹¹⁰ Annis Pratt verificou que de entre os mais de 330 romances escritos por mulheres que leu, apenas dois ou três contêm cenas eróticas do tipo das de *Bear*, em que as heroínas sentem autêntico prazer. Mesmo assim, as autoras castigam violentamente as suas heroínas após esses momentos de prazer (cf. Pratt 171).

On this kind of morning, yes. The weather demanded lyricism. The motor made awful gutturals against the crying of water birds. She felt curiously peaceful (B 95).

Trata-se de um dos primeiros poemas de Keats a virem a lume, e nele se manifesta uma confiança ilimitada no poder da beleza da paisagem natural:

*There the king-fisher saw his plumage bright
Viewing with fish of brilliant dye below;*

*Ah! could I tell the wonders of an isle
That in that fairest lake had placed been,
I could e'en Dido of her grief beguile;*

*For sure so fair a place was never seen,
Of all that ever charm'd romantic eye:*

É atravessando este cenário de rara beleza que Lou se dirige de barco à loja de Homer, onde lê o correio e escreve ao Director, que se mostra já algo impaciente pelo seu regresso, para que a deixe gozar na ilha as férias de verão.

De regresso a Pennarth, Lou aceita os conselhos de Homer e vai à pesca. Consegue, sem saber bem como, capturar um exemplar notável, mas, como não sabe preparar o peixe, dá-o ao urso. Depois de catalogar uma certa porção de livros que a si mesma estipula, Lou volta à leitura the Trelawny, uma leitura mais rigorosa do que a da noite anterior, mercê da qual chegara, com excitação, a confundir a personalidade do aventureiro inglês com a de Cary.

O urso volta a subir as escadas para mais um encontro erótico. De dentro dum livro uma nota mais que cai: *“The offspring of a woman and a bear is a hero, with the strength of a bear and the cleverness of a man. – Old Finnish legend” (B 99).*

Capítulo XVII. Estamos agora em pleno verão. A ilha é invadida por visitantes. Há ainda muito trabalho a realizar. Além da catalogação, há ainda todo o inventário da casa por fazer, e Lou desce à cave para começá-lo. Há arcas pesadas que ela precisa de trazer para cima para inventariar; por isso, vai pedir a Homer que venha com Sim, o filho, ajudá-la. Há um brilho especial no olhar de Homer, e a esposa dele fica irritada com a ideia. Lou, por seu lado, fica com a impressão de que a outra mulher vê nela uma

rival. Homer acaba por acompanhá-la sozinho, a pretexto, talvez, de que Sim faz falta à mãe para lidar com as garrafas do gás.

A companhia do homem é agradável a Lou, e quase chegam a fazer amor, mas há qualquer coisa que a inibe: “*She thought she was taking a man away from his wife*” (B 104). Homer é casado e, por isso, Lou repele os seus avanços. Talvez se sinta inibida pela reacção algo hostil da esposa de Homer quando este lhe diz que vai à ilha ajudar Lou. Para complicar a avaliação da situação por parte do leitor, Lou diz a Homer que está a atravessar o seu período menstrual. Poderíamos pensar que se trata de uma mentira piedosa, mas o certo é que o capítulo seguinte começa precisamente por confirmar essa situação. É uma ambiguidade que fica em suspensão. É muito significativo, no entanto, que, ao assédio de Homer, Lou prefira o do urso. As inibições que sente manifestam-se em relação ao homem enquanto produto cultural, não natural.

Alvo do feroz ataque de Symons, também ele um romancista, é a matriz feminista de *Bear*, que o crítico identifica com os protestos de insatisfação sexual que Lou reitera na relação dos seus contactos, passados e presentes, com o sexo masculino, cujo fracasso, na opinião do autor, apenas a ela se devem. Não refere, no entanto, o marialvismo de Homer, nitidamente espelhado na sua tolerância unilateral das relações extraconjugais, e na sua assunção tácita de que uma mulher, embora desempenhando uma função hierarquicamente superior, é sempre inferior a um homem, especialmente na iminência do contacto sexual. É por isso que o autor não tem quaisquer dúvidas em afirmar que: “*Certainly one can get tired on the female side, of all these cultural dairymaids posing as literary duchesses*” (Symons 9). Esta percebida vacuidade pretensiosa que Symons atribui às heroínas de Engel, e, concomitantemente, à sua criadora, é agravada por um rótulo da mais baixa qualificação:

Bear is the soul at the moment of known loss and not (as Ms. Engel might like to assert) at any real point of rebirth. And the soul is sold . . . for the success of a book called Bear. Somewhere between the author and Lou and Bear lies the Faustian compact with the Devil (Symons 14).

Tudo não passa, assim, no entender de Symons, de um artifício tão inábil quanto oportunista para fazer dinheiro. Da falsidade e injustiça destas afirmações podemos agora avaliar, creio, à medida que avançamos nesta atenta e menos apressada análise ao

romance, em que toda a complexidade a que aspira geralmente a obra de arte parece estar sobejamente patenteada.

Capítulo XVIII. Embora Lou esteja a atravessar o período menstrual, e isso pareça aumentar o interesse do urso pelo seu corpo, ela não o consegue excitar ao ponto de lhe provocar uma erecção. Sente, então, fortes impulsos masoquistas.

O tempo está óptimo. Nadam ambos no canal. Depois Lou volta ao trabalho, revolvendo as arcas, onde encontra objectos variados. Oculto entre os documentos oficiais de Cary, depara com um desenho erótico, que pendura junto ao retrato de Cary, humanizando-o assim, pensa Lou: *“Because what she disliked in men was not their eroticism, but their assumption that women had none. Which left women with nothing to be but house-maids”* (B 112).

Depois, Lou arruma a casa e põe-na a brilhar, não para o Director, mas porque ela e o seu amante precisam de paz e decência. Segue-se agora uma espécie de oração dirigida ao urso, em cinco invocações, marcando uma descontinuidade temporal na narração.

Certa noite Lou sintoniza uma distante estação de radiodifusão e dança com o urso ao som de uma canção grega que se tornou célebre, *“A wail of loss, of sadness”* (B 114)¹¹¹. O urso revela-se um par desajeitado. Uma canção mais lenta leva-a a dançar agarrada ao bicho, e Lou recorda-se, então, da primeira vez que, ainda menina, foi, por assim dizer, abraçada por um homem: uma recordação que traz consigo um misto de excitação e de sentimento de culpa.

Com o crescer da excitação, Lou despe-se. O urso lambe-lhe energicamente o suor, mas, quando este acaba, desinteressa-se. Barra o corpo com mel, e o animal lambe o mel, mas pára quando este acaba. Perante o desinteresse do bicho, Lou veste-se e volta ao trabalho. Dum volume da obra de Milton, solta-se uma nota mais, dando conta de uma pequena comunidade japonesa que adopta um urso para depois, ritualmente, o matar e o comer. A leitura desta nota provoca grande repugnância em Lou, que sai, então, para nadar nua no rio, na escuridão da noite:

¹¹¹ Este episódio pode bem ter sido sugerido a Engel pela crença de Fowler na bondade dos espaços amplos para neles se dançar, expressa na nota 99.

She went out and swam naked in the black night river. Lay on her back and watched the aurora flickering mysterious green in the magic sky.

It was a hot night, very soft on the skin. The insects seemed mostly to have gone away. She fell asleep on the grass, and dreamt that Grinty and Greedy were rolling down the hill in a butter churn towards her (B 116).

A imersão na água está, como já observámos, carregada de significado simbólico, especialmente a água escura do rio. É, sem dúvida, uma descida ao inconsciente, de onde acaba por resultar o sonho, de certa forma retomado no capítulo XIX (cf. B 122-123), em que Grinty e Greedy se preparam para lhe comer os seios, que aqui simbolizam o desejo erótico, que tantos sentimentos de culpa, ainda que a contragosto, lhe provoca¹¹². O renascer representa a nostalgia de uma vida nova purificada, responsável, regenerada. Noutras ocasiões em que Lou entra na água, há a sugestão de um regresso ao ventre materno, um renascimento. Por isso, no fim, ela sente-se limpa, liberta de um passado de culpa e de remorso inscrito no seu subconsciente. Parece-me que a luminescência esverdeada no céu é ainda o reflexo da ode de Coleridge, já referida, mas parece haver ainda mais do que isso nesta imagem. A noite está perfeita – a tepidez acariciadora do ar, a ausência de mosquitos –, contrastando, como no poema de Coleridge, com a agitação interior.

Um dos pacientes de Jung, submetido a psicanálise, produziu certa vez uma pintura, que, estranhamente, ou talvez não, se parece com esta descrição¹¹³. Esta circunstância deixa-nos perante um dilema: ou Engel viu a reprodução deste quadro, o que não parece provável, ou, como pensava Jung, trata-se de um arquétipo recuperável do inconsciente colectivo.

Trata-se de um momento de grande intensidade no romance, em que confluem sentimentos de horror, culpa e frustração. Horror, devido à nota sobre o urso no folclore

¹¹² Como já vimos em outros momentos, os sonhos representam um elemento significativo importante em Engel. Verduyn entende que os estranhos sonhos e experiências de Lou são um reflexo do elevado grau de agitação do seu estado psíquico, um facto que, ainda no entender de Verduyn, é muitas vezes eclipsado pela atenção focalizada na sua relação com o urso (Verduyn 1995a: 135). Só é pena que, na sua edição dos cadernos de Marian Engel, Verduyn omite, por considerar demasiado íntimas, as inúmeras transcrições que a escritora faz da sua actividade sonal, particularmente activa em determinados momentos da sua vida, dificultando bastante a investigação deste aspecto da sua obra.

¹¹³ A reprodução ostenta a seguinte legenda: “A disembodied threatening clawed hand reaches for a ball, which here represents the personality of the analysand. Strong feelings overwhelm an existence which up to now was grey and colorless.” Aniela Jaffé, ed. *C.G. Jung: Word and Image*. Princeton University Press, 1979 (p.117).

naquela comunidade japonesa; culpa, pelo desejo libidinoso, contranatura; e frustração porque o urso se desinteressa de uma participação mais íntima e consciente, parecendo ignorar totalmente as fortes sensações e os fortes sentimentos que suscita em Lou.

Capítulo XIX. Lou está apaixonada pelo urso, uma paixão a que até a natureza se associa, parecendo ter, também ela, os seus orgasmos de beleza. Seguem-se quadros das brincadeiras que ambos praticam: com pedrinhas, com uma bola, observando as bolhas de ar na água. É um quadro de extrema beatitude, que contrasta diametralmente com um caso que Lou teve com um homem elegante que acaba por trocá-la por outra mulher muito mais jovem, uma história que tem algumas semelhanças com “The Tattooed Woman”, conto que Engel virá a incluir na colectânea homónima, que a seu tempo comentarei.

A consciência de género, que é em *Bear*, enquanto obra pós-moderna, a consciência social por excelência, manifesta-se nas relações frustrantes de Lou com os homens, neste capítulo muito esquematicamente resumidas. Aqui, como já foi dito, o destino das mulheres na sociedade patriarcal surge implacavelmente marcado por traços físicos naturais que determinam que as mulheres sejam valorizadas exclusivamente pelo efémero da beleza física e da juventude:

Once, briefly, she had had as a lover a man of elegance and charm, but she had felt uncomfortable when he said he loved her, felt it meant something she did not understand, and indeed, it meant, she discovered, that he loved her as long as the socks were folded and she was at his disposal on demand; when the food was exquisite and she was not menstruating; when the wine had not loosened her tongue, when the olive oil had not produced a crease in her belly. When he left her for someone smaller and neater and more energetic and subservient to his demands, she had thrown stones at their windows, written obscenities with chalk on the side of their building, obsessed herself with imagining the neatness of his young girl's cunt (he had made Lou have an abortion), dwelt on her name (though she never saw her until years later and discovered her to be quite, quite plain), carved anagrams of her rival's names on her arm, in short, surprised herself with the depths of her passionate chagrin at losing a man who was at heart petty and demanding (B 118).

O trecho é repassado de uma crueza e amargura imensas, pela impotente constatação de um destino marcado pela biologia e pela definição patriarcal de identidade feminina, e da relegação da mulher para um papel de dependente subalternidade. A ideia de ostentar uma marca no corpo é recorrente na ficção de Engel. Em *Bear*, surge

retrospectivamente quando a protagonista começa a talhar na própria pele anagramas do nome da sua rival, numa espécie de protesto pelo facto de ter sido substituída no interesse do marido por uma mulher mais jovem. Esta mesma situação é desenvolvida mais amplamente no conto “The Tattooed Woman“, atrás referido. Depois há os sulcos que o urso, com suas garras, rasga a toda a altura do dorso de Lou, e que a heroína não considera serem a marca de Caim, significando com isso que seriam totalmente imerecidas. Mas a verdade é que a marca com que o Senhor distingue Caim é uma marca protectora, não é condenatória, e poderia, a meu ver, aplicar-se perfeitamente a Lou.

Certa noite, caracterizada por grande abundância de estrelas cadentes – quase parece ser capaz de apanhar uma ou outra, às vezes, tão perto do seu alcance se lhe afiguram – Lou ensaia uma tentativa de cópula com o urso, frustrada, pois não consegue provocar-lhe uma erecção. Então, já vestida, deita-se ao ar livre, observando as estrelas cadentes, sempre fora do alcance da mão:

It was the night of the falling stars. She took him to the riverbank. They swam in the still, black water. They did not play. They were serious that night. They swam in circles around each other, very solemnly. Then they went to the shore, and instead of shaking himself on her, he lay beside her and licked the water from her body while she, on her back, let the stars fall, one, two, fourteen, a million, it seemed, falling on her, ready to burn her. Once she reached up to one, it seemed so close, but its brightness faded from her grasp, faded into the milky way.

Loons cried, and whippoorwills.

She sat up. The bear sat up across from her. She rose to her knees and moved towards him. When she was close enough to feel the wet gloss on her breasts, she mounted him. Nothing happened. He could not penetrate her and she could not get him in.

She turned away. He was quite unmoved. She took him to his enclosure and sent him to bed.

She dressed, and spent the rest of the night lying on the coarse marsh grass. The stars continued to fall. Always out of reach. Towards dawn, the sky produced its distant, mysterious green flickering aurora (B 121-122).

Este passo tem alguns paralelos com o passo da página 116, nomeadamente no último parágrafo, onde, mais uma vez surge ao alvorecer, a “*mysterious green flickering aurora*”. São visíveis, porém, algumas diferenças. Desta vez, depois de ambos terem nadado no rio, e depois de, durante algum tempo estendida na relva com o animal a seu lado, Lou ter contemplado a “queda das estrelas”, algumas dando até a

ilusão de que as podia apanhar, verifica-se como que uma viragem no romance. No momento em que quase consegue apanhar uma “estrela cadente”, Lou intenta a cópula com o urso, mas, perante a total impassibilidade deste, vê-se forçada a desistir. Por isso, desta vez, ao contrário da outra noite, que passara despida saboreando a amenidade do ar morno nocturno, Lou veste-se depois de deitar o animal, ficando a sugestão de que a tal comunhão com a natureza experimentada no capítulo XVIII não passa de uma ilusão momentânea. O tom nostálgico que repassa todo o episódio acentua, sem dúvida, essa viragem, deixando no ar a sensação de que alguma coisa irremediavelmente se perdeu. Depois deste episódio, percebe-se já o desfecho do romance, e os acontecimentos do capítulo XX, provocados pela erecção fortuita do urso, incorrectamente interpretada por Lou, não passam de uma peripécia que, em si mesma, prenuncia o desenlace final.

No dia seguinte, Lou sente-se de novo acometida de remorsos pelo seu comportamento com o urso, com o Director e com Homer. Trabalha, mas já pouco há a fazer. Sonha com os duendes verdes que disputam entre si partes do seu corpo para comer. Depois o sonho toma uma orientação mais cósmica e são os próprios cavalos que puxam o carro do sol que a evitam, e não houve dia naquele lugar. De novo, mais uma imagem que parece saída do livro do Génesis, ou do “Paradise Lost”, de Milton, também referido no Capítulo XVIII (cf. *B* 115): a imagem de Adão e Eva depois de comerem do fruto proibido, mas seguida, também, de uma série de imagens que apontam para o desejo de um novo nascimento, de um esquecimento de toda a experiência passada (onde avultam inúmeros episódios de que a heroína sente remorsos) de um regresso, enfim, ao Jardim do Éden:

She knew she had to hide, but there was no cavity, no bear. She cooled herself in the water, curling and uncurling, flexing and unflexing, for she knew she had come from water. She sucked at her toes and fingers, pretending to be born. The waves continued to suck at the shore (B 123).

O sonho continua depois com um diálogo com o diabo, que lhe faz uma crítica bastante azeda, e não apenas pelo acto de bestialidade que intentara. Atente-se na perversa ironia de ser o diabo a assumir a defesa da moral patriarcal.

De manhã, o urso vem despertá-la. Deve estar com fome. Devoram, ambos, uma lata de feijão frio, em mais um sinal de que a relação entre eles está a arrefecer.

II.4.5.5 Clímax, metamorfose e epílogo

Capítulo XX. Lou vê-se ao espelho e acha-se horrível: parece ter-se operado nela uma metamorfose. Arranja-se – é a primeira vez que usa cosméticos – e vai procurar Homer: bebem juntos e acabam por copular. Homer é hábil no amor e fisicamente bem apetrechado, mas Lou quase nada sente. Nessa noite, depois do trabalho – encontra mais uma transcrição manuscrita, desta vez um extracto de *The Kalevala* – o urso desinteressa-se de Lou porque ela cheira a homem, pensa ela, que tende a atribuir ao bicho características antropomórficas, como, neste caso, o ciúme.

É a vez de Homer visitar a ilha. Conta histórias dos antigos habitantes, histórias típicas de pessoas que vivem isoladas na selva. A posição de Lou, sentada de pernas cruzadas a certa distância de Homer, parece evidenciar que a experiência anterior entre os dois é irrepetível. Aliás, quando Homer se aproxima de Lou, é envolvido por um intenso odor a urso, que ela se apressa a explicar: “*There’s no way of living with him except living close to him*” (B 128).

Homer pergunta a Lou o que pensa o Instituto fazer da mansão. Talvez a venham a utilizar para conferências, alvitra Lou. Não dá, diz Homer. Só há alojamento para quatro pessoas, acrescenta. Sugere, então, o seu aproveitamento como estância de pesca para pessoas abastadas, que ele e Joe King poderiam explorar.

O tempo começa a arrefecer, lembrando a aproximação do Outono. Brevemente virão buscar o urso, pois a velha Mrs Leroy está quase moribunda, e deseja ver o animal uma vez mais antes de morrer.

Capítulo XXI. Estamos nos princípios de Setembro – *Labour Day* festeja-se, no Canadá e nos Estados Unidos da América, na primeira segunda-feira de Setembro – e ocorre a Lou fazer conservas, uma actividade tradicionalmente a cargo das mulheres; porém, uma vez que a horta também deu para o torto, prefere passar as tardes na companhia do urso, estendida ao sol, meditando sobre as agruras que teria de suportar, caso optasse por ficar com o bicho o inverno inteiro. Recorda-se de outras inaptidões suas para desempenhar as tarefas consideradas femininas: de uma vez, por exemplo, queimou uma camisa de um trabalhador ao passá-la a ferro.

Nesta altura Lou encontra-se num estado de quase bestialidade:

She was idle and grubby. Her nails were broken. She and the bear sat in pompous idleness on the lawn. In the evening, they lazed by the upstairs fire.

Bear and woman by the fire. Both in their pelts. His thick pelt tonguing her again, her hands in his fur. The smell of him drink to her now.

Night and silence. Far away, the last lakers booming along the river. Once, a spark from a birch log landed in his fur. It smelled of burning feathers until she licked it out (B 131).

A insistência, por um lado, na ociosidade indolente e na satisfação apenas das necessidades primárias e, por outro, nos odores emanados do animal, que parecem ter em Lou um efeito embriagador, em acentuado contraste com o “*randy pong*” do capítulo seguinte (B 140), marca a metamorfose que parece ter-se operado na arquivista cidadina.

Terminado o trabalho que havia para fazer, Lou compreende que o urso começa agora a iniciar o processo que conduzirá à hibernação, e fala-lhe da separação inevitável. É então que, pela primeira vez, o animal tem uma ereção. Lou prepara-se para a cópula, mas o que obtém é um arranhão a todo o comprimento do dorso. Fica assustada e empurra o animal para o exterior, com receio que o cheiro a sangue o estimule a alguma maior violência:

“Go,” she screamed. He went out through the back door, scuttling. She walked as erectly as possible to the door, bolted it, and fell shaking into bed (B 132).

Lou, que pouco a pouco se bestializara, como ela própria verificara ao espelho, volta a assumir a superioridade da sua espécie, exagerando um pouco, até, a sua natural postura vertical, enquanto o animal se submete, apressando-se a sair pelas traseiras.

Quando acorda, Lou não tem logo plena consciência do que lhe aconteceu, e a sensação dolorosa que sente nas costas, bem como a aderência da sua pele à roupa, são, por momentos, associadas a uma outra situação ocorrida na adolescência:

When she awoke, it was still light. She was burning. She knew what had happened. She had stayed out too long in the sun, it must be the second of July, and her mother had put that stuff that was like rubber-cement on her back and she was stuck to the sheets, and chilled with sunstroke. She was going to get a fever now and vomit a lot and be taken care of and then be told she never did anything except in extremes (B 132).

Mas logo se apercebe da verdadeira situação; de que não se trata de uma insolação, e de que já é outro dia. Quando, finalmente, recobra a plena consciência, Lou tem uma reacção semelhante à de Adão e Eva após comerem o fruto da árvore proibida:

The room she lay in was dirty. Her hands were dirty. How long have I been like this? she wondered (B 133).

Lou ganha de novo perfeita consciência da realidade que a rodeia, uma consciência que viera gradualmente perdendo à medida que as suas relações com o urso se intensificavam:

She moved her legs. Good. She had clothes on, she found. She could move her head, her right arm, and, slowly, now, her left. Oh Jesus and John Wesley, it hurts. My hands are cold, my head is hot. I must get up.

She found she could roll off the bed. She found she could stand. She walked into the kitchen and found that she could walk. Drink. Take aspirin.

He ripped me, she thought. That's what I was after, wasn't it, decadent little city tart?

She leaned against the kitchen counter for a while, deciding what to do. Then she went out the front door and lay in the river in her clothes, until she felt her sweater coming loose from her broken skin (B 133).

Atente-se na forma gradual como Lou vai recuperando as suas capacidades sensoriais, intelectuais e cinéticas: das mais simples para as mais complexas, culminando, neste passo, com um raciocínio já de certa elaboração, na sequência do qual se deixa imergir na água para que a roupa interior, por efeito desta, descole do dorso ensanguentado, ficando a contar como mais uma imersão na água com efeitos benéficos.

Depois de referir brevemente o paralelismo entre Lou e a protagonista de *Surfacing*, Verduyn integra Lou e o ferimento provocado pelo urso no conjunto das mulheres tatuadas que surgem um pouco por toda a parte na obra de Engel, e, à guisa de conclusão, remete para Margery Fee (cf. Verduyn 1995a: 136), terminando o capítulo que dedica a *Bear* em *Lifelines* com a ideia de que os problemas de identidade de Lou extravasam o plano pessoal porque a sua origem é social – a identidade é uma ficção

social. Além disso, sozinha na selva setentrional, os únicos exemplos sociais que Lou pode descobrir ou imaginar em termos de identidade são masculinos.

Quando, já no interior da casa, recorda a cena que marcara o dia anterior e se revê no enorme espelho oval, Lou depara com uma imagem de si muito diferente daquela que tinha quando viera para Cary Island:

She was different. She seemed to have the body of a much younger woman. The sedentary fat had gone, leaving the shape of ribs showing. Slowly, she turned and looked over her shoulder in the pier-glass at her back: one long, red, congealing weal marked her from shoulder to buttock. I shall keep that, she thought. And it is not the mark of Cain.

She went in to the kitchen and soaked a tee shirt in disinfectant. Slung it over her shoulders for a while. Then dressed, and very slowly set about making her breakfast (B 133-134).

Uma metamorfose tinha-se visivelmente operado em Lou, e, pelo menos no plano físico, tinha sido para melhor. A sua excursão ao mundo animal, porém, deixara marcas; marcas que a sua racionalidade – cuja recuperação, ilustrada pelo reconhecimento da necessidade de desinfetar a ferida e pela forma algo engenhosa como o faz, é agora completa – não vai deixar de aproveitar como ensinamento para o futuro. Com a retoma do vestuário e a preparação do pequeno almoço, tudo parece voltar à normalidade:

When she went outside, the bear was waiting expectantly for her. She handed him his plate. They sat quietly side by side. She shivered for a while. There was a nip in the air. He edged a little closer to her (B 134).

Pouco a pouco, também, o contacto de Lou com o mundo exterior começa a ser retomado:

Upstairs, he lay and watched the play of the fire while she sat at her desk, opening the mail Homer had brought her the other day. A summer's Times Literary Supplements overflowing with advertisements for archivists, a number of angry letters from the Director (was he feeling sexually deprived?), a letter from her sister describing things that are of interest to mothers only but still cry out to be described (B 134).

Gradualmente, Lou vai recuperando a sua actividade intelectual, retomando os seus hábitos de leitura, embora ainda na companhia do urso.

She sat beside the bear for a while, reading. Last night she had been afraid that the smell of blood on her would cause him to wound her further, but today he was something else: lover, God or friend. Dog too, for when she put her hand out he licked and nuzzled it (B 134).

Acentuam-se os sinais, que a natureza sublinha, de que alguma coisa acabou, de que um ciclo terminou, e de que uma separação iminente é inevitável:

Something was gone between them, though: the high, whistling communion that had bound them during the summer. When she looked out the window, the birch trees were yellowing, the leaves were already thin.

Methodically, she began to pack her books and papers. When she had done that she would begin to clean the house (B 134-135).

Lou recobra o seu estatuto de ser humano civilizado, recuperando a capacidade de agir metodicamente, e apercebendo-se de novo da necessidade do asseio e da arrumação.

Quando se trata de “*quest novels*”, o também breve romance de Conrad, *Heart of Darkness*, é uma referência quase incontornável. Como o próprio título deixa claramente antever, o longo artigo de S. A. Cowan, “Return to *Heart of Darkness*: Echoes of Conrad in Marian Engel’s *Bear*”, propõe-se mostrar que, apesar das diferenças importantes entre as duas obras, “*the parallels in plot, setting, concepts and symbolism [...] suggest that Engel, perhaps without being aware of it, found in Heart of Darkness an inspiration for Bear*” (Cowan 73).

Se é inegável, em meu entender, poderem observar-se muitos pontos comuns entre as duas obras, já pela afinidade temática, já pelas repercussões que esta obra de Conrad teve nas diversas manifestações artísticas do século vinte, mormente na literatura, descer ao mais pequeno detalhe da semelhança verbal, como algumas vezes faz Cowan, afigura-se-me um preciosismo de resultado duvidoso. Vejamos, porém, alguns dos paralelos mais significativos que Cowan encontra nos dois romances.

Tanto em *Bear* como em *Heart of Darkness* sobe-se um rio numa embarcação decrépita para atingir um destino no interior da selva. Conrad faz da voz de Kurtz o

símbolo do homem e, à semelhança de Lou, que procura encontrar a voz de Cary, Marlow vê nela o objecto da sua procura. Em ambos os romances, salienta Cowan, existe uma discrepância entre as intenções reais e as intenções declaradas: em *Bear*, a impaciência do Director pelo regresso de Lou é por ele justificada por razões de serviço, mas ela acha deverem-se ao seu desejo de querer retomar as relações sexuais com ela. Na obra de Conrad, é a companhia colonial que procura mascarar a sua exploração brutal por meio de uma imagem pública de filantropia. O odor nauseabundo a carne putrefacta de um hipopótamo, que simboliza, em *Heart of Darkness*, a verdade da selva indomada e não retocada pelo ser humano, encontra o seu paralelo em *Bear* nos odores fétidos que o urso exala, e a que Lou se vai habituando, ou que procura atenuar. O hipopótamo do romance de Conrad, que sobreviveu a inúmeros ataques do homem branco, é o símbolo da selva, da mesma forma que o urso o é no romance de Engel. A frenologia desempenha também um papel significativo nos dois livros, opina Cowan. Simbolizando uma viagem ao interior de si próprio que as personagens principais nos dois romances empreendem, em *Bear* aparece indirectamente, porquanto Fowler, o projectista de Pennarth, é um frenologista, com interesses semelhantes àquele médico que em *Heart of Darkness* mede o crânio a Marlow antes deste partir para o Congo, convencido que está de que, quando os homens vão para aquelas paragens, se operam mudanças no interior nas suas cabeças (cf. Cowan 78).

Em ambos os romances há uma fronteira bem delimitada que separa a selva do ser humano, apesar da comunidade de aspectos básicos, em que o ser humano partilha com os outros animais o dom da vida (cf. Cowan 79). A identidade e a dignidade de cada um, ser humano e selva, só serão mantidas se cada um souber ficar do seu lado da linha divisória. Lou, ao tentar a cópula com o animal, e Kurtz, repudiando a sua Prometida em favor de uma amante nativa, passam essa linha tabu com consequências diferentes. Mas em *Heart of Darkness* há outras fronteiras que ninguém intenta atravessar: desde logo a fronteira constituída pela margem do rio, e a fronteira que impede a tripulação do vapor fluvial, *Nellie*, constituída por famintos canibais, de se banquetear com os seus passageiros.

Uma das expressões de *Heart of Darkness* de que Cowan encontra eco em *Bear* é “*the playful paw-strokes of the wilderness*”¹¹⁴, que, segundo o articulista, inspira a cena crucial do romance de Engel, em que o urso abre, com as garras, um rasgo a todo o comprimento do dorso de Lou. É certo que o gesto do animal não se deve interpretar como intencional, já que Engel prepara com muita antecedência esta cena quando informa que as unhas do urso não são retracteis (cf. *B* 44), por isso qualquer movimento, mesmo lúdico, por parte do animal pode revelar-se perigoso, como o foi daquela vez que, nadando ambos juntos no rio, ele quase tinha afogado Lou ao querer passar-lhe por cima.

Outro paralelo encontra-o Cowan na escolha contranatura que tanto Kurtz como Lou fazem dos seus parceiros sexuais, que, em ambos os casos, contribuem para que as personagens alcancem aquele conhecimento de si próprias que procuram (cf. Cowan 81-22). Embora, como Cowan reconhece, haja uma diferença fundamental entre os comportamentos de ambas as personagens – de Kurtz, que consuma essa união com o selvagem, enquanto Lou apenas o esboça – e as consequências desses actos, em ambos os casos o conhecimento de si próprios é assim atingido.

E o artigo termina contrastando os parágrafos finais de ambas as obras: o optimismo luminoso de *Bear*, expresso por um céu estrelado em que avulta a Ursa Maior (em inglês o nome é masculino) e as suas trinta e sete mil virgens, e o pessimismo plúmbeo do romance de Conrad, por um céu completamente obscurecido por ominosas nuvens negras.

Capítulo XXII. É óbvia a forma como a própria natureza, ainda à boa maneira romântica, parece reflectir o novo estado de espírito de Lou. De notar, também, o número de vezes que Lou passa as noites ao relento em íntimo contacto com a natureza, uma natureza em que agora tudo parece cantar em sua honra:

That night, lying clothed and tenderly beside him by the fire, she was a babe, a child, an innocent. The loons' cries outside were sharp, and for her. The reeds rubbed against each other and sang her a song. Lapped in his fur, she was wrapped in a basket and caressed by little waves. The breath of kind beasts was upon her. She felt pain, but it was a dear, sweet pain that

¹¹⁴ Cowan dá esta referência: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, in *Youth and Two Other Stories* (Garden City, New York: Doubleday, Doran, 1929), p. 105.

belonged not to mental suffering, but to the earth. She smelled moss and clean northern flowers. Her skin was silk and the air around her was velvet. The pebbles in the night water gleamed with a beauty that was their own value, not a jeweller's. She lay with him until the morning birds began to sing (B 136).

Envolta no fofo regaço do urso, Lou sente-se como Moisés, abandonado no seu cestinho ao sabor das ondas, ou como Jesus na manjedeira, aquecido pelo bafo dos pachorrentos ruminantes, uma figura messiânica, portanto, que a natureza parece saudar em toda a sua magnificência. Margery Fee, de cujo artigo daremos conta já de seguida, vê neste tom romântico, que repassa todo final do romance, remetendo para um desenlace transcendente, a expressão irónica da impossibilidade de uma solução para o conflito de sexos que nele se desenvolve.

Com “Articulating the Female Subject: The Example of Marian Engel’s *Bear*” (1988), Margery Fee contribui com um dos artigos mais extensos que o controverso romance de Marian Engel suscitou.

Discordando de Elspeth Cameron, Donald S. Hair e S. A. Cowan, que, de uma forma ou de outra, afirmam que Lou encontra a sua identidade no íntimo contacto com a natureza, a tese principal de Fee é que “*Lou fails, because no woman can succeed at this: subjectivity is constituted collectively, and from a position of power*” (Fee 20). As teses que afirmam que “*the contact with ‘vital’ nature is what bestows an identity on Lou*” (Fee 21) – teses que Fee considera simplistas e crê terem por base a crença de que a natureza e as mulheres, da mesma forma que a natureza e os canadianos, têm uma afinidade especial – são imediatamente contrariadas pela completa inabilidade de Lou para a jardinagem, horticultura e pesca, e pela constatação de que ela julga compreender o urso apenas porque, impropriamente, lhe tem atribuído características humanas (cf. B 59-60).

Para além desta tese principal, Fee produz outras observações interessantes. Uma delas é que, ao contrário de Trelawny e à semelhança de Cary (cf. B 91), Lou não consegue encontrar a sua própria voz: com o Director adopta um estilo eminentemente formal (cf. B 95); com Homer ecoa simplesmente as suas palavras ou concorda com ele; com Joe King fala também um inglês titubeante (cf. B 138).

É também a linguagem, afirma Fee, que impede Lou de impor a Homer a sua superioridade social. É que Homer, o inveterado machista, vê-se a si próprio como superior a todas as mulheres. Na utilização insistente da expressão “*my man*” (B 106) – referida por Homer, e utilizada ironicamente por Lou na última cena do capítulo XVII, uma expressão que proferida por um homem significa uma coisa, e por uma mulher uma coisa muito diferente – Fee vê a intenção de Engel querer significar a situação subalterna da mulher na linguagem falocêntrica.

Regressando de novo à leitura de *Bear* e ao capítulo XXII, parece-me que o que Lou ganha com a experiência daquele verão em Cary Island é algo indefinível, por um lado, mas bastante palpável por outro: perde o sentimento de culpa que sempre a acompanhou até ao momento em que repetidamente se abandonou ao prazer erótico que o urso, ainda que inconscientemente, lhe prodigalizou:

What had passed to her from him she did not know. Certainly it was not the seed of heroes, or magic, or any astounding virtue, for she continued to be herself. But for one strange, sharp moment she could feel in her pores and the taste of her own mouth that she knew what the world was for. She felt not that she was at last human, but that she was at last clean. Clean and simple and proud (B 136-137).

A sensação de limpeza, a que está associada a ideia de inocência, é agora acentuada, em contraste com a sujidade e a ideia de culpa presente em quase todo o romance. Também relevante parece ser a nota masoquista sobre a doce dor que não é mental e, por isso, é boa.

A natureza parece ter perdido o seu significado simbólico, e é agora contemplada na plena fruição da sua inocente beleza:

She went down to the water's edge and watched the miracle of the dawn. She felt the sinister pike sliding through the reeds where they belonged. She watched the last gathering summer birds, and felt the eyes of the goshawks upon her, without fear (B 137).

Os açores, que sempre olharam Lou com desconfiança, não lhe inspiram agora qualquer receio.

Joe King, sobrinho de Lucy Leroy, vem buscar o urso. A despedida é suavizada pela sua própria inevitabilidade e porque Lou sabe que o animal vai ficar em boas

mãos. Fazendo um balanço final daquele verão, Lou constata que, em termos profissionais, nada, afinal, descobriu: uma família, apenas, que quis escapar aos estreitos limites de uma vida banal, mas que dificilmente o conseguiu. Consigo leva apenas as fichas, uma primeira edição de *Wacousta* e a estampa erótica de Rowlandson.

Depois, despede-se dos lugares predilectos:

She stood in the tree crow's nest and took a last farewell of Cary's impressive view. She went to the beaver pond where she had never seen a beaver. The goshawks were gone. She surveyed the ruin of her garden. She stood in the doorway of the bear's old byre and inhaled his randy pong. Really, she thought, really (B 140).

A expressão de quase incredulidade com que Lou reage ao mau cheiro que o urso exala parece indicar até que ponto a mulher, que agora cai em si, foi conduzida pela auto-sugestão, como que embriagada, para longe do contacto com a simples realidade empírica.

Depois de proceder a uma cuidadosa arrumação e limpeza da casa, Lou navega rio acima e lembra-se de um sonho em que a mãe a castiga por causa de um urso. Lembra-se da garra que curou a culpa. Sente-se forte e limpa.

Saldadas as contas com Homer, Lou despede-se dele, que a convida a voltar. Ela, porém, não está certa de que isso alguma vez venha a acontecer, pois está a pensar mudar de profissão:

She drove south all night, taking the long, overland route. She wore a thick pullover and drove with the windows open until the smell of the land stopped being the smell of water and trees and became cities and gas fumes. It was a brilliant night, all star-shine, and overhead the Great Bear and his thirty-seven thousand virgins kept her company (B 141).

A tensão entre o sonho, sugerido pelos odores da natureza intocada pelo ser humano e pela contemplação do firmamento em todo o seu esplendor, por um lado, e a realidade dos deprimentes aglomerados urbanos com o seu cheiro omnipresente resultante da combustão da gasolina dos automóveis, por outro, promete continuar, embora numa perspectiva diferente, depois da experiência de Lou no decurso do verão que agora chega ao fim.

II.4.6 A concluir

Uma corrente central, que poderia intitular-se “Heterossexualidade forçada e felicidade”, um tema muito caro à vertente feminista homossexual, atravessa o texto. Em última análise, o romance trata da felicidade e infelicidade. No caso de Lou, a infelicidade deriva sobretudo da dificuldade em lidar com o sexo masculino. Do modo como as coisas são representadas, é o macho o culpado. Sendo patriarcal a organização social predominante no mundo, tal como hoje o conhecemos, resta à mulher um espaço muito restrito para se poder afirmar. Isto resulta para Lou, inevitavelmente, numa fonte de profundo desconforto.

Na secção BUSY YEARS do seu livro *Lifelines*, Verduyn explora amplamente o contexto autobiográfico de *Bear*, recorrendo a entrevistas concedidas por Engel e, muito especialmente, aos cadernos referentes aos anos de 1974-1975. A riquíssima informação aqui apresentada permite compreender muito da forma como Lou lida com a sua sexualidade – os seus medos, as suas inibições, os seus complexos de culpa, facto que Verduyn resume assim:

Bear can be read fruitfully with reference to the personal concerns and crises Engel was dealing with at the time. Thus, the question of identity is posed in both the cahiers and the novel. Lou's question to the bear and to herself – “Who and what are you?” – is echoed in Engel's cahier in entries such as “You can't tell what kind of man you want if you don't know who you are”¹¹⁵ (Verduyn 1995a: 124).

Verduyn relaciona ainda Lou com a Joanne do romance homónimo e com a Lou do conto “Transformations”, que a seu tempo analisaremos. Da análise ressalta para Verduyn a compreensão do papel da escrita, da composição literária – tanto em Engel como nas suas personagens – enquanto corda-de-salvação, ou ponte entre a realidade com que a mulher prática tem de lidar no quotidiano, e a aspiração da sonhadora a uma vida de imaginação, fantasia e arte.

A meu ver, *Bear* é também uma demanda da “essência masculina”, ou seja, o que é o verdadeiro macho, natural, inadulterado por milénios de organização patriarcal nas

¹¹⁵ MEA, box 6, file 28, entrada de 11 de Dezembro 1974.

sociedades ditas civilizadas. A demanda de Lou da “essência masculina” está também relacionada com o seu trabalho. Ela aspira encontrar a solução de um *puzzle* de peças recortadas, a recolocação dos fragmentos¹¹⁶ que possa acabar por fornecer um quadro completo. A ordenação, classificação e descrição de fichas e fragmentos que Lou leva a cabo, podem entender-se como uma metáfora desenvolvida, ou alegoria, representando os esforços da ciência para integrar todos os fenómenos num todo único e significativo. O seu contacto com os livros, porém, é, na esmagadora maioria, meramente exterior. Lou não os lê a todos, apenas os classifica, confiante em que, depois de preenchidas e ordenadas, as fichas acabarão por fazer algum sentido, acabarão por revelar uma verdade íntima oculta. Mas logo questiona a validade de todo o seu trabalho quando comparado com o sentido veiculado pelo testemunho vivo e directo de Homer:

What was the use of all these cards and details and orderings? In the beginning they had seemed beautiful, capable of making an order of their own, capable of being in the end filed and sorted so that she could find a structure, plumb a secret. Now, they filled her with guilt; she felt there would never, ever, be anything as revealing and vivid as Homer's story, or as relevant. They were a heresy against the real truth (B 83).

Forçoso é, também, ler neste passo a afirmação da superioridade do artista sobre o cientista enquanto criador de significado, uma fonte de luz que se projecta sobre o mundo dos fenómenos: uma ideia claramente expressa na epígrafe do romance.

Há no texto, a dado passo, uma referência a *The Origin of Species* (B 68) e ao Livro do Génesis, e, mais adiante, ao *Paradise Lost* de Milton (B 115). Se interpretarmos o Pecado Original como o primeiro passo no sentido da cultura, o primeiro desvio do plano gizado por Deus para o mundo, podemos, talvez, compreender aquilo que Lou procura. E as consequências do seu fracasso são dolorosas, e não podia ser de outra forma. O animal dá-lhe conforto, prazer e solidariedade enquanto criatura que é de um criador comum, mas não pode ir além disso. O urso é Deus¹¹⁷, porque, como todos os animais, contém em si mesmo a verdade

¹¹⁶ Parece-me a propósito lembrar aqui o que escreve Coral Ann Howells sobre a narrativa pós-moderna: “If the narrative forms these stories take are often fragmented or fantastic this should come as no surprise, for these are stories about processes of discovery and recovery which are still incomplete, as the tentative endings of so many of them suggest” (Howells 27).

¹¹⁷ “She felt sometimes that he was God” (B 118), e ainda “today he was something else: lover, God or friend” (B 134)

da criação, nem boa nem má. Os seres humanos, porém, não são criaturas simples como os animais. São habitados por impulsos motores opostos, que muito raramente se equilibram, e, quando isto acontece, nunca é de forma permanente.

O romance não é completamente pessimista, porém, porque existe nele uma nota de mudança e, com ela, uma ponta de esperança no final. Em que sentido se realizará essa mudança, isso não é revelado nem sequer sugerido. E poderia sê-lo? A solução parece ser, então, a mudança permanente na busca da verdade possível (a felicidade): o inconformismo.

Coral Ann Howells lê *Bear* como: “[the] reaching of a demarcation line showing what is forbidden by natural law and as a turn[ing] upside-down [of] the power fantasies of conventional male-oriented pornography, for here it is not the woman who is tamed and transformed into a sex object, it is the bear” (Howells 113). Eu inclino-me mais para uma leitura do tipo da que faz Aritha Van Herk no seu posfácio à edição de 1990 do romance: “While Engel suggests that because we have subverted honest desires there is a great and angry rift between men and women, she does offer a healing recognition. It is possible, if we love ourselves, to love others. If we dare to read what is inside the head, we might unearth the body. A woman and a bear: a bear and a woman. Alone at last” (Van Herk 147).

O amor, todavia, é também uma construção cultural. Portanto, o sentimento que Lou alimenta, ou diz alimentar, pelo urso não pode ser amor, já que há um ser irracional envolvido na relação. A completa fruição de prazer sexual sem impedimentos de ordem cultural! Será isto que Lou encontra em *Bear*? Eis o que se me afigura quase impossível para nós, que somos sempre já culturados. O que Engel pode estar, não obstante, a sugerir, numa interpretação ecológica do romance, é uma união ou uma integração da espécie humana com todas as espécies numa estreita solidariedade que assegure a continuidade do planeta tal como o conhecemos.

Alguns sinais da impossibilidade do regresso à natureza, que este amor simboliza, são: (a) Lou não consegue corresponder ao defecar do urso (b) quase que é afogada pelo urso quando nadam juntos (c) o urso representa a ordem natural quando recusa a cópula (d) os objectos despem o seu valor simbólico: a casa torna-se “no longer a symbol, but an entity” (B 137).

Bear pode também tomar-se como o fracasso de uma consciência egoísta e egocêntrica do amor e do prazer. Lou reage contra os parceiros masculinos, na sua experiência passada, assumindo agora um papel dominante de uma forma que de algum modo mimetiza o comportamento dos homens para com ela. Este comportamento não é, porém, sancionado no romance, e a revelação desta impossibilidade é recebida com alívio. Lou tem de continuar à procura, a sua demanda tem de prosseguir.

Após uma leitura comentada do romance, em que foram relevados alguns dos aspectos mais salientes, parece ter ficado claro que *Bear* é um romance no feminino, identificável como tal mais pelo “conteúdo” que pela “forma”; que se trata do produto duma cultura pós-colonial do tipo *settler colony*, ciente da sua multiplicidade imiscível; que reflecte a pós-modernidade com uma auto-reflexividade muito própria, pelo seu carácter de estrutura aberta e consciência de género; e que a referência à tradição está presente, ainda que apenas num tom trocista muito ténue e disfarçado. Verifica-se, ainda, que *Bear* se estrutura utilizando a inter-relação de vários códigos – literário, mitológico, folclórico, psicológico – de referência cultural e literária, sem que nenhum deles possa ser tomado como definitivo, mas todos devendo ser levados em conta para uma leitura mais aberta à complexidade do real. O discurso narrativo, servido geralmente por uma prosa de marcado cunho pessoal, onde se presente uma clara intenção rítmica e uma articulação fluente, caracteriza-se por uma notável frugalidade estilística, em que o recurso ao mais modesto artifício de linguagem resulta potenciado em momentos cruciais da acção.

II.5. *The Glassy Sea*

The Glassy Sea (1978), publicado na esteira do grande sucesso de *Bear*, era, por essa razão, aguardado com alguma expectativa. Passada a surpresa inicial, o aparente contraste superficial entre as heroínas de ambos os romances desvanece-se, e torna-se claro que “*it is not so different; it can, perhaps be seen as a companion to Bear*” (Hutchison 1). Esta complementaridade moveu Ann Hutchison a uma análise paralela das heroínas em ambos os romances, as quais são dotadas de “*a strong but latent desire to lace up to their true selves, and both need a strong impetus to set them on the way to self-discovery*” (Hutchison 1).

Quanto à caracterização de personagens os/as primeiros/primeiras leitores/leitoras de *The Glassy Sea* parecem ter detectado uma diferença sensível entre o tratamento que ao sexo feminino e ao sexo masculino se dá no romance. As mulheres são “*real and fully drawn*”, enquanto as personagens masculinas são menos conseguidas (Fallis₂). “*Rita’s husband [...] is an undeveloped and improbable monster*” (Leonard). A personagem principal recebe maior consenso, um consenso mais positivo, também: Marguerite Heber (Rita) é “*the most interesting character Engel has created*” (Amiel); a heroína é inesquecível (cf. Bannon). Há, porém, quem pense que, apesar do talento de Engel “*to create believable if prosaic outcasts within a brief literary space*”, a personagem central tem pouca profundidade; as vicissitudes da sua vida “*remain dim, hurriedly paraphrased, and [...] seemingly inconsequential*”, e as personagens secundárias são também desprovidas de vida (Farkas).

Outros leitores/leitoras detalham mais os seus comentários sobre a personagem principal. Assim Catherine Ross, na sua recensão para *Journal of Canadian Fiction*, pega num dos temas centrais do romance, a dualidade Mary/Marta da personalidade de Rita, para dizer que o lado, “Mary”, da protagonista “*yearns for beauty, images and metaphor*” (Ross 138), enquanto a faceta, “Martha”, é prática e laboriosa. Ross discorre sobre “*the two meanings of Pelagian, the further opposition of contemplation and action and of Mary and Martha, together with the conflicting elements of Rita’s nature that are reflected in her various names, [which] are all worked out in Rita’s counterpointing of her Ontario past and her seaside present*” (Ross 138-139).

Linda Biesenthal, por seu turno, encontra diferenças qualitativas na caracterização das diferentes fases na vida de Rita. Escreve a articulista que as secções que se referem

à *Eglantine Order* “are particularly good. Engel is less successful at capturing the essence of Rita’s bewilderment in the world outside the convent. She does not sufficiently prepare us for Rita’s falling apart, so that the character does not seem consistent. Despite this problem, Rita is a striking character and *The Glassy Sea* is a good novel” (Biesenthal 145).

Quanto ao estilo, a o prato da balança pesa mais favoravelmente para Engel: ela é “the imaginative superior of Laurence and Atwood” (Clery); “a Canadian writer of continuing excellence” (West); possui “undeniable writing skill” (Amiel). “Engel’s talent for writing is [...] finely boned [and] prismatically shimmering [...] Her style is lyrical, resonant and allusive (Edinburgh). O estilo do romance é “richer and [more] quietly elegant in style” do que *Bear* (Bennett); rico de ornamentos estilísticos e descritivos embora pecando por “a surfeit of rhetoric” (Adachi 1978). “The language is as intricate, rich and sensuous as the wild rose and also thorny with the wit of desperation”, escreve Barbara Bannon, enlevada. Mas ainda o mais expansivo de todos os comentários pertence a Stan Atherton, que, embora, fazendo suas as palavras de Kenneth Allsop na caracterização dos romances de Iris Murdoch, se refere nestes termos aos romances de Engel até então publicados: “[they] give one the satisfying pleasure that only good writing can – the really authoritative use of words, the felicity of phrase, the meticulous style which does not at the same time mean a nervous limitation of ideas” (Atherton).

A questão do enredo é, quando se fala de Engel, sempre a mais sensível. Para Ken Adachi sente-se uma falta de “story telling, the ability to conceal and surprise” (Adachi 1978), ao mesmo tempo que para Mary Gordon, “the book’s weaknesses in pacing, characterization, plot, and language come to the fore” (Gordon). Arnold Edinburgh, porém, acha que Engel “always drives her story on with a relentless power” (Edinburgh); e Joseph McLellan, num comentário que abarca enredo e assunto, escreve, contrariando as opiniões mais negativas, que *The Glassy Sea* “is a brief but very eventful novel, an agenda for a woman’s movement, an exploration of the basic problems in our society and frequently poetry of a very high order” (McLellan).

No comentário ao assunto propriamente dito do romance, as opiniões vão desde tratar-se de um manifesto feminista, “an agenda for a woman’s movement, an exploration of the basic problems in our society” (McLellan), “[a] feminist message”

(Adachi 1978); até ao mais geral “*the spiritual life of women*” (Gordon) ou “*a defining of the self in terms of origins*” (Oates 87). Val Clery lamenta a natureza do assunto em *Bear* e *The Glassy Sea*, e exprime o seu voto de que Engel possa vir a escapar do “*vicious circle of regionalism*” (Clery). Eleanor Wachtel vê o romance excessivamente marcado por uma intenção utilitária: a nova Ordem que Rita vai dirigir parece-lhe modelada em *Nellie’s*, o lar feminino de Toronto, por isso o romance lhe parece caracterizar-se por uma “*social usefulness, too familiar perhaps to be free of a propagandistic tone*” (Wachtel). George Dretzsky, com que encerro o coro das vozes negativas nesta vertente, é de opinião que, embora despertando interesse, *The Glassy Sea* fica aquém das expectativas que cria em termos temáticos e estruturais (cf. Dretzsky 145).

Também se encontram, naturalmente, opiniões francamente favoráveis: “*The pressures of conscience, guilt, duty, faith, and the conflicting demands of the flesh are handled here with great subtlety*” (West); “[*the*] *plot, woven about the war of the sexes, brings a modern twist to an age old tale*” (Manning); “[*a*] *articulate, integrated, mainlining rage forms the core of this novel. It is the rage of the woman set aside after her fruitful years are over, the woman set aside for not being sufficient to man’s fantasies*” (Govier): “[*a novel by a woman,*] *about women, and, basically, for women [...] what I have been waiting for*” (Vance).

Abstendo-se de juízos de valor, Dennis Duffy considera o romance uma viagem “*from a Christianity that has become a set of esthetic motifs rather than convictions to a Christianity finding its meaning in social service*” (Duffy), enquanto Elaine Dewar sublinha a deslocação de Rita e a extinção da pequena comunidade, a luta pela autenticidade feminina num mundo onde há pouco espaço para os homens. A migração do campo para a cidade representa um movimento psicológico “*from restraint to freedom, from repression to anomie*” (Dewar 44). Por fim, John Leonard confessa que, após uma segunda leitura, a dramatização da dicotomia Mary/Martha lhe surgiu mais clara e, com ela, o significado do regresso ao “convento” anglicano.

Esta última referência de Leonard à necessidade de uma releitura do romance explica, a meu ver, a razão por que, na generalidade, os livros de Engel não foram muito beneficiados pelas recensões que tiveram. Excepção feita a *Bear*, a falta de linearidade do discurso narrativo confunde tendencialmente uma leitura menos

demorada e atenta. É, manifestamente, o caso de *The Glassy Sea*, romance em relação ao qual foram produzidas muito posteriormente, veja-se o caso de George Woodcock que considera *The Glassy Sea* provavelmente o melhor romance de Engel (cf. Woodcock 1981, 1983, 1984), leituras que fazem muito mais justiça ao romance.

Se bem que a ideia de escrever sobre uma ex-freira pairasse já no espírito de Engel desde o tempo em que a escritora dava os primeiros passos na composição de *The Honeyman Festival* (cf. MEA Box 6 File 11 [45]), a escrita de *The Glassy Sea* começa a tomar alguma forma apenas a partir do início de 1976, tendo o romance recebido provisoriamente os títulos de “The Adventures of Imelda”, e, mais persistentemente, “The West China Shore”. Um dos mais interessantes cadernos de notas de Engel, que ela abre com o título “Bear Summer” (MEA Box 14 File 15), contém várias ideias e descrições que virão a ser utilizadas na versão definitiva de *The Glassy Sea*. Na capa exterior deste caderno, que se reporta ao verão de 1976, que a autora passou com os filhos na Prince Edward Island, gozando o desafogo financeiro proporcionado pela venda de *Bear*, Engel escreveu “The Perfectability of Man” e “M. Engel ’76”. Nele estão contidas extensas notas sobre o aperfeiçoamento do homem no seio do cristianismo, um tema importante no romance, e na página [13] pode ver-se um horário de actividade conventual encimado pelas palavras *Schedule at Littlemore*.

Há basicamente dois planos narrativos em *The Glassy Sea*: a história da aceitação por parte de Rita da direcção de uma espécie de convento anglicano e, imbricada nesta e em retrospectiva, a história da sua vida. Os factos, porém, são apresentados começando pelo fim:

- a) Investidura de Rita, ou tomada de posse, que revela a sua aceitação do cargo apesar de todas as razões em contrário aduzidas numa carta a Philip, Bispo de Huron (GS 9-14, “Prologue”);
- b) o texto integral dessa carta (GS 15-144, “The Letter”);
- c) epílogo em que são reveladas as condições e os argumentos que levam Rita, finalmente, a aceitar o cargo (GS 145-167, “Envoie”).

A heroína de *The Glassy Sea* nasce numa família rural de gente boa, humilde, laboriosa, numa localidade do Ontário chamada West China, e recebe de registo o nome, Margarite (Rita) Heber. Na universidade, a sua companheira de quarto,

Christabel, bela como uma flor, torna-se “her ‘pagan’ (GS 53), amoral alter-ego until eventually Christabel’s commitment to a man in marriage breaks the spell” (Hutchison 11). O colapso resultante do casamento da sua amiga vai requerer uma convalescença no aconchego das desveladas atenções maternas.

Rita completa a sua formação universitária sob a tutela de um clérigo anglicano, que a apresenta a uma comunidade de amigas, as *Eglantine Sisters of the Church of England*. Após a formatura, Rita ingressa na ordem como Sister Mary Pelagia. Aí passa dez anos felizes, trabalhando com as outras oito ocupantes de *Eglantine House*. Quando a saúde das envelhecidas irmãs começa a faltar, a ainda jovem Rita é encorajada a procurar um lugar no mundo exterior.

Rita, então, encontra Asher Bowen, que a convida para o acompanhar ao culto dominical, e acaba por casar com ela. Então, passa a partilhar a vida sossegada e arrumada que o seu marido, um advogado, concebe para ela. O seu nome muda-se, para se adaptar ao novo estado, mas a alteração resulta mais profunda do que a simples mudança de apelido: Asher não gosta do nome, Rita, e sugere Peggy (diminutivo de Margaret, a versão anglo-saxónica do nome da mulher). Quando Chummy, o filho, nasce, uma criança hidrocefala, Asher, que não partilhara do desejo de sua esposa de ter um filho, começa a cavar uma distanciamento cada vez maior entre ambos, que acabará por levar ao divórcio, que tem lugar após a morte de Chummy. Ao divórcio segue-se a depressão e o excesso do consumo de álcool, de que ela, agora Rita Bowen, recupera após uma temporada a sós numa propriedade rural na costa Oriental do Canadá. É aí que Philip, Bispo de Huron, a vai encontrar e lhe propõe a direcção da reabertura da *Eglantine House*. Após uma longa reflexão, Rita aceita ser a nova madre superiora das *Eglantines*, tornando-se, mais uma vez, Mary Pelagia.

The Glassy Sea (1978) tem um formato epistolar distintivo, e constitui outro exemplo da experimentação de Engel no domínio da forma literária. O romance é construído em três partes principais: “The Prologue,” “The Envoie” e, entre estas duas, “The Letter,” uma carta deveras extensa, que constitui, de facto, o corpo principal da obra.

A estrutura de “The Prologue” é simples, uma simplicidade a que corresponde uma sintaxe simplificada, quase despida de todo o artifício nos seus geralmente curtos

parágrafos, se exceptuarmos o paralelismo e a elipse no segundo parágrafo¹¹⁸. Embora muito diferentes em termos de estilo, “The Prologue” utiliza esteticamente alguns recursos narrativos exibidos em *Monodromos*. Também ocorrente em *The Glassy Sea* é mesma forma elíptica de transmitir informação, que mantém o leitor na dúvida sobre quem são, por exemplo, Philip e Anthony, e em que consiste a cerimónia de que se dá conta. O arquidiácono, o genuflexório e as vestes, sugerem tratar-se, talvez, de um casamento. A recusa da narradora a ser a esposa de Cristo, no entanto, sugere uma cerimónia de natureza muito diferente, possivelmente a consagração de uma freira.

As personagens não são apresentadas de uma forma directa, e o leitor, como acontece nos capítulos de *Monodromos* atrás analisados, fica com pequenos pedaços de um *puzzle* com os quais tem de construir uma gravura completa. Muitas páginas irão transcorrer antes de se poder fazer uma ideia de quem são, verdadeiramente, Anthony, Philip e a própria narradora.

Após este breve diálogo, o leitor pode pensar que Philip é um clérigo:

“*How did you rob me of my past?*”

“*When we first met, remember?*”

“*At Maggie’s? The dinner party when I was pregnant?*”

“*She put you next to me.*”

“*I remember. She asked me particularly to sit next to someone called Philip Yurn because everyone else was afraid of him.*”

Anthony roared. “*I love Ontario accents.*”

“*Some fear clergymen, others psychiatrists,*” said Philip (GS 11).

É por esta observação aparentemente casual, “*Some fear clergymen, others psychiatrists,*” que se segue imediatamente à observação de que todos os outros receavam Philip Yurn¹¹⁹, que este aspecto da identidade de Philip é revelado. Que ele, porém, é o bispo de Huron, só fica bem estabelecido na página setenta e quatro, “*I had no idea you were The Bishop*” (GS 74). Mas é interessante seguir esta identificação

¹¹⁸ Outras duas frases elípticas podem encontrar-se no primeiro parágrafo da página 10 seguidas por uma frase suspensiva, também elíptica: “*Their clear voices echoing. My mind wanting to stray. I thought, the kneeler is scuffed, if only there were music . . . Mary Rose . . . but I brought myself back*” (GS 10). O uso do participio presente, em vez de uma forma finita do verbo, sugere uma suspensão do fluir temporal, que é reforçada pela elipse suspensiva da frase seguinte, numa eloquente ilustração dos processos de uma mente errática.

¹¹⁹ A forma *Yurn* é aqui usada para representar a pronúncia local de *Huron*, que motiva o comentário ironicamente reprovativo de Anthony.

gradual, tão distintiva da técnica narrativa de Engel. Primeiro temos Philip, alguém presente na cerimónia (GS 9, a primeira página do romance). Depois temos Philip Yurn, um clérigo (GS 11). Muito mais tarde, o destinatário da carta, Philip Yurn, identificado com The Bishop (GS 74, já citado), e finalmente a identificação de Yurn com Huron (“*You came in late, once, Bishop of Huron, Philip Yurn...*” (GS 101).

Anthony nunca volta a ser mencionado até ao *Envoie* (GS 145), onde é identificado com algum pormenor como *Brother Anthony Stone*, enviado por *His Grace Philip Huron*, “*possessor of a Canada Council grant to work on the history of the Protestant monastic establishment in Canada*” (GS 152).

Alguns elementos diegéticos de primordial importância são revelados no *Prologue*. Há uma mulher¹²⁰, a narradora, outrora uma freira (“*old costume*” e “*one who was once the bride of Christ*”, GS 11), que está, provavelmente, a ser consagrada como Madre Superiora de uma ordem religiosa, até ao momento ainda sem irmãs, e que entretanto foi casada e teve pelo menos um filho. Percebe-se, também, que é alguém que aceitou muito relutantemente esta nova posição, só após muita insistência e persuasão dos dois clérigos, e que é muito crítica em relação ao cristianismo ortodoxo.

Durante todo o livro a narradora vai assumir nomes diferentes, mas todos, de uma forma ou doutra, associados ao seu nome verdadeiro, Marguerite Heber (GS 112). Antes de ingressar no convento, ela prefere chamar-se Rita. Depois, recebe de Mary Rose, a madre superiora, o nome de Mary Pelagia (GS 77-78), uma vez que Pelagia (a santa) também anteriormente se chamara Margarite. Quando se casa com Asher Bowen, tem de mudar mais uma vez de nome. Mas Asher desgosta do nome Rita, e chama-lhe Peggy (GS 112), diminutivo de Margaret. Outros, amigos e conhecidos, chamam-lhe Peg. Após o divórcio, usa o nome Rita Bowen, com que assina a carta (GS 144). No *Prologue* as pessoas dirigem-se-lhe pelo nome Mary P. (GS 11). Se associarmos esta complexa mudança de nome com a mudança de nome da própria Marian Engel, por força da sua adopção e casamento¹²¹, podemos tentar observá-la a uma luz diferente, e analisá-la em termos de simbolismo de identidade.

¹²⁰ Isto será primeiramente sugerido por “*We will be what we are, not brides of Christ*” (GS 10) e, depois, confirmado por “*At Maggie’s? The dinner party when I was pregnant?*” (GS 11).

¹²¹ Cf. p. 1, supra.

Faz-se também alusão a outras figuras importantes: Mary Rose, a anterior madre superiora, (mas isto não é ainda revelado), e o Dr Stern, o psiquiatra. Estas personagens serão plenamente desenvolvidas na segunda parte, *The Letter*, mas são referidas no *Prologue* como se o leitor as conhecesse de longa data, uma característica comum a muitas narradoras de Engel.

Outro aspecto técnico de Engel, já detectável, também, em *Monodromos*, e já acima comentado, é a múltipla referência ao mesmo episódio, de cada vez nele focalizando um aspecto diferente. No *Prologue* temos a referência a um jantar social em casa de Maggie, quando Rita estava grávida, que é marcado por duas emoções antagónicas: Rita encontra Philip pela primeira vez e fica a gostar dele, e, também pela primeira vez, tem um vislumbre de como Asher, o marido, a detesta (cf. *GS* 11). As outras três referências são nas páginas 74-75, 101 e 108. Cada referência focaliza um aspecto diferente, mas têm todas as mesmas duas coisas em comum: o bom grado com que Rita aceita sentar-se ao lado do Bispo, e a atitude afável e informal deste. Os efeitos desta referência poliédrica são um aumento da plausibilidade e da unidade da narrativa, e uma preparação para o papel decisivo de Philip na decisão que Rita toma de aceitar um novo desafio num momento em que já pensava retirar-se, abandonar a vida activa.

“*The Prologue*” tem uma estrutura reconhecível, e pode ser dividido em cinco partes. A primeira parte, que pode considerar-se uma introdução, está mais estreitamente ligada com a cerimónia da consagração ou investidura. É marcada pela recusa da narradora a usar um anel, e pela sua decisão de guardar no cofre a bela cruz, com que Philip a presenteara. O coçado genuflexório e a falta de música fazem a sua mente vaguear aparentemente ao acaso, e, então, os pensamentos começam a cruzar-lhe a mente quase aleatoriamente, ou pelo menos segundo uma associação pouco evidente. De facto, porém, a associação de ideias é mais estreita do que parece: música, religião, psiquiatria, loucura, morte.

Cada uma das quatro partes seguintes é marcada pela saída de uma das personagens da sala, de uma forma que faz lembrar a construção cénica do teatro shakespeariano. Podem ser assim esquematizadas:

Narradora (aqui chamada Mary P.), Philip, Anthony, Arquidiácono: considerações sobre a cerimónia de consagração.

Sai Arquidiácono: recordações de factos significativos passados.

Sai Philip: Anthony procura compreender as reticências com que Mary P. aceita a consagração – ela acha muito estranho que a autoridade que vai exercer sobre as futuras irmãs seja nela investida por homens, mas a principal razão de ser da sua relutância é que ela se sente insegura da sua capacidade para desempenhar o seu novo cargo.

Sai Anthony; Mary P. a sós: Pensamentos especulativos sobre o seu presente e futuro: “*I was safer, safer by far, down there on the shore. I had nothing to risk and nothing to lose. Now I have power, only a little power, but with power comes risk. I am afraid*” (GS 13). A fim de exorcizar o passado, Rita decide reler a carta que escreveu a Philip no anterior verão (GS 15), em resposta a uma carta sua, cuja recepção ela refere na página dezasseis.

II.5.1 Tempo e diegese

O tempo diegético de “*The Prologue*” é o presente. É como se a narradora comesse a escrever meia hora após a saída de Anthony, agora que está sentada “*in this big chair*” (GS 11) “*behind that [Mother Superior’s] desk*” (GS 12). Engel é muito minuciosa na descrição de todos os movimentos da narradora no gabinete: primeiro, sentada “*in this big chair*” por indicação peremptória de Philip (GS 11); depois “*turning so that I, too, could see the fire*” (GS 12); e, por fim, mudando “*to Philip’s chair beside Anthony*” (GS 12). Estes movimentos, cuidadosamente registados pela narradora, são uma indicação de quão insegura Mary P. se sente na sua nova posição. O desejo de poder ver o fogo, conhecido catalisador da actividade imaginativa, justifica-se como um desejo de evasão de uma situação ou cerimónia com que Rita não está inteiramente de acordo, ou em relação à qual se sente insegura. Contudo, se ela se refere à cadeira por detrás da secretária como “*this chair*” isso só pode significar que ela voltou ao cadeirão para escrever as impressões daquele dia notável da sua vida.

O tempo diegético do romance estende-se por toda a vida de Rita até ao presente, mas os factos são narrados retrospectivamente, através da releitura de uma carta escrita a Philip, Bispo de Huron, alguns meses antes, durante o verão. O tempo da acção do romance tem, na verdade, a duração de uma noite, aquela que se segue à cerimónia de investidura, e a única personagem que encontramos directamente é a personagem central, a Irmã Mary Pelagia (anteriormente, Rita Bowen pelo casamento, e Rita Heber

pelo registo de nascimento), a recém-vestida mãe superiora da recém-revitalizada *Eglantine Order*. A carta autobiográfica de Rita, que constitui o cerne do romance, procura justificar a recusa da remetente a ser a cabeça de um convento, as *Eglantines*, ao qual outrora pertenceu.

A natureza retrospectiva da carta permite toda a casta de mutações no registo temporal, prolépticas e analépticas. Por uma rápida associação de ideias, a narração pode rapidamente afastar-se do assunto que está a tratar, e, por vezes, um movimento sempre em frente conduz de novo a narração ao ponto de onde divagou, descrevendo, assim, um círculo completo. Um exemplo deste fenómeno pode encontrar-se a páginas 23-24. Rita está a fazer uma retrospectiva da sua infância e dos tempos de escola, quando recorda “*another thing about roses, a poem we had in school.*” Então interroga-se sobre que uso simbólico da flor poderia estar a ser feito no poema: “*Because it didn’t last? Was perfumed? Blowzy? Life-cycle like a woman’s body, tight, then ripe, then in the end, drooping and loose? Rare? No, it was everywhere. Age-old, though. Scented. Flavoured*” (GS 23-24). Então surge esta pergunta, aparentemente sem ligação, “*‘Why,’ Dr Stern wanted to know, ‘did you become a nun?’*” Nesta fase do discurso narrativo o leitor não tem possibilidade de se aperceber da ligação. Rita professa na *Eglantine House*, uma ordem cujo nome é derivado dessa rosácea, a rosa silvestre. As freiras chamavam-se *Eglantines* (Rosas Silvestres), as rosas de que a sua mente se ocupava, enquanto símbolos. A resposta à pergunta do Dr Stern, o psiquiatra, fecha o círculo e condu-la de novo ao enquadramento social e religioso da família a que pertence, com recordações abundantes e detalhadas da mais tenra infância.

Embora a narração em “*The Letter*” progrida numa ordem, *grosso modo*, cronológica, verificam-se frequentes prolepses, que, desvendando alguns factos e eventos futuros por meio de uma breve referência, aparentemente casual, podem destinar-se a aguçar a curiosidade e o interesse do leitor. É o que acontece quando Rita está a meio da descrição da sua família, da qual é a mais jovem. Ela está a apresentar o seu “*black-hearted brother Stu, the one who’s the printer in [. . .] Detroit, though he wasn’t always like that, just mostly*” (GS 27):

“*Ash Bone,*” he said when I told him I was married. “*Ash Bone. That dirty bastard son of a Tory bagman, lace on his pants. Kid, you’ll get what you asked for.*” I hope he isn’t right about everything (GS 27).

Esta referência a Asher Bowen, ex-marido de Rita, confirma as anteriores referências feitas a páginas 10, 11 e 15, e, com o trocadilho trocista de Stu sobre o nome de Asher e os fortes adjetivos, contribui para completar o retrato de uma personagem detestável, que conduz Rita ao colapso psicológico de que agora convalesce.

A próxima referência a Asher tem lugar na página 37, onde Rita e Asher se encontram pela primeira vez, na escola secundária, muitos anos antes do reencontro que conduzirá ao casamento:

Asher was the most beautiful man I had ever seen, and, you know, I knew him long before I had met him at Maggie Hibbert's; he went to the same high school I did" (GS 37).

Este passo trata Asher de uma forma muito mais ampla do que os anteriores, mas o pleno desenvolvimento, no sentido do qual este é mais um passo preparatório, só vai verificar-se entre as páginas 107 e 128. Atente-se na referência proleptica à casa de Maggie e o comentário premonitório, *"I was wrong, but so was my brother Stu when he made his political judgement of him"* (GS 37), expandido nove linhas abaixo.

O passo seguinte marca o início do período mais penoso da vida de Rita. Após ter deixado *Eglantine House*, o convento, Rita vive em casa de Maggie durante algum tempo um período de readaptação à vida secular. Ali, numa das festas sociais onde regularmente se encontram amigos de Maggie *"very married, very marrying"* (GS 110),

I found myself pushed into a corner against a tall man, giggled, looked up. It was Asher Bowen. He was still beautiful, but very bald. And he didn't ask me to dinner, he asked me to church.

"Ash Bone, Ash Bone," I hear Stuart's mournful cry. But then the bell tolled differently (GS 107).

Atente-se no grito lamentoso de Stu, uma prolepse. Um comentário ominoso é quase sempre inseparável de uma referência a Asher. A beleza de Asher é consistente com a sua caracterização na página trinta e sete, mas a descrição é aqui abreviada: acrescenta credibilidade à narrativa, evocando, simultaneamente, a impressão que ele causou em Rita quando esta o encontrou pela primeira vez aos quinze anos.

*Then Asher walks in.
 Oh dear, it really was a very foolish marriage.
 “You know,” he says, “I think I’ve seen you before.”
 “You have,” I say. “We were at the same high school together.”
 (Careful not to call it the Kleeget.) “West China.”
 “Oh yes. I took my grade thirteen there. My mother was ill.”
 “I was in grade nine. Your father was the judge¹²²” (GS 111).*

Agora o seu reencontro, mais de quinze anos volvidos, é finalmente dado com todos os pormenores, o clímax de um processo cuidadosamente preparado num crescendo de mais de cem páginas, dois terços do romance. O mesmo ominoso contraponto proléptico, *“it really was a very foolish marriage,”* marca uma vez mais a referência a Asher com o seu dobre dolente.

Na página 128, a narrativa é abruptamente interrompida pelo passado recente diegético, ou, para ser mais preciso, o presente da redacção da carta. Após três parágrafos, em que a personagem principal é Stirling, o jovem estorninho, cuja lenta aprendizagem de voo se desenrola paralelamente à convalescença de Rita, tem início uma nova secção na narrativa, marcada pelo colapso psicológico da narradora e pela infiabilidade da sua narrativa, causada pela diminuição, e por vezes perda, das suas faculdades mentais. A secção, que se estende aproximadamente da página 128 à página 140, começa:

I don’t know how long after I got the lawyer’s letter it was that I woke up in Detroit, but when I woke up in Detroit I knew something bad had happened (GS 128).

Rita não tem qualquer ideia sobre a sua viagem para Detroit, ou sobre o que aconteceu após ter recebido a carta do advogado de Asher, e isso não se deve a estar embriagada: *“Next time,” [Stu] said, “bring your own booze, kid.”* (GS 129). Esta amnésia dá origem a uma lacuna na narrativa que terá de ser preenchida, para grande surpresa do leitor, por outros narradores, tais como Amabel e John.

¹²² O sogro de Marge Elph, em *“The Life of Bernard Orge,”* é também um juiz, o símbolo por excelência do poder falocrático (cf. TW 39).

II.5.2 Narração infíável¹²³

Após a morte de Chummy, o filho hidrocéfalo de Rita e Asher, Rita começa a manifestar claros indícios de que a sua mente fora seriamente afectada pelo facto: “*I came home from his funeral and started to make his supper*” (GS 127). Na segunda-feira seguinte, Rita dirige-se à clínica como se Chummy não tivesse morrido. Da clínica chamam o marido, e mandam-na para fora de casa, para descansar (GS 127, ll.13-14). Então Asher admite ter conhecido Kate Rogers, uma jovem que tinha trabalhado na sua última campanha eleitoral. Rita responde com um comentário sarcástico: “*we could adopt her.*” Como se pode confirmar mais tarde, e ao contrário do que possa parecer, Rita não está a dar livre expressão aos seus instintos maternais após a morte de Chummy, mas simplesmente a ridicularizar Asher por causa da idade da sua nova namorada.

O relato dos dias que se seguem à confissão de Asher constitui um curto mas efectivo resumo:

*Couldn't he see that the last thing I wanted was to be free?
He talked more and more, but I didn't hear what he said. She was
young and she needed him, things like that. A lot of words. All I could see in
my mind was the cool, long-fingered, knotted hands of Katie Rogers.
In the end, Asher did set me free. He left, and I settled down to a little
simple drinking, something I'd grown fond of. It swept away the pressures of
the day. Tally walked in then, and suggested we go to bed and I said, sure.
The next day, I got a hand-delivered lawyer's letter (GS 127-128).*

A verdadeira dimensão do “*settl[ing] down to a little simple drinking*” é revelada, não por Rita, mas por Amabel, algumas páginas adiante: “*You made a fool of yourself with Tally, you went around to Katie's with that knife*” (GS 133-134). A “*hand-delivered lawyer's letter*” revela que Rita foi apanhada numa armadilha infame, ainda que, provavelmente, não esteja consciente do facto até surpreender alguém dizendo numa festa: “*Tally should've been ashamed of himself for that put-up job*” (GS 137), e o confirmar com o próprio Tally:

¹²³ Para uma definição, cf. Booth 158-59.

"[...] I'm sorry, Peg."

"You should be."

Tally looked at me steadily. "Asher's my best friend," he said. "Men are loyal" (GS 136).

De notar que, embora narrada posteriormente, a escuta casual da página 137 precede o comentário de Peggy, aliás Rita, da página 136, o que significa que Rita soube da armadilha que lhe foi preparada por Asher e Tally (aqui mencionada), escutando acidentalmente uma conversa que, embora tendo tido lugar anteriormente, só mais tarde é narrada. A lealdade masculina não é mais, afinal, que uma conspiração para dominar a mulher.

O colapso psicológico que Rita sofre no Outono, após a morte de Chummy, é intensificado após receber a carta do advogado de Asher. Esta intensificação é marcada tanto graficamente, pelos asteriscos (GS 128), como textualmente, pela inserção de três parágrafos, que transpõem o leitor para o presente diegético e proporcionam um contraponto proléptico de repousante tranquilidade antes de dar conta da crise que Rita atravessa.

A história da depressão de Rita continua com esta afirmação reveladora: *"I don't know how long after I got the lawyer's letter it was that I woke up in Detroit, but when I woke up in Detroit I knew something bad had happened"* (GS 128). Na sua semi-consciência ela não sabe exactamente o que está a acontecer. Encontra-se agora em casa do irmão, Stu e consumiu-lhe toda a provisão de bebidas alcoólicas: *"'Next time,' he said, 'bring your own booze'"*, um facto confirmado por terceiros (Amabel, na página 132).

Rita, contudo, tem alguns momentos de pleno discernimento, e nesses momentos é capaz de tomar decisões. Em casa do irmão, ganha consciência do tempo e lugar, e recupera a memória: *"[I] looked at myself in the broken triangle of mirror that stands on the pipe over it and thought, girl, you are not what you once were"* (GS 129). Decide, então, regressar às origens, viajar até à sua cidade natal no campo. Trata-se, sem dúvida, de um movimento que se repete, com algumas variantes, com as protagonistas de Engel: Lou em *Bear* e Audrey in *Monodromos*, são disso exemplos notáveis.

Chega a casa do Tio Eddie, que Asher lhe havia comprado como prenda de anos, mas que ela detestava devido a memórias desagradáveis da sua infância, de quando ele

intentou “*to get his finger under my pants*” (GS 23). Aí alterna momentos de inconsciência com períodos de semiconsciência: “*I got up once, I remember, and went to the bathroom and changed into a nightie I found there, mine or Katie’s. Then I went back to bed and slept like the dead again. I don’t know how long*” (GS 130).

Depois, há Oliver:

When I woke up there was someone I’d never seen before sitting on a chair looking at me. He had little round eyes, little round glasses, a yellow beard and a little knitted cap on his head.

“Pennies from heaven,” he said.

I lay very still. I don’t remember being afraid, but I lay very still. “Who are you?”

“Oliver. Who are you?” (GS 130).

Oliver é muito importante porque representa para Rita o único caso de plena gratificação sexual, livre de remorso e consequências desagradáveis: “*I thought of making some kind of protest, then I thought of the warmth of human flesh*” (GS 130). Oliver era carpinteiro “*He could, as he said, hammer some. And he hammered pretty well at me*” (GS 131).

Parece que Oliver era um trapaceiro que conseguiu “*screw some money out of them*” (GS 133), pois nem Rita nem Asher o parecem ter encarregado de quaisquer serviços. A Rita, Oliver afirma ter sido contratado por Asher; quando questionado por Asher, afirma ter sido contratado por Rita. Devido, porém, ao estado debilitado da mente de Rita, é impossível ter a certeza. O importante sobre o episódio é que ela não mais esquecerá Oliver. E, já outra vez de regresso a Toronto, aguardando a decisão do tribunal sobre o seu divórcio, Rita vai continuar a trazer homens para casa, geralmente do tipo errado, sempre na esperança de encontrar um novo Oliver.

Um último exemplo de Rita enquanto narrador autodiegético que se esquece de coisas passadas, ou que simplesmente as oculta por autodefesa, tem lugar quando John a visita na sua morada mais recente à beira-mar:

“Do you remember the last time I saw you?”

“At the funeral, wasn’t it?”

“God, no; it was last year. We met in Toronto. You tried to take my pants off.”

“I used to do that sort of thing.”

*“Didn’t you honestly remember?”
I remembered that I did remember and had wanted to hide the memory.
I had to be honest (GS 140).*

O episódio torna claro que as omissões de Rita enquanto narradora não são apenas causadas por inconsciência ou por um estado de diminuída perceptividade. Há coisas de que ela tem vergonha de se lembrar, e que gostaria esquecer. Este facto lança algumas dúvidas sobre os juízos que faz do marido. Asher é retratado por Rita como sendo egoísta, puritano hipócrita, mau e adúltero, mais preocupado com a sua carreira política – ao ponto de ocultar da sociedade a sua esposa e o seu filho deficiente, uma versão moderna da louca enclausurada na águas-furtadas do romance gótico – do que dar-lhes o amor e a atenção a que têm direito. Que este pode não ser um retrato totalmente exacto, é confirmado pelas próprias observações de Rita:

When he [Chubby] came home, I nursed him day and night. Asher, who had grown fonder of him than I realized, often sat with both of us, reading The Wind in the Willows or Winnie the Pooh, hoping the child could hear (GS 126).

Aqui, mais uma vez, a dicotomia anjo/vilão é cuidadosamente evitada. As piores pessoas sempre têm um lado positivo, simpático. Nem é este o único momento em que Ash dá mostras de alguma humanidade. Uma vez, quando está acamado:

After the first weeks of serious illness were over, it turned into rather a good time, for he was home with us, and he would sit up, pale as his crucifixion, against his pillows and read to Chummy beside him, pick at his tray, ask me to run errands for him. He was sweet and rather needy, not querulous at all (GS 118).

Uma vez mais na obra de Engel, as esposas são felizes quando podem ter para com os seus maridos desvelos maternos; quando estes dependem mais da atenção das suas esposas e a sua agressividade é suavizada pelo sofrimento. O que importa aqui sublinhar, contudo, é o distanciamento da autora em relação às suas personagens, por mais autobiográficas que possam parecer. Este exemplo de infiabilidade do narrador mostra que o retrato que Rita faz de Asher não é totalmente coincidente com o que, imaginariamente, seria o retrato traçado por Engel.

II.5.3 Uma prosa poética

Um aspecto geralmente aclamado do estilo de Engel, mas que mal tem sido afluado, prende-se com a sua prosódia, o tratamento lúdico do som das palavras, um aspecto mais frequentemente objecto de análise em poesia, mas que pode revelar-se altamente proveitoso se lhe for dada a devida atenção na prosa de Marian Engel. De tempos a tempos, a natureza melódica da linguagem parece emergir na articulação, selecção e combinação das palavras, num jogo consciente com timbres e ritmos, como por exemplo neste passo:

As we drove into London, he began to sing “For All the Saints” in a tiny, high, little voice like a bumblebee’s. “You will be most interested in my friends,” he said.

Oh, Philip, profit and loss and living and who and what are we? But I was happy, once, that summer, and I am happy almost in that same simple way this summer, and there have been other times, winters even, and I must be grateful for what I have. And isn’t it odd how it has been given to me so often to be one of the lilies of the field?

Often enough I’ve felt like poor old Stirling the starling, the one I watch teetering on the wire here outside every morning, afraid to fly, and belly-flopping off at the last moment when he’s so hungry he could cry. And I’ve stood, too, like the herons, on one cold foot, waiting in the grey dawn, waiting for what will keep me alive (GS 61-62).

A predominância líquida dos *ii* and *yy* com o seu claro som vocálico, e a ocorrência rítmica de *ff*, *ll*, *tt*, *ww* and *ss* aliterativos contribuem para uma envolvente atmosfera de aprazível evocação. A percebida textura fonética deste passo pode também ilustrar os dotes de Engel para o jogo intertextual. Nos três parágrafos seguintes se ensaia uma explicação de como isto acontece.

Engel pode nunca ter lido “Whistling of Birds” (1919), um impressionante ensaio de Lawrence descrevendo o regresso da natureza à vida após um severo e longo inverno. É um verdadeiro hino de triunfo da vida sobre a morte, que não pode ser dissociado do fim da Primeira Guerra Mundial, ainda bem viva na lembrança de todos. Simbolicamente, o texto reafirma a superioridade irreprimível da criação poética sobre a destruição. Com o primeiro hálito da morna brisa meridional, há uma súbita erupção de vida ecoada por uma miríade de aves canoras. Imagens visuais, e com elas a cor, estão virtualmente ausentes da descrição. Só o som é profusamente representado por

meio de uma abundante presença de líquidas e nasais. Os tons argênteos recorrentes são meramente sinestésicos:

Everywhere in the fields and under the hedges lay the ragged remains of lapwings, starlings, thrushes, redwings, [. . .].

Then, quite suddenly, one morning, the change came. The wind went to the south, came off the sea warm and soothing. In the afternoon there were little gleams of sunshine, and the doves began, without interval, slowly and awkwardly to coo. [. . .] Then, in the yellow-gleamy sunset, wild birds began to whistle faintly in the blackthorn thickets of the stream bottom.

It was startling and almost frightening after the heavy silence of frost. How could they sing at once, when the ground was thickly strewn with the torn carcasses of birds? Yet out of the evening came the uncertain, silvery sounds that made one's soul start alert, almost with fear. How could the little silver bugles sound the rally so swiftly, in the soft air, when the earth was yet bound? Yet the birds continued their whistling, rather dimly and brokenly, but throwing the threads of silver germinating noise into the air.

[. . .] In the bottoms of impenetrable blackthorn, each evening and morning now, out flickers a whistling of birds.

[. . .] and there is a faint silver whistling in the bushes come twilight. [. . .] Yet in our ears are the silver bugles of a new creation advancing on us from behind, we hear the tolling of the soft and happy drums of the doves.

[. . .] Within, we were always apart, we were this, this limpid fountain of silver, then quiescent, rising and breaking now into the flowering.

It is strange, the utter incompatibility of death with life. Whilst there is death, life is not to be found. [. . .] Life rises, and we are faint fine jets of silver running out to blossom (Lawrence 21-24).

Contudo, embora possa nunca ter lido este ensaio, deve quase de certeza ter lido *Orlando*, que, na minha opinião, sustenta um diálogo paródico com o ensaio de Lawrence, muito aparente nesta representação onomatopáica das aves canoras. O famoso passo do livro de Woolf, posteriormente antologizado, em verso,¹²⁴ por V.

124

*Let us go, then, exploring
This summer morning,
When all are adoring
The plum-blossom and the bee.
And humming and hawing
Let us ask of the starling
What he may think
On the brink
Of the dust-bin whence he picks
Among the sticks
Combings of scullion's hair.
What's life we ask;*

Sackville-West (a quem *Orlando* foi dedicado) não esconde esta veia paródica. Contém a mesma qualidade e abundância de som do texto de Lawrence, e uma insistência obstinada na palavra *life*.

Clouds pass, thin or thick, with some disturbance of the colour of the grass beneath. The sun-dial registers the hour in its usual cryptic way. One's mind begins tossing up a question or two, idly, vainly, about this same life. Life, it sings, or croons rather, like a kettle on a hob. Life, life, what art thou? Light or darkness, the baize apron of the under footman or the shadow of the starling on the grass?

Let us go, then, exploring, this summer morning, when all are adoring the plum blossom and the bee. And humming and hawing, let us ask of the starling (who is a more sociable bird than the lark) what he may think on the brink of the dust-bin, whence he picks among the sticks comings of scullion's hair. What's life, we ask, leaning on the farmyard gate; Life, Life, Life! cries the bird, as if he had heard, and knew precisely, what we meant by this bothering prying habit of ours of asking questions indoors and out and peeping and picking at daisies as the way is of writers when they don't know what to say next. Then they come here, says the bird, and ask me what life is; Life, Life, Life!¹²⁵ (Woolf 1928: 243).

O passo de Engel recupera a mesma atmosfera do ensaio de Lawrence de um regresso à vida após uma prolongada hibernação, senão mesmo uma morte interior. O estorninho, que entretanto aprendeu a voar e acompanha assim paralelamente a recuperação psicológica da heroína, é a chave do jogo intertextual. As semelhanças no espírito, nas sonoridades e na atmosfera dos três passos são deveras notáveis.

*

* *

*Life, Life, Life! cries the bird
As if he had heard...*

[*Another World Than This . . . an Anthology*. Compilada por V. Sackville-West and Harold Nicolson. London: Michael Joseph Ltd., 1945, 131]

¹²⁵ “*Life*” é um conceito fundamental para uma corrente de doutrina crítica liderada por F. R. Leavis (daí ser também referida como os *Leavisites*) e expressa principalmente através do periódico *Scrutiny*, que na década de vinte do século passado revolucionou os estudos literários elevando-os à categoria de área de estudos superiores. No dizer de Terry Eagleton, *Life* “[was] a word which *Scrutiny* made a virtue out of not being able to define” mas que parecia sintetizar as principais preocupações do “*liberal humanism, concerned [...] with the unique value of the individual and the creative realm of the interpersonal*” (Eagleton 42). D. H. Lawrence foi o romancista que o movimento apadrinhou desde muito cedo. O texto de Woolf não pode deixar de ser uma paródia em torno deste conceito.

Este capítulo teve por objectivo ilustrar alguns dos mais bem conseguidos recursos construtivos (sobretudo narratológicos) que são a pedra de toque da escrita de Engel. Os aspectos ilustrados vão desde o desvendar elíptico e oblíquo de material diegético até à apresentação do pensamento das personagens em forma de *puzzle*, que sugere a livre associação de ideias. Uma apresentação metonímica, já observada em romances anteriores, nomeadamente *Monodromos*, contribui para o enigmático efeito de “*The Prologue*”. A instância narrativa é dotada de vários instrumentos que incluem a visão estereoscópica, uma ampla utilização das possibilidades de figuras de ordem (prolepses e analepses), e de duração (o cerne do romance é uma isocronia) tais como foram exaustivamente descritas por Gérard Genette em *Figures III*.

Uma forma de ironia dramática foi também observada no romance. “*The Letter*” é um longo relato autográfico das razões porque Rita não pode aceitar a proposta do bispo de Huron, cuja aceitação é, afinal, atestada pelos factos narrados em “*The Prologue*.” Porém, o leitor dificilmente o poderia ali adivinhar.

A secção de *The Glassy Sea* que trata do colapso psicológico de Rita proporciona a oportunidade para Engel exibir uma vez mais o seu hábil manejo da narração infíavel. Isto vai contribuir para um esbater da dicotomia anjo/vilão que Rita usa na sua representação de Asher Bowen, e produz uma sóbria porção de narrativa ficcional com momentos de profunda, sincera, ainda que controlada, emoção, realçada por ressonâncias da linguagem de Hopkins e Virginia Woolf.

Os Passmore eram uma família aderente à United Church, e, embora não se considerasse uma pessoa religiosa¹²⁶, Marian Engel interessava-se pela religião. *The*

¹²⁶ Este extracto da carta de 26 October 1983, que Engel escreve a Sara Stambaugh, e de que não está ausente uma ponta de humor, pode dar uma ideia bem clara da sua atitude para com o cristianismo, aos cinquenta anos. Uma alusão é também feita à sua qualidade de filha ilegítima, condenada, por isso, à partida, pela religião que a família (adoptiva) professa: “*I guess we’ll always disagree. Protestant theology interests me a lot because I was soaked in it in my youth but it turns me off now because it is like games in the school yard: it’s al[l] about who’s in and who’s out and there is really no way of changing one’s status in spite of what salvationism is preached on tv. Us illegitimates are out by birth that’s that, and it’s no fun to be born damned. Besides who wants to go to heaven if Grandma P runs it?*

I’ve been much hap[p]ier since I decided it was batter [sic] to put one’s early beliefs on the back burner. I’m not Rita of the Glassy Sea any more than I’m Rebecca of Sunnybrook farm.

I’m not happy either however with the idea of guidance and direction from outside. I mean who does it if it isn’t God and what do you have to have lined up to get it and who shoves the tea leaves around? I’m much happier with the idea that our world is an interior world and that we are made happiest by our choices of affinities: you and Denisen are beautifully matched, you understand each other

Glassy Sea, que deriva o seu título duma citação (GS 13) da segunda estância de “*Holy, Holy, Holy*”, o primeiro número do hinário anglicano tradicional do Canadá, que Engel tão bem conhecia, em que a expressão é usada para simbolizar o Céu¹²⁷, *The Glassy Sea*, dizia então, equaciona o afastamento que da mesma religião se opera na própria autora. À medida que vai compreendendo que Deus é uma criação de homens, e por isso cruel, vingativo e, no mínimo, ignorando as mulheres¹²⁸, Rita/Minn/Sarah/Pat perde todo o interesse por Ele. Nem sequer a figura redentora de Cristo consegue reconciliá-la com Deus Pai¹²⁹. Uma doce lembrança da fé perdida, não obstante, ainda permanece alojada num cantinho da sua mente¹³⁰, e o fracasso do transcendente tende a ser compensado pelo calor humano, e, em última análise, de uma forma mais fiável e permanente, pela arte¹³¹.

in terms of your similarities which are many and your differences to. I don't think it's a judgment on any of us that our guidance should come from inside. If you leave it in the outside you have to go from animism through the whole of world of religion through the collective unconscious, which probably exists but is amoral (which is why people invent religions for collective morality) but oh crud spooks and witches and spells. But hell I'm just a hopeless rationalist. I like it better that way. I don't have to look over my shoulder as much. Some people are wiser than others, some have more empathy etc. and label them how you will bits and pieces of people[']s personalities fly around and recombine and give richness or meanness to their experience. I don't think it is invalid for people to get a feeling that there's Something out there, Something more, I think it's human: but I'm damned sick of their fighting about their Somethings, their feelings of superiority” (MEA Box 31 file 91).

¹²⁷ A estrofe começa “*Holy, Holy, Holy! All the saints adore thee, Casting down their golden crowns around the glassy sea . . .*” (Cf. French 1978). A imagem de um “*sea of glass*” provém do livro do Apocalipse (Revelation) 4:6, “[a]nd before the throne there was a sea of glass like unto crystal”, ao passo que o hino propriamente dito é inspirado em Isaías 6 e Ezequiel 1:22.

¹²⁸ ‘*What is reality?*

- Plumbing, my Lord. The ruby lips connected to the red lane, the infected bronchii depending on the liver. Lights, tissues, sphinctres [sic] (wrong orgasms on wrong nights), veins (to be pulled one by one, shrieking like mandrakes from women's legs and put, white worms, in jars), tubes (to be blown or cut according to the season), uterus (pear-shaped, capable of bearing or being hysterectomised), egg-laying apparatus (cystic or fibrous), stomach (seat of good humour) and if I did not mention lights, the partially ruptured gut ... And, well glands, my Lord. Ductful and ductless ... my glands. With age and worry, they tighten’ (HF 70).

¹²⁹ ‘[. . .] aside from the fact that He was the Messiah and I wasn't, I didn't see that there was much difference between me and Jesus. Oh dear, I'm afraid I've never lost the feeling. Imagine the arrogance of countenancing the feeling that one is as good as God’ (GS 30).

¹³⁰ “*Honestly, Pat. I thought you were a good rationalist.*”

She was half amused. He might be accusing her of having an affair. “Look, Chris, anything that can help you keep your still centre is good. You get drunk, sometimes, and spew out all your bad feelings. Do I object? Then why shouldn't I have little pleading conversations with the corner of the Lord I can't disbelieve in?” (TW 19).

¹³¹ ‘[. . .] my religion was, I think, aesthetic and literary only; it did not contain within it the true incense of prayer and exhortation that flows naturally and intimately from what is called the soul according to the writings of the great mystics’ (GS 96).

II.6. *Lunatic Villas (The Year of the Child)*

II.6.1 Introdução

Lunatic Villas, publicado nos Estados Unidos da América, simultaneamente, com o título, *The Year of the Child*, é o sétimo e último romance de Engel a vir a lume, embora ao tempo do falecimento da escritora se achasse em fase adiantada a composição de um oitavo romance, resultante da montagem de dois romances diferentes, cujo material dactilografado Christl Verduyn leva em conta no seu comentário à obra de Engel em *Lifelines*, e projecta publicar.

A génese do romance em análise está explicada pela própria autora num artigo de Betty Lee, resultante de uma visita que a articulista fez a Engel em Abril de 1981, quando *Lunatic Villas* fazia a sua aparição nos escaparates:

Actually, Lunatic Villas began as a short piece commissioned in 1978 by the now-defunct Weekend Magazine. Engel was so beguiled by the characters she had created (notably a zany senior citizen called Mrs. Adeline Saxe and Harriet, a magazine-writer heroine in the feisty mold of Bear's Lou and Sea's Marguerite), she invented some neighbors named Roger and Olivia and spun off another loosely connected tale, which she sold the following year to Chatelaine. The story (published under the title Father Instinct) won Engel first prize for fiction at the 1980 Canadian Magazine Awards. By then, she was already at work expanding the two manuscripts into a full-length novel for McClelland and Stewart (Lee 172).

Da mesma forma que vemos aqui dois contos já anteriormente publicados darem origem a um romance, veremos mais adiante materiais inicialmente destinados a romances serem adaptados à forma contística e publicados como tais, primeiro de forma dispersa, em revistas e antologias, mais tarde nas duas colectâneas que, na secção respectiva, abordaremos.

Ainda no mesmo artigo de Betty Lee, podemos ter um vislumbre de como Engel trabalhava a composição das suas obras:

Much of Lunatic Villas was written, pushed around and slotted together during the first six months of 1980, with Engel following the same almost molelike routine that has served her well for so many years and on so many writing projects (Lee 172).

O romance pode considerar-se uma comédia, e apresenta muitas das características do “romance picaresco”. Mas o que Engel pretendeu fazer com este livro resulta bem claro numa entrevista concedida a Ken Adachi em Março de 1981:

“I hope Lunatic Villas can be described as a comic novel. Harriet and her six children are a tribute to my love of overloaded systems; and if the novel is ultimately optimistic in the face of the turmoil that the characters experience, well, it's the only position to take in a world which is often wretched” (Adachi 1981b).

A minha abordagem de *Lunatic Villas (The Year of the Child)* diverge do tipo de investigação que parece ter-se tornado habitual nos últimos tempos, em que há uma clara tendência para a apresentação de um aspecto ou argumento parcelar, e percorrer o texto em todos os sentidos encontrando citações mais ou menos relevantes que confirmem ou ilustrem esse aspecto ou argumento. A crítica desconstrutiva, cujos processos de forma alguma sigo escrupulosamente, mas de que retiro algumas sugestões, ensina-nos que num texto podemos sempre encontrar elementos tanto para confirmar uma ideia, como para provar o seu contrário, tanto para provar a existência de um plano importante de significado, como para pôr em evidência outros planos tão, ou mais, importantes. Parece-me, pois, válida a ideia de que a escolha de uma isotopia como hierarquicamente superior a todas as outras, implica, geralmente, a exclusão do mais importante da obra.

Por outro lado, se no plano do conteúdo, o plano temático sobre que a minha dissertação também se debruça, o romance pode ser abordado da forma descrita no parágrafo anterior, já a análise estilística e narratológica se torna mais difícil de escarpelizar dessa forma. Assim sendo, e à semelhança do que já fiz com *Bear*, optei por um comentário e análise sequencial do romance, que me pareceu a forma de abordagem mais integradora da diversidade temática e narratológica manifestada em *Lunatic Villas*.

II.6.2 Recepção de *Lunatic Villas*

Lunatic Villas é geralmente bem recebido pela primeira crítica. É um livro inteligente (cf. Hoy 330); “*a novel without a dull page [which] manages the fusion of laughter and reality superbly, sparkles wittily throughout*” (Simpson); “*a small-scale but delightfully absurd and absorbing book [,] an intelligent delight*” (Adachi 1981b); “*funny and touching novel above the ordinary*” (Pendleton); “*new, unusually captivating and well-written novel [which] combines excellence and potentially wide public appeal. It is unmistakably of our time and place, but its quality gives it permanent value*” (Wyatt); “*a terribly interesting story*” (Gervais).

A forma como Engel alia o sério ao cômico neste romance não deixa de ser sublinhada: “*Lunatic Villas ... serves a useful purpose*” (French); “*Its concerns [...] with their air of domesticity and hence triviality, are serious enough for a much more earnest work*” (Simpson); “*it weaves a tapestry of serious agony and desperation as it holds the reader in the magnetism of sheer entertainment*” (Simpson); “*[it] manages to offer some answers to big questions. It accurately portrays real lives, values and attitudes. As a result, it’s highly entertaining and prophetic*” (Gervais); “*a work both humorous and relevant*” (Van Luven).

Alguns articulistas consideram mesmo *Lunatic Villas* o melhor romance de Engel: “*Marian Engel has never written anything better and few writers indeed could write anything half as good*” (Simpson); “*does contain many shrewd insights and, for me, it is her best book yet*” (Williamson).

O lado humano do romance não passa, também, despercebido da crítica: “*The novel radiates warmth and bigheartedness in a way that only Margaret Laurence has mastered up until now*” (Barclay); “*this book has a level of warmth and compassion all its own [and] is filled with tiny revelations about our lives that make us, suddenly, more human*” (Braverman), uma humanidade que também se manifesta na “*unspectacular rejection of idealized pictures of parenthood and childhood and in its eschewing of morals and didacticism*” (Gadpaille).

O movimento “anárquico” e “caótico”, e a variedade de personagens são vistos como a “*skilled embodiment of a particular microcosm of our contemporary urban life*;

domestic, pragmatic, secular, preoccupied perforce with its own immediate daily concerns and difficulties” (Wyatt).

E chega a esboçar-se a esperança de que o romance venha a constituir um ponto de viragem na carreira de Engel: “[with] the top contemporary women writers in Canada her name will figure; but despite five novels and much other published work, Engel does not have the popular following her talent should command. Lunatic Villas is about to change all that” (Barclay).

A desordem que alguns críticos deploram no romance pode também ser vista, pela positiva, como uma metáfora: “*Engel's characters are determined survivors, and her novel's disorder is her device for reflecting the social disorder of our times. Her feminist message is large and generous enough to shelter men as well as women*” (Morley).

E podemos terminar esta revista da crítica favorável com uma pergunta de retórica: “*Does anyone write as honestly and amusingly about the nitty-gritty of women's domestic lives in our milieu as Marian Engel?*” (Kirkwood).

Pelo lado menos positivo exprimem-se também bastantes opiniões: “*Lunatic Villas isn't a very linear book [...] It's fragmented and disjointed, and it's the gaps which tend to frustrate*” (Gervais); “*The material would be more suitable for a weekly television series*” (Kareda); o romance não consegue resolver o seu “*real conflict,*” que não é “*the spreading mess of the characters' lives*” mas “*the pull between the book's style and its content*” (Greenwood); o romance está demasiado preso à realidade do dia-a-dia e, sem o necessário distanciamento entre autora e narradora, afunda-se na vulgar mundividência de Harriet (Godard); “*Lunatic Villas is an inadequate vehicle for [Engel's] talents*” (Wake); “[in] attempting [...] to explore a new dimension for her work, [Engel] is not totally successful in achieving a compatible union of material and form” (Collins).

Larry Scanlan sintetiza, a meu ver bem, o sentimento daqueles que se sentiram menos confortáveis com Lunatic Villas:

[It] is positively prosaic. Only in the latter half of the book, when the pace quickens and the ennui that pervades the first half has faded, does one stop fighting the temptation to dismiss the work as a curious brand of autotherapeutic fluff. [Then] I went back and reread, discovering turns of

phrase and insights I had missed, along with some of the empty prose that had disappointed.

In dissecting the tedium of life's routines, Engel narrowly risks boring the reader [...] But the novel has its moments and those who wade past its grey beginnings are finally left with a warm and uplifting statement, about kids especially. And that should sit well with single mothers. But for someone expecting more than a reaffirmation of faith – a stirring of the imagination perhaps, a reassessment of values – it isn't here. From novelists of Marian Engel's calibre, we have come to expect it (Scanlan).

Porém nem todos os críticos terão, como Scanlan, feito uma releitura do livro antes de enviarem a sua recensão para publicação, e é um facto que o começo fragmentado e confuso de alguns romances de Engel não joga muito a seu favor.

A caracterização das personagens em *Lunatic Villas* parece a alguns críticos deficiente. É essa precisamente a opinião de Hal Wake, para quem as personagens surgem eivadas de artificialidade: *“Flat characterization: Engel seems to have created characters to satisfy the demands of sociology rather than literature. They aren't people, they're lifestyles. Some characters read like case studies of unconventional social groups, others describe themselves in long declamations that resemble self-conscious confessions from an over-friendly stranger”* (Wake); *“[t]he cast is large, and sometimes confusing”* escreve Patricia Morley, que continua: *“[w]hat the author no doubt intends as delightful confusion is sometimes confusion plain and simple”*, mas, apesar da sua falta de profundidade, as personagens secundárias não são totalmente desprovidas de interesse, e Harriet é especial: *“[m]any of the characters are charming grotesques, two-dimensional oddballs. But Harriet is solid gold”* (Morley). Opinião semelhante é expendida por William French: *“Engel does succeed in making Harriet's plight credible [but n]one [of the other occupants of the street] is very interesting, unfortunately”* (French). Urjo Kareda manifesta uma total aversão por Harriet, de quem diz que *“we would travel a mile to avoid,”* e quanto aos vizinhos, esses *“don't exist except in episodic guest appearances”* (Kareda).

Contudo, igual número, pelo menos, de leitores tem uma opinião diametralmente oposta quanto à concepção e caracterização das personagens. Nesta linha, escreve Ken Adachi: *“Engel's characters, inside their excited talk and eccentricities, breathe and glow. And Harriet is a triumph”* (Adachi 1981a). E outras vozes se lhe juntam: *“Nearly all the characters are likeable – I found myself wanting to meet each of them again and*

again” (Williamson); “*Harriet is essentially a cheerful person, and it's easy for the reader to fall in love with her and get caught up in her scatty life*” (Crittenden); [*t*]his novel abounds with great, comic, archetypal characters (Braverman); “*Despite this groundwork for what publishers like to call a zany novel, Marian Engel's characters are, as usual, real people*” (Simpson); [*t*]here are a number of memorable secondary characters (Kirkwood).

Pela primeira vez os homens são tratados com tolerância e bonomia nos romances de Marian Engel, facto que não podia ter escapado à observação dos críticos: “*Men aren't the villains in Harriet's world. In fact the strictly terrible people of Lunatic Villas are all female* (Simpson). “*More so than many Engel heroines, Harriet does occasionally enjoy male company*”, comenta Larry Scanlan, que também releva o paralelismo entre autora e personagem, paralelismo esse que, de forma mais ou menos persistente, se pode observar em todos os romances de Engel:

Certain similarities suggest that the book's chief character, Harriet Ross, shares a great deal in common with Marian Engel. Both are near middle-age, both freelance for women's magazines, both are the mothers of twins (although Ross' total brood is seven) and both are separated from their husbands (Scanlan).

Podemos dizer, estendendo esse paralelismo a todos os romances, que geralmente as heroínas de Engel têm uma idade aproximada à da sua criadora.

Já tivemos oportunidade de ler muitos comentários laudatórios motivados pelas qualidades do estilo de Engel, o que dispensaria, à partida, muito mais atenção se este romance não fosse, em espírito, essencialmente diferente dos anteriores. Tratando-se duma comédia, e era assim que a autora gostaria que ele fosse recebido, necessário se torna observar como o seu estilo se adapta à expressão do humor. Assim sendo, grande parte das recensões produzem observações sobre o humor e o espírito expressos pela prosa de Engel: “*tough sardonic humor that saves it from edging into the bitterness lurking under the surface*” (French); “*it is wittily styled and written*” (Simpson); “*rueful comments and [...] vivid choice of detail*” (Pendleton); “*humorous and fast-paced*” (Robson); “*sense of place, way with detail and sneaky sense of humor produce a different outlook, which is perhaps mirrored in the long soliloquy by Marshallene*” (Adachi); “*wittily styled and written, a novel without a dull page*” (Simpson); “*articulateness, wit and discipline of her prose*”. Mas esta qualidade pode ter um efeito

perverso, adverte Pat Barclay: “*the way she says something often outshines what she has to say*” (Barclay); não obstante, a prosa de Engel é, como sempre, no entender do articulista, “*versatile and exciting*” e mantém uma “*assured hand at the quick sketch*” (Idem). Helen Hoy releva outros aspectos estilísticos: “*fresh metaphors, witty balance, and occasional ironic literary allusions*” Hoy (330). Quanto à técnica narrativa, outro aspecto em que a meu ver Engel revela uma arte consumada, poucas vezes contestada, escreve Aileen Collins: “*Engel does deftly portray the confusion of modern lives: Using shifting points of view and the present tense for most of the narrative, giving a sense of immediacy of action (more like theatre than story) and of dissolution of lives in time*” (Collins); e Louise Wyatt: “*The work has an honest independence, typical small wry asides, very well-handled dialogue, a firm texture, and consistent artistic achievement*” (Wyatt).

No outro prato da balança, que desta feita fica mais leve, são apontados os defeitos que Beth Greenwood sintetiza. A articulista releva três aspectos do “*real problem*” de que enferma o livro: extensos monólogos em vez da exposição de relações complicadas, “*situation rules character,*” e, logo após o começo, desaparece o sentido do lugar. Contudo o romance é “*an easy read, and Engel’s sense of language never deserts her*” (Greenwood).

II.6.3 Uma Leitura do Romance

II.6.3.1 O Espaço e a Gente: Famílias Informais

Prólogo. O “Prólogo” situa o bairro no espaço – Rathbone Place, mais tarde rebaptizado sucessivamente Ratsbane Place e Lunatic Villas, no “*near-west*” de Toronto –, e no tempo – 1913, 1950, 1967 e 1979 – ao mesmo tempo que faz uma apresentação muito sumária dos seus habitantes. Rathbone Place é uma versão ficcionalizada da rua Marchmount onde Engel, ao tempo, vivia (cf. Verduyn 1995a: 248 n5).

O detalhe com que é feita a descrição da rua, com as suas seis casas de cada lado, e da remodelação dos edifícios, levada a cabo por Wilma Wickwire, para quem o

marido os comprou em 1967, “to celebrate Canada’s hundredth birthday and to give the woman something to do” (LV 7), levaram William French a afirmar, não sem alguma razão, que “the novel starts out as though it’s going to be a satire on redevelopment” (French 1981). Também Leo Simpson, na sua recensão para *The Spectator*, observa algo de semelhante quando escreve “Rathbone Place [...] is introduced as if it will play a larger part in the novel than it does” (Simpson).

A referência aos números das casa, que por vezes substituem os nomes dos ocupantes, deixa logo antever a possibilidade de se poder traçar uma planta da rua, o que é, de facto, concretizável, dado que, com algumas pequenas excepções, se verifica a coerência na atribuição das posições relativas das habitações.

Pode considerar-se o “Prólogo” estruturado em duas partes principais: a primeira, ocupada com a natureza espaço-temporal do bairro – sua localização geográfica em Toronto e distribuição espacial, por um lado, e o processo histórico por que passou, desde as primeiras construções em 1913 até ao presente, 1979; a segunda parte, cujo início é marcado pela frase, “She’s called Harriet Ross, and I’ll tell you her story some time” (LV 11), faz uma apresentação muito breve, por vezes um simples inventário, da quase totalidade dos habitantes mais relevantes.

A primeira parte movimenta-se em torno de três aspectos principais: a história do sítio, o processo de restauração das habitações e a venda. Os dois primeiros são desenvolvidos em parágrafos ou episódios dialogados que se vão alternando de forma a evitar a monotonia de uma exposição linear. O terceiro aspecto, a venda das moradias, é tratado num episódio em que intervém a coordenadora editorial de uma das revistas femininas em que Harriet colabora, o que acaba por explicar a forma pela qual esta vem a adquirir duas das vivendas do bairro.

O primeiro período dá de imediato o tom geral do romance: “In 1967, to celebrate Canada’s hundredth birthday and to give the woman something to do, a broker named Morgan Wickwire bought his wife a street in Toronto” (LV 7). Este processo de juntar na mesma enumeração dois ou mais elementos de valor desigual, ou natureza diferente, como se, de facto, houvesse alguma afinidade entre eles, ou equivalência, irá ter ressonâncias por todo o romance com resultados diferentes, mais ou menos surpreendentes. A nota trocista dada no primeiro período, colocando lado a lado a motivação patriótica e o trivial pragmático, reverberará por todo o “Prólogo”, primeiro,

e, depois, por todo o romance, mas, ao invés de desvalorizar o trivial pragmático, como é, então, ainda considerado o trabalho doméstico da mulher, tenderá a desvalorizar os valores patriarcais tradicionais. Outros exemplos deste efeito encontram-se a cada passo e vou referir apenas alguns.

Logo no segundo parágrafo, ao informar o leitor de que o investimento não tinha tido os resultados que seriam de esperar, se o acaso tivesse sido favorável, a instância narrativa reconhece que Rathbane Place tinha atingido, pelo menos, alguns dos objectivos de Morgan, a saber: “*it kept Wilma busy, provided Morgan with a larger tax loss than he had dreamed of, and survived to be christened Ratsbane Place by Mick and Melanie Ross, thus escaping mediocrity forever*” (LV 7). Dado que nenhum dos objectivos inicialmente formulados era o lucro directo, o projecto pode até dizer-se que teve sucesso: a esposa teve a sua pretendida ocupação e os prejuízos do investimento acabaram por ser deduzidos da colecta do imposto; só que, no plano dos valores simbólicos, e embora escapando ao esquecimento eterno, o quarteirão eterniza-se não pela melhor das razões, vendo o seu nome irónica e sugestivamente alterado para um quase homónimo *Ratsbane*.

Outras manifestações deste efeito são visíveis, por exemplo, na página 12, “*the neighbourhood lacked, in addition to a library, it is true, a non-ethnic butcher, silence and a mailbox* (LV 12-13), onde o critério “qualidade de vida” pode facilmente abarcar a existência de uma biblioteca, a ausência de ruído e o fácil acesso ao serviço postal, mas muito dificilmente poderá incluir a necessidade de um talhante anglo-saxónico; pouco depois, somos informados de que, em certo momento da sua vida “*Harriet fired her housekeeper and spent the money she saved on a psychiatrist and a downstairs john*” (LV 13), em que só um conceito muito abrangente de necessidades primárias pode permitir mencionar lado a lado um psiquiatra e uma casinha no rés-do-chão.

Esta primeira parte do “Prólogo” oferece a Engel a oportunidade de evidenciar mais uma vez a sua perícia no discurso sinóptico e no discurso iterativo:

Like much of the “near west” of the city, as she liked to call it, the street had been thrown up in a hurry during some kind of real-estate boom that preceded the First World War. The wiring dated from 1913; so did the plumbing, except for the extra toilets and kitchen sinks that had been installed in every available room in the immigrant fifties. None of the owners, who had, after all, been overtaken by war, Depression, and more

war when their houses still smelt of new pine, had seen fit to make any changes other than converting their furnaces from coal to gas. There were fading Sicilian marriage wreaths over some of the doors, and mezuzah¹³² marks in archways; alas, the pine had never been good, and the fireplaces were of a period ten years ahead of Wilma Wickwire's time: the art-deco revival was too late to help her (LV 8).

De forma compacta e elegante Engel traça uma panorâmica das diversas mudanças no tecido demográfico do local, e, por extensão, da própria cidade e do país. O surto imigratório do princípio do século XX está assinalado pela referência à rede eléctrica e da canalização original, que datam a construção das habitações em 1913. Um novo surto ocorre na década de cinquenta, e lá está a instalação de uma casa de banho e de uma banca de cozinha em cada quarto, a fazer dele uma habitação de emergência, independente. As condições adversas de duas guerras mundiais, com uma depressão económica pelo meio, inviabilizaram quaisquer melhoramentos, excepto a adaptação de carvão para gás, operada nos sistemas de aquecimento. As grinaldas sicilianas, já desbotadas, e os vestígios das *mezuzah* indicam, por metonímia, a constituição étnica, respectivamente italiana e judia, do tecido demográfico. A referência, também metonímica, ao aroma do pinheiro novo das casas, serve para indicar como foi breve o tempo em que os primeiros ocupantes puderam usufruir em paz das suas novas moradias.

Por vezes é um padrão rítmico que acentua a persistente continuidade do trabalho: “*She bossed and stripped and shivered and plunged*” (LV 8); outras vezes é a rápida acumulação desordenada de elementos, a dar a ideia de um filme passado em movimento rápido:

by Christmas she had worked so hard and learned so much about heating, plumbing and electricians that she collapsed in her ski lodge at Collingwood and raved for some time about party walls and by-law restrictions. It was a month before she was on her feet again, shivering in

¹³² [Heb. *mezuzah* door-post (Deut. vi. 9, etc.); in Rabbinic Heb. used as below.]

Among the Jews, a piece of parchment inscribed on one side with the texts Deut. vi. 4-9 and xi. 13-21 and on the other with the divine name Shaddai, enclosed in a case which is attached to the door-post of the house, in fulfilment of the injunction in Deut. vi. 9.

The case is a glass tube, or has an opening covered with glass, talc, or horn, through which the name Shaddai is seen. On leaving or entering the house, a pious Jew touches the mezuzah with his finger and puts the finger to his lips, repeating the words of Ps. cxxi. 8 (OED, 2nd edition).

the house she kept for an office, staring at blueprints and samples of wallpaper (LV 8-9).

Atente-se na forma como os problemas relacionados com as infra-estruturas – aquecimento, canalização e instalação eléctrica – se misturam, no delírio do esgotamento, com problemas jurídicos relacionados com a utilização de paredes meias e posturas municipais. Todavia, onde é mais visível esse efeito de acumulação desordenada é na descrição do processo adoptado por Wilma Wickwire para a aquisição do recheio para as moradias restauradas, todo ele condicionado pela magreza do orçamento:

She spent the next two weeks at bankruptcy warehouses and insurance brokers' outlets. She went to wholesale houses and bought enough velvet and braid to please Scarlett O'Hara. She reminded her brother-in-law that he owed her some money and could pay it off in plumbing. She ordered appliances on her Eaton's credit card, dug from her basement chiffoniers, escritorios, washstands, dry sinks, breakfronts and kitchen tables, chipped speckled pottery, fern stands, wicker chairs, violin cases, butler's tables, brass hooks, half-broken Tiffany shades, stone crocks, pots, and innumerable porcelain door-knobs – the kinds of things she found irresistible at country auctions (LV 9).

O paralelismo anafórico dos três primeiros períodos – *She spent... She went... She reminded...* –, todos de extensão aproximadamente igual, é interrompido no quarto, em que, depois de um início ainda análogo aos anteriores (*She ordered...*), a descrição se lança vertiginosa e desordenada criando a impressão de um afã e de uma quantidade de objectos, porventura, hiperbólicos. Por outro lado, a justaposição de nomes de objectos de natureza diferente pode provocar um esforço acrescido na mente do leitor, possibilitando, quiçá, uma maior persistência e nitidez perceptivas.

A venda das moradias é dramatizada num episódio em que são intervenientes Wilma e “*a friend, victim or heroine also of a thousand cocktail parties, editor of a women's magazine*” (LV 10). Nele se pesam vantagens e desvantagens, preços e dimensões, pois, como diz a redactora da revista, “*I never do a straight promo, you know.*” (LV 11). Até que esta se lembra de alguém que pertence ao corpo redactorial da revista, que recebeu uns dinheiros e anda à procura de casa: “*She's been living in some god-awful studio on Spadina, a place so arty the Children's Aid nearly took the*

kids away” (LV 11). Informações sobre a natureza do agregado familiar da potencial compradora, seus conhecimentos e amizades que poderá atrair para o local; sobre a exiguidade de recursos financeiros; e, por fim, o seu nome são de imediato aduzidos, tudo de uma forma concisa e incisiva:

“I don’t know how she’s going to squeeze four kids into those three rooms but I’ll send her around. She knows a lot of people, too: might come up with someone else. Give her a break, though, eh? I don’t pay her that much. She’s called Harriet Ross, and I’ll tell you her story some time” (LV 11).

Fica a promessa incumprida de uma história para contar. Quem a contará será, na maior parte, a própria protagonista. Com esta informação sobre os primeiros compradores em Rathbone Place, tem início a segunda parte do “Prólogo”, dedicada aos habitantes do bairro. Com a promessa da história para contar se inicia também uma série de pequenas prolepses destinadas a avivar o interesse do leitor.

Como já foi referido, muitas das numerosas personagens mencionadas nesta parte do “Prólogo” não passam de simples menções. Como habitualmente, Engel não suspende por muito tempo de cada vez o discurso narrativo para apresentar formalmente as suas personagens, e as que habitam *Lunatic Villas* são mais de vinte. Essa apresentação será feita mais ou menos directamente, mais ou menos obliquamente, com mais ou menos profundidade ou extensão ao longo de todo o romance. Algumas personagens terão honras de capítulo, ou partilhá-las-ão com outra personagem. Uma estratégia de que, como já vimos, alguns críticos e leitores se ressentem. Martin Gervais chega a manifestar a falta de uma lista de *dramatis personae*, que tantas vezes aparecem e desaparecem de cena sem serem apresentadas¹³³. Julgo por isso da maior utilidade inventariar agora as personagens do romance com a indicação de alguns traços pessoais que possibilitem a sua rápida identificação. Começarei por aqueles que são mencionados no “Prólogo”, e que constituem, afinal, a quase totalidade. Esta lista de personagens, porém, é mais do que uma simples lista. A indicação das páginas de onde

¹³³ “I think the book is flawed by too much initial chaos at the beginning. The reader is barraged by a zany whirlwind of events, conversations, attitudes, beliefs ... and people. There must be a dozen characters or more introduced here, and how can any reader possibly keep up without a glossary? Yet Engel doesn’t provide one. Certainly it would have helped...but, by pushing on, the story gets much better. In fact it’s intriguing, hilarious and heart-warming” (Gervais).

a informação é recolhida dá uma ideia da forma esparsa, oblíqua e “casual” como essa informação é apresentada – quase sempre indirectamente, portanto. Trata-se de uma técnica que envolve alguns riscos, pois se, por um lado, o discurso narrativo nunca se detém em suspensões mais ou menos longas para apresentação directa das personagens, há, por outro, o risco de desorientar o leitor, que muitas vezes não dispõe da informação necessária para tornar coerente o que lê.

Harriet Mickle Ross: quarenta e seis anos de idade (*LV* 218), mãe de três filhos (cf. *LV* 12, 16) e madrasta extremosa de outros tantos (cf. *LV* 29). Do primeiro casamento, com Tom [Ross] (*LV* 16), tem Mick; do segundo, com Michael Littlemore, tem os gémeos, Peter e Patsy (cf. *LV* 12). De Tom, “herda” ainda Simeon (*LV* 29), Ainslie (cf. *LV* 29) e Melanie (*LV* 29), mas só a última é que é verdadeiramente filha dele; os outros dois são filhos que ele “herdou”: Simeon, de uma condiscípula da faculdade e de um professor de filosofia com quem esta escapou de casa (*LV* 37); e Ainslie, de Emily, uma amiga com quem ele viveu numa comunidade *hippie*, e do seu primeiro namorado (*LV* 33). Harriet Ross tem ainda, presentemente, a seu cargo Sidonia (*LV* 40), filha adoptiva de uma irmã sua, incapacitada pelo alcoolismo. O seu ganha-pão é a colaboração regular na revista feminina, *Household Words*, com a coluna “Depressed Housewife” (*LV* 16), e a colaboração eventual na *Maga* (*LV* 16), onde antes trabalhou como assistente de redacção. A família ocupa o n.º 10 de Rathbone Place (*LV* 217), e ainda o rés-do-chão do n.º 8 (*LV* 12).

Tom [Ross]: o seu apelido nunca aparece no romance directamente associado ao nome próprio; é, no entanto, dedutível do nome da filha, Melanie Ross, que, esse sim, é referido três vezes (*LV* 7, 33, 194). Trata-se de um refractário americano (*LV* 26), objector à guerra do Vietnam. Foi o primeiro marido de Harriet e faleceu, de ataque cardíaco (*LV* 26), quando o filho de ambos, Mick, tinha acabado de nascer (*LV* 26). Tom, de facto nunca habitou Rathbone Place, mas, em recordação, é uma presença constante. Ambos conhecem-se quando Tom, certa vez, se abeira de Harriet para que esta escreva a sua história (*LV* 25-26), deveras notável, como já tivemos indicação. Tom apresenta-se tendo a seu cargo três filhos, um dos quais, apenas, verdadeiramente seu, a saber: “herda” Simeon, após a morte prematura e acidentada dos pais naturais do rapaz – uma condiscípula de Tom, da faculdade, e um professor de filosofia com quem a jovem fugira, tendo este mulher e seis filhos; e Ainslie, filha de Emily, uma amiga

com quem Tom viveu numa comunidade *hippie*, e com quem depois veio a casar, e do primeiro namorado desta; verdadeiramente das suas entranhas, era apenas Melanie, cuja mãe era “*a weaving-girl with a braid. When she got pregnant, she wanted an abortion, but agreed to bear the baby if Tom would take it away*” (LV 37). Além desta tendência inelutável para a paternidade, Tom tinha outra característica que logo cativou Harriet: era um dedicado, ainda que não muito hábil, “dono-de-casa” (LV 26). Isto permitiu a Harriet trabalhar fora, mantendo o seu emprego na revista, enquanto Tom tratava prazenteiramente da lida de casa e da criação dos filhos. Não surpreende, pois, que a sua perda tenha sido profundamente sentida pela viúva.

Simeon (Sim): o mais velho dos filhos trazidos por Tom para o matrimónio. É filho duma jovem condiscípula de Tom, da faculdade, e dum professor de filosofia com quem a jovem foge, apaixonada. Após o nascimento de Sim, o pai, que já tinha mulher e seis filhos, suicida-se (LV 37), e a mãe morre vítima de *overdose* (LV 37). Sim deve a sua sobrevivência e criação à caridade de Tom. Tem agora dezanove anos (cf. LV 15), quase vinte (cf. LV 66).

Ainslie é filha de Emily, uma judia nova-iorquina, asmática, com quem Tom viveu algum tempo numa comunidade *hippie*, e do seu primeiro namorado, um rapaz californiano que a jovem acompanhara, e de quem engravidara aos dezoito anos (LV 33). Cedendo aos rogos e pressões dos pais da rapariga, o namorado deixa Emily, mas esta, em vez de voltar para junto dos progenitores em Nova-Iorque, acompanha Tom, com quem casa, para a Colômbia Britânica, onde morre pouco antes de este se mudar para Toronto (LV 37). Reside agora temporariamente com os seus avós paternos na Califórnia, que pagam a Harriet, por ela, uma generosa pensão (LV 40). Os avós maternos, de Nova-Iorque, também são pessoas abastadas (LV 38). Personalidade afável e bem disposta, todos em Rathbone Place sentem a sua falta.

Melanie (Mel): filha de Tom (cf. LV 32) e de uma jovem *hippie* que quis interromper a gravidez mas, a instâncias de Tom, aceitou ter a criança com a condição de que o pai ficasse com ela e a criasse (cf. LV 37). Tem agora dezasseis anos (cf. LV 195).

Mickle (Mick): filho de Tom e Harriet, nasce pouco tempo antes da morte do pai (cf. LV 26). O seu nome próprio é o nome de família do avô materno (cf. LV 21). Tem presentemente quinze anos (cf. LV 21), padece de uma malformação no palato que lhe

dificulta a articulação verbal (cf. LV 122). Para além disso, sofre de problemas psicológicos, tem consultas regulares de psiquiatria e está a melhorar consideravelmente a fala (cf. LV 51, 122). Mick vive na cave e a sua única paixão são as bicicletas.

Peter e Patsy (os Ps): são os gémeos, filhos do segundo matrimónio de Harriet (cf. LV 12), com Michael Littlemore. Têm onze ou doze anos. Quase sempre são mencionados em conjunto, não parecendo ter individualidade própria, como muitas vezes acontece na ficção de Engel, ela própria uma de duas gémeas. Constituem o motivo principal do fio de acção mais importante que se desenvolve no romance: o pai instaura um processo judicial para reaver a tutela das crianças (cf. LV 164).

Sidonia (Sid): filha adoptiva de Babs, uma das irmãs mais velhas de Harriet (cf. LV 31, 41). Quando sua mãe, por efeito do consumo imoderado do álcool, deixa de poder tomar conta dela, é recebida temporariamente em casa da tia (cf. LV 40-41). Bonita, dissimulada e cleptomaniaca, com apenas treze anos (cf. LV 69, 93), Sid é uma constante fonte de problemas. Está judicialmente obrigada a frequentar semanalmente, às terças-feiras, sessões de reeducação com uma assistente social (cf. LV 22). Mais tarde, acaba por ser internada compulsivamente e receber acompanhamento personalizado (cf. LV 44, 145, 153). Eis o retrato que dela faz Harriet, perante um pai estupefacto: *“Harry, she lies, cheats, steals, manipulates and has twice attempted to peddle her ass. Aside from that, she asked Mick to help her rob a bank. There’s nothing wrong with our Sidi”* (LV 153).

Madge (Marjorie) Greenpool: irmã de Harriet (cf. LV 31), dezassete anos mais velha do que ela (cf. LV 41), muito rica mas avarenta (cf. LV 31). É viúva de Stanley Greenpool (cf. LV 31-32), e os filhos também já faleceram: todos no mesmo acidente (cf. LV 31-32). Por decisão testamentária do pai, é Madge quem administra o quinhão de Harriet e de Babs na herança indivisa (cf. LV 35). Quando a família de Harriet aumenta exponencialmente, e as condições materiais se tornam críticas, o tribunal acaba por forçar Madge a entregar, com juro, o que, por herança, pertence à irmã (cf. LV 39).

Babs: irmã de Harriet, doze anos mais velha (cf. LV 41). Casada com Harry (cf. LV 41), constituem uma família abastada e sem problemas até ao momento em que o marido arranja uma amante (cf. LV 42). Para, em parte, resolver este problema o casal

adopta Sidonia, e todos juntos vivem felizes por vários anos, mas quando Harry abandona definitivamente o lar, Babs deixa-se vencer pelo alcoolismo; deixa de poder cuidar da educação da filha adoptiva do casal, que abandona temporariamente aos cuidados da irmã mais nova (cf. *LV* 40-41). Acaba, porém, por se regenerar (cf. *LV* 156, 160).

Marshallene: quarenta e oito anos de idade (*LV* 198), escritora feminista (cf. *LV* 113), duas vezes divorciada (cf. *LV* 13). Ocupa o segundo piso do n.º 8, alugado por Harriet (cf. *LV* 47). Pertence-lhe aquela tirada sobre o matrimónio (*LV* 95-99) tão da preferência¹³⁴ de Marian Engel. A sua história é já conhecida de *Inside the Easter Egg*, onde protagoniza alguns contos, e aparece também em *Joanne*, de cuja protagonista é irmã. Engel deve ter pensado inicialmente escrever um romance protagonizado por Marshallene e Ziggy, de que o material utilizado constitui cintilantes fragmentos.

Vinnie: trinta e quatro anos (cf. *LV* 131), advogado, marido de Sylvia (cf. *LV* 12). Muito bem parecido, encontra em Harriet, todas as quintas-feiras (cf. *LV* 131), a satisfação sexual que Sylvia, sua esposa, não lhe pode (cf. *LV* 108), ou, como Harriet acaba por descobrir, não lhe quer (cf. *LV* 204) dar. O capítulo 6 de *Lunatic Villas* é quase inteiramente dedicado ao casal, e aos pássaros, sua principal ocupação extra-profissional.

Sylvia: esposa de Vinnie (cf. *LV* 12). Ex-patinadora artística (cf. *LV* 23), sofre um acidente que a deixa parálitica (cf. *LV* 23). Dedicase a criar aves (cf. *LV* 23) e a fazer fatos para patinagem (cf. *LV* 23). Alegando impossibilidade física, não tem relações sexuais com o marido (cf. *LV* 108), a quem tem intenção de mover um processo de divórcio por adultério com Harriet (cf. *LV* 211). Afinal Harriet acaba por descobrir que tudo não passa provavelmente de uma farsa (cf. *LV* 208), e que Sylvia tem um amante (cf. *LV* 204), Fred, com quem planeia vir a casar. O casal habita o n.º 7 de Rathbone Place (cf. *LV* 220), mesmo em frente da moradia de Harriet (cf. *LV* 212).

Roger: é professor (cf. *LV* 23) e preside à comissão de moradores (cf. *LV* 23). É um pai solteiro, outro dono-de-casa (cf. *LV* 96-97). Quando Olivia, com quem vivia em união de facto, engravidou, Roger aceitou o exclusivo encargo de criar a futura criança, única condição para a jovem aceder a levar a gravidez até ao fim (cf. *LV* 96); e assim,

¹³⁴ Numa entrevista Engel refere o passo como sendo aquele que sempre lia em público.

após o nascimento de Winnie, Olivia deixou-o com a menina nos braços (cf. *LV* 93), de quem ele, de muito bom grado, trata agora sozinho (cf. *LV* 96-97). Roger reside no n.º 9 de Rathbone Place (cf. *LV* 12, 25), mesmo em frente de Harriet, do outro lado da rua (cf. *LV* 23). Os primeiros dois terços do capítulo 4 (cf. *LV* 88-101) são inteiramente dedicados à breve história do casal e aos primeiros tempos de vida de Winnie.

Olivia: companheira de Roger e mãe de Winnie. Abandona o companheiro depois de ter dado à luz a menina (cf. *LV* 96), condição sob a qual aceitou não interromper a gravidez (cf. *LV* 97). Nunca aparece durante a acção presente, porque desde há algum tempo vive separada do companheiro, e, depois do nascimento da filha, Fevereiro de 1980, parte para viver em Montreal, após uma retemperadora estadia nas Bermudas (cf. *LV* 94).

Michael Littlemore: segundo marido de Harriet (cf. *LV* 12, 40), de quem se separou há seis ou sete anos. Do ponto de vista de Harriet, o casamento foi um erro (cf. *LV* 12). Para Harriet, Michael é um irresponsável de cento e trinta quilos, mimado pela mãe (cf. *LV* 117). Michael não vive no bairro e, durante o decorrer da acção, vai casar com Sue Forbush (cf. *LV* 130), que parece perseguir Harriet, pois move o marido a reclamar a tutela dos gémeos, Peter P. e Mary Patricia (Patsy). Quase metade do capítulo 3 (*LV* 77-83) é-lhe dedicada. A ideia que dele faz Harriet está condensada no final do capítulo 4 (*LV* 104-105). Tem quarenta e quatro anos de idade (*LV* 82).

Mrs Littlemore: a mãe de Michael, que, quando o filho, já divorciado, deixa o lar materno sem grandes explicações, vem em procura dele a casa de Harriet (cf. *LV* 117).

Bob Robbins: um pintor que vive com um amigo, Fred (cf. *LV* 12). Vivem ao fundo da rua, talvez o n.º 2, a antiga mercearia do italiano (cf. *LV* 12). Para além do amigo, Bob só se dá bem, praticamente, com Mick (cf. *LV* 13).

Fred: o amigo de Bob (cf. *LV* 12). Descobre-se no final que ele anda envolvido com Sylvia (cf. *LV* 204). Parece não ter outra função no romance senão a de ser um parceiro bissexual.

Elaine: uma das duas senhoras do casal de lésbicas, a mais “feminina” das duas, mãe de duas crianças Eph e Claudie (cf. *LV* 147). Com Pen, ocupa o n.º 11 (cf. *LV* 46).

Pen: a companheira de Elaine, a mais “masculina” do casal (cf. *LV* 147-152).

Pip: o advogado de Harriet (cf. *LV* 158).

Sue Forbush (Miss Susan Forbush, depois Littlemore): funcionária do *Children's Aid*. Foi ela que visitou Harriet e as crianças naquela época crítica após a morte de Tom, há treze anos, e propôs que a tutela das crianças lhe fosse retirada por falta de condições (cf. LV 30). No decurso da acção do romance, casa com Michael Littlemore (cf. LV 130) e instiga-o a reclamar judicialmente a tutela dos gémeos, Peter P. e Mary Patricia (Patsy) (cf. LV 165).

Mrs Adeline Saxe: uma velha viúva inglesa que vem para Toronto em procura de uma sobrinha que toca violino (cf. LV 24). A sobrinha de uma prima de Mrs Saxe, em casa de quem Harriet, em tempos, passara uma semana (cf. LV 50), deu-lhe, como recurso, o endereço da protagonista de *Lunatic Villas* (cf. LV 18), a quem ela vem recorrer, batendo-lhe à porta certo dia por volta da meia-noite (cf. LV 17-18). Acaba por ficar indefinidamente. A sua chegada (LV 17) marca o início da contagem do tempo presente do romance, cuja acção se estende por cerca de um ano (cf. LV 248¹³⁵). A sua função principal é ouvir as histórias das outras personagens e partilhar com Mick a paixão pelas bicicletas. Com o jovem, acaba por participar na travessia do Canadá em bicicleta, ambos, respectivamente, como o mais velho e o mais jovem membro da caravana ciclista (cf. LV 229). É geralmente considerada um símbolo do colonialismo inglês no romance, que a narração, de facto, como tal enuncia, mas que Engel acaba, a meu ver, por não desenvolver seriamente.

Henrietta Saxe: a filha de Mrs Saxe, que chega a Rathbone Place na altura em que sua mãe participa na travessia do Canadá em bicicleta: “*a little black-eyed woman, a human battering ram*” (cf. LV 248-9). Não deixa de causar alguma perplexidade a presença de uma filha de Mrs Saxe em Toronto, quando é certo que, segundo a velha senhora afirma, os seus filhos estão espalhados pelos quatro cantos do globo: “*Australia, India, Cyprus, Egypt, Jo'burg...*” (LV 23); quem ela espera alegadamente encontrar é uma sobrinha (cf. LV 24).

Beatrice e Sue: competentes empregadas de Madge que, em momentos críticos, ajudam a tratar das crianças (cf. LV 39).

Harry: marido de Babs (cf. LV 41). Vive nas Bahamas (cf. LV 44), para onde se retirou com uma ex-“*Pom-pom girl*”, depois do divórcio. A muito custo acaba por

¹³⁵ É o que se pode deduzir da pergunta de Henrietta: “*What have you done with my mother, Mrs Adeline Saxe? I've been looking for her for a year. You've kidnapped her!*” (LV 248).

colaborar um pouco na resolução do problema da mulher e da filha, Sidonia (cf. LV 152).

Adge Henderson: é a Conservadora-Adjunta do Registo Civil da província do Ontário que ajuda Harriet a esclarecer o intrincado problema da identidade civil das crianças que Tom trouxe consigo para o matrimónio (cf. LV 36). No dizer de Harriet, “*Adge was tall, thin, English, straight. Her ancestors ran India*” (LV 37). Acaba por comprar o n.º 9 de Rathbone Place e morrer algum tempo depois (cf. LV 12). No presente do romance, 1979, já não pertence ao número dos vivos.

A referência a uma misteriosa tragédia ocorrida com os ocupantes da casa Saskatchewan, “*What the people from Saskatchewan had besides mystery was eventually tragedy, but who could then have known?*” (LV 12), constitui ela própria um mistério que nunca chega a ser desvendado, embora fique no ar a promessa “*there was a terrible accident there once. I’ll tell you about it some time* (LV 24). Daqui em diante tal infausto episódio nunca mais será lembrado. Trata-se, sem dúvida, de um dos elementos prolépticos destinados a aguçar a curiosidade do leitor, do mesmo tipo daquele que anuncia, no último período do “Prólogo” a iminente aparição de Mrs Saxe. Também neste caso o anúncio cria expectativas que não são inteiramente correspondidas: é que a importância que a velha senhora inglesa acaba por assumir no elenco das personagens do romance fica muito aquém do bombástico anúncio: “*in short [Rathbone Place] was ready for Mrs Saxe* (LV 13), que, no entanto, se acaba por aceitar, por ser ele a marcar o começo da acção.

Além do prólogo, *Lunatic Villas* inclui dez capítulos devidamente numerados, cada um com um número variável de subdivisões graficamente assinaladas por um espaço interlinear duplo. Essas subdivisões correspondem, geralmente, a uma descontinuidade no tempo ou no espaço, ou, ainda, a uma mudança no número, ou identidade, das personagens presentes, à maneira de cenas ou quadros de uma peça de teatro. Não quer isto dizer que todas as “cenas” estão assim graficamente assinaladas. Por exemplo, no primeiro capítulo, por sinal o mais extenso do romance, embora o décimo se estenda por maior número de páginas, encontram-se três dessas subdivisões, mas logo na primeira se podem considerar três cenas: Harriet sozinha, Harriet e Mrs Saxe, e Harriet de novo sozinha. Vejamos, então, o que acontece em cada um dos dez capítulos.

Capítulo 1. A função do primeiro capítulo é apresentar as personagens principais, a começar pelas pessoas da casa, a maior parte das quais já havia sido mencionada no “Prólogo”, sem, no entanto, ser identificada. A perspectiva narrativa é onisciente, geralmente, porém, filtrada pelo consciente de Harriet quando esta está presente e desperta.

Estamos no inverno, como nos indica a primeira frase, e é possível deduzir que estamos em fins de Dezembro, dado haver na cozinha ainda sobras do Natal (cf. *LV* 40, 41). Estes dados estão de acordo com a previsão de Roger quando diz esperar o nascimento da filha para Fevereiro (cf. *LV* 91), que mais adiante se confirma ter acontecido a 3 (cf. *LV* 94). Ora, se estivéssemos em Janeiro, seria, talvez, mais provável Roger dizer, “para o mês que vem”.

Além de estabelecer como pano de fundo a paisagem urbana de inverno, com as ruas, sempre iluminadas, cobertas de alvo manto de neve, o primeiro parágrafo, um tanto surpreendentemente, é quase inteiramente consumido na descrição de um pórtico vitoriano completo; um luxo cuja racionalidade a própria Harriet tem dificuldade em encontrar. Fá-la recordar aquela história, que ouviu em criança, de uma família miserável, sempre endividada, que um dia recebeu uma herança e a primeira coisa que fez foi comprar um piano de concerto. Ora o pórtico é como que o seu piano de concerto. Não será, certamente, difícil encontrar aqui um primeiro traço forte do carácter de Harriet: que a sua vida é fortemente condicionada por questões estéticas, que ela se rege, portanto, mais pela emoção do que pela razão. Trata-se de uma indicação importante que prepara o leitor para aceitar como natural a forma incrível como Mrs Saxe é recebida no n.º 10 de Rathbone Place.

Depois de conferir o “cepo” dos cheques com o extracto do banco, e verificar que, miraculosamente, se regista, ainda, um saldo a seu favor, e esquecendo por momentos as três colaborações para as revistas que tem pendentes, Harriet deixa-se dormir enquanto lá fora neva, e o gato, que nesse momento atravessa o quarto, não representa mais do que uma sombra cinzenta.

O foco narrativo passa, então, para o primeiro andar, e são apresentados os membros mais jovens da família. Simeon, o mais velho, é o primeiro. A nota mais importante na sua caracterização é o seu desinteresse pelas próprias raízes, uma explicação para o facto de nunca ter procurado os avós. Peter partilha o quarto de

Simeon, e, mesmo a dormir, agita nas mãos um brinquedo. Vestígios da falta de uma higiene mais rigorosa podem observar-se na pequena máquina de calcular de Sim, “*sticky from the fingers of his roommate, restless little Peter P.*” (LV 15).

Noutro quarto repousam três meninas: Melanie, que mesmo a dormir compõe a camisa de dormir que se lhe enrodilhara nas ancas, gesto revelador duma modéstia em tudo contrastante com Sidonia, outra das ocupantes do quarto, onde também se oculta mais um produto das inclinações cleptomaniacas desta, e, finalmente, Patsy, a mais nova, gémea de Peter, recentemente saída da infância, de quem nem a narradora omnisciente consegue dizer se ela sonha ou pensa, sequer: “*she is like a root, she just is*” (LV 15).

O quarto de Mick está vazio, já que o seu ocupante habitual prefere agora um escuro recesso na cave, junto à caldeira, quadro simbólico do estado mental que está a atravessar: “*It is his black year*” (LV 15). O quarto de Ainslie também está vazio, pois há meses que a jovem se encontra na Califórnia com os avós: “*She is the good-tempered one and the house dreams of her*” (LV 15).

O quarto de Harriet também está vazio, encontrando-se a sua ocupante a dormitar no rés-do-chão. A cama está por fazer, coisa muito comum nas heroínas de Engel, habitualmente pouco expeditas naquele género de actividades domésticas.

O fim da ronda pelos quartos conduz-nos de novo ao rés-do-chão, onde o frio, que pouco a pouco vai tomando conta da noite, não deixa adormecer Harriet profundamente. Para se aquecer Harriet pensa utilizar uma bicicleta de ginástica que adquiriu no intuito de, simultaneamente, combater o frio e não deixar degradar ainda mais uma figura “*inherited [from] her Scottish ancestors, short women who appeared to have been hit by pile drivers*” (LV 16). Mas esta não é uma noite propícia ao exercício, e o melhor será tomar um banho quente e deitar cedo. Os artigos que está a escrever para as revistas vêm-lhe de novo à mente, e, com eles, alguns pruridos de consciência, dadas as características das revistas, e uma discussão com Roger sobre o assunto. Em frente, do outro lado da rua, a casa de Roger tem as luzes apagadas. Roger tem andado calado ultimamente – qualquer coisa de que ele não quer falar; saberemos mais tarde que Olivia espera um bebé, que aceitou conceber impondo condições muito especiais. O silêncio é agora quase total, apenas se ouvindo o tic-tac dos relógios (“*The house ticks around her*” (LV 17)). Lá em cima, ouvem-se os passos pesados de Sim,

que se prepara para se deitar. Por coincidência, uma expressão inglesa aflora-lhe ao pensamento: “*Bedfordshire for me too*”, o equivalente a “Deixa-me lá ir também até Vale de Lençóis”. É como se pressentisse, telepaticamente, a aproximação inesperada de Mrs Saxe, uma velha senhora inglesa de visita ao Canadá, que dentro de instantes lhe toca à campainha e lhe bate à porta, “*someone impatient[, o]r just willing to try all the systems*” (LV 17).

A figura que se lhe depara quando abre a porta não lhe podia causar maior espanto:

It is a little old woman and the little old woman has dragged up on the Gothic porch a big black bicycle. She has a face like a boil and looks up pleadingly at Harriet (LV 17).

Ao mesmo tempo que descreve o tom afogeuado do rosto de Mrs Saxe, a bolha com que é comparado, sugere, ainda, o inesperado incómodo de uma visita desconhecida à meia-noite.

A identificação de Mrs Saxe – parente afastada de Fenella Fitzherbert-Clarke Stephenson, que em solteira fora Saxe-Stewart – traz, de imediato, à mente de Harriet cenas marcantes dum fim-de-semana de caça há muitos anos passado numa propriedade inglesa. A mudança do presente para o passado faz-se quase sem ser notada, e um leitor apressado terá, possivelmente, de voltar atrás, pois corre o risco de se perder imediatamente:

Harriet turns obediently to hang up the coat and is suddenly in England listening to Fenella over the whine of a gaunt, white machine into which she is stuffing quantities of ox liver for her husband’s hounds “Well, I started off with two names,” she is saying, “Saxe Stewart, I was, before I took up with Peter. And I always think one ought to progress, don’t you? Fitzherbert-Clarke Stephenson’s quite the monicker.” Blood oozes as she turns the crank with both arms. “Damn, blast, oh, do lend a hand, will you? I’ve got to get this done before lunch and there are fourteen of us today. It’s not me, it’s Peter, he’s related to half the Almanach de Gotha and he will ask them for the shoot” (LV 18).

Na sua crueza gratuita, a cena parece destinar-se a provocar um frémito de repugnância associada à antiga potência imperial, uma metáfora que sugere uma potência europeia – a máquina branca de boca escancarada – alimentando a sua voracidade do terceiro

mundo, cujas entranhas tritura inexoravelmente. A própria condenação da barbárie da caça parece estar aqui envolvida. E aquilo que é apenas uma vaga sugestão torna-se mais concreto quando outro pensamento perpassa pela mente de Harriet: “*Saxe-Stewart. Mrs Saxe. Mrs Adeline Saxe. I am a colonial paying for my shooting weekend. At midnight, she wheels her bicycle in: the mother country’s revenge*” (LV 18). Muito embora se possa entender que a estadia de Mrs Saxe em Rathbone Place, que se vai estender por cerca de um ano, é uma retribuição exorbitante para o curto fim-de-semana oferecido a Harriet anos antes, tipo de relação que existe tipicamente nas trocas comerciais entre colonizadores e colonizados, o tema aqui lançado com tanta veemência acaba por não ter o desenvolvimento que dele se esperaria, até porque Mrs Saxe acaba por ser uma presença agradável para todos, e bastante benéfica mesmo para Mick.

A situação oferece a possibilidade de Engel aplicar mais uma vez a sua mestria na condução dos diálogos entremeados com os pensamentos de Harriet, que criam um contraponto vivo, por vezes uma tensão forte entre aparência e realidade, entre verdade e convenção. A subsequente descrição física e comportamental de Mrs Saxe ainda continua por algum tempo na linha do anti-colonialismo: a velha senhora parece insaciável no chá e nos bolos, e há qualquer coisa nas suas mãos estendidas, segurando o prato, que lembra garras. Tudo isto passa veloz pela mente de Harriet, à mistura com preocupações sobre o asseio da casa de banho e a escolha das toalhas. A cena termina com uma série de pensamentos, cada vez mais desconexos e indistintos à medida que o sono vai tomando conta de Harriet:

a fat little pigeon of a woman, a walking pudding by the Quangle-Wangle out of the Pobble Who Has No Toes. Little black pointed shoes slit for bunions: moleskin spats: heavens! Horehound eyes, yes, that’s good, horehound eyes . . . the alarm? Set. I wish. . . .
Sleep takes over (LV 20).

O segundo quadro estende-se por vinte e cinco das trinta e quatro páginas do capítulo, e faz a apresentação das personagens até ao momento ainda não mencionadas, identificando com mais pormenor as restantes.

Estamos na manhã do segundo dia. Harriet toma o pequeno almoço a sós no quarto enquanto lê o jornal, um procedimento que iniciou recentemente. É-lhe mais

fácil preparar a mesa do pequeno almoço com tudo o necessário para os filhos, que não são exigentes, e deixá-los arranjam-se sozinhos. É quando todos saem que Harriet começa habitualmente o seu dia de trabalho, descendo para o seu gabinete, uma antiga sala de jantar, que ela adaptou para o efeito. Porém, como hoje há uma visita, Harriet tem de descer para o meio daquela agitação matinal, a que já não estava habituada, e fazer as necessárias apresentações. A luz do dia revela, para sua vergonha, o grau de sujidade que cobre as crianças, que, espontaneamente, não se lavam. Um diálogo entre os membros da prole revela claramente a índole mais difícil de Mick e Sid, enquanto Sim, o mais velho, se mostra conciliador. Antes que todos saiam, cada um para seu lado, há ainda tempo para Harriet lembrar consultas e entrevistas marcadas para aquele dia, de que, certamente, os filhos já se haviam esquecido.

Harriet precisa de se ocupar agora de Mrs Saxe durante algum tempo: apresentar-lhe os outros moradores, sobretudo, para que ela se possa movimentar e arranje onde passar o tempo sem necessidade da sua companhia. Da janela do seu gabinete, Harriet vai apontando a Mrs Saxe todas as moradias da rua, mencionando os seus moradores: Roger, sempre absorvido pela actividade lectiva e pela comissão de moradores. Aqui a partida de Olivia é anunciada como tendo já ocorrido, o que não está de acordo com a datação de fins de Dezembro para a chegada de Mrs Saxe, pois, como já vimos, ela tem o bebé em 3 de Fevereiro e pouco depois é que deixa o marido a braços com a filha; na casa a seguir, Vinnie, uma pessoa encantadora, e a esposa, Sylvia, mais o seu aviário, e a sua cadeira de rodas, loura, irritadiça, parálitica por causa do acidente de patinagem; paredes meias com Harriet, Marshallene, uma amiga de longa data; depois um jovem casal de quem pouco se sabe, ainda; outro casal, na casa a seguir, mas desta vez de mulheres, Pen e Elaine, de quem se sabe pouco, também; mais abaixo, no velho armazém, Bob, o pintor, um misantropo homossexual; Mr Jatzmann, a seguir, da loja de ferragens, que não gosta de Harriet; depois, a casa misteriosa, apelidada de Saskatchewan, habitada por “*a new lot of new poor*” (LV 24), um casal de decoradores de interiores que, no final, se fica a saber tratarem-se de Marnie e Archie, “*a planner and a social worker*” (LV 245): pequenas inconsistências, como vemos, que pouco afectam a credibilidade da narrativa.

Terminada a ronda pelas casas da vizinhança, Mrs Saxe, que parece mais interessada em montar a bicicleta de exercício, responde a uma ou duas perguntas de

Harriet sobre a sua própria família, incluindo aquela que a idosa senhora vem visitar ao Canadá. Trata-se, contudo, apenas de uma pequena pausa para quebrar a monotonia, pois a ronda vai continuar, agora sobre as pessoas da casa, que já foram, superficialmente, apresentadas. É a vez de Mrs Saxe mostrar a sua curiosidade a respeito de Harriet, que não se faz rogada. Os avós maternos eram gente muito fina, e não viram com bons olhos o casamento da sua filha com um queijeiro. A mãe morreu, era Harriet ainda pequena. Noutra altura há indicações de que ela não terá morrido logo, mas terá sido internada nalgum asilo para doentes mentais. Com muita graça, Harriet comenta não compreender a razão do desgosto dos avós, já que o próprio Adão foi cavador e Eva, fiandeira. E continua:

“Oh, well, anyway, I grew up in quite a good neighbourhood, went to school and so on, but I thought my father was immensely old and I didn’t get on with him and my sisters had married and gone away, so the first chance I got, I turned my summer job into a permanent one and moved away from home. I was a typist in a company that ran a lot of magazines; I’ve been in the magazine business ever since (LV 25).

A primeira razão que Harriet dá para ter prematuramente abandonado o lar paterno é a idade já um tanto avançada do pai. De facto, Madge, a primogénita, era dezassete anos mais velha do que ela. Psicologicamente está correcto. Agora que a mãe morrera e as irmãs lhe haviam deixado o campo livre na eterna rivalidade pelo pai, seria natural que ela ficasse mais próxima dele, se ele fosse mais novo. A idade, porém, afasta-o dum lugar na fantasia da filha. Mais tarde, saberemos, também, que Harriet, ainda que de forma vaga e difusa, culpa o pai do desaparecimento prematuro da mãe. Depois, todo o percurso profissional de Harriet tem muita lógica: emprego sazonal temporário que se transforma em permanente; promoção dentro da empresa, de dactilógrafa a colaboradora regular, passando por, sabê-lo-emos mais abaixo, redactora adjunta. Seguem-se-lhe o prosseguimento de estudos, à noite, até terminar o curso superior, e a reconciliação com o pai, que lhe subsidia uma estadia em Inglaterra. A sua vida sentimental está marcada por uma relação de três anos com um homem casado que não quer deixar a esposa. Até que surge Tom na sua vida.

A história de Tom na vida de Harriet é muito importante na estrutura de *Lunatic Villas* e, por isso, não admira que se estenda por cerca de quatro páginas (26-29), o que,

para Marian Engel é uma extensão considerável. Assim, a narração é entrecortada por uma série de comentários em aparte e mudanças de perspectiva narrativa, visivelmente para quebrar a monotonia de uma narrativa dentro da narrativa. Esta história é constituída por sete partes: (1) Harriet e Tom travam conhecimento; (2) casam-se, Harriet fica grávida de Mick, mas não interrompe o trabalho porque Tom cuida da lida da casa e das crianças; (3) Tom morre de ataque cardíaco; (4) a morgue, causas da morte, idades relativas; (5) burocracia; (6) os amigos de Tom e a Guerra do Vietnam; (7) *post mortem*: (a) cremação e o destino das cinzas, (b) a medicina legal, (c) o destino das crianças que não eram filhas de Harriet. Um passo descrevendo as condições do apartamento, um estúdio de artista que o casal habitou, é incluído mais tarde já noutra secção.

O episódio que nos dá conta do primeiro encontro de ambos começa desta forma:

“I was working at Maga then, one of the assistant editors. They used to say they sent the nut cases to me, the people who wandered in and wanted to be written up. One day, long before it was fashionable to be a single parent, Tom wandered in with Sim in one hand and Melanie under his arm and Ainslie sort of staggering along behind and that was that: he plunked Melanie down, changed her on my desk, we decided to go out for coffee and then decided my place would be better and somehow we were together after that (LV 25-26).

Num estilo coloquial, sintético mas preciso e eficaz, Harriet transmite à sua interlocutora uma porção considerável de informação, toda orientada no sentido de sublinhar o carácter excepcional de Tom. Embora não seja dito directamente, subentende-se que Harriet trabalha numa secção da revista destinada a divulgar histórias pessoais da vida real, e os casos mais excêntricos são sempre canalizados para ela. Estamos numa época em que ainda não é moda ser-se pai/mãe solteiro/a, o que torna o caso de Tom ainda mais espantoso. Outra vez, sem o dizer directamente, e apenas por meio da repetição do verbo utilizado para as pessoas que apareciam na revista a contar as suas histórias (*wandered in*) para descrever a entrada de Tom, Harriet subentende que Tom também vem para contar a sua história. A descrição da forma como as crianças o acompanham é bastante visual e permite estabelecer aproximadamente as suas idades, embora talvez fosse de esperar que Ainslie viesse pela mão, e não seguindo-os sozinha, cambaleando, o que não é de todo impossível,

conhecida que é a tendência das crianças quando começam a andar para se libertarem das mãos dos pais e ensaiarem os primeiros passos de uma forma mais independente. O processo que leva ao casamento de ambos não podia ser descrito de forma mais económica.

A segunda parte fala-nos de Tom no papel de dono-de-casa (*house-husband*):

“He was the first house-husband anyone I knew had: I went to work in the morning, came home to them at night, and paid the bills. Soon after I got married I was pregnant with Mick but I still went on working. [...] He didn’t dress the children well, he couldn’t, so we looked like a rag-bag, but we had a marvellous time. I used to slam the lid on the typewriter and rush home at top speed for my macaroni and cheese (LV 26).

É a completa inversão dos papéis tradicionais da sociedade patriarcal: é ela que sai de manhã a ganhar o sustento para a família e volta à noite para o aconchego do lar; é ela a detentora do poder económico da família; quando engravida, não precisa de ficar em casa; é ele que confecciona a comida de uma forma que a faz querer voltar a casa o mais rapidamente possível no fim de um dia de trabalho.

Com as crianças, Tom é simplesmente extraordinário; tem um jeito muito especial: *“He took them seriously, you see, though I must say that’s never worked with me, and he practically ran a little nursery school” (LV 26)*. Eis outra ocupação, a educação de infância, habitualmente cometida à mulher, mas que o homem pode desempenhar tão bem, ou, como neste caso, melhor do que a mulher.

Mas esta felicidade é efémera. Pouco tempo após o nascimento de Mick, Tom sucumbe a um ataque cardíaco. É notável o esforço de Harriet para não se deixar vencer pela comoção, e de Engel para não deixar descambar o passo para o sentimentalismo fácil. O primeiro artifício é referir o episódio como se duma história se tratasse e incluir comentários metadieéticos do género: *“I feel like the Ancient Mariner telling it” (LV 26)* e *“I feel now that as a story it has lost its shine” (LV 27)*. Sempre que a pequena Melanie, recordando a morte do pai, fazia aquilo a que Harriet chama o seu número (*her set piece*) dizendo *“‘Daddy fa’ down’ as if it had been ‘ring-a-rosy’” (LV 27)*, Harriet não conseguia evitar as lágrimas, mas logo comenta: *“Mrs Ross’s automatic waterworks” (LV 27)*.

Na morgue, para a identificação do corpo, Harriet “*fell into hysterics because the way the sheet or blanket or whatever the dark thing was that came up to his neck was arranged, all you could see was a head as disembodied as a picture on Time magazine’s cover*” (LV 27); a comparação da cabeça do cadáver com as reproduções de celebridades, geralmente só as cabeças, que ilustram as capas da Time, a aligeirar a tensão e a esconjuram as lágrimas.

Como exemplo das surpresas que as questões burocráticas podem causar, temos um parágrafo onde Harriet revela a sua indignada surpresa ao saber que não era a parente mais próxima. Mas de facto era: todos os familiares dele tinham, algures no Oregon, já falecido. Esta informação é necessária para explicar a razão por que ninguém aparece a reclamar as crianças que Tom trouxera. Para mais tarde, fica, ainda, a identificação civil de cada um.

A transição para a parte seguinte, que coincide com uma mudança do ponto de vista narrativo, da terceira pessoa, de novo, para a primeira pessoa, ou se preferirmos a terminologia de Genette, da focalização heterodiegética para a focalização autodiegética, está marcada por uma frase híbrida: “*Because, she tells Mrs Saxe, he was the kindest man I ever met*” (LV 27). Trata-se, de facto, de uma transcrição do discurso directo sem a utilização das necessárias aspas, sendo editoriais as que aqui vemos a delimitar a citação.

A parte seguinte, embora de forma oblíqua, é consagrada à Guerra do Vietnam. O pretexto é a referência aos amigos de Tom, *hippies* e refractários à incorporação nas forças armadas, “*a kind of network, like the Underground Railroad*” (LV 27). Harriet não era muito afeiçoada a eles mas também não os hostilizava: “*you had to take what came*” (LV 27). Isso explica a razão por que nenhum deles volta a aparecer nas imediações. Harriet é, nessa altura, criticada pelos amigos de Tom por não ir mais longe na sua contestação à Guerra do Vietnam. Harriet, porém, acha que os americanos não dão a importância devida à História e estão, por isso, condenados a revivê-la constantemente. Para explicar tantos conhecimentos de História, nomeadamente sobre a França e a Indochina, Harriet, e, por detrás dela, Marian Engel, julgam necessário referir os estudos de história francesa que a heroína desenvolvera na universidade com um interesse e profundidade agora, a seu ver, inexplicáveis. O passo é algo confuso, pois o uso do *simple past* em vez do *past perfect tense*, mais correcto no contexto,

embora perfeitamente justificado pela informalidade do discurso narrativo de Harriet, é passível de causar alguma ambiguidade, se o leitor não se lembrar que a protagonista já terminou há muito os seus estudos universitários, e que, portanto, os seus estudos de história francesa não datam de agora, mas de então. Esta ambiguidade é tanto mais possível quanto verificamos que a referência aos estudos universitários é algo mais pormenorizada neste passo do que quando anteriormente referida:

After I left school I went back at night and got enough credits for university, then I took two years of French history, for some reason I was mad about French history, I read everything I could lay my hands on, took all the night courses. I knew Vietnam had been part of Indochina and that war broke out the year I was born (LV 28).

Mas, “casualmente”, o passo deixa cair mais um dado: a Guerra da Indochina que levaria à independência do Vietnam, então sob administração francesa, estalou no ano em que nasceu Harriet, que, feitas as contas¹³⁶, acharemos ser a mesma em que nasceu a sua criadora, Marian Engel, 1933.

No fundo, Harriet considera um disparate a Guerra do Vietnam, mas, como ela diz, tem muito mais com que se preocupar. No entanto, a sua atitude muda consideravelmente quando se descobre que no Canadá, mais precisamente em Sarnia, se estava a fabricar napalm para os americanos.

Na última parte da história de Tom a perspectiva narrativa muda de novo para a terceira pessoa. Nela se dá conta do funeral crematório e do destino a dar à urna com as respectivas cinzas. Como a sua permanência em casa se tornaria uma constante recordação macabra, Harriet e um casal amigo, que já a havia ajudado em todas as diligências fúnebres, empreendem uma pequena jornada até uma das pequenas ilhas em frente de Toronto, para aí deixarem os restos mortais de Tom; mas, até nesta descrição se evita qualquer pendor para o sentimentalismo piegas:

And afterwards, when she didn't know what to do with the awful urn they sent home from the crematorium, the same two, Dennis and Sheila they were

¹³⁶ Na altura em que Tom morreu, com 31 anos (cf. LV 27), Harriet, um ano mais velha, tinha 32 (cf. LV 28). Sim, que agora tem 19 anos (cf. LV 66), tinha então 6 (cf. LV 27). Passaram-se então 13 anos, o que dá Harriet como tendo 45 anos, presentemente. O presente do romance situa-se em finais de 1978, permitindo datar de 1933 o ano de nascimento de Harriet, o mesmo que o de Marian Engel.

called, went with her to Centre Island, the urn in a knapsack they took turns carrying, heavy as lead; and they rented a rowboat and scattered the ashes in one of the lagoons and put the empty urn under a willow on one of the little islands, having of course scratched the label off, because she knew if Tom was on the mantelpiece she and the children would never get over it (LV 28).

O irreverente epíteto, o transporte da urna em mochila, a referência ao seu peso e, por fim, a remoção da sua etiqueta, contribuem claramente para desanuviar a atmosfera macabra que certamente rodearia uma descrição mais formal do acto.

E a história termina com uma referência ao relatório médico-legal, que veicula mais informação sobre a saúde de Tom – um coração tão fraco que o próprio médico se espanta de ele poder ter chegado aos trinta e um anos –, e à decisão de Harriet de tomar conta de todas as crianças.

Se é verdade que é necessário conceber um incidente credível que permita o desaparecimento precoce de Tom da cena do romance, não é menos verdade que a doença escolhida retira alguma força ao papel da personagem, tanto pela própria existência do relatório como pelo facto de Harriet confirmar “*that he had tired easily but avoided doctors. Perhaps he knew, perhaps he didn’t*” (LV 29). A questão é esta: a preferência de Tom pela actividade doméstica, milenariamente considerada uma actividade feminina, preferência essa que no quadro do romance representa uma alternativa viável ao modelo familiar tradicional, é ditada por uma disposição temperamental comum a ambos os sexos, ou provirá de uma anomalia, uma debilidade causada pela doença que acaba por vitimá-lo? O facto de ficar a pairar a dúvida sobre se Tom sabia ou não da sua doença não altera significativamente as coisas: mesmo que a desconhecesse, sentia-lhe os efeitos.

Terminada a história de Tom, outro importante episódio começa, que relata o litígio judicial sobre a tutela das crianças, opondo Harriet e uma funcionária do *Children’s Aid*. Mais uma vez, uma frase enigmática espicaça a curiosidade do leitor para o prosseguimento da narração, um exemplo da função fática da linguagem e, como neste caso, da narrativa.

Mal a narradora acaba de anunciar a decisão de Harriet assumir a tutela de todas as quatro crianças, ignorando mesmo a ascendência daquelas que não eram suas, uma nota ominosa é de imediato introduzida: “*But in the background of her life someone*

was thinking otherwise” (LV 29). Trata-se de um tipo de recurso muito frequente em romances do século dezanove, principalmente, destinado, como já disse, a alimentar o interesse do leitor e a mantê-lo “agarrado” à leitura. Findo um episódio empolgante, o leitor tende a sentir necessidade de descansar um pouco o seu envolvimento emocional com a narrativa e pode mesmo pousar o livro – ou não comprar o folhetim seguinte, no caso dos romances em folhetins. Ao invés do que se passa em outros romances seus, Engel recorre frequentemente a este artifício em *Lunatic Villas*, perfeitamente consciente que os seus leitores o identificam como tal, e contribuindo desse modo mais um elemento para o modo trocista do romance.

A secção seguinte, como já disse, contém o importante episódio que relata o litígio judicial com o *Children’s Aid Service* sobre a tutela das crianças, e dele resultam duas coisas estruturalmente necessárias: o conhecimento da identidade civil dos “filhos” de Tom e o recebimento da parte da herança deixada pelo pai de Harriet, que vai permitir a esta a aquisição das duas moradias. O episódio encontra-se estruturado em sete momentos bem definidos: (1) descrição das más condições de higiene e de habitabilidade do apartamento onde vivem, agravado pelo surto de parotidite, que acaba por afectar toda a família; (2) visita de Susan Forbush, uma funcionária do *Children’s Aid Service*, numa altura particularmente crítica, e pensamentos de Harriet sobre a irmã que vive desafogadamente, Madge; (3) entrevista com o *Children’s Aid Service*, convocada para tratar da tutela das crianças; (4) primeira tentativa de identificação civil das crianças, mas limitada ao que Harriet sabe e a alguns documentos encontrados entre os objectos pessoais de Tom; (5) Harriet indignada contra o Estado, à noite e sobre o efeito do álcool, mas mais compreensiva na manhã seguinte, à luz do dia, sóbria e com o auxílio do seu advogado; (6) audiência pelo juiz, e sentença, mais em forma de aconselhamento: (a) que Harriet receba de Madge, e com os juros devidos, a parte que lhe pertence na herança, (b) que Madge receba temporariamente toda a família em sua casa, (c) que Harriet trate de obter a documentação que comprove a identidade dos “filhos” de Tom; (7) cumprimento da decisão judicial.

A descrição do apartamento onde habita a família acumula, quase até à saturação, uma série de aspectos negativos destinados a mostrar a falta de higiene e de condições razoáveis de habitabilidade do local, um enorme estúdio de pintor, adaptado: “*no yard, not enough wiring for a washer and dryer, a filthy little kitchen with a stove that didn’t*

work much [...] and the bathroom there was something to be afraid of, it was sordid no matter how I tried to cheer it up” (LV 29). As condições já de si difíceis, como estamos a ver, são agravadas quando Harriet cai doente, a última de uma série de vítimas de parotidite, vulgo, trasorelho, uma doença que Harriet, aliás, caracteriza erradamente como sendo “*a disease of the connections between the ears and the nervous system*” (LV 29), quando, de facto, se trata de uma inflamação das glândulas salivares e parótidas. O quadro que se depara à inexperiente Susan Forbush, que, curiosamente, virá, anos mais tarde, a suceder a Harriet no lugar pouco invejável de esposa de Michael Littlemore, é deveras grotesco:

Ainslie had big, dark circles and was kind of yellow, the way they get after the mumps, and Sim was filthy as usual and Mick was howling. It was time to give him his medicine and he fought it and I had to whack him and hold him down: the doctor had said to. ‘Excuse me,’ I said, ‘his ears hurt and he’s fighting mad, but I have to do this.’ She says as she karate-chops her kid. And I guess, out of sheer despair, the sloppiness of despair, I hadn’t hung anything up for months. I mean, Tom did all that (LV 30).

Não é difícil ver aqui o exagero quase caricatural do quadro, principalmente nos golpes de karaté aplicados a Mick, com certeza sem grande convicção. Mas o quadro não se fica por aqui. Para impressionar mais negativamente a jovem assistente social, e enquanto lhe prepara um chá, sem leite, que não há, Harriet prepara para si uma cerveja, deixando logo a impressão de ser uma mãe irresponsável e alcoólica, a quem não podem continuar confiadas as pobres crianças:

“I, like a goose, had a beer. I had four bottles saved up, it was the only drink that didn’t hurt my ears. Melanie, sensing tension, brought her pot close to us and sat on it and turned very red. Sim and Ainslie sat on the floor and rolled their eyes at her like idiots, and Mick just howled and howled. Finally, I asked her if she could go out and get us some milk and eggs (LV 30).

A crueza cómica de toda a situação é, obviamente, uma sátira bem disposta às “deleitações domésticas” e àquelas imagens que passam nas revistas femininas e na televisão a fazer crer que é possível e desejável uma dona-de-casa manter uma casa asseada e acolhedora em todas as circunstâncias.

Miss Forbush tinha sugerido a hipótese de uma irmã de Harriet a poder ajudar neste transe particularmente difícil, e é então que surgem os primeiros pensamentos sobre Madge, a irmã mais velha, viúva rica e avara. É aqui que esta personagem é identificada, o que se impõe, dado que vai ter de desempenhar um papel importante dentro em breve.

Depois do verdadeiro caos que é descrito ao leitor, não surpreende a chegada de uma intimação para uma audiência judicial sobre a custódia das crianças de Tom: Ainslie e Melanie Ross e Simeon Semchuk. Convém aqui frisar que os nomes completos das personagens geralmente só são usados quando se trata de referências a documentos ou situações oficiais. É curioso notar que Ainslie, não sendo filha de Tom, usa o seu apelido porque nasceu e foi registada quando sua mãe, Emily, estava casada com o americano, facto que, nunca sendo explicado directamente, é facilmente deduzido dos dados apresentados.

Com ajuda de um detective da polícia, que procura a identidade dos parentes mais directos, as certidões de nascimento dos Ross, nascidos já no Canadá, aparecem dobradas em quatro no livro de endereços de Tom. Porém, de Sim, nem com a ajuda consular se conseguem encontrar ascendentes.

A sós, e ainda não curada do trasorelho, Harriet procura, no álcool, remédio para a revolta que a consome, enquanto lê e relê a carta do *Children's Aid Service*. O efeito é, porém, inverso:

"I saw the State standing over me in my father's Sunday suit, in high boots with a whip or a whiplash collar. I hate, I decided, the State. The people who ruined education. The people who helped Madge and my father to put my mother away. If they did. The people who wouldn't tell me if they did. The people who spied on Tom's parades.

"[...] Kitchener, on the recruiting poster, was pointing at Sim; his face faded and I saw Hitler again, and boots, high boots; whips, stern women, Senator McCarthy. The State wants Sim, I thought. No. I will stand and be martyred. I will hold him against my bosom as we stand against a wall. They – and the State was now embodied in my sister Madge – can shoot us both, all: he won't go to that. . . concentration camp. I won't. . . .

"I was ready to burn the place down to save them when mumps and mercy took over and I fell asleep (LV 34).

Sob o crescente efeito do álcool a revolta vai assumindo dimensões "cósmicas" com a associação do Estado, na mente de Harriet, a personalidades internacionais que

representam outras tantas ameaças contra a humanidade. Numa postura herói-cômica, Harriet vê-se já em frente do pelotão de fuzilamento ou, antes, a incendiar a casa para evitar a ida de ambos, Sim e ela, para um hipotético campo de concentração. O sono e a doença, porém, acabam por vencer aquele ímpeto rebelde e, no dia seguinte, a situação apresenta-se já de contornos muito mais atenuados:

“In the morning, I was bitter and ashamed. The State did not, I knew in the clear light of day, particularly want little kids. The State merely wanted their existence properly written down. So they could collect pensions without a lot of trouble. Once I got them all potted and wiped and sent to the day care, and Mick was fed and medicined, I phoned a lawyer who specialised in family law (LV 34).

À luz do dia e livre dos efeitos nefastos do álcool, o Estado perde o seu carácter ameaçador, mostrando agora uma face mais paternal. Atente-se na insistência marcadamente visual nos cuidados higiênicos dispensados por Harriet às crianças (*potted and wiped*), ao tempo pouco representados em romances.

A audiência judicial corre bem. O advogado tem uma prestação excelente, procurando tirar todo o partido da pouca experiência da assistente social, e minimizando, assim, os aspectos negativos do seu relatório. Madge esforça-se por corresponder com um bom testemunho. O médico de Harriet faz, também, um depoimento abonatório muito favorável, e o juiz mostra-se bastante compreensivo, aconselhando mais do que ordenando, (a) que Harriet receba de Madge, e com os juros devidos, a parte que lhe pertence na herança, (b) que Madge receba temporariamente toda a família em sua casa, (c) que Harriet trate de obter a documentação que comprove a identidade dos “filhos” de Tom. No final:

“The Children’s Aid Society left the hearing feeling rather definitely used. I left with an uncomfortable feeling that class had been used, and that Tom would disapprove. Sim left wanting to go to the bathroom. Madge was furious. The judge felt that he was bringing a family together again, and was pleased with himself for suggesting that Madge take temporary responsibility for us (LV 36).

O breve e interessante resumo da audiência, construído em torno do paralelismo anafórico com *left*, com a intromissão da nota jocosa das necessidades fisiológicas de

Sim a fazerem-se sentir a par de sentimentos mais elevados, termina esta parte do episódio.

Um pequeno parágrafo transporta o local da história para a mansão de Madge, em Forest Hill, morada temporária da família, conforme recomendações do juiz. A partir daí, e com a preciosa ajuda de Adge Henderson, ajudante do delegado do registo civil da Província do Ontário, Harriet procede às necessárias buscas que vão permitir obter mais dados sobre Ainslie e Melanie, e, finalmente, a paternidade de Simeon, isto é, a maior parte da informação sobre estas personagens que no início enunciei.

Desta longa secção do episódio (LV 36-40), para além da identificação das personagens, salientam-se dois aspectos: o primeiro caracteriza o pensamento de Harriet sobre a maternidade e a educação dos filhos, enquanto o segundo nos dá um exemplo da educação que a média-alta burguesia pode proporcionar aos seus filhos, bastante eficiente em muitos aspectos, mas que Harriet tem de rejeitar também por várias razões, éticas e económicas:

“I tried to be honest. ‘I’m not sure I want [the children]. I mean, I don’t want the work of them. I can’t do the work for them, properly, to Madge’s and Beatrice’s and your and the Children’s Aid standard, and earn their living, too. But I love them. And I’ll never leave them’ (LV 38).

Harriet reconhece ser-lhe impossível tratar de quatro crianças segundo um padrão elevado de exigência e ter, ao mesmo tempo, de ganhar para a subsistência de todos. Mas o problema económico não é todo o problema: mesmo que tivesse meios para o fazer, o seu temperamento não lho permitiria:

“‘Even if I had money, I’d never be as good as Tom. I’m a working woman, Adge, like you. Domesticity isn’t my thing. Mick’s straightened out so much with Sue it’s beautiful’ (LV 38).

É uma questão temperamental: nem que pudesse, Harriet nunca poderia levar uma vida como sua irmã Madge, com duas criadas para lhe tratarem de tudo e, ainda, um motorista privado. Mas, ainda assim, para além da falta de condições materiais e da apetência para uma dedicação exclusiva à educação dos filhos, põe-se ainda uma questão ética. Quando interrogada sobre se estaria na disposição de proporcionar a Ainslie o melhor de tudo Harriet responde:

“I can’t give her the best of everything, Adge. I don’t even believe people should have the best of everything. I couldn’t live forever in this house. Quality stinks.”

“[...] ‘The quality in this house is Beetrice and Sue. I can’t afford Beetrice and Sue. If those kids spend much more time in this house they’ll be corrupted . . . they get a kind of love, a kind of order, from Beetrice and Sue, that I can’t give. And Beetrice and Sue can’t give it forever. They’re nice to the kids and they know about kids from where they come from. But they’d rather have their own. Beetrice and Sue are only on lentsies, Adge’ (LV 38-39).

É altamente injusto, entende Harriet, que a elevada competência das criadas, Beetrice e Sue, seja utilizada na educação de filhos alheios em vez dos próprios, que elas nem sequer têm condições económicas para ter. Se há uma crítica ao colonialismo ela está aqui, não de uma Inglaterra para com o seu domínio, mas de uma classe para com outra ou de uma colónia branca para com uma colónia negra. Fica bem vincado que na Jamaica, de onde provêm as duas empregadas, existe um elevado padrão educacional, que seria justo empregar para o desenvolvimento local em vez de vir alimentar a ociosidade de uma classe dominante no estrangeiro.

Um breve diálogo entre Harriet e Mrs Saxe separam este episódio do seguinte, em que é contada a história de Sidonia. No fim da história, fica a ideia de que Sidi é o fruto da educação mal conduzida de uma criança, à partida já, com graves problemas. A história começa com uma pequena introdução como que a apresentar o tema principal, e é logo interrompida porque, para a enquadrar melhor, Harriet entende que tem de contar primeiramente a história de Babs e Harry Prince, os pais adoptivos da menina.

Babs é uma jovem brilhante, que termina o seu curso superior com nota elevada. Um primeiro namoro, inconclusivo, com um militar acaba por atrasar o seu casamento com Harry, ao tempo, já, no dizer de Harriet, com a provecta idade de vinte e cinco anos. Harry é um comerciante, quando o pai da noiva teria preferido um jovem militar da mesma congregação. O casamento tem lugar em 1945, sabe-se, indirectamente, imagine-se, pela menção do tamanho da cauda do vestido da noiva, que o fim da guerra agora permitia. Ao contrário de Harriet, que engravidava com a maior das facilidades, Babs não conseguia levar até ao fim as suas gravidezes. O pai critica muito o genro, e deixam de se visitar; entretanto os negócios de Harry prosperam.

Tudo corre bem, no entanto, até que há cerca de dez anos, 1969, Harry arranja uma amante. Babs não quer deixar o marido, e Harriet é também de opinião de que ela se deve aguentar. Para melhor se alcançar esse objectivo, decidem adoptar uma menina órfã, de cinco anos, filha de um sócio de Harry, que perde a vida, juntamente com a esposa, num acidente de aviação. Como resultado, mudam-se para uma casa enorme, uma casa de sonho, onde podem rodear a menina com o melhor de tudo. Já sabemos o que Harriet pensa sobre o proporcionar o “melhor de tudo” a uma criança, e ela volta sugerir o seu desacordo num aparte dirigido a Mrs Saxe. A diferença entre o tratamento de Sidi e de Mick está bem patente na primeira visita que os Princeton fazem a Rathbone Place, em que um Mick, impressionado pela beleza da prima adoptiva, e do seu valioso vestuário, interrompe as suas actividades pictóricas, não resistindo a saudá-la com um forte e colorido amplexo. Mas Sidi vai-se tornando numa “*charming, beautiful, pouting child, and ought to have had her bottom warmed every day*” (LV 43). Mas, infelizmente, na opinião de Harriet, tal não aconteceu. Os novos pais, com pouca experiência de crianças, faziam-lhe todas as vontades: as explicadoras, a criada, o motorista particular, a *baby-sitter* e a abundância de dinheiro ocupavam o lugar que os pais deviam ter ocupado no estreitamento dos laços afectivos. Mãe e filha só se encontravam, praticamente, ao lanche. Babs ainda tenta dar-lhe explicações, mas a criança encontra sempre forma de o evitar.

Então Babs começa a beber demais. Aos doze anos a jovem, a par de uma enorme beleza física, conta já com um invejável currículo: cleptómana, pirómana, libertina e psicopata.

Eis o diagnóstico quase profissional que Harriet, e muito provavelmente Marian Engel, faz deste caso psicopatológico que é Sidonia aos treze anos, enquanto que sugere um processo satisfatório de lidar com o caso:

She's sweet, she's good-mannered, and when she doesn't get her amoral way, she's quite, quite mad. She's on the waiting list to live with a caseworker who's specialised in her kind of pseudo-saint. Because she doesn't even know she's real. She's amoral because nothing ever gets through to the real Sidonia. I used to think we could, but we're not trained and controlled, and of course we don't. There isn't a crack in her, we can't get into her mind. She's made up some kind of tale for herself to live in while she's with us – I suppose she's a lost heiress – and she's superficially compliant, but I know, for instance, that she doesn't always go to school; I

know she steals, and I know she isn't a virgin. I check up on her when I can, but if I do there's a terrible scene and it eats into the others like acid. She needs to go right back to her babyhood and start again, but she can't do it here. When she goes back to her mother she slits her wrists if she's crossed. The time she apparently burnt down the house, Babs had found her in bed with her boy friend, and she was only twelve. I just keep her on birth-control pills, clothe her and feed her, and pray" (LV 44-45).

A estrutura do romance, com a sua multidão de personagens, como lamentaram alguns críticos, não permite à autora dramatizar a caracterização da maior parte delas, mostrando-as em acção (*showing*), sendo por vezes necessário recorrer a relatórios deste tipo (*telling*), embora este passo constitua a tirada mais extensa sobre o comportamento de uma só personagem, pois geralmente a informação é dada de uma forma oblíqua e entrecortada. Além disso, já haviam sido referidos de uma forma menos directa alguns dos traços caracterizadores agora enunciados (cf. LV 15, 21, 40).

O episódio termina com um diálogo final entre Harriet e a sua interlocutora, Mrs Saxe, comentando este carácter e tentando compreendê-lo. Para mais tarde, ficará ainda a explicação de como Sidonia se veio juntar ao agregado familiar da tia, Harriet. Com ele termina também a segunda subdivisão do primeiro capítulo.

A terceira subdivisão, que ocupa pouco mais de duas páginas, consiste numa conversa entre Marshallene e Harriet, ocorrida no mesmo dia, o primeiro da presença de Mrs Saxe. As duas amigas falam da nova hóspede, cujo bom acolhimento proporcionado por Harriet a amiga verbera bem-humoradamente; do movimento inusitado em casa de Roger “*either he's refurnishing completely or he has an elephant coming to stay*” (LV 46); das relações tensas entre as duas senhoras do n.º 11; e, mais demoradamente, de Sylvia, Vinnie, do seu papagaio, Sam, e do ambiente tenso que se vive naquela casa: “*Sylvia's been after Vinnie something fierce. She sure turns that relationship upside down*” (LV 46). A referência que Marshallene faz aqui “casualmente” à idade de catorze anos como sendo aquela com que sua mãe, abandonando o lar e os maus tratos do marido, a entregou aos cuidados de uma irmã, não condiz exactamente com a idade, doze anos, que lhe é atribuída em “Bicycle Story” (cf. IEE 168). Este facto não deixa de constituir um elemento a contrariar a ideia de que os contos e passos de romances onde figuram Ruth e Marshallene possam ser fragmentos de um romance que nunca chegou a ser completado.

A cena termina, e com ela o capítulo um, com o bem acolhido oferecimento de Marshallene para levar Mrs Saxe consigo no dia seguinte, e a paisagem urbana de inverno. Ao fundo da rua, Bob Robbins, o pintor, procura entrar em casa sem meter conversa com Harriet. Segundo ela, esta misantropia deve-se a um complexo de culpa:

His overcoat is too big for him, he looks lost and lonely, but he doesn't want to speak to her, or to anyone. He's been downtown to deliver his cartoon, she decides, and now he'll drink for a while, and then sleep, and then get up and start to paint again, to wipe out the guilt he feels at the way he earns his living. We're all crazy. She goes in and sits in front of her typewriter with an empty head (LV 47).

Harriet parece ver em Bob uma situação paralela à sua, um talento maior, que condescende em realizar um trabalho abaixo das suas possibilidades. É o que parece sugerir o sobretudo de Bob, demasiado grande para a sua estatura. O sentimento de culpa vem de sentir que lhe falta a coragem para, embora com maior risco para a sua subsistência, realizar a obra que a sua inspiração lhe dita. É um sentimento que Harriet também partilha, e, por isso, a inspiração para o artigo que tem de concluir também a abandona. Durante todo o romance, Harriet é mais ou menos intensamente perseguida por este remorso de estar a ganhar o sustento, produzindo uma coisa sem valor. Muitas vezes Harriet sente o grande desfasamento entre a realidade e os artigos que escreve sobre essa mesma realidade. As mesmas situações que ela tanto tem esmiuçado nos seus artigos surgem-lhe na vida real sem que saiba como lidar com elas. Por outro lado, também se envergonha do teor do outro material das próprias revistas, o modelo de femininidade que veiculam.

II.6.3.2 Abono de Família

Capítulo 2. O segundo capítulo, cujo quinto quadro resulta da revisão e expansão de “Family Allowance” (1978) (cf. Verduyn 1995a: 248 n14 e Garay 55), é composto por sete quadros, dois dos quais muito breves, e tem lugar no terceiro dia da presença de Mrs Saxe.

O primeiro quadro confirma os piores receios de uma estadia mais demorada da velha inglesa. Da sobrinha, não há sinais. Uma filha, Ernestina, que há muito emigrara

para o Canadá, faleceu já¹³⁷. A viagem de regresso a Inglaterra não está marcada. E, mais importante que tudo, Mrs Saxe sente-se optimamente em casa de Harriet. Tudo isso vai ela dizendo, sem parar de pedalar na bicicleta de exercício, como se se estivesse já a preparar para a prova velocipédica com que culminará o romance. A maior dificuldade de Harriet, para além do facto da senhora ser dotada de um saudável apetite, é que não dispõe de tempo para sair com ela a passear. Isso, porém, não constitui problema para Mrs Saxe, que acha a casa muito acolhedora. Do ponto de vista da estrutura do romance, isso até vem a calhar, pois faz de Mrs Saxe a ouvinte ideal para as confidências de Harriet e de outras personagens, um narratário intradieético, portanto.

O segundo quadro é muito breve, e constitui outra evocação do fim-de-semana passado na propriedade de Fenella, na Inglaterra, de que resultou Harriet apanhar uma pneumonia e experimentar as complexidades do Serviço Nacional de Saúde.

O terceiro quadro tem lugar no n.º 10 de Rathbone Place, e nele se dá conta de dois factos significativos: primeiro, Michael Littlemore, o ex-marido de Harriet, é um irresponsável, que transige facilmente com as crianças, permitindo-lhes que falem à consulta do dentista, e que continua a pedir dinheiro emprestado à ex-esposa; segundo, Harriet consegue convencer Mick a ajudar Mrs Saxe a levar a sua bicicleta para a cave, onde acabam por ficar durante horas. Um breve diálogo no final do quadro, em que intervêm Harriet e Melanie, mostra a boa relação entre as duas.

O quarto quadro, também brevíssimo, mostra-nos Harriet no seu gabinete, tentando uma nova versão de “*Welfare Women*” e, por meio de uma imagem alongada, dá-nos conta do que sente em relação ao seu trabalho:

This time she makes some headway, but she writes without enthusiasm. Every word is banal. Perhaps every word has always been banal: but now she sees it. More and more, she thinks, I am walking across the crusted snow of depression: if I step too firmly, I'll fall in. Up to my waist. And when I try to get out, the crust will crumble. Make a bigger and bigger hole around me but never get out, never. A mile away, snowmobiles will rumble by on a firmer surface. I'll feel the vibrations. I'll be left all alone. Writing about welfare women. My God (LV 52).

¹³⁷ Mais um motivo para estranhar a aparição, no final do romance, de uma tal Henrietta Saxe, alegada filha da velha senhora.

A mesma ideia sugerida no final do primeiro capítulo em relação ao pintor é retomada agora em relação a Harriet, assaltada que é por uma crise de falta de convicção, provavelmente fundada, na validade do seu trabalho. Enquanto pressente que, a um gesto mais enérgico, quebrará a fina crosta de neve endurecida que a sustenta, e se atolará irremediavelmente num buraco de onde nunca mais se irá conseguir safar, os *snowmobiles* da “grande” literatura, que ela pressente à distância, movimentam-se com ligeireza e segurança em terrenos mais firmes e estáveis.

O quinto quadro é constituído por uma visita que Harriet e Mrs Saxe fazem a Babs, juntando-se-lhes depois, no local, Madge. A chegada junto do edifício onde está localizado o apartamento de Babs é marcada por grande azáfama causada por um acidente. Alguém, que por momentos Harriet receia possa ser a irmã, jaz na neve ensanguentada, debaixo de um lençol, depois de ter voado de uma janela.

O objectivo da visita de Harriet parece ser recuperar o cheque do abono de família de Sidonia, mas o objectivo do quadro é mostrar Babs *in the flesh*, o avançado estado de degradação e despojamento do espaço, e da personagem: as paredes estão nuas, o chão está sujo, Babs e o seu vestuário estão envelhecidos, uma quanto o outro. Babs está embriagada, mas não tanto como quer fazer crer. Faz troça de Harriet pela sua propensão para a maternidade enquanto dá largas à sua aversão pelos cuidados maternos. Harriet não aceita álcool, apesar das muitas insistências, mas Mrs Saxe faz as honras. Uma simples referência ao tom de voz de Mrs Saxe faz avançar de sete semanas o tempo da acção do romance (cf. LV 57), um tanto surpreendentemente, pois os episódios anteriores pareciam estar a suceder-se muito vagarosamente. O quadro fica completo quando Babs, pretendendo evocar a sua actuação de outros tempos como chefe de claqué da Universidade de Toronto, se estatela no chão, com o copo de gim ao lado, que, miraculosamente, não verte uma gota.

E é chegado o momento de Madge fazer a sua aparição no apartamento, vestida a preceito para um *safari*, ela que nem sequer tem posto os pés fora da cidade. Traz consigo o chá para Babs, o chá que Harriet se esqueceu de trazer para ajudar a irmã na desabituação do álcool. Mas a única preocupação de Madge é evitar a delapidação do património, mesquinha questão material. Não admira que ambas as irmãs a desprezem. Harriet quase se sente feliz por seu pai lhe ter deixado uma herança muito menos substancial. Quando chega a casa, Sidonia havia cortado o cabelo: “*She is nearly bald*,

but the shape and the texture of her neck and head are elegant. Harriet hugs her, a new Sidonia, a sculpture against her shoulder” (LV 59-60). A hipocrisia e o vazio de afectividade, que o encontro das três irmãs acaba de testemunhar uma vez mais, procuram compensação neste gesto emotivo para com a jovem adolescente, tão cheia de problemas, cuja origem o quadro tão bem ajuda a compreender.

O sexto quadro é uma visita ao *Native Canadian Centre*, que Harriet e Marshallene oferecem a Mrs Saxe, um pretexto para referir edifícios e instituições conhecidas de Toronto, com algumas críticas à mistura.

O sétimo e último quadro do segundo capítulo dramatiza um acesso de raiva de Mick. O comportamento do rapaz é inaudito. O quadro começa assim, de surpresa, *in medias res*:

Mick’s anger changes the shape of his mouth; it is a sidewise, mobile oval, like the round of an old key, plastic, red, loutish. Brutish, as he yells, “Fuck off, all of you mothers, go fuck yourself, sluts, buggers.” He scrunches up his face until his eyes are slits. It’s what he does now instead of crying. He’s a baby, Harriet thinks, a baby in his highchair, beating his rattle against the wall, stiffening, rising in the straps, arching his back (LV 61).

Toda a descrição do *rictus* facial vai no sentido da caracterização de um caso psico-patológico. Os insultos que Mick profere são todos de carácter sexual e misógino. Embora não pareça, pois trata-se de impropérios muito comuns, que em regra se proferem inconscientemente do seu significado literal, a sua utilização não é accidental, como iremos ver.

Em frente de casa, Mick atira torrões contra a janela da sala e ameaça lançá-los contra os automóveis que passam, acompanhando estes gestos com os mais violentos insultos. No entanto, há algum controle por parte do jovem, que nem atinge a janela nem lança os projecteis contra os automóveis. Harriet suporta com estoicismo esta crise porque julga conhecer-lhe as causas remotas e, no fundo se sente também culpada:

Poor Mick, the black-tempered child. The hurt, stammering child. Why? Tom died just after he was born. He drank my anger, drank my tears. The shrink says he’ll get over this patch. Will I? (LV 63).

Entretanto perpassam pela mente de Harriet memórias de menina mal amada: sozinha em casa com o pai e Mrs Deans, depois da mãe ter falecido e das duas irmãs se terem casado; apoiando-se nas pernas da mesa, na falta das do pai; sempre repreendida pelo que faz e pelo que não faz, por ser e não ser; e a inútil ajuda do ministro da igreja, com as estafadas citações bíblicas sobre o respeito, sempre, e em quaisquer circunstâncias, devido aos pais, evidenciando o mais elementar desconhecimento da alma feminina. Os castigos corporais não estavam banidos nas relações pai e filha, e Harriet lembra-se com alguma admiração que ele usava a mão para a sovar: *“Harriet has thought herself behind the chesterfield. Papa is coming home. He hands his hat to Mrs Deans. ‘Where’s Harriet?’ Thunk. Swat. He could have used his cane”* (LV 63). De momento não sabe porquê isto acontecia, mas daqui a pouco tudo vai parecer fazer mais sentido. Será que o que está acontecer em Mick é uma manifestação da herança genética do avô materno?

É Sim quem parece ter a melhor resposta para o enigma, Sim cuja bela presença varonil começa agora a perturbar Harriet: *“Sim is still fair but he is big now, golden, bending over her”* (LV 66); e, mais adiante, intensificando o carácter varonil do rapaz: *“Sim gets a bottle of beer out of the fridge. He is old enough. He straddles a wooden chair, puts his bottle down, thinks, stares at her. He is very beautiful, our Sim, she thinks. Nearly twenty”* (LV 66). A sugestão velada torna-se agora explícita; a perturbação de Harriet pela proximidade do rapaz é bem real: *“‘Ma,’ says Sim, leaning towards her (Sim, you are growing up and you had better soon go away)”* (LV 67). E então Sim explica a Harriet a sua leitura do que se passa com Mick.

Mick, subitamente tornado um adolescente em quem são cada vez mais visíveis os traços viris, sofre as implacáveis manifestações de uma sexualidade exacerbada pelas provocações de Sidonia. Sidonia terá de sair de casa, aconselha Sim, com quase vinte anos, também ele, por vezes, uma presença perturbadora para Harriet, e Harriet concorda. Agora começa a compreender melhor o comportamento agressivo do seu próprio pai para com ela:

She thinks of her father and his household of burgeoning girls. No wife. No matter what happened to her mother: her mother died. Mrs Deans was all white starch to Harriet, Madge and Babs, but what was she to Father? And himself a decent, honest, upright man, elder of the church (LV 67).

O que Harriet parece então compreender acerca dos modos de seu pai para com ela é que são fruto de uma sexualidade reprimida, dado que se trata de um homem severo, para quem é impensável uma relação sexual fora do matrimónio, vivendo rodeado por mulheres que constantemente lhe excitam, ainda que de uma forma inconsciente, o apetite. Essa excitação é assim aliviada através de uma acção projectiva, castigando na filha a frustração e o complexo de culpa que o atormentam.

De salientar, também, a forma equilibrada com que Engel trata o episódio. Não é só o homem, como querem fazer os teóricos da sociedade patriarcal, que tem de lidar com impulsos sexuais inconvenientes; a perturbação de Harriet com a proximidade de Sim, um filho adoptivo, aí está a confirmá-lo. Ela, no entanto, assume essa atracção impossível e sente a necessidade de o afastar.

Quando, terminada a borrasca, Mick assoma à porta da cozinha e pede desculpa, cada um serve-se de uma cerveja conciliatória, pois como diz o poeta¹³⁸ “*And malt does more than Milton can to justify God’s ways to man*” (LV 68). Só a Sidonia, que também aparece a candidatar-se a uma cerveja, não é permitido associar-se, por agora, a esta libação ritual.

II.6.3.3 Os Amores de Harriet

Capítulo 3. O capítulo três apresenta-se subdividido em quatro quadros: (1) uma visita a Sylvia, (2) um dos encontros galantes semestrais com Ewie, o homem de Montreal, (3) uma manhã na vida de Michael Littlemore, (4) a gente de Toronto, na rua, no autocarro, no banco.

Na manhã seguinte, Harriet relê o artigo que acaba de escrever, enquanto Mrs Saxe lê o jornal. Harriet planeia levar a sua hóspede a visitar o centro da cidade, de autocarro, já que o seu carro jaz submerso numa espessa camada de neve. Um convite imperioso de Sylvia ao telefone, adia para mais tarde o projectado passeio. A cozinha de Sylvia está agora dividida em duas secções, que correspondem aos seus dois principais pólos de interesse: a confecção de guarda-roupa para patinagem artística e a criação de aves. O primeiro propicia uma profusa aglomeração dos mais variados artefactos associados à actividade:

¹³⁸ A. E. Housman, “Terence, This Is Stupid Stuff”, in *A Shropshire Lad*.

what used to be the counter is a large sewing table over which are suspended plastic tubes that hold finished costumes, half-finished costumes, boas, braids, lengths and concatenations of satin and swansdown, and hanks of sequins, beads, and marabou (LV 71-72).

O segundo ocupa a maior parte do quadro com a apresentação de papagaios e outras variedades de aves palradores que habitam o aviário de Sylvia. Sylvia não cabe em si de contente por ter conseguido a proeza de ter incubado um ovo que Mala, uma mãe ave, enjeitara. A indiferença de Harriet ao contemplar o recém-nascido Joey acentua a cordial hostilidade entre as duas mulheres.

O segundo quadro dramatiza a satisfação de uma certa necessidade de idealismo romântico, que geralmente se obtém mutuamente em pessoas que não vivem juntas o dia a dia: o jantar num restaurante chique seguido de baile à moda antiga, uma ideia de encontro amoroso veiculada, talvez, pelo cinema ou pela literatura cor-de-rosa.

O terceiro quadro ilustra um dia na vida de Michael Littlemore, e começa com uma referência aos seus sentimentos para com Harriet, sua ex-esposa:

Michael Littlemore holds no grudge against Harriet. She took him, used him, sucked him out like a lobster claw, threw him out, threatened to put him in jail for not paying maintenance, maligned him to the children that she had extracted from him with such wiliness: but no, he doesn't hold grudges. Grudges are a waste of energy, and he is the inventor of the conservation of energy (LV 77).

A focalização narrativa, como se pode ver, é agora feita através da consciência de Michael e representa, de facto, uma inversão da realidade. É que Michael é um carácter marcadamente egoísta, que tudo vê, apenas, do ponto de vista do seu interesse pessoal. O outro aspecto do seu carácter é uma pronunciada indolência, que se compraz em existir apenas como macho da espécie com o direito a ser mantido pela fêmea. A mãe é a principal culpada, pois educou-o nessa convicção, “*It upsets the old lady if he lifts a hand*”, e Harriet, até certo momento, também contemporizou com essa atitude, até ao momento em que Michael arriscou e perdeu nas apostas hípicas o dinheiro destinado ao governo da casa. Agora ele vive da exploração do sentimento do amor maternal de um modo verdadeiramente abjecto. A forma como decorre grande parte do quadro, com

Michael sentado na sanita, constitui um evidente sintoma do desprezo que lhe vota Engel.

O passo inclui mais alguns apontamentos biográficos sobre a personagem, antes e depois do seu conúbio com Harriet. Aos dezasseis anos, Michael saiu de casa para iniciar uma carreira na marinha mercante, começando como ajudante de fogueiro, actividade que logo se revelou demasiado exigente para si, pelo que acabou por aprender “*his true vocation in the ports, and the fineness of Oriental skin*” (LV 79).

Michael tem agora quarenta e quatro anos, foi, temporariamente, cozinheiro num restaurante e, estranhamente, chegou a escrever alguma ficção enquanto viveu com Harriet:

Wrote a few articles when he was living with Harriet, pretty good for his grade eleven education, but somehow her editors hadn't cottoned on to his tales, they wanted women's stuff instead, and they were damned suspicious of him, seemed to think that because he used her typewriter he used her head, though they admitted the writing was his own (LV 82).

Provavelmente, pensa Michael, embora reconhecendo que o estilo é dele, os redactores suspeitavam que as ideias eram de Harriet.

Depois de Harriet o pôr na rua, Michael foi para Montreal, onde viveu algum tempo com uma francesa e foi “segurança” num bar. Quando regressou a Toronto, trabalhou como motorista de praça, e ganhou e perdeu nas apostas de cavalos. Tem, agora, como namorada, Susan Forbush, a filha de um abastado comerciante, e o quadro termina com Michael, vestido um tanto ridiculamente a rigor, iniciando a sua caminhada em direcção à sede da empresa do pai de Sue. Vai a pé para economizar os sessenta cêntimos do bilhete.

O quarto, e último, quadro do terceiro capítulo descreve a visita ao centro de Toronto que Harriet havia programado para Mrs Saxe no início do capítulo. Uma referência indirecta situa o capítulo em Fevereiro: “*Only the teenagers have life in February*” (LV 85).

O quadro ocupa-se exclusivamente dos habitantes da cidade, cada vez menos anglo-saxónicos, um facto que “*to say the least, continually agitates Harriet. It tests her poor, thin, Mission-Band liberalism and she wonders where it is taking her to*” (LV 84). Primeiro no autocarro, depois no banco, as duas mulheres cruzam-se com pessoas

oriundas dos quatro cantos do globo, incluindo portugueses: “*the Portugeezers, as Mick calls them, are gap-toothed*” (LV 85).

O quadro termina com uma nota pessimista sobre o que parece a Harriet o empobrecimento da classe-média “nativa”, anglo-saxónica, ultrapassada economicamente por outras etnias:

The mean ones are the ones left behind, and they are now on the verge of being called poor white. Their teeth are bad, their age is showing, all they have is their long residence in the neighbourhood and how is the bank manager, who changes every year now, to understand that?

They sigh, they mutter. They see themselves surrounded by menials. Oh, yes, they have done this work, too: but it has bought them, in the end, not privilege but poverty. After five generations, their will-to-struggle has come to an end. They are sad, and if they were younger, they would fight (LV 86-87).

II.6.3.4 Instinto Paternal

Capítulo 4. O capítulo quatro, que ocupa cerca de dezassete páginas, apresenta-se constituído por oito quadros de tamanho e significados muitos desiguais. “Father Instinct”¹³⁹ (1979) preenche, com pequenas adaptações, os três primeiros quadros deste capítulo.

O primeiro quadro, que se estende por cerca de seis páginas, quase metade do capítulo, caracteriza a relação do casal formado por Olivia e Roger, ela inglesa e ele canadiano, que logo sugere uma relação metrópole/colónia. Trata-se de uma relação que já dura desde 1970, portanto há cerca de nove anos, mas, nos últimos dois, verificou-se um arrefecimento no relacionamento: embora continuem amigos e amantes, os dois vivem em habitações separadas. Apesar das diferenças de temperamento, que pouco a pouco se vão acentuando, os dois são caracterizados como tendo nascido um para o outro: ambos são muito belos, elegantes e inteligentes, mas a simplicidade dos modos e do vestuário torna menos ofensiva para os outros essa espécie de superioridade. A sua intervenção cívica e política está bem sintetizada nesta frase: “*Harriet used to see Roger and Olivia at serious outings, campaigns against*

¹³⁹ Publicado em *Chatelaine*, August 1979, pp. 32-33, 48, 50, 52.

foreign wars, fund-raising for the restoration of old buildings, civil rights protests, not cocktail parties” (LV 88).

Para a orgânica do romance, porém, os traços mais importantes dos dois caracteres são o pragmatismo, o controle emocional e a firmeza de Olivia por um lado, e, por outro, o idealismo, a emotividade e a ductilidade de Roger. É claro, desde o princípio, que a relação é liderada por Olivia. Apesar das posições de esquerda que ambos normalmente defendem, Olivia, bastante a contragosto de Roger, aproveita as sucessivas heranças que recebe das inúmeras tias europeias, de uma forma não muito correcta. Aqui a prática e a teoria afastam-se irreconciliavelmente:

Olivia’s aunts were always leaving her money. Roger had good ideas for the disposal of such gains. Olivia would have none of them. She bought not stock but mortgages. She didn’t care whose mortgages she bought. If the payments lagged, she foreclosed. She did it all through a broker whom Roger disliked (LV 89).

A frieza calculista e a determinação de Olivia são bem expressas neste passo, marcadas por frases curtas e incisivas, e pela quase total ausência de conjunções, como que a cortar à nascença qualquer tipo de argumentação em contrário e, ao mesmo tempo, a dar um sinal da firmeza inabalável das decisões de Olivia, uma vez tomadas. São precisamente este calculismo, esta frieza e esta determinação que são decisivos para o desenrolar dos principais acontecimentos do episódio.

Quando Olivia engravida, pois iludida pela propaganda feminista – reconhece ela mais tarde – se recusava a tomar a pílula anticoncepcional, logo decide interromper a gravidez. As razões para tal decisão são, basicamente, duas: “*I hated being a child and I don’t want to be tied down to one for twenty years” (LV 90)*. Roger, pelo seu lado, parece sentir confirmada uma das acusações feministas sobre o papel acessório da mulher na sociedade patriarcal:

He stopped eating and stared at her. At her broad forehead, now blotchy; at her long nose, now red at the tip; at her wide, beautiful long hands. English, he thought. Blood stock. Brood mares. [...] Everything women have said about men is right: I want you because you are beautiful, I want to breed on you (LV 91).

É certo que, para ganhar uma filha, Roger acaba por perder Olivia. Nunca pensou, porém, que a involuntária mãe acabaria por sair mesmo da cidade e, conseqüentemente, da sua vida.

Perante a posição irredutível de Olivia, Roger aceita assumir, sozinho, a criação da filha, tornando-se, assim, no segundo pai solteiro do romance. Os dois vão ao ponto de celebrar um contrato formal, a cuja assinatura, porém, o leitor não tem acesso, em que ficam estipuladas todas as condições para que a gravidez de Olivia tenha o seu natural desfecho.

O quadro está organizado ao nível do melhor a que Engel nos habituou. A história da relação entre ambas as personagens é dada em traços estilizados e vigorosos; um diálogo vivo e incisivo, a marcar os pontos de maior diferença entre os dois intervenientes; uma forma variada de ir revelando a informação relevante, acompanhando, umas vezes, o desenrolar dos acontecimentos, outras vezes, sendo omitida no momento esperado para depois ser dada em breves lampejos retrospectivos. Para quebrar a linearidade da narrativa, é intercalada uma visita de Roger a Harriet, que resulta estéril, porque Roger acaba por não ser capaz de falar a Harriet do dilema que se lhe põe no momento. Esta visita, de que nada resulta para a acção, desempenha, no entanto, várias funções. No plano estrutural, serve para manter o episódio no contexto mais amplo do romance, de que Harriet é a protagonista. No plano significativo, parece apontar para a existência de certas situações tão intimamente pessoais, que não é possível obter de outrem sobre elas uma opinião objectiva; só o próprio pode decidir. No entanto, e sem revelar a Harriet a razão da visita, que Harriet pensa ser especial, pois ele leva consigo uma garrafa de um qualquer catalisador etílico, Roger acaba por ter uma resposta para a sua perplexidade: porque razão certas mulheres têm famílias numerosas enquanto Olivia não quer ter um filho sequer? Harriet, que deve desconhecer a razão da pergunta que lhe é dirigida, confessa que, tanto quanto julga saber, *“You don’t have any big intellectual reasons for having a family, Roger; intellectual reasons are no darn good. Irrational reasons are the only things that get you through (LV 93).*

Um exemplo em que um acontecimento é omitido no momento esperado, em que seria mais lógico aparecer, é talvez, o do piquenique que Roger prepara e para o qual convida Olivia. Esta omissão é tanto mais notada quão detalhada é a forma como são

descritos os preparativos para o encontro em que os dois vão decidir o prosseguimento ou não da gravidez, e em que condições:

He went home, read the agenda on his desk and made four phone calls. Then he went into the kitchen, and carefully slitting and slotting vegetables with a chef's knife, wrapping dishes in clean tea towels and packing them in a wicker basket, trimming a leftover of his own pâté en croute and roasting a chicken he had picked up at the last of the real poulterer's the day before, prepared a picnic. He phoned Olivia and asked her to meet him at noon on Philosopher's Walk, poured himself a cup of coffee and went into his study to think (LV 93).

Depois de tão grande atenção dada aos mais triviais pormenores, não deixa de ser irónico que se passe em claro tão importante encontro, e o quadro seguinte comece já quatro dias depois de ter nascido o bebé. Além da ironia, esta lacuna serve, pelo menos, dois propósitos: por um lado, omitindo as circunstâncias exactas em que o consenso foi alcançado, aumenta-se a surpresa provocada pelo acto de Olivia no quadro seguinte; por outro, e dado que as duas posições já tinham sido convenientemente defendidas anteriormente, evita-se o embaraço de uma cena em que a decisão tomada é muito mais importante do que tudo o que lá poderia ter sido dito ou feito. O resultado dessa decisão começa o quadro seguinte: *"The baby is born on the third of February"* (LV 94)

O segundo quadro dramatiza a passagem do testemunho, ou, textualmente *"the bundle"*. Olivia deposita nos braços de um Roger ansioso e desajeitado a criança, ainda sem nome, e faz-lhe as últimas recomendações antes de partir: para as Bermudas, primeiro, e, depois, para Montreal. As recomendações são, de novo, muito detalhadas, mas há um aspecto que assume particular importância: o nome a dar à menina. Roger não tinha pensado nisso. Há vários testemunhos do significado muito particular que Engel confere à atribuição de um nome. Em *"Inside the Easter Egg"*, para compensar a sua recente esterilização, Mary sente a necessidade de dar um novo nome a uma das filhas (cf. *IEE* 15-16); e, em *"Could I Have Found a Better Love Than You?"*, Blakey anseia pelo dia em que poderá dar o nome a uma nova variedade de flor (cf. *TW* 155). A própria Marian Engel, recorde-se, teve o seu nome modificado de Ruth para Marian Ruth quando da adopção. Mais uma vez o pragmatismo de Olivia prevalece sobre o idealismo de Roger: quando o pai sugere Olivia, por amor da mãe, logo esta replica

“*Don't be foolish, she'll be called Liver in school*” (LV 95), e a menina receberá o nome de Winnie.

O quadro termina com as palavras de Olivia, que são também do programa feminista, e que resumem o que o quadro parece querer demonstrar: “*There's no mother's instinct,*’ she said. *‘Just doing what you’ve decided to do is enough. You’ll get on fine, Roger, just fine.’*”

O terceiro quadro descreve com toda a minúcia os cuidados de higiene, vestuário e alimentação ministrados por Roger a Winnie no primeiro dia que tem a filha a seu cargo. Os longos passos descritivos são entrecortados por pensamentos que cruzam a mente de Roger e pela recordação das recomendações e comentários de Olivia.

Uma das contrapartidas que Roger espera vir a obter da sua dedicação exclusiva à filha é o conhecimento que dela vai adquirir, e logo a primeira coisa que ele aprende é que ela não gosta de ficar despida. Outra, é a prerrogativa de poder ter dado o nome à menina, o único momento em que parece ter visto no rosto da ex-companheira um resquício de contrariedade:

There was a shadow on her face, almost a nicker of pain, as he named the child: [...] “I shall call her Winnifred.” She went to say something, then shut her mouth, and the expression on her face was almost one of pique, something Olivia isn’t given to. She saw what she had lost then, he thinks: the power to name. The power to be the be-all and end-all for the child (LV 100-101).

Este passo segue-se imediatamente a um outro em que a acção de Olivia é usada como metáfora para descrever a percebida relação de poder metrópole/colónia do ponto de vista da segunda. Já anteriormente afirmei me parecer que a crítica colonial, que no início se esboçava, não iria ter o desenvolvimento que parecia anunciar. O passo em questão, não obstante, sobe o tom da crítica já anteriormente esboçada:

But Olivia is that rarest of creatures, he thinks, a woman of her word: when Olivia has decided – off with their heads. No wonder women like that are feared. It’s because she’s English and of the old, upper-middleclass school: she has that confidence they have, that feeling that it was right for them to own the world and tell the rest of us not only how to live our lives but even how, from their point of view (which to them is the only possible point of view, no weak relativity for them), lives in the past were led. So that they incorporated our pasts while they were manipulating our futures (LV 100).

Afigura-se-me evidente que o que se pretende com este passo não é associar a atitude de Olivia e o imperialismo britânico numa condenação comum, como à primeira vista parece, nem apresentar Olivia como um Judas necessário para que se cumpra a profecia. Curiosamente, o passo caracteriza precisamente o colonialismo entre povos como sendo idêntico àquele que existe entre sexos: o masculino colonizando o feminino. A tirada anticolonialista aqui produzida, justificada pelo carácter dominador e inflexível, parece-me, por isso, um pouco deslocada, pois esquece a justeza e lealdade da posição de Olivia, que podia, como ela própria tencionava, ter abortado, sem lhe dar satisfações. Quanto a mim, esta crítica, da forma como é feita, tira força ao significado mais amplo do episódio. Se levarmos por diante a comparação, acabamos por demonstrar exactamente o contrário do que parece ser a intenção inicial. Olivia e Roger são apresentados como apresentando características opostas às que são convencionalmente atribuídas aos dois sexos: ela é fria, calculista, racional, determinada, liderante; enquanto ele é mais emocional, hesitante, submisso, impulsivo. O que o episódio pretende mostrar não é a anormalidade da situação, mas sim o facto de ser possível encontrar todas estes temperamentos em homens e mulheres. Todos eles estão latentes no ser humano, que é afinal andrógino, e têm desenvolvimentos diferentes conforme as circunstâncias.

O quadro termina com um passo carregado de simbolismo:

It seems to him, for a moment, that he has become a garden, changeable, flexible, weather-vulnerable; no more the great male rock he is supposed to be, consistent, unchangeable. I will, he thinks again, know the things that women – no, parents – know. And he feels flooded with a great and almost political peace before he falls asleep, knowing she will wake him soon (LV 101).

Engel joga aqui com os significantes, *jardim* e *rocha*, simbolizando, respectivamente, o feminino e o masculino, para dizer que o feminino latente em Roger se desenvolveu, respondendo a esta circunstância de p/maternidade exclusiva, facto de que a própria personagem toma agora plena consciência. E toma consciência ainda de outra coisa: o saber especial que as mulheres têm acerca das crianças, não o têm por serem mulheres, mas por serem mães, pelo exercício da função maternal, especialmente após o parto.

O breve quarto quadro tem lugar em casa de Madge, e nele contracenam a anfitriã e Harriet. Presente está, também, Mrs Saxe. O quadro consiste numa página de diálogo em que Madge tenta persuadir Harriet da necessidade urgente de internar Babs, a irmã de ambas, numa clínica de desintoxicação. Madge acusa o alcoolismo de Babs de ter provocado o afastamento de Harry, o marido, facto que Harriet desmente: foi exactamente o inverso que aconteceu. Além disso, as razões que movem Madge estão longe de ser altruístas: “*The woman is destroying my reputation*” (LV 102), alega Madge, para justificar uma acção imediata.

O brevíssimo quinto quadro consta de uma conversa telefónica travada entre Harriet e Babs. Harriet avisa a irmã das intenções de Madge e aconselha-a a regenerar-se. Babs desliga-lhe o telefone na cara.

Outro brevíssimo quadro, o sexto, é constituído por outra conversa telefónica, em que Madge dá conta da reacção irada de Babs contra si, em resultado da informação que Harriet lhe comunica no quadro anterior. Madge decide internar Babs e pede a Harriet que vá ter consigo imediatamente. Melanie, porém, está gripada, e Harriet diz que tem de ficar com ela; além disso, se é Madge quem decide tudo sozinha, então que trate de tudo também sozinha.

O sétimo quadro, em que contracenam Harriet, Melanie e, depois, Sidonia, confirma a doença de Melanie, e mostra Sid procurando iludir a realização dos trabalhos de casa e obter autorização de Harriet para passar a ocupar um quarto só para si. Apesar do tom melífluo de Sidonia, Harriet mostra-se inflexível, contrariando assim uma acusação de Madge, feita no quadro anterior, de que não dá nenhuma educação aos filhos, não agindo energeticamente quando deve.

O oitavo e último quadro, com pouco menos de uma página, volta a ocupar-se de Michael Littlemore. Trata-se de uma personagem que ainda tem um papel importante a desempenhar e, portanto, é necessário não o deixar cair no esquecimento. É uma caracterização de Michael segundo a perspectiva de Harriet, que responde a uma pergunta directa de Mrs Saxe. O primeiro retrato físico que Harriet traça do ex-marido é o de um suíno: “*Michael Littlemore is big and fat and pink and round*” (LV 104). A principal razão para o erro que Harriet reconhece agora ter sido o casamento tem a ver com a sexualidade: “[*He is*] a personal solution to the energy crisis – he radiates heat.

I was a fool to marry him, but a lonely fool, and he kept me company” (LV 104). Os aspectos negativos do seu carácter são numerosos: petulante, julgava-se “the Authority on Everything” (LV 104); desleal em elevado grau, “While I was home recovering and nursing them, Michael went out to my magazines and told them how mistaken they were to hire me instead of him” (LV 104); dado à violência gratuita, “he blacked my eye” (LV 105); era “possessive” e “sure of himself”, características dramatizadas no capítulo três; e incrivelmente irresponsável, “takes the profit and the baby bonus to the race track” (LV 105). A agressão física foi a gota de água que fez transbordar o copo. Apesar de tudo, e mais uma vez a demonstrar a irracionalidade dos afectos, “still sometimes I accuse myself of a failure of love” (LV 104).

II.6.3.5 Cenas da Vida Contemporânea 1

Capítulo 5. À medida que o romance vai progredindo, os capítulos vão surgindo mais fragmentados. O capítulo 5 apresenta-se constituído por onze quadros: (1) Harriet e Marshallene, ao telefone, falam da reunião iminente da Comissão de Moradores (*Task Force*); (2) Harriet, a sós, medita sobre o adultério, e, depois, sobre Vinnie e Sylvia; (3) Harriet, Mrs Saxe, Mick e Dr. Munster, o seu psiquiatra, que Mick recebe em casa; (4) os gémeos falam do próximo casamento de seu pai; (5) Harriet e Marshallene falam de drogas, pornografia e seu efeito nos adolescentes; (6) Harriet visita Roger (terceira quinta feira de Março) e Winnie está doente; (7) Harriet reflecte sobre “Depressed Wife”, depois recebe Mrs Littlemore, sua ex-sogra (8); Mick faz mais uma cena – menos violenta, desta vez –, Melanie e Sid discutem, Harriet vai de novo para a cama e pensa na falta que Tom faz; (9) (tarde do mesmo dia) Sid tenta aliciar Mick para o assalto a um banco, usando a pistola de brinquedo de Peter – Harriet ouve a conversa e faz um telefonema; (10) Harriet pensa a continuação do argumento de “Depressed Wife” – arranjar-lhe um caso, fazê-la floricultora?; (11) Harriet, Mrs Saxe, Roger, Bob – sobre a “maternidade” de Roger, sobre Fred, o namorado de Bob, e o nervosismo deste por causa do desaparecimento de Fred – incidente entre Patsy e Bob, por causa das explicações de matemática e do Ano Internacional da Criança.

O assunto principal do primeiro quadro é a reunião do Conselho Municipal para a Urbanização, (*Task Force*), para a qual Harriet já está a ficar atrasada, onde se vai

decidir da demolição da fábrica de colchões para reabilitação urbana do espaço. Marshallene, que está contra o projecto, censura asperamente Harriet por, no seu entender, se deixar manipular por Roger, o presidente da comissão de moradores, a quem acusa de representar um certo *lobby* colonialista. Harriet responde que vai apenas votar no sentido de uma decisão dos moradores tomada democraticamente. Novamente a questão colonialista fica por desenvolver.

O segundo quadro é um diálogo argumentativo sobre o adultério, que Harriet e Vinnie protagonizam, entre a própria Harriet e o seu superego, um superego inteligente, severo, conservador e legalista. Harriet acha que, embora condenável pela lei e pela moral religiosa, a sua relação semanal com Vinnie, de incidência sexual, é legitimada por ser vantajosa para os dois, sem prejudicar ninguém, dado que a condição física de Sylvia impede, embora dissimuladamente, apenas, Vinnie de obter com a esposa a sua legítima satisfação sexual. Mas o superego vai buscar um argumento inesperado: a relação não é tão inócua para Sylvia como Harriet quer fazer crer, pois transforma a vizinha numa rival, tornando-a cada vez mais antipática, e este sentimento, sim, é injustificável, embora Harriet alegue que esta antipatia preexiste à relação. Não é que haja amor: “*It is an act without emotional overtones*” (LV 109), e por isso não se trata de ciúme: trata-se apenas duma projecção psicológica; a consciência culpada alija sobre a “vítima” o peso da culpa. Por fim Harriet decide que a relação tem de acabar, não por razões morais ou cívicas, mas porque Sylvia provavelmente sabe de tudo, e isso coloca-a numa posição fragilizada perante ela: “*Yes, that’s it; nothing to do with morality at all: a simple dislike of being on Sylvia’s hip. Disgusting how things boil down to personal prejudices*” (LV 110).

O breve terceiro quadro contém uma visita do Dr. Munster, o psiquiatra de Mick, ao n.º 10 de Rathbone Place, a convite do seu jovem paciente. O psiquiatra e Mick lancham a sós, no andar de cima, e, por isso, não há qualquer diálogo entre os dois, pois a focalização narrativa permanece no andar de baixo, com Harriet e Mrs Saxe. No fim, muito à maneira de Michael Littlemore, com quem, afinal, viveu os primeiros anos da sua vida, Mick repreende a mãe por ter servido chá de saquetas e bolo industrial. Harriet manda-o calar e fazer os trabalhos de casa. Sozinha, “*Harriet sits and glumly contemplates the return of the young to Utopia – clothes that have to be ironed, loose tea that browns the sink, real food cooked in non-atomic ovens*” (LV 111), uma clara

referência à modernização vantajosa da vida doméstica que pode, cada vez mais, libertar a mulher de algumas tarefas penosas e morosas da lida da casa, mas que muitos homens, de uma forma egoísta, se recusam a aceitar por implicarem uma alegada perda de qualidade.

No brevíssimo quarto quadro, os gémeos revelam que o pai se vai casar de novo, que a noiva é rica e que o pai dela possui uma grande empresa onde empregará o futuro genro. O tom enlevado dos pequenos faz adivinhar problemas para Harriet, começando a preparar a fácil aceitação que as crianças darão à tutela do pai e da madrasta quando se iniciar o processo judicial.

O quinto quadro é constituído por um diálogo sobre os males que afligem a juventude e a humanidade em geral, e a incapacidade para os debelar. Uma visita ao esconderijo de Mick na cave, onde Harriet encontra desde revistas eróticas a preservativos, passando por objectos suspeitos, potencialmente relacionados com o consumo de droga, origina uma conversa com Marshallene sobre os problemas do mundo contemporâneo. A posição de Harriet perante o consumo de drogas é hesitante: quer condenar sem parecer conservadora:

“Hell, Marsh, I feel stupid about it all: square. When I see a cocaine spoon I see a stack of unpaid bills, and then I think how square it is to pay bills and push kids through a system that probably has no meaning any more” (LV 113).

Não é a ruptura do sistema económico que mais a preocupa, pois não nutre por ele grande respeito; é sobretudo a inviabilização da realização pessoal, que passa também pelo aproveitamento escolar, que é o que mais sofre com o generalizado uso de alucinógenos, *“because math is impossible from a marijuana dream” (LV 113).*

Os sistemas políticos também são abordados. Dois paradigmas de revolução democrática bem sucedida, a França e a China, revelam-se decepcionantes: a Guerra da Argélia, no primeiro caso, e a prisão prolongada de escritores, no segundo, não são de molde a acalantar grandes esperanças quanto aos respectivos regimes.

No sexto quadro, Harriet visita Roger, a seu pedido, para ver Winnie, que está doente com difteria. Está-se na última quinta-feira de Março. Se a terça-feira, 4 (cf. LV 110), em que ocorre o segundo quadro é no mesmo mês, o que se confirma quando

Roger diz que a filha, nascida a 3 de Fevereiro, tem agora quase sete semanas (cf. LV 115, l.8), podemos datar este quadro no dia 20 de Março.

Harriet tranquiliza Roger quanto à natureza e gravidade da doença, dá-lhe alguns conselhos e verifica que o solitário pai se vai governando sem necessidade de grande auxílio. Sai, sentindo “*the first twinge of baby envy she has felt in years and fights it down*” (LV 116).

No sétimo quadro, o trabalho no argumento de “Depressed Wife” é interrompido pela visita de Mrs Littlemore, consternada pelo desaparecimento, de há um dia, de Michael. Harriet procura tranquilizá-la. Mrs Saxe também, mas fá-lo num tom claramente trocista. A respeitosa contenção de Harriet para com a ex-sogra deve-se mais ao facto dela ser avó dos gémeos do que à memória de outros tempos, pois Mrs Littlemore nunca aceitou bem o casamento do filho.

O oitavo quadro, a manhã de uma segunda-feira, é constituído por outra das cenas de Mick, que se recusa e ir para as aulas. Desta vez os insultos e a teimosia são punidos por Harriet com alguma energia física. Quando o rapaz sai furioso, verifica-se outra cena entre Sid e Melanie, a propósito do uso de uma escova de cabelo. Quando os filhos saem, Harriet está furiosa, com Mick, mas também consigo própria:

She still wants to kill Mick and she should be over being shocked at this and she never will be over it. She wants to dismember him, she wants to gouge out his eyes: the effrontery! She is all the witchy old women in the world who chase little boys and she hates herself, hates Mick, hates the world (LV 121).

Na sequência de toda esta raiva surda, Harriet interroga-se sobre a quem sairá o rapaz. E de novo os seus pensamentos conduzem, ainda que inconscientemente, de novo a Michael Littlemore, que, não sendo seu pai, foi o modelo de masculinidade perante o qual cresceu Mick:

*Now she remembers why she married Michael Littlemore: because they were all so dreadful at that age and she needed...
But Michael Littlemore whacked Mick half-unconscious once, and that was the end of it (LV 122).*

Se no terceiro quadro Mick se comporta para com a mãe como se fosse o chefe-de-família, ao estilo de um Michael Littlemore, esta associação mostra como a violência só pode resultar em mais violência.

O nono quadro tem lugar na tarde do mesmo dia, depois das aulas. Sid procura aliciar Mick para a realização de um assalto a um banco, usando a pistola de brinquedo de Peter. Harriet ouve a conversa sem ser presentida. O quadro põe em relevo a natureza dissimulada e desleal de Sid, e mostra que, ao não se deixar envolver na trama estendida por Sid, Mick evidencia um carácter muito mais sólido do que parece. Harriet que ouve tudo, fica orgulhosa, e decide fazer um telefonema.

O décimo quadro é, todo ele, dedicado ao desenvolvimento do argumento de “Depressed Wife”. Harriet pondera se não seria melhor arranjar um amante para a sua heroína. Porém, e como tantas vezes acontece com as heroínas de Engel, ela tem dificuldade em encontrar um homem disponível e desejável no círculo das suas relações. A chegada pelo correio de um catálogo de sementes sugere-lhe que poderá desenvolver na sua heroína um interesse pela floricultura, onde ela obtenha algum sucesso, e sinta alguma realização pessoal. O catálogo dá também a Engel o ensejo de apresentar mais uma lista, desta vez de flores, tão do seu agrado. Mas como Harriet tem mais jeito para o amor do que para as flores, volta a considerar a hipótese anterior, que tem, claramente, as suas desvantagens:

But if Depressed loses Jim, who's not apt to tolerate bad behaviour – in fact, he doesn't tolerate any behaviour at all – she's in a fix Harriet can't get her out of, and Harriet loses her living. Hemerocallis, then, and clematis up the front porch. They'll die, too – everything dies on Depressed – but not yet; give her a little dream (LV 126).

Harriet decide-se, finalmente, pelas flores, embora apenas provisoriamente: “*They'll die, too – everything dies on Depressed – but not yet; give her a little dream*” (LV 126). O passo contém um agradável toque de humor e mostra como, por vezes, uma dada opção tomada na sequência de uma história pode levar a situações imprevistas: no limite, ao desemprego da autora.

No undécimo, e último, quadro, Bob Robbins vem a casa de Harriet para dizer a Mrs Saxe que não volte a espia-lo enquanto ele trabalha, espreitando pela abertura que ele deixou na pintura da montra apenas para que Mick, e só ele, o pudesse observar.

Roger também lá se encontra para dizer que tudo está bem lá em casa. Quando Harriet pergunta a Bob pelo seu namorado, Fred, o pintor faz-se, inicialmente, desentendido, mas, depois, tem de confessar que Fred desapareceu sem dizer nada. Com isto começa a preparar-se a revelação surpreendente de que Fred se torna, afinal, no amante de Sylvia. O mau humor de Bob, reacendido pela pergunta de Harriet, acaba por se abater com alguma agressividade, de outra forma injustificada, sobre Patsy, que entra a reclamar da mãe o pagamento de explicações de matemática. Quando esta se recusa, dizendo que Sim a pode ajudar, Patsy insiste: “*If you don’t get me a math tutor you’re depriving me of a right to an education. And in the year of the child!*” (LV 128). Eis o que exaspera Bob, que fecha o quadro e o capítulo, brindando repetida e animadamente com Mrs Saxe:

“To the year of the deer,” Bob is saying. “And the year of the ape and the gnu and the camelopard and the poetaster, but never....”

“Lay off, Bob,” says Harriet, failing to hear the rest as the tribe comes thundering in (LV 129).

Se tivermos em mente que o romance, na sua edição Americana, se intitula precisamente *The Year of the Child*, causa alguma surpresa a chacota de que é alvo a instituição deste ano internacional. É certo que, embora alguns exageros, de que o de Patsy é uma simples caricatura, sejam ridicularizáveis, a reacção de Harriet ao reaccionarismo de Bob parece ficar um pouco aquém do que devia, embora ela mentalmente pense que ele fazia melhor em estar calado (“*Blast the bastard for airing his tonsils*”) (LV 129). A “branda” reacção de Harriet deve-se, por certo, ao facto de conhecer as razões psicológicas daquele mau humor.

II.6.3.6 Adulterio por Conveniência

Capítulo 6. O capítulo seis é composto por seis quadros, o segundo e o terceiro dos quais se salientam pela extensão (totalizam cerca de treze das dezassete páginas do capítulo) e importância: (1) Michael e Sue entram na sua nova morada de recém-casados; (2) Vinnie regressa a pé do trabalho, profundamente absorvido na análise mental (a) da sua relação com Harriet, (b) do que, rotineiramente espera, vai acontecer

quando chegar a casa; (c) Marshallene salva-o de um iminente atropelamento e os dois vão beber e conversar para um bar; (3) Vinnie e Sylvia em casa: (a) tensão entre os dois por ele ter estado a beber e por se ter encontrado com Marshallene, (b) Sylvia vai ler o jornal para o quarto e Vinnie encontra-se com Harriet, com quem conversa, (c) Vinnie lembra-se de que a mulher lhe tinha falado numa surpresa e regressa precipitadamente a casa para descobrir que a surpresa é um belíssimo casal de araras – Sylvia já dorme, aparentemente; (4) Beetrice, a empregada de Madge, chama Harriet com urgência lá a casa porque Madge não está bem; (5) pequeno interlúdio em que Harriet discorre sobre o que ela chama “*air lock*”; (6) Sid parte para internamento e Harriet telefona a Babs a dar-lhe conta do sucedido.

O brevíssimo primeiro quadro mostra-nos, com alguma comicidade, Michael transpondo a porta da casa com Sue nos braços, e quase a deixando cair, a significar o recente enlace matrimonial de ambos.

O segundo quadro estende-se por nove páginas, ocupando, assim, mais de metade do capítulo. Em termos de acção, pode dizer-se, porém, que nada acontece. A figura central deste quadro é Vinnie, a quem pertence também a focalização narrativa, conduzida, embora, na terceira pessoa, o que proporciona um confortável distanciamento. O quadro tem dois momentos principais. Num primeiro momento Vinnie, insistentemente caracterizado, e caracterizando-se, como sendo um homem de hábitos, regressa a casa nesse dia a pé – cerca de três quilómetros de caminho. Porque é quinta-feira, o dia em que regularmente visita Harriet para um encontro amoroso, Vinnie decide, para não se perder em pensamentos sem nexos, concentrar-se precisamente na análise desta relação, sua legitimidade e vantagens, concluindo, com facilidade, que “*since she has no husband, the arrangement is extraordinarily convenient: guilt-free, neighbourly, not without affection. Vinnie’s presence in the house does not scare the kids; Vinnie’s visits to Harriet do not scare Sylvia*” (LV 134), uma maneira de sentir semelhante à de Harriet, mas muito menos complicada por pruridos religiosos, éticos ou legais. No entanto, o compromisso não é totalmente satisfatório. Embora, comparando-se com outros conhecidos seus, se sinta mais feliz do que cada um deles – e atente-se, de novo, na forma com Engel tende a colocar o ego das personagens masculinas como o centro único do seu mundo – Vinnie sente alguma insatisfação neste tipo de relação, que, quando chega a quinta-feira, o faz sentir-se um

pouco como o cão de Pavlov. Quando se prepara para aprofundar esta questão, a si próprio se encorajando numa imagem sugerida pelo célebre canídeo, “*Further, he says to himself, further. Vinnie: dig further, harder, badger yourself*” (LV 132), Vinnie desiste e começa a imaginar, até ao mais pequeno detalhe, o que vai fazer quando chegar a casa: a conversa com as aves, o preparar dos aperitivos, tudo o que rotineiramente faz todos os dias, mas que hoje, ironicamente, acaba por não fazer.

Uma tão longa divagação mental corre o risco de fazer o leitor esquecer-se de que o que está a ler é uma virtualidade; por isso, aqui e ali, estes devaneios de Vinnie são entrecortados por observações do presente real, que o situam no seu trajecto e na geografia da cidade.

Quando o pensamento de Vinnie retoma o fio inicial, e ele de novo se interroga sobre o que será que torna a relação com Harriet incompleta, vai tão absorvido que nem repara que está prestes a atravessar a rua com o sinal vermelho aceso:

If I wanted passion, he thinks, if it were passion I wanted, if there were . . . a face looms up before him. He tries to wipe it away. It recurs.

“Vinnieeeeeee,” a big voice cries. He seems to wake up, blinking like a bird, in the arms of Marshallene. “Vinnie, you old sod, you were crossing against the light, you almost got....” Marshallene is handing him his briefcase (LV 134).

A transição do mundo virtual de Vinnie para a realidade é muito bem conseguida. Enquanto, totalmente distraído do que o rodeia, se prepara para considerar se o que falta na relação é um pouco de paixão, um rosto vagamente familiar surge no seu campo de visão, um rosto que ele, subconscientemente quer evitar. Quando vai para atravessar a rua, a dona desse rosto, Marshallene, segura-o, evitando um mais que provável atropelamento. Aqui começa o segundo momento deste quadro: o encontro dos dois num bar, a que Vinnie se esforça a todo o transe, mas em vão, por se esquivar.

A relação entre Vinnie e Marshallene é complexa. É uma combinação de repulsão e atracção. A repulsão pela filiação da escritora no movimento feminista acentua os contornos do seu vulto enorme e, aos olhos de Vinnie, pouco feminino. A atracção – que Vinnie sente aumentar, pouco a pouco, à medida que bebem – é pela escritora que

Marshallene é, autora de uma obra recentemente publicada¹⁴⁰ que Vinnie muito admira, uma atracção que no fim ele acaba por confessar a Marshallene. No entanto, Vinnie interroga-se sobre se a sua confissão não seria movida pelo receio de um mal maior, que durante todo o encontro o afligiu: que ela o convidasse para a cama. Provavelmente não, é a conclusão a que ele chega, quando finalmente apanha um táxi para casa. Eis o diálogo virtual que termina o longo quadro:

Squinting his eyes against the sun again, he thinks, I said it so I wouldn't need to fuck her.

A kind of cleaver falls onto his head: sun and whisky. He reels. Mother, I didn't mean it.

Mother, I did.

I want to go home.

I want to hold onto myself, my respectability. Any more of this and I will . . . wet myself.

He hails a cab (LV 139).

O superego em Vinnie parece ser a figura da mãe. Uma pontada na cabeça, que a instância narrativa atribui, naturalmente, ao efeito do álcool, conjugado com a súbita exposição a uma forte luz solar, afigura-se a Vinnie como uma pancada aplicada pela mãe para castigar um pensamento pecaminoso: não sabemos se uma obscenidade se uma mentira.

O terceiro quadro continua imediatamente os eventos retratados no segundo. Há dois momentos bem distintos no quadro. O primeiro tem lugar entre Sylvia e Vinnie quando este chega a casa depois de ter estado com Marshallene. Sylvia e as aves apercebem-se imediatamente de que ele esteve a beber, e não gostam. Vinnie explica, então, as circunstâncias do encontro com a vizinha escritora. Sylvia ironiza. Não gosta dela porque:

“She wants it both ways. She wants to insult a person and be loved for it. She wants to hate people and be loved for it. I read that book about the pioneers. It was disgusting” (LV 139).

¹⁴⁰ Esta obra é referida em “Marshallene at Work” (cf. *IEE* 172).

Na apreciação do último livro de Marshallene, os dois cônjuges divergem profundamente. Procuram mudar para terrenos mais consensuais e falam das aves. Sylvia tem uma importante surpresa para o marido, mas a cabeça de Vinnie começa a andar à roda. Uma alusão, mais, de Sylvia à sua embriaguez altera um pouco os ânimos de Vinnie, que solta uma imprecação, mostrando o seu desagrado perante a persistente censura da esposa. Isto abrevia um pouco a conversa entre os dois. Vinnie arruma os talheres, ajuda a mulher a ir com a cadeira de rodas, primeiro à casa de banho e, depois, para o quarto, e despede-se com a desculpa de que foi um dia de intenso trabalho, e de que vai ler o jornal.

O segundo momento contempla Vinnie em casa de Harriet, conversando sobre Marshallene, e, depois de todos os jovens terem já regressado e recolhido aos seus quartos, subindo ao quarto de Harriet. O resumo do que se passa, de mais uma quinta-feira amorosa, é dado com grande laconismo: “*He wonders, when he begins, if he is tired of her; afterwards, he has not a doubt that he is not*” (LV 141).

Já por mais de uma vez referi a forma como Engel recorre à perspectiva narrativa como elemento de significação. Enquanto, sob a perspectiva de uma mulher, assistimos ao reflexo duma preocupação pelos outros, quando sob o ponto de vista masculino, a narrativa centra-se tendencialmente no próprio narrador: nos seus pensamentos, nas suas preocupações, nos seus interesses. Isso manifesta-se claramente no segundo e no terceiro quadro, construídos sob o ponto de vista de Vinnie, e Marian Engel sublinha esse facto através da tripla repetição de *own* neste passo: “*He traces his own smile with his own finger, tickled by his own moustache. Chuckles to himself*” (LV 142). Trata-se do único momento, em todo o dia, em que parecem acalmadas em Vinnie as tensões acumuladas ao longo das últimas horas, tensões provocadas, como vimos, pela natureza da sua relação com Harriet, pela ambiguidade dos seus sentimentos por Marshallene, com quem não consegue evitar conviver durante algum tempo a sós, e pela atitude crítica de Sylvia. Porém, é apenas momentâneo esse instante de relaxamento total, já que, de repente, Vinnie “*Remembers something else. Sits up fast in horror*” (LV 142): esquecera-se totalmente da surpresa que Sylvia lhe anunciara logo à sua chegada. Regressa precipitadamente a sua casa onde Sylvia, provavelmente adormecida, não responde já às leves pancadas na porta. Em cima do frigorífico, encontra uma gaiola com um magnífico casal de araras:

He puts a tea towel over them and understands why Sylvia has been angry: lories are more important to her than Marshallenes, and this is a pair of kings (LV 143).

Vai, então, deitar-se sozinho, pensando em como tudo o que se prende com Sylvia se reveste sempre de um carácter de incompletude, e adormece, recordando as pegas coloridas da sua Alberta natal.

O quarto quadro apresenta Harriet de visita a casa de sua irmã mais velha, Madge, acudindo ao chamamento de Beatrice. A irmã apresenta sinais de decrepitude e a atmosfera lá em casa não prenuncia nada de bom. Até os cães parecem ter desaparecido. Beatrice afirma a Harriet a convicção de que a patroa está mal e que algo de grave pode acontecer a qualquer momento. Harriet pede-lhe que lhe telefone se houver alguma surpresa. Harriet não parece, apesar de tudo, perfeitamente ciente da gravidade da situação, pois espera que, quando tiver disposição para isso, Madge lhe conte o que se passa:

On the way home, Harriet wonders if the dogs are gone. There's something different in the atmosphere. She'll be told in Madge's own good time (LV 144).

O quinto quadro é um interlúdio bem-humorado sobre o que Harriet denomina *air-lock*, que ela própria caracteriza como a incapacidade, muito em moda então em todas categorias de falantes, incluindo os locutores televisivos, de terminar uma frase com palavras, recorrendo, em seu lugar, a gestos faciais ou manuais. Harriet, que fala também da forma como anualmente actualiza a sua linguagem quotidiana, recorrendo ao gravador ou ao papel e lápis para o registo de conversas espontâneas em lugares públicos, refere a impossibilidade de transcrever estes *air-locks*, acerca dos quais termina afirmando: “*It does not belong in the text. It is every individual's tap dance into the death of the sentence, and must be left alone*” (LV 145).

No sexto e último quadro do capítulo seis, Sidonia parte para internamento, internamento que devemos ligar àquele telefonema realizado por Harriet no capítulo anterior (cf. LV 124). Sidonia despede-se com ares de sobranceria dirigindo algumas palavras antipáticas para os primos e outras de paternalista compreensão para a tia. De repente, todos saem para as suas ocupações e Harriet, a sós, telefona a Babs, a mãe

adoptiva de Sid, a dar-lhe conta do sucedido. Apesar de tudo se ter feito com o seu assentimento, Babs está apreensiva. Harriet, pelo contrário, está mais optimista.

II.6.3.7 Cenas da Vida Contemporânea 2

Capítulo 7. Cronologicamente, o capítulo sete situa-se em Abril e está subdividido em onze quadros: (1) em casa de Pen e Elaine, o casal lésbico, assiste-se a uma discussão entre as duas mulheres sobre aspectos da educação das filhas de Elaine, seguida de uma visita de Mrs Saxe, a quem é servido um esmerado chá, que contribui para sossegar mais os espíritos; (2) brevíssima sequência de cinco imagens ligadas ao dia-a-dia de Harriet, e que têm sobre ela um efeito benéfico; (3) Harriet persuade Harry, com quem almoça, a prestar a Babs um auxílio muito mais substancial, e leva-o a casa da esposa para que ele possa testemunhar as condições de miséria extrema em que esta vive; (4) (a) Harriet confia a Mrs Saxe os progressos verificados na situação da irmã, que aceitara tratar-se, (b) senta-se a escrever, (c) telefona a Madge solicitando que partilhe com Babs a herança conjunta; (d) Babs, que já não bebe, telefona a Harriet a solicitar ajuda e depois visita-a; (5) últimos desenvolvimentos nas relações amorosas de Vinnie e Harriet – as fantasias de Vinnie; (6) Harriet e Mrs Saxe vão ao centro da cidade e cruzam-se com um desfile – *The Cancer Parade* – reacções das pessoas; (7) (a) carta do tribunal para Harriet prestar declarações sobre um processo de retirada de tutela dos gémeos, que lhe é movido por Michael e Sue, (b) Mick reage à carta, (c) reacções de Sim, (d) Harriet censura os gémeos; (8) Harriet e Mrs Saxe sobre os gémeos e sobre as perspectivas de uma vida futura a sós; (9) (a) Sylvia irrompe pela casa de Harriet dentro e provoca escândalo perante todos, verberando Vinnie pelas suas relações adúlteras com Harriet, (b) Melanie solidariza-se com Harriet, (c) Harriet pede desculpa, (d) Mick também se solidariza; (10) Harriet e Madge discutem de novo Babs, que se encontra já internada numa clínica, e Harriet obtém da irmã a confissão de que o internamento e a morte da mãe de ambas não se deveram, afinal, ao alcoolismo, mas sim a uma tuberculose pulmonar; (11) Harriet e Marshallene falam das acusações com que Michael pretende fundamentar o processo de retirada, a seu favor, da tutela dos gémeos – Marshallene também está inteiramente do lado de Harriet e encoraja-a a não desistir.

O primeiro quadro oferece a primeira oportunidade de espreitar, algo demoradamente, para dentro do n.º 11, ocupado por Pen e Elaine, e pelas duas filhas desta, Eph e Claudie. A narração situa a acção numa tarde de sábado, em que as duas mulheres, que formam um casal homossexual, se encontram a meio de uma discussão. Para se livrar da presença incómoda das crianças às cinco da manhã, e dormir um pouco mais, Elaine tinha mandado as pequenas comer qualquer coisa e ver televisão, aquele lixo televisivo que ambas reconhecem ser nocivo para as crianças, mas com o qual Elaine hoje temporiza, a troco de mais uma hora ou duas de descanso. Isto quebra uma das regras do casal, aliás uma regra imposta por Pen como todas, lastima-se Elaine, e dá origem a recriminações e acções mais ou menos irritadas por parte de Elaine.

A perspectiva narrativa é omnisciente, e proporciona, em traços rápidos, mas bem marcados, os retratos das duas mulheres:

For Pen is the large one, the strong one. Soft, yes, in her heart she is soft as butter and her friends are the little ones, like Elaine, the distressed ones. And it is simple for her to live: you set out to do things, you do them. You don't dally on the way like a child trying to absorb the whole world on the way to school and getting lost in it, you do what you plan to do and do it well (LV 148).

Pen é um carácter forte, decidido, pragmático, embora, ao mesmo tempo, capaz de grande ternura, um conjunto de características, a par da maior corpulência, tradicionalmente conotadas com o masculino. Porém, a imagem da criança que vai para a escola, uma imagem, aliás de grande riqueza visual e afectiva, marcada por uma musicalidade muito especial de vogais e ditongos líquidos, aponta para a transcendência de uma simples oposição feminino/masculino com a introdução de outro plano que tem como parâmetros a oposição poético/utilitário.

Elaine é caracterizada com mais simpatia por parte da instância narrativa, provavelmente, aqui, uma voz mais próxima de Engel:

Things are different for Elaine: the path is overgrown with thorn bushes and poison ivy and the most seductive flowers; she has to hack her small way with a large machete; everything tires her, worries her, except the occasional smiling flower, or a bright toad hopping. And she has the children: they are hers, hard-produced in labour rooms, hard-won in the

courts. And it is easy for Pen to make rules when it costs her nothing to keep them. Pen is stronger, but there are a lot of things she doesn't know. People who walk in seven-league boots miss a lot of detail (LV 148).

A imagem da criança a caminho da escola é desenvolvida, e, ao contrário da criança que não se distrai com as novidades que a natureza tem para lhe oferecer, Elaine é exactamente aquela que, atraída por uma flor ou um sapo sai do caminho e se embrenha por trilhos não desbravados. O seu percurso torna-se, por isso, mais complicado, porque as flores, estão por vezes, eriçadas de espinhos. Mas o esforço suplementar que requerem os caminhos por abrir é compensado pela variedade da percepção e pelo prazer da descoberta. A capacidade de legislar, fazendo as leis a seu favor, volta a conduzir a caracterização das duas mulheres para os terrenos da oposição masculino/feminino. Não basta eliminar o homem de uma relação familiar para se obter um equilíbrio de poder. O carácter dominador, falocrático, está aqui claramente visível em Pen. O poder de legislar e a capacidade de usar a força, física ou psíquica, para aplicar as leis, estão aqui bem localizados no elemento mais forte. Há, efectivamente, sempre uma manifestação falocrática também numa relação lésbica. É, pelo menos, o que Engel parece sugerir. Por outro lado, também parece levantar-se outra questão: será possível uma relação em que ambos os membros descurem totalmente o elemento pragmático?

A visita de Mrs Saxe interrompe a discussão no momento em que as duas mulheres contemplam uma redistribuição de tarefas. A chegada de tão distinta senhora impõe preparativos muito especiais, mobilizando porcelanas e pratas há muito imobilizadas: *“Eventually a tea of great grandeur is produced” (LV 150)*. A tensão entre Pen e Elaine vai-se desfazendo, embora permaneçam ainda alguns vestígios na forma como ambas as mulheres se vão revezando na indicação de locais diferentes para Mrs Saxe se sentar.

Num dado momento em que Pen menciona Mick um tanto depreciativamente, Mrs Saxe lembra-se de que tem um compromisso com o jovem, e sai depois de agradecer. A tensão entre as duas amigas desvanece-se totalmente, quando ambas se riem da excêntrica anciã. Pen propõe deixar as crianças deitarem-se mais tarde nessa noite para que não acordem tão cedo de manhã, e Elaine sugere ensinarem-lhes a fazer

malha: “*that’s what we used to do in the mornings when we were little, can you believe it, we’d sit up in bed and knit!*” (LV 151).

O segundo quadro é constituído por quatro imagens fugazes, duas sonoras e duas visuais, ligadas à nutrição, terminadas por um comentário, tudo em formato de entrada de caderno de notas.

O terceiro quadro apresenta-se em dois momentos distintos embora com o mesmo assunto. No primeiro, Harriet e Harry almoçam juntos e debatem a situação de Sidonia e Babs. Harry tenta em vão esquivar-se às responsabilidades sobre a situação da sua filha adoptiva e da sua ex-mulher. A sua única preocupação é trazer Sid de volta, libertá-la do internamento a que foi sujeita. Harriet declina qualquer poder sobre isso, dado que a jovem se encontra sob a alçada do Estado, e tenta sensibilizar Harry para a situação quase extrema de Babs. Perante a incredulidade do ex-cunhado, Harriet convida Harry a visitar Babs, o que acontece na segunda parte do quadro.

Verifica-se então que a culpa da situação a que chegou Babs se deve a três factores essenciais: a mesquinhez de Madge, o orgulho de Babs e a indiferença de Harry. Harriet oferece-se para ajudar a resolver o problema de Babs e contribuir para a sua reabilitação. Dessa reabilitação, parece haver já esperançosos sinais: Babs já saiu de casa para ir às compras, o que há muito não acontecia, e também para ir à procura de emprego. O generoso oferecimento de Harriet é aceite pelos dois.

Antes de passar ao quadro seguinte, atentemos por instantes no estilo de Engel. Quando os dois visitantes entram no apartamento de Babs, “*Harry looks at the spotted carpet, the empty coffee table. The bare walls and threadbare chairs. At Babs, who is thin, who is old*” (LV 155). Numa forma despida de intenção retórica, este passo teria provavelmente esta formulação: *Harry looks at the spotted carpet, the empty coffee table, the bare walls and threadbare chairs. Then he looks at Babs, who is thin and old.* Por meio de uma pontuação mais dramática na descrição dos objectos, e invertendo as elipses na caracterização de Babs, Engel suscita uma desaceleração na leitura neste momento particular, obrigando o leitor a uma atenção redobrada aos aspectos de degradação patentes em todos os objectos, bem como aos sinais de decadência da personagem.

O quarto quadro estrutura-se em duas partes principais, a primeira das quais se pode ainda dividir em três pequenas secções. Na primeira parte, Harriet, tendo como

interlocutora a incontornável Mrs Saxe, faz o ponto da situação. Vai haver uma certa aproximação entre os dois ex-cônjuges. Harry vai entender-se com Madge acerca do quinhão de Babs na herança, e, porque é homem, vai obter dela todo o dinheiro. Babs vai tratar-se. Sabe-se ainda que Harry acabou por aceder a colaborar e assumir a sua quota parte das responsabilidades apenas sob ameaça.

De seguida, Harriet intenta retomar a sua composição de “Depressed” mas não consegue. Telefona então a Madge, que lhe faz saber que a entrega do dinheiro está dependente do internamento de Babs, enquanto Harriet riposta que é precisamente o inverso que é o procedimento mais correcto. Depois de várias evasivas, Madge faz depender a entrega do dinheiro de um compromisso de Babs. É o que Harriet vai tentar obter da irmã na segunda parte do quadro.

Nesta segunda parte, Harriet recebe a visita de Babs. Em casa todas as bebidas foram previamente ocultadas. Depois do jantar, em que todos tomaram parte, as duas irmãs conversam a sós, e Babs informa a irmã mais nova de três factores importantíssimos, que constituem outros tantos sinais de que a sua recuperação está no bom caminho: há três meses já que está na lista de espera para internamento, já deixou de beber e já não fuma. Além disso, faz uma confidência que tira toda a credibilidade a Harry:

“Harry’s a liar,” Babs says. “And he always was. He knew what was going on. I used to sneak-read his letters to Sidonia. He liked me better drunk, you know” (LV 158-159).

Babs não quisera desmascarar Harry cara a cara para não revelar a forma ilícita como obtivera a informação. A sós com a irmã mais nova, e agora que esta acaba por lhe conquistar a inteira confiança, Babs não hesita em contar tudo e, assim, revelar o carácter sórdido de Harry, a quem, no entender de Babs, mais interessa a degradação total da ex-esposa do que a sua reabilitação.

O quinto quadro ocupa-se exclusivamente de aspectos de que ultimamente se têm revestido os regulares encontros amorosos de Harriet e Vinnie. Correspondendo, talvez, àquela percebida necessidade de introduzir um elemento novo nas relações de ambos, Vinnie tem vindo a convocar a fantasiada presença de animais mais ou menos

“picantes” à aproximação do clímax amoroso: aos ouriços sucederam-se os porcos-espinhos, e a estes:

*Last night, in medias res, so to speak, the wombats invaded.
“Wombats!” Vinnie cried suddenly, from under the covers at the bottom of
the bed, “wombats. I’m a herd of wombats” (LV 160).*

Esta presença bestial, longe de excitar Harriet, acaba por distraí-la em pensamentos de caracterização zoológica ou cultural, e impedi-la de responder plenamente aos estímulos que Vinnie diligentemente vai produzindo ao fundo da cama sob os cobertores. Para estimular eroticamente a imaginação de Harriet, Vinnie refere aqui o marsupial devido à configuração da sua língua – que o animal desembainha, longa, erecta e encarnada, para capturar a sua presa. A sua menção sugere claramente a estimulação oral da genitália feminina. Harriet está tão profundamente absorvida nestes pensamentos que, esquecendo-se da presença de Mrs Saxe, acaba por dar viva voz aos pensamentos que lhe cruzam a mente:

*“So, okay, wombats,” she said irritably. Now she wonders what it will
be next, to what degree he’s working up in size and tooth and claw.
Mrs Saxe, across the table from her, snorts, “Beastly.”
Harriet jumps. “What?”
“Some dreadful man’s been arrested for putting corn syrup on bicycle
seats. Beastly. What’s the world coming to?”
What, indeed? (LV 161).*

Um interessante equívoco, sem dúvida, em que, por instantes, Harriet é surpreendida pelo comentário que Mrs Saxe faz em relação a uma notícia de jornal, que, coincidentemente, também se aplica aos pensamentos de Harriet, e daí a surpresa. Longe vão os amores bestiais de Lou em *Bear*, ou será que estamos apenas na presença de uma alusão trocista ao romance de 1976?

O sexto quadro, que localiza a acção em Abril (cf. LV 162), representa um passeio de Harriet e Mrs Saxe pelo centro de Toronto, e inclui a descrição de um desfile em benefício de *The Canadian Cancer Society*, com a sua banda e múltiplas figuras públicas desfilando em automóveis descapotáveis, garridas “majorettes”, coloridas bandeiras de várias associações, incluindo aquela de que Marshallene faz parte, guardas a cavalo, polícias montando motocicletas, e muitas, muitas outras participações. Trata-

se de um quadro cheio de luz e som, que não deixa, porém, de projectar uma sombra de dúvida quando, na sequência de alguns protestos que surpreende dos transeuntes “*Harriet thinks sadly of Madge, who said, ‘And I even get my medicine free!’*” (LV 164), como que a questionar a justiça da acção que beneficia, indiscriminadamente, ricos e necessitados.

No sétimo quadro dá-se início a um novo fio de acção com o recebimento de uma carta do tribunal do seguinte teor:

She is to appear with the children T. Peter and M. Patricia Littlemore to discuss the matter of the custody of the said children, and show cause why they should not be transferred into the hands of Michael and Mrs Susan Forbush Littlemore (LV 165).

A tutela dos gémeos, que Michael, por comodidade ou indolência, nunca chegou a questionar, é agora reclamada por instigação de Sue, que, uma vez mais, se atravessa no caminho de Harriet. As batatas queimam-se enquanto Harriet tenta digerir o conteúdo da intimação. Harriet procura não deixar alterar a rotina e não deixa Mick ir correr de bicicleta sem primeiro jantar. A qualidade do jantar, no entanto, não sai incólume e provoca algumas reclamações, que Harriet procura acalmar. Lá fora, duas toutinegras ao desafio, que em anos anteriores lembravam a Harriet rouxinóis, causam-lhe agora irritação. Parece que todos estão indiferentes à tempestade que se avoluma no seu interior. Nenhum dos seus amigos lhe parece em condições de a ajudar. No fim pede a Sim que leia a carta. Sim fala com ela e dá-lhe apoio. Ambos afirmam não querer pensar muito sobre o assunto, sabendo que isso dificilmente será possível.

A última secção do quadro representa um diálogo tipo, ocorrido alguns dias depois, entre Harriet e os gémeos, que deixa transparecer uma mal contida animosidade para com as crianças, resultante da sua deslealdade, ao contarem à madrasta e ao pai factos da vida privada da mãe, e, também, por se deixarem corromper por gulodices e outros luxos que, em última análise, só poderão contribuir para seu prejuízo físico e moral. Harriet, apesar de tudo, continua inflexível na exigência do cumprimento dos deveres por parte das crianças, mesmo correndo o risco de suscitar neles um depoimento menos favorável em tribunal. A perfeita noção da imaturidade, e consequente inimputabilidade, das crianças está patente no desabafo de Peter: “*‘I’d miss the cat,’ he says, beginning reluctantly to stack his comics up. ‘I’d miss the cat,*

and Mrs Saxe” (LV 169). Este quadro deriva a sua unidade, não do tempo, que é uma vez mais descontinuado de vários dias, mas do assunto, que se mantém sempre o mesmo.

A transição do sétimo para o oitavo quadro é comparável a certos andamentos de formas musicais que se sucedem sem interrupção. A interrupção está assinalada graficamente, e o tempo e o assunto são diferentes, mas o quadro começa com um pronome relativo cujo antecedente é a última palavra do quadro anterior.

Pela primeira vez no romance, Mrs Saxe parece ser, senão o tópico de um quadro, pelo menos a consciência focalizadora. De facto não é nem uma coisa nem outra, mas tem uma função mais interventora do que até aqui. Primeiro, contradiz Harriet quando esta começa a deixar-se persuadir por algumas acusações de Sue e Michael:

“[...] that bit about the way I dress them and about the diet being heavy and fat: it’s true. You give kids well-cooked stodge, it’s what they like; so of course they’re fat, because they have his metabolism. And of course I don’t buy them two-hundred dollar cloth coats, they wear nylon and down, like all the other kids. And sometimes their things are second hand because they’re too fat for hand-me-downs: can you see them in Mick’s old jeans? But the worst part of it is in me: I don’t even like them any more. If they’re going to make all this trouble through their dad, I don’t want even to have them around” (LV 169-170).

Mrs Saxe não concorda com esta leitura da realidade, e pensa, como Harriet no fundo também pensa, que a sua interlocutora está a educar correctamente os filhos. E basta ver o que aconteceu a Sidonia, mimada em extremo, a quem sempre foi facultado mais do que o necessário. Agora, num meio em que lhe não falta nada do que é essencial, e em que tem mais atenção e cuidados por parte da tia e dos primos do que alguma vez teve dos pais adoptivos, acaba por desenvolver várias malformações psíquicas de que Mick, com mais problemas à partida, apesar das suas reacções violentas e imprevisíveis, não desenvolve.

Quando Harriet reconhece que vive à custa dos filhos, não no sentido que eles, por vezes, põem nessa acusação, mas porque são eles a razão de ser da sua vida, Mrs Saxe, com toda a autoridade que a sua avançada idade e experiência lhe conferem, aconselha Harriet a pensar num futuro sem filhos, algures no estrangeiro, em amenas paragens, ou na ilha utópica de Marshallene, porque eles acabarão todos por se ir

embora e ela poderá gozar então de uma vida livre de preocupações. E Mrs Saxe, cujas únicas preocupações parecem ser actualmente a comida e o ciclismo, ergue a roda da bicicleta de Mick, que durante toda a cena esteve limpando, e levanta-se para a colocar de novo no seu lugar.

O nono quadro constitui um dos clímaxes do romance, porquanto contém a revelação pública e conseqüente desenlace do romance entre Harriet e Vinnie. O quadro pode considerar-se estruturado em três partes.

Na primeira parte, após uma breve introdução de dois parágrafos, que situam o quadro no tempo e no espaço, Sylvia faz a sua aparição intempestiva e, sem qualquer preparação, intima Vinnie a regressar a casa e a terminar de vez a relação adúltera com Harriet. A sua censura da relação centra-se em dois pontos fundamentais: trata-se de uma relação adúltera, suficiente para justificar uma acção de divórcio, e revela uma conduta moral altamente reprovável por parte de Harriet, por ser conduzida em sua casa e com o conhecimento de toda a gente, incluindo, o que é mais grave, as crianças. Vinnie e Harriet procuram sugerir que o assunto seja discutido mais tarde e noutras circunstâncias, mas Sylvia está determinada a provocar escândalo.

É então que Melanie, naquilo que constitui a segunda parte do quadro, intervém em defesa de Harriet, alegando que, lá em casa, apenas ela sabia da relação, que todos os outros ignoravam. É certo que, conscientemente ou não, Melanie estava a faltar à verdade, pois os gémeos já tinham informado o pai a esse respeito (cf. LV 165). Afinal, apenas Mick e Sim não sabiam. Mas Melanie vai mais longe ao ponto de desdramatizar a situação:

“It’s not that bad,” Melanie says to break the silence. “You can’t sleep with him, Sylvia; and it’s not as if Mum’s doing something awful like one-night stands. Adults are very bad-tempered when they don’t get their sex” (LV 172).

Argumentos que surpreendem Harriet porque lhe parecem alegações da sua própria consciência. Harriet pede desculpas aos filhos, justificando-se com o pragmatismo da situação, que ela sempre julgou inofensiva para todos, mas agora vê que estava errada e parece-lhe que *“The Old Testament sits with them at the table, a stone in its hand” (LV 173).*

Uma provocação mais de Sylvie desperta em Mick uma reacção enérgica, bem ao seu jeito: “*Gerah .. . geddout. Yer a mean old bitch*” (LV 173). Sylvia não se faz rogada e abandona a casa, com os cumprimentos de uma imperturbável Mrs Saxe: “*So kind of you to come, Mrs Palmer*” (LV 173).

A terceira parte do quadro é como que o regresso à calma depois de tanta excitação. Harriet pede de novo desculpa. Melanie vai preparar os farnéis do dia seguinte, Sim vai ajudar Sylvie com a cadeira de rodas, Mrs Saxe vai-se deitar e Harriet fica a sós com Mick, de quem receia alguma reacção mais violenta. Mick, porém, mostra-se compreensivo embora um pouco dorido:

Finally he says, “You got a right to some kind of life, too, Ma.”
“Thanks, Mick.”
“Only I wish I never heard about it.”
“Me, too” (LV 173-174).

Muito sintomático, não deixa de ser o facto de Vinnie quase não ser alvo de crítica; é, mais uma vez, o ónus do adultério a recair quase todo sobre a mulher.

O décimo quadro tem lugar em casa de Madge e começa *in medias res*, de tal forma que não se pode afirmar de quem está Madge a falar quando diz: “*He says I’m getting on fine*” (LV 174), embora se deva presumir que é o seu médico. A sós com a irmã, Harriet informa-a de que Babs foi internada, de que teve uma conversa com Harry, que se comprometeu a ajudar a ex-esposa, e manifesta a opinião de que Madge deve finalmente fazer as partilhas, entregando a Babs a parte da herança que lhe cabe, que será imprescindível para que a irmã possa finalmente constituir um lar adequado para Sidonia. Importante observar que, neste quadro, Madge se apoia na bengala do pai, símbolo claro do poder patriarcal.

Um enigma que se vinha mantendo até este momento eram as circunstâncias da morte da mãe das três irmãs, de quem Madge, relembremo-lo, havia dito – por acinte, verificamos agora – ter sido internada num sanatório para alcoólicos e lá morrido (cf. LV 34 e 64). Pairava, contudo, sobre o assunto uma sombra de dúvida, que Madge nunca quisera dissipar. Agora, porém, que o fim de Madge se aproxima, Marian Engel decide esclarecer definitivamente o mistério, e prepara minuciosamente essa revelação com uma complexa associação de ideias: primeiro faz-se ouvir distante o tilintar dos talheres, sugerindo a preparação do chá; daí a pouco entra Beatrice com o chá, servido

num serviço que está intimamente ligado à infância de Harriet, pois pertencera a sua mãe; a lembrança da mãe sugere-lhe a pergunta que ele tantas vezes a si própria se fizera:

“Madge, what happened to Mother, really?”

“She died when you were a baby.”

“Of drink?”

“Did I tell you that?”

“Once.”

“I was very jealous of you; so was Babs. You were the Poor Motherless Thing. Mrs Deans didn’t have time to do my ringlets any more.”

“There was some disgrace, though.”

“Oh, I think it was TB. Everything gets worse when you’re pregnant, you know that. Is that all, now, Harriet?”

“I think so” (LV 175).

Afinal, a mãe das três irmãs tinha morrido de tuberculose, agravada pela gravidez, e não de alcoolismo como Madge cruelmente dissera uma vez.

A crueldade a que pode levar o ciúme, a inveja ou a rivalidade entre irmãs é, também, um tema muito presente na obra de Marian Engel, atingindo, talvez, o seu mais amplo desenvolvimento em “Gemino, Gemini”, conto incluído em *The Tattooed Woman*, que adiante analisaremos.

O décimo primeiro, e último, quadro junta as duas amigas escritoras numa conversa sobre a acção judicial movida a Harriet. Não se esgotaram ainda os dez dias, mencionados no quadro sete, de que Harriet dispõe para contestar a acusação de Michael e Sue. Talvez a circunstância de se encontrarem lado a lado duas escritoras sugira a Engel um quadro de grande virtuosismo composicional.

O que realmente acontece é que o quadro exprime duas opiniões quanto à forma de Harriet orientar o processo. Primeiro deve insistir-se no facto de ser a segunda vez que Sue se imiscui na vida de Harriet porque Harriet *“conflict[s] with her image of Motherhood”* (LV 176); trata-se portanto de uma fixação. Segundo, deve aceitar uma tutela das crianças em conjunto com Michael, porque isso pode trazer a Harriet, e às crianças múltiplas vantagens, desde a possibilidade das crianças poderem passar a vestir melhor, a dispor de lições de terapia da fala, de vela, de patinagem de equitação, até ao facto de Harriet poder gozar alguns dias de férias quando as crianças não estão a seu cargo.

Paralelamente há mais dois factores, de menor importância para a acção, mas que dão ensejo a dois momentos brilhantes tanto do ponto de vista estilístico como da montagem. O primeiro ocorre quando Marshallene comenta o incidente sobre o romance de Harriet e Vinnie:

Love affairs – that was brilliant about Vinnie, you know none of us ever knew; most women, a man comes to the house for coffee, we think automatically, screwing, but Vinnie and you – miles of discretion; too bad Sylvia twigged anyway (LV 175).

Com uma pontuação criativa, a marcar, não tanto o sentido das palavras, mas o ritmo – um ritmo mais rápido por meio do uso de vírgulas em vez de pontos finais; o anacoluto na segunda linha, com a mudança de sujeito a meio da frase; elipses e suspensões em todo o passo –, Engel obtém aqui um diálogo vivo, fluente e, sobretudo, muito convincente, uma qualidade que lhe é repetidamente creditada.

E Marshallene continua, sempre com a mesma vivacidade, antecipando as alegações de Michael e sugerindo pronta réplica num vivo movimento de esgrimista, de parada e resposta:

but look here, it's so obviously Littlemore making up a self-righteous scenario: undesirable friends; forces them to go to the dentist alone – they love going to the dentist alone, they told me: you walk too fast for them – doesn't clothe them adequately: same trouble you've always had, nobody realizes the price of navy blue. Honestly, he won't get away with this in court" (LV 175-176).

O segundo factor ocorre quando Marshallene encoraja Harriet a não baixar os braços, a lutar pelos seus direitos, pelo seu bom nome. Harriet responde:

"I will fight. If I don't, that affidavit goes right down into the belly of some machine and there I am: discredited."

"Do you think so?"

"Well, of course, it'll be right on the record somewhere."

"Jeepers, Harriet, that's a helluvan idea for an article (LV 176).

O pensamento que toda a informação pessoal, incluindo a judicial, pode vir a ser computadorizada sugere imediatamente a Marshallene um artigo sobre, precisamente, o

direito à privacidade, e sobre os perigos da informatização de dados pessoais, quantas vezes incorrectos. E então, até ao fim do capítulo, durante cerca de uma página, segue-se um diálogo de surdos, em que Marshallene vai expondo as linhas gerais do seu artigo enquanto Harriet, por seu turno, considera as vantagens materiais de uma tutela conjunta dos gémeos. Trata-se, sem dúvida, dum efeito que já vimos Engel utilizar com surpreendente sucesso em *The Honeyman Festival* (cf. 143). Para terminar o comentário do quadro, e, com ele, do capítulo sete de *Lunatic Villas*, observemos um exemplo, apenas, dessa, aparentemente desconexa, troca de palavras. É Marshallene quem primeiro fala na citação:

“Not all the truths about us, all the shocking truths, what our doctors think we really have, but the lies, the speculations, the slanders: the novels about our darker selves, the selves that people who want to take things away from us make up for us; where are those, Harriet? Where do they keep the allegations?”

“Sailboats and canoes and riding lessons. Skating lessons. Remember, Marsh, the outfits Sylvia made for Melanie and Ainslie, that were like colours that had slid off each other and plunged into old bacon fat, off-puce and off-cerise, and she called them melon and plum? Elocution lessons, Norse am I and Uncle Podger but not enough to chide me for loving my old armchair; the real bourgeois vision, Marsh . . . she could buy it for them, Forbush your forebear....”

“Harriet, the spy . . .” says Marshallene.

They float forward from one fiction to another (LV 177-178).

As últimas três ou quatro linhas constituem uma coda simplesmente deliciosa, com *for them* a sugerir homofonicamente *Forbush your Forebear*, uma frase que não é de todo em todo um absurdo semântico, dado que *Forbush* é uma grafia obsoleta de *furbish*, limpar, dar brilho, apelido bem apropriado para Susan, obcecada pelo asseio, pelo brilho exterior das coisas. A própria instância narrativa, o autor implícito se quisermos, se sente transportado pela aliteração derisória em *f*, a subverter a visão burguesa que por momentos desfila em todo o seu esplendor perante ela, e termina na mesma toada aliterativa: *They float forward from one fiction to another.*

II.6.3.8 Funeral, Testamento e Tudo Sobre o Casamento

Capítulo 8. O capítulo oito é, também, constituído por onze quadros, embora o quinto não esteja graficamente assinalado: (1) de balde Harriet procura fazer sentir a Peter e Patsy o valor da lealdade; (2) Madge morre: (a) primeiras reacções da família, (b) em casa da defunta, Harriet procura instruções e telefona a Babs para informá-la e assegurar a sua presença no funeral, (c) disposições testamentais, (d) disposições para o funeral, (e) conselhos às criadas quanto à venda do imóvel que a falecida lhes legou, (f) no taxi, de regresso, Harriet reflecte sobre o testamento, a sua parte na herança e as reacções das pessoas; (3) Marshallene aponta a Harriet aquilo que ela considera serem alguns dos seus defeitos, que Harriet refuta, e falam do livro de Marshallene em laboração; (4) Harriet e Melanie discutem; depois, Harriet medita sobre verdade e ficção da vida familiar, sobre como ela era também quando jovem, resistindo à escravidão das tarefas domésticas; (5) descrição detalhada do funeral de Madge e escolha das lembranças; (6) em casa (a) Harriet escuta uma conversa em que Melanie tenta, sem resultado, dissuadir Mick de uma empresa demorada e onerosa, (b) Melanie faz confidências a Harriet sobre como e porquê rompeu com o namorado; (7) Marshallene apresenta a Mrs Saxe o seu manifesto antimatrimonial; (8) Sim é admitido na universidade e prepara-se para sair de casa; (9) últimos conselhos de Harriet a Sim no limiar de uma nova vida do rapaz – sexo e opções familiares; (10) visita de Babs, que continua, ainda internada, o seu tratamento; (11) Harriet, a sós com Mrs Saxe, percebe que Sylvia trama qualquer coisa, e acaba por deduzir que Fred é seu amante.

O primeiro quadro é apresentado sob a perspectiva narrativa de Harriet mas consiste, na sua quase totalidade, num diálogo. Depois das consequências bastante negativas das inconfidências de Peter e Patsy, Harriet procura fazer-lhes entender o valor da lealdade e da discrição. Porém, as suas palavras esbarram com a salvaguarda de outros valores, o amor da verdade, por exemplo, – *“You told us,” says Patsy sententiously, “always to tell the truth” (LV 179)* – e, na primeira oportunidade, as crianças acabam por esquivar-se ao sermão.

O segundo quadro, concebido também sob a focalização de Harriet, está, como já vimos, estruturado em seis partes:

(1) Harriet recebe a notícia da Morte da sua irmã mais velha e, um pouco perturbada, comunica-a a todos. Madge, cancerosa, acabava de sucumbir a um ataque cardíaco. Após a surpresa inicial e uma lágrima em Patsy, tudo regressa à normalidade, ou quase, porquanto a perspectiva de uma herança começa a agitar alguns cérebros, principalmente o de Mick, pois isso vai ao encontro dos seus planos. É que Madge prometera deixar em testamento mil dólares a cada um dos rapazes, e só aos rapazes, pois como lamenta Melanie a defunta só gostava de rapazes.

(2) Quando chega a casa da defunta irmã, e depois de encontrado o esperado documento contendo as primeiras instruções, *“the one all Mickles are trained to draw”* (LV 181), o primeiro pensamento de Harriet é remexer tudo, simplesmente, *“to defeat the tyranny of Madge’s Order”* (LV 182). Porém a presença das criadas inibe-a; além disso há toda uma série de telefonemas a fazer, o último dos quais é para Babs, para informá-la e assegurar a sua presença no funeral.

(3) Mr Bessemer, o advogado, lê as disposições testamentais, o facto mais relevante das quais é ficarem as duas criadas co-herdeiras dos bens imóveis, o que Harriet acha ser um justo prémio para a dedicação e competência das duas jamaicanas. Cada um dos filhos de Harriet, e não só os rapazes como Melanie temia, receberá imediatamente mil dólares, e a restante fortuna, que ainda é avultada, mas levará cerca de um ano a apurar, será dividida igualmente pelas duas irmãs e por um sobrinho de Madge.

(4) Harriet aconselha Sue sobre a melhor forma de vender a casa e recebe em troca uma observação um tanto intempestiva, embora em parte verdadeira: *“‘You didn’t care about her, you don’t care about anyone but you’”* (LV 185). Aceitando-a, decerto, como uma justa punição, Harriet responde à observação sem qualquer acrimónia: *“‘Madge and I had our private feelings, Sue. But I care about you, I care about you’”* (LV 185).

(5) Estabelece-se a hora do funeral e o horário das visitas segundo os costumes e as conveniências, e Harriet é surpreendida com um subsídio póstumo para aquisição de sapatos para que a família possa comparecer convenientemente calçada no funeral.

(6) De regresso pensa no que se passou, nas reacções das pessoas, onde estará o cadáver de Marge, e na forma como terá sido tratado. Experimenta chorar, mas não consegue. Pensa no que fazer com a herança.

No terceiro quadro contracenam Harriet e Marshallene, que mais uma vez censura o *modus vivendi* da amiga nos seus aspectos domésticos e cívicos, acrescentando agora aquilo a que ela chama a utilização sexual que dela fez Vinnie. Harriet refuta essa leitura reducionista da sua vida e prefere falar do livro que Marshallene tem presentemente entre mãos. O livro encontra-se num impasse, mas Marshallene afirma que nele vai incluir Harriet e as suas extravagantes actividades.

O quarto quadro tem lugar na cozinha, depois do jantar. Harriet não está bem disposta e censura Melanie por deixar a hortaliça na beira do prato quando ainda há uma semana a jovem se declarava vegetariana, o que, além de ser uma insensatez, é um desperdício. Melanie responde, zangada, que Harriet só se preocupa com o dinheiro, e sobe para o quarto, protestando. Harriet suspende o trabalho na cozinha, vai para o escritório e medita:

People in magazines have cocktails and long, romantic suppers with their spouses, and put the wee children to bed in their sanitized sleepers at the proper hour. People in real life slam doors and struggle through, adding cheque stubs as they watch the leftovers go into the garbage can (LV 188-189).

É este mundo cor-de-rosa que a sociedade de consumo inculca como desejável, possível e generalizado, que as instituições do estado patriarcal, como tribunais ou a assistência social, quando se trata de exigir aos outros, têm como modelo, e que é precisamente o oposto daquele em que vive Harriet, que se torna deprimente para qualquer mulher que não tenha a sua inteligência e a sua sólida estrutura moral.

Na sequência destes pensamentos, vêm à mente de Harriet os seus tempos de adolescência: os esforços baldados de Mrs Deans, a governanta, para a preparar para a lida da casa, e os sermões que Madge lhe vinha pregar, a que ela reagia tão mal como agora Melanie aos dela.

Estas recordações, a que se associam a morte do pai, de Tom e, agora, de Madge, num fim de tarde depois de uma áspera troca de palavras com Melanie, têm um efeito muito deprimente em Harriet:

The sad time of day. You can get over Madge's death, or Tom's or Father's, but not broccoli. Pleasure drains out of the day like sand down an hourglass. Life is a wen (LV 189).

Em três ou quatro traços vigorosos, duma extrema concisão e simplicidade, é sugerido um estado de alma próximo do colapso psicológico – *life is a wen*, a vida é um tumor, que é necessário, portanto, remover. Como habitualmente nas enumerações, Engel introduz neste passo um factor de imprevisto, de aparente impropriedade. A utilização de *broccoli*, um elemento tão prosaico e caricato, a par das três mortes é ainda agravado por ser a mais dificilmente superável de todas as tragédias. É que o vegetal foi exactamente o pomo da discórdia da desagradável cena com Melanie, e representa, por um lado, a incapacidade de Harriet fazer sentir a necessidade de se evitarem os desperdícios desnecessários, e a imaturidade da atitude da jovem; por outro, a injustiça de uma resposta asperamente irreverente.

Contudo, depois de quase atingir o ponto crítico de desalentada tristeza, e como que por magia:

Then, for no reason, the colour starts to flood back; for once, perhaps, there is the security of the dark. Irony reappears, broccoli is funny, death has edged back to the rim of being, where it belongs; it is no longer pervasive. The telephone rings with loud news of external events. The twins bounce downstairs full of ridiculous pieces of school information; it is safe to laugh. She is no longer skating on the crust of a sea of slime: she is lighthearted, herself again, capable, not solvent but capable, real.... (LV 189).

Trata-se de um trecho de apurada observação psicológica, em que se regista com simplicidade, mas com grande exactidão, a passagem de um estado de profundo abatimento para um estado de normalidade psíquica, sem que haja qualquer alteração na realidade exterior, apenas por acção da natural tendência interior para o equilíbrio psíquico, e do instinto de sobrevivência.

O quinto quadro apresenta-se em duas partes distintas. A primeira descreve o funeral propriamente dito e a segunda, já em casa da defunta, a escolha das recordações com que cada membro da família pode ficar de entre o recheio da casa. Sempre que Harriet está presente em cena, o que quase sempre acontece também neste quadro, o ponto de vista narrativo é o dela, embora a narrativa se mantenha na terceira pessoa.

O quadro começa no interior de uma limosina, onde segue Harriet e a família no momento em que a viatura se aproxima do cemitério. A descrição de todos os passos principais da cerimónia é feita com bastante pormenor, e a própria cerimónia decorre

em termos estritamente convencionais. Apenas um pequeníssimo detalhe, mas bastante significativo, se destaca. No momento de lançar o tradicional punhado de terra sobre o esquife, “*Patsy throws a rose off a wreath and sucks in her breath at the indiscretion, but Harriet nods, it is all right*” (LV 190). Por detrás deste simples gesto, da dúvida que logo assalta a pequenita sobre a propriedade dele e o gesto aprovativo de Harriet, esconde-se toda uma cultura puritana, essencialmente canadiana, de culto da modéstia, da discrição, da fobia do excepcional, da aversão ao diferente.

A mesma modéstia se manifesta na escolha de recordações que preenche a segunda parte do quadro. Aí toda a família de Harriet, incluindo Babs e Sidonia, acabam por escolher objectos modestos, abstendo-se de optar por outros mais valiosos. Apenas Mrs Saxe, por ser de nacionalidade diferente, e Mr Bessemer por ser homem e ainda por cima um agente da lei, um dos símbolos da autoridade patriarcal, portanto, não se limitam a aceitar os objectos que lhes são propostos:

Shall we give Mr Bessemer Father’s photograph there? The copper kettle? What?”

Mr Bessemer, fierce, tall, commanding, manifests himself suddenly, and says, “I collect . . . soup tureens.”

“Done,” says Harriet, handing him the handsome one. “Otherwise I would have had to restrain myself at Waddington’s.” Miles below Mr Bessemer’s watch chain, she sees Mrs Saxe. “A tiny teaspoon?”

Sue is glaring at her. I’m not nice, Harriet thinks, but I’m here.

“Oh,” says Mrs Saxe, “I do so like the black Japanese tea caddy” (LV 193).

A insistência na pequenez física de Mrs Saxe é uma constante em *Lunatic Villas*, mas, neste passo, essa pequenez assume novos contornos ao ser contrastada hiperbolicamente com a imponente estatura do advogado. Julgo não ser descabido entender aqui uma referência simbólica à área dos respectivos países de origem, e, no geral, à forma como a velha inglesa – e a idade também é simbólica – sempre encontra maneira de se impor na proporção inversa do seu diminuto tamanho.

O sexto quadro mostra Harriet de regresso a casa no fim do mesmo dia, depois de ter realizado uma entrevista com “*a beige lady in a beige marble securities office on Bay Street*” (LV 193), com vista à elaboração de mais um artigo para a revista. Mais uma vez a ideia de que a perfeição, aqui simbolizada pelo mármore bege, de que até a

senhora de sucesso parece ser feita, é uma ficção: “*She has never been able to figure out where that degree of formidable perfection comes from, except, perhaps, French novels*” (LV 193).

Enquanto cogita no que fazer para o jantar, Harriet surpreende uma conversa entre Mick e Melanie, em que a jovem procura, sem o conseguir, dissuadir o irmão de uma qualquer empresa onerosa e demorada, que vai ser, sabê-lo-emos mais tarde, a travessia do Canadá em bicicleta, a apoteose final do romance. O rapaz responde-lhe com a sua mais longa e bem articulada fala em todo o romance, o que é revelador dos grandes progressos que nele se estão a operar com a ajuda do tratamento psiquiátrico.

Quando Mick sai, Melanie confia a Harriet a forma como, estando à beira de uma relação sexual plenamente concretizada com o namorado, o repele e rompe com ele, por desacordo entre a maneira de pensar de ambos. Harriet congratula-se pelo funcionamento correcto dos instintos da filha e, alegando cansaço, solicita um adiamento para a prelecção sobre planeamento familiar, que no momento se impunha.

O sétimo quadro constitui um manifesto feminista de Marshallene, a sua declaração de princípios anticonjugal. Durante quatro páginas, quase de um só fôlego, a escritora satisfaz a curiosidade de Mrs Saxe sobre se tem alguns planos conjugais para o futuro, como se o estado de solteira ou divorciada fosse uma imperfeição ou um poderoso factor de infelicidade. Trata-se de um solilóquio muito da preferência de Engel, que ela utilizava habitualmente nas leituras em público. Em entrevista concedida a Ken Adachi, dele afirma a autora: “*It reflects my view more than anything else in the book*” (Adachi 1981b).

Marshallene declara o casamento “*a state for which I am sublimely unsuited*” (LV 196). Detesta cozinhar, vestir-se a rigor, usar vestidos ditos femininos. Odeia fazer a limpeza da casa, já não está em idade de ter filhos, mas há muito já que se submeteu a esterilização. Além disso é uma escritora, e os escritores são por natureza egocêntricos.

Depois, a sua experiência com os maridos foi má:

I resist all their attempts to dominate me, except in bed, and this brings on even stronger attempts to dominate me. When they fail to dominate my person they try to get into my work (LV 196).

Sentimos neste passo a proximidade da voz da Marian Engel dos cadernos (cf. n. 177). A secundarização da mulher, e o preconceito masculino de que, quando sai das actividades para que “foi talhada”, a mulher não consegue atingir a mesma qualidade que o homem, ou ainda a necessidade que o homem tem de uma esposa que se lhe submeta – e para isso tem que sentir que esta lhe é inferior intelectualmente – são visíveis neste passo:

My first husband told me that All For Land was no good – and it’s still selling after twenty years (LV 196).

A ideia de que a vida conjugal é incompatível com uma vida de artista, principalmente quando a artista é mulher, é abordada a seguir:

My second husband thought authors were glamorous and found he couldn’t stand them. ‘It’s like living in a desert, when you’re writing,’ he used to say. ‘All I want is my supper and you make me feel like an impossible dog for wanting it.’ ‘So make it yourself, I’m busy,’ I would say (LV 196).

Mesmo os homens mais “abertos” às reivindicações da mulher sentem, no fundo, que ela tem os mesmos direitos que eles, mas só depois de tratarem deles, e da família.

Marshallene tem o cuidado de acentuar bem que as suas preferências são heterossexuais, mas a única coisa verdadeiramente imprescindível que um homem lhe pode dar esgota-se em cinco minutos: “*There is that in me, Mrs Saxe, that would lay itself gratefully at the feet of every male chauvinist pig in Canada: for a whole five minutes (LV 197).*”

Marshallene não se esquece de apontar a intolerância do homem para com aquelas especificidades do corpo feminino que se afastam do modelo ideal que ele próprio criou:

“In bed, since you like the intimacies, I have become impossible. I moan, groan, and wallow, in an undignified fashion: then I want a cigarette. People get tired of waiting for the smoke to clear. I think up new and disgusting ingenuities, but am too unathletic to subscribe to the practices of the young, who require one to be doublejointed. Straining after an orgasm makes me fart (LV 197).”

A “excessiva” exteriorização do prazer a que o homem assiste com alguma suspeita, porque ou a julga um sinal de anormal luxúria ou, com temor, como manifestação de um prazer muito superior ao seu; um cigarro depois do coito, gesto tipicamente masculino, e, portanto perturbante para o homem quando realizado pela mulher; o envelhecimento do corpo com a conseqüente perda de agilidade e atractivos; as reacções involuntárias do corpo feminino, anatómica e fisiologicamente diferente do corpo masculino, e por isso, tantas vezes, repulsivo ao macho quando se afasta daquele ideal marmóreo de beleza; tudo isso se encontra neste passo na mesma forma densa e concentrada que se verifica em todo o quadro, e que torna difícil deixar de fora do comentário uma linha sequer.

Que viabilidade para uma mulher que, apesar de possuir todos os traços exteriores que a tornam contra-indicada para a concretização deste “*terrifyingly romantic and unrealistic dream of happy cohabitation*” (LV 198), se recusa a abandoná-lo definitivamente?

I should go to a nunnery, take up with women, learn to be an island, entire of myself, but what do I do? I'm a grotesque old middle-aged woman, heavy and short in the leg; hairy and graceless, anything but sweet and supine: I waltz down this street, this very street, of a spring morning, as indeed, I did yesterday, whistling ('Whistling girls and crowing hens,' I hear my auntie say) 'I want some red roses for a blue lady.'

“The last person who sent me red roses wanted my son, not me (LV 197-198).

Para fugir ao apelo desse sonho romântico, que só lhe pode trazer dissabores e frustrações, Marshallene sente que deveria enveredar por outro tipo de solução, que outras mulheres protagonizaram noutros romances, mas, e, apesar de ser e gostar de fazer tudo aquilo que os homens detestam numa mulher, continua acalentando o impossível sonho romântico, e recebendo as *red roses* da desilusão humilhante.

O oitavo quadro consiste num diálogo entre Sim e Harriet. É um momento de espera: Sim espera pelos resultados da sua candidatura à universidade, Harriet aguarda que chegue o dia em que terá de comparecer no tribunal, Melanie está a braços com os exames de francês e latim e Mick nem por momentos larga a sua bicicleta. Então Sim recebe a tão esperada boa-nova da sua admissão, e o diálogo envereda pela discussão dos problemas daí decorrentes, que são poucos. Harriet já estava preparada para este

momento, e nem por momentos pensou em reter o rapaz, com todas as consequências perniciosas que daí adviriam, como se pode ver pelo exemplo de Mrs Littlemore. Sim espera conseguir um emprego para custear as suas despesas, e apenas pede a Harriet a metade do carro que pertence à mãe uma vez que a outra já a herdara de Tom.

O nono quadro é quase uma continuação do anterior, já que as personagens e o assunto são os mesmos; só o tempo, um Sábado à noite, é diferente. Sim vem despedir-se e pedir desculpa por não poder acompanhar Harriet ao tribunal, dado partir na manhã de Domingo, bem cedo. Quando Harriet lhe pergunta pela namorada, Mary Lou, regista-se um diálogo interessante, pela perspectiva que oferece sobre o casamento e a constituição da família, diferente de quantas até ao momento foram dadas em *Lunatic Villas*:

“Have you been saying goodbye to Mary Lou?”

“Naw, she’s not in it any more. She wants to get married!”

“Are the girls like that now?”

“She is. It’s not that I want to use anybody, Mum, but heck, I’m not going to spend the rest of my life fixing power mowers so she can have a baby.”

“I should think not” (LV 201).

Não é só a mulher a ter a percepção de quantas limitações e abnegação representa dar à luz um filho e criá-lo. Também o homem pode considerar ser um sacrificio demasiado grande de suportar em troco da satisfação do “instinto maternal” da mulher.

Mais uma vez o sentimentalismo é afastado da despedida de uma forma hábil e bem humorada:

“All your sins are forgiven, Sim.” If he ever had any. What the heck can I say to him, Harriet wonders, that will cut through? “I love you,” isn’t witty, it’s distorted by too many movies, it’s not what a mother says to a son. “Bless you”? Too biblical, and who am I, anyway, Abraham?

“There’s just one more thing, Sim,” she says “if you and Chris could lug that lumber out to the front tomorrow before you go, you know, the trimmings from the old porch, the big garbage truck will take it on Wednesday and I won’t have to carry it out myself.”

The cloud of sentiment lifts. “Aye, aye, sir,” he says (LV 202).

E, assim, este momento decisivo na vida de mãe e filho, tão receado, mas tão desejado, é ultrapassado sem dramatismo, sem lágrimas, com toda a naturalidade do inevitável.

Um sinal da maturidade de Sim revela-se na recomendação que faz a Harriet:

“Don’t lose your temper in court,” he says. “Littlemore will hang himself if you’re just silent. And you’d better wear your suit even if it’s hot because that navy dress you’ve been wearing is pretty bad. Listen, where’s the mending wool? I guess I’m going to have to do my own socks. And I think you ought to know Mick has plans to be away this summer, but nothing you have to worry about; I mean, it’s not illegal and he’ll tell you when he’s ready, he promised me. Bye now, Mum” (LV 202).

Mas, para além das recomendações sensatas quanto ao seu comportamento no tribunal, que vai ao pormenor de aconselhar a roupa que Harriet deve levar, e da forma como ele próprio revela estar preparado para não ter de depender de ninguém – afinal a perícia no manejo da agulha e dedal não implica qualquer diminuição da sua virilidade – Sim deixa mais uma achega para a apoteose ciclista que se avizinha, que, no fim de contas, não sendo já novidade para Harriet, se vai, desta forma, avolumando.

O décimo quadro envolve Babs – de visita –, Harriet e Mrs Saxe num brevíssimo diálogo destinado a mostrar que, apesar das previsíveis dificuldades, também para Babs as coisas parecem estar a evoluir bem.

O décimo primeiro, e último, quadro do oitavo capítulo surpreende Harriet e Mrs Saxe em plena leitura. No entanto, o incomodativo ruído produzido pela velha senhora inglesa a chupar por entre dentes distrai a companheira da sua leitura, já de si desinteressante. É então que lhe acode inesperadamente uma revelação luminosa: Sylvia, que tem um amante, Fred, o ex-amigo de Bob, montou uma armadilha para enredar Vinnie num divórcio litigioso que, segundo os seus planos, se decidirá com grande benefício para ela. Isto são tudo meras especulações de Harriet, que não tem ainda dados concretos, mas espera vir a obtê-los brevemente. Segundo ainda as conjecturas de Harriet, este plano inclui o próprio casamento com Vinnie, totalmente interesseiro.

II.6.3.9 No Tribunal de Família

Capítulo 9. O capítulo nove é constituído por uma cena apenas, centrada sempre em Harriet, e onde não há solução de continuidade. O assunto principal, que quase

preenche o capítulo, é a audiência judicial destinada a decidir a custódia de Peter e Patsy. É, no entanto, claramente observável um plano em seis partes. Para além da audiência e de outras questões com ela relacionadas, duas coisas acontecem no capítulo: Harriet recebe tratamento de urgência no hospital em resultado de um entorse contraído quando desmaia à saída do tribunal, e lá recebe também a visita de Vinnie, informado de tudo por Pip, o advogado de Harriet.

Da sala de espera, Harriet observa a entrada, primeiro dos seus opositores, e mais tarde dos gémeos, para o gabinete do juiz. Harriet deseja o desfecho que constitua a melhor solução para os filhos: a sua tutela ou a dos Littlemore. Uma tutela conjunta seria, em seu entender, um desastre. Faz planos para uma justificação completa quando chegar a sua vez. Quando, porém, chega a sua vez, verifica que não vai ser ouvida em separado e que não vai ter oportunidade de produzir as tão eloquentes alegações que planeara.

A descrição do gabinete do juiz é marcada por grande simbolismo:

The judge's chambers are white and beige and the judge is almost as young looking as Michael's lawyer: not the old English actor with the death cap at all. Harriet sits nervously on the edge of a white chair, the kind of chair that makes her afraid she'll get her period suddenly and soil it, and listens to him, almost failing in her nervousness to take in anything he says (LV 208).

O branco e o bege da pureza e perfeição, que já se tinham mostrado naquela empresária de sucesso, há pouco entrevistada por Harriet para um artigo, voltam a ser aqui utilizados para a lei e para a justiça. O medo e o sentimento de culpa, associados à percepção subconsciente de pertencer ao sexo milenarmente considerado pecaminoso pelas instituições patriarcais, estão aqui simbolizados pelo receio de manchar com sangue menstrual a pureza do altar patriarcal erigido a um dos seus valores mais elevados: a justiça. Esse sangue menstrual, que muitas sociedades consideram tabu, obrigando à cessação de qualquer contacto físico, directo ou indirecto entre um homem e uma mulher, é, em sociedades menos informadas, na sua primeira aparição, muitas vezes percebido, pelas jovens raparigas, como uma punição pelo percebido pecado da

masturbação ou outros¹⁴¹. Outra preocupação manifestada neste passo, e em vários outros locais, (cf. e.g. “There from Here”, in *TW*) é o facto de juizes e advogados extremamente jovens e, por isso, tendencialmente com pouca experiência da vida, julgarem os problemas das mulheres.

Na audiência, o juiz limita-se a confirmar os depoimentos já realizados por escrito, que são, eles próprios, respostas a questionários. Por isso, Harriet, que esperava poder expor toda a força da razão que julgava assistir-lhe, sente-se tremendamente frustrada e tem o seguinte desabafo mental:

The room is fanned by cool silences. Beside this, Harriet thinks, everything is propaganda. Funny, you think in a courtroom you're finally going to be able to cry out, but it's not like that at all, it's keeping everything possible in: you leak suitable facts one by one, keeping your lips as tight as you can. Pretending there's no emotion. Pretending there's justice and calm. You could say it's hypocrisy, but what else do we have? (LV 210).

Trata-se, sem dúvida, de uma condenação formal do sistema judicial tradicional, um dos suportes mais visíveis do sistema patriarcal, pela incapacidade do indivíduo assumir a sua própria defesa ou apresentar os argumentos que julga darem-lhe razão. Vem a propósito lembrar aqui que uma das grandes barreiras que impediam a mulher de aceder a lugares de administração da justiça era a sua alegada falta de frieza emocional, a alegada incapacidade de subjugar a emoção aos ditames da razão.

No intervalo do almoço, Harriet aproveita para solicitar a Pip, o seu advogado, que entre em contacto com Vinnie, um colega de profissão, para o informar, da parte dela, que Sylvia tem um amante, e que tudo faz parte de um estratagema arquitectado para a beneficiar à custa dele. Uma observação aparentemente insignificante prepara um episódio bastante importante que irá decorrer na página seguinte: “*Harriet looks down at her half-eaten sandwich [...]. She feels hot and faint and old but still alive*” (LV 212).

De regresso ao tribunal, o juiz informa-os da sua decisão: os gémeos vão passar o verão com o pai, a título experimental, e apresentar-se-ão de novo ao tribunal em Setembro para então se pesarem os prós e os contras de uma situação mais permanente.

¹⁴¹ Cf. Horney 170-173.

À saída do tribunal, por acção do calor, do nervosismo e da fraqueza física, como facilmente se depreende pela citação acima referida, Harriet desmaia, e na queda faz um entorse num pé. Michael leva os miúdos para casa, a pedido de Harriet, que é conduzida à urgência do hospital.

Vinnie aparece, avisado por Pip. Já pressentia qualquer coisa acerca do romance e das maquinações da mulher, mas ninguém ainda lhe dissera. Sente-se mais preocupado com as aves do que com Sylvia. Harriet vai ter de repousar durante seis semanas numa cadeira de rodas. Melanie e Marshallene vêm buscá-la num carro que a amiga pediu emprestado a Roger, e esta submerge-a numa torrente de perguntas.

II.6.3.10 Apoteose Final

Capítulo 10. O capítulo dez, o último capítulo de *Lunatic Villas*, apresenta-se constituído por catorze episódios de dimensões e importância muito variáveis, situando-se o seu começo quatro dias depois do fim do capítulo anterior (cf. LV 218).

O primeiro quadro desenrola-se de novo num quarto de hospital, em que Harriet acorda quatro dias depois de ter perdido a consciência quando, já em sua casa, se levantara de noite para ir à casa de banho. Podemos considerar o quadro construído em três partes: (a) Harriet recobra os sentidos e, gradualmente, vai tomando consciência do local em que se encontra e daquilo que a rodeia; (b) responde às perguntas de três médicos, que lhe diagnosticam uma psitacose – perigosa doença das vias respiratórias, semelhante à pneumonia, altamente contagiosa, transmissível por excrementos de aves da família dos papagaios; (c) adormece e volta a acordar, agora na presença de Marshallene, que a informa do paradeiro da família, actualmente toda ausente de casa.

A narração faz-se segundo a perspectiva de Harriet e, por isso, o leitor vai tomando conhecimento da situação ao mesmo tempo que a protagonista, e na mesma medida, sendo, como ela, inicialmente levado a supor que se encontra num hospital psiquiátrico, “*the loony bin*” (LV 217). Três homens com máscaras, e ainda não sabemos porque as usam, entram e interrogam Harriet para avaliar o seu estado de consciência, e, sabê-lo-emos pouco a pouco, para determinar a localização do foco infeccioso. Harriet responde satisfatoriamente a todas as perguntas. As máscaras, a distância cautelosa que todos guardam em relação a ela, e o teor das perguntas que se

seguem, acabam por sugerir que Harriet contraiu uma doença infecto-contagiosa e que os médicos presentes são epidemiologistas procurando determinar a localização do foco infeccioso e impedir o alastramento da doença.

Nas respostas que dá, Harriet ensaia algum humor com alusões literárias, que acabam por não resultar porque, pensa ela “*The buggers don’t read*” (LV 218). Após o longo interrogatório, Harriet é informada da doença que a prostrou durante quatro dias, sua natureza e origem, e tranquilizada quanto ao seu estado de saúde actual: pode preparar-se para ter alta no dia seguinte, embora ainda sob medicação. Quanto à possibilidade de mais alguém ter contraído a doença, todos ficam alerta. Há pormenores quanto aos medicamentos e a dieta alimentar. Toda a gente à sua volta usa máscara como medida de precaução; um processo que se repetirá durante os próximos dias.

Adormece, sonha e acorda chamando pelos filhos em gritos de papagaio. Adormece de novo “*in the grey and rosy world of galahs and cockatoos*” (LV 222). A actividade onírica, estimulada pelos medicamentos, reflecte também as mais recentes preocupações.

Quando, mais uma vez, acorda, vê Marshallene aos pés da cama, também ela, naturalmente, mascarada. Como que respondendo aos gritos de Harriet, a amiga dá conta do paradeiro dos filhos e do facto de que todos foram alertados para o perigo de contágio. Melanie foi para a Califórnia de visita a Ainslie e, como já vinha sendo anunciado, Mick e Mrs Saxe desapareceram, deixando um bilhete, de forma que não está ninguém em casa. Harriet preocupa-se, ainda, com o estado de saúde de todos os vizinhos, especialmente Roger e a bebé, e, principalmente, com a possibilidade desta última contrair a doença, que lhe poderia ser fatal, mas todos estão sob apertada vigilância médica. Depois de se assegurar de que Marshallene a virá buscar no dia seguinte, as duas amigas despedem-se e Harriet adormece de novo.

O segundo quadro tem lugar no dia seguinte, terça-feira, quando, acompanhada por Marshallene, Harriet reentra em casa e dá conta das alterações nela operadas para que, com o mínimo esforço de todos os vizinhos, que se voluntarizaram e cuidadosamente organizaram para tratar dela, Harriet possa enfrentar os dias de quase imobilidade forçada que se seguem. A alteração principal consistiu na deslocação da sua cama para a sala de estar, que se torna, assim, simultaneamente, num espaço mais confortável para a paciente, e num palco mais amplo para os acontecimentos que lá se

irão desenrolar. Marshallene vai estar ausente alguns dias numa conferência. Quando fica só, Harriet goza a sensação repousante de total ociosidade após um período de cansaças e tensões. Quando, mais uma vez, adormece, os seus sonhos reflectem este estado de beatitude:

Harriet sleeps. Crimson and madder and pink and red creep into the edges of her dreams, like the red that creeps through the white of Rembrandt tulips. A procession of women creeps up the hill, miners' picks over their shoulders, singing "The Volga Boat Song," their jeans and jean jackets tinged with gold and a blessedly non-menstrual red (LV 224).

O sonho é tingido por tonalidades de vermelho, um vermelho que nos sonhos está habitualmente associado a ira, perigo e advertência, ou, ainda, em alguns contextos, excitação sexual. O sentimento de culpa pela sugestão sexual, sempre latente em Harriet e nas heroínas de Engel, é amenizado pelo reconhecimento não-menstrual do vermelho das calças das mulheres, dos dourados e das tulipas dos quadros de Rembrandt.

São quatro horas. É a vez de Pen chegar para ministrar os medicamentos a Harriet, e demorar-se o mínimo possível, pois tem de voltar para o trabalho, que propositadamente interrompeu. Harriet adormece de novo e, de novo, sonha:

The reds are becoming softer, tending towards peach and saffron, as if the sun is setting. It probably is. A masked figure in the corner of the living room is hunched, drawing something, standing guard (LV 225).

O onírico vermelho vai perdendo alguma agressividade e surge agora em tonalidades sugeridas pela realidade exterior: o pôr do sol. Mas a qualidade pictórica dos sonhos está também relacionada com a personagem mascarada que monta agora guarda à doente, ao mesmo tempo que, agachado a um canto, desenha qualquer coisa. Na penúltima página do romance ficar-se-á a saber que se trata de uma enorme placa com o nome "Lunatic Villas", que Bob, o pintor, oferece para ser colocada sobre o pórtico da casa de Harriet. Por ele se sabe também que as policromas araras, responsáveis pela transmissão da psitacose, tiveram de ser abatidas, perante a fúria da dona, expressa, no entanto, em divisas, e que a relação de Fred e Sylvia está agora consolidada,

aparentemente sem ressentimentos do antigo namorado, Bob, ou do esposo enganado, Vinnie.

O terceiro quadro vem na sequência directa do anterior, dando conta do que se passa com Harriet durante essa noite. A actividade onírica continua: quadro das *Mil e uma Noites*, de novo as grandes aves míticas, mas um Ali Baba que emagreceu e que se parece agora com o Homem de Montreal, aquele com quem Harriet tem semestralmente o seu encontro galante. A meio da noite, consegue levantar-se para ir ao banho, e depois à cozinha, arrimada a um bordão, que pertencera ao pai de Marshallene – muitas vezes por ele utilizado contra ela e os irmãos –, e fora agora gentilmente cedido a Harriet para o efeito. Não deixa de ser intrigante o jogo com este símbolo do poder patriarcal, que de outra forma não se pode entender o objecto depois de tão explicitada ter sido a sua origem: “*Here, also, is my father’s blackthorn stick, which he used to beat us all with: you can get to the bathroom*” (LV 224). O apetite voraz que a faz comer tudo quanto existe no frigorífico é também um sinal claro da rápida evolução favorável da doença.

É de novo manhã, e é Roger o mascarado de serviço. As vibrações que se sentem na casa são a indicação de que começou a demolição da velha fábrica de colchões, que, tapando a rua, lhe impedia o natural seguimento. A sua demolição fazia parte do plano de reabilitação urbana do local, aprovado pelo Grupo de Trabalho (*Task Force*) a que Roger preside, Harriet pertence, e que Marshallene tanto critica. Também nesta vertente as coisas se encaminham para um final feliz.

Ao telefone, uma Sidonia já sem afectação diz a Harriet que ligue a televisão imediatamente. Em directo, a CBC anuncia, de Old Harry, Magdalen Islands, Quebec, o início da *Trans-Canada Bicycle Race*, uma prova velocipédica de iniciativa governamental, ao vencedor da qual será atribuída uma medalha de ouro. Para estupefacção de Harriet, entre os quarenta e dois candidatos encontram-se, nem mais nem menos do que, Mick e Mrs Saxe.

A reportagem da prova ciclista proporciona um excelente ensejo para Engel exercitar as suas capacidades descritivas, capacidades que, repetimo-lo, se caracterizam por uma grande concisão e precisão de observação:

They are off. Down a hill by a little white leaning Protestant church. A flock of birds flies up. “Avocets,” the announcer says, proclaiming his

endearing bias. They whizz through a landscape of marsh, dune, and choppy sea, wind in their eyes. Mick has his hair tied back with a band, Mrs Saxe's topknot wobbles, leg muscles flash; there are others in the contest of flashing wheels but Harriet will never notice them. Wires overhead and a long, low road, brush blowing in the wind, wheels veering towards each other, cameras on trucks following, sometimes leering out to the sea and the white beaches or the other way to a blueberry scrub, sometimes on the racers. Then another shot from in front, where they look like the camels advancing in Lawrence of Arabia (LV 228).

É uma descrição cheia de luz, som e movimento com uma variedade de planos e perspectivas inspirados nas possibilidades da transmissão televisiva, com as suas múltiplas câmaras fixas e móveis. A própria linguagem da descrição inclui termos da linguagem cinematográfica. A textura fónica das palavras, e a grande fluidez do seu jogo articulatório, a par de sequências de timbres sonantes e variados, sublinham todo este ritmo de constante alternância sucessiva de planos. A alusão ao celeberrimo plano de *Lawrence da Arábia*, é, também de grande felicidade.

Engel, contudo, não conhece as Ilhas Magdalen da televisão, senão que permaneceu alguns dias em Grosse Île, mais precisamente em Old Harris, provavelmente¹⁴² no verão de 1976, onde visitou o romancista Farley Mowat. A informação que então colheu e as impressões do local utilizou-as em *The Islands of Canada*, livro cuja feitura partilhou com o fotógrafo J.A. Kraulis (cf. *IC*, 45-46 e 104-107). A referência à igreja protestante explica-se por ser Old Harris, por acordo que data do século dezoito, uma reserva do clero protestante. As avocetas mencionadas no passo foram ali avistadas por Engel pela primeira vez na sua vida. As praias de branco areal entrecortadas por rochedos de cor avermelhada, de que *The Islands of Canada* inclui uma belíssima fotografia (*IC* 107), foram percorridas a pé por Engel e os gémeos, ainda pequenos. A caça à foca e o fracassado projecto de uma central eólica, bem como a presença de Farley Mowat, que persuadiu Engel a permanecer na ilha mais uma semana do que o previsto, são também mencionados no livro. Também o aglomerado das casas nas povoações de origem francesa, contrastando com o altivo isolamento das

¹⁴² *Marian Engel's Notebooks*, a compilação dos cadernos de Engel publicada por Christl Verduyn, não contém qualquer referência a esta estadia. No entanto, o facto de Engel ter passado o verão de 1976 na Ilha do Príncipe Eduardo, que fica localizada a cerca de cento e dez quilómetros de Old Harris, numa altura em que os gémeos tinham onze anos, uma idade consentânea com as actividades descritas por Engel em *The Islands of Canada*, permitem alvitrar esta data com elevado grau de segurança.

anglo-saxónicas, é ali referido. Até o nome do *ferry* que faz a ligação entre Grosse Île e Souris, na Ilha do Príncipe Eduardo, *Lucy Maud Montgomery*¹⁴³, é genuíno.

Ironicamente, todo aquele movimento variado descrito no passo anterior não impede que Harriet quase adormeça. Quando de novo abre os olhos é para ver no pequeno ecrã mais alguns lampejos da paisagem canadiana, ainda das Ilhas Magdalen, onde a prova começa:

*She opens her eyes again. Low red cliffs. A village. French. Because the houses are huddled together, not proud and alone like the Anglo-Saxons'. People waving, watching. A wheel skids. Someone who knows how to fall falls off and is sponged like Christ. Not Mick. He looked so full mouthed, Mick, he's all mouth and he can't speak, oh, poor....
Oh, legs pedalling . . . oh, eyes closing (LV 228).*

É notável como Marian Engel, de uma forma tão económica e, aparentemente simples, traça um quadro de tanta vivacidade evocativa, por meio de frases curtas e de uma selecção de elementos altamente eficaz. E, mais uma vez, a suave transição do estado de alerta para a letargia a ser registado com grande precisão.

O quarto quadro é constituído inteiramente por um telefonema da Califórnia, durante o qual Harriet fala sucessivamente com Melanie, Patsy e Ainslie. O telefonema tem dois objectivos: informar Harriet do resultado negativo dos testes clínicos realizados para verificar se houvera contágio, e dar-lhe conta de um grave incidente protagonizado por Patsy. Na manhã da tão aguardada visita à Disneylândia, Patsy demorara a levantar-se and Sue ameaçou deixá-la ficar em casa. Patsy fechou-se na casa de banho, todos se foram embora sem ela, e ela telefonou à polícia a contar o que se passara. A polícia conduziu-a a casa do avô de Ainslie, e já manifestou intenção de processar Michael e Sue. Patsy quer ficar com Melanie e Ainslie, ou mesmo voltar para casa, mas, depois de a censurar e aconselhar a pedir desculpas, Harriet recusa naturalmente, fazendo-lhe recordar a decisão do juiz, tomada de acordo com os desejos dela, Patsy.

¹⁴³ De Lucy Maud Montgomery (1874-1942), autora do popular romance juvenil *Anne of the Green Gables* (1908), algumas vezes mencionado e aludido em vários romances de Engel, diz a nossa autora “*was a turn-of-the-century romantic of a sort to make a modern feminist blush*” (IC 43).

No quinto quadro Harriet continua, entre sonhos, a acompanhar a corrida velocipédica pela televisão enquanto os vizinhos se revezam alimentando-a e ministrando-lhe os medicamentos prescritos. Agora é a vez de, sucessivamente, aparecerem Elaine, Bob e um desconhecido: o novo proprietário do n.º 11. É o ensejo de referir, por vezes gracejando, por vezes com amargura, alguns aspectos da geografia física ou sócio-económica atravessada pela caravana velocipédica. Os paus de Tantramar trazem à lembrança de Harriet uma excursão com o pai e as irmãs, em que *“The tidal bore was a bore, and the reversing falls didn’t look perverse at all”* (LV 230). Aqui é o jogo de palavras apoiado na homonímia de *bore* e na morfologia dos radicais *verse*. Mas, logo a seguir, se associa a pobreza e o desleixo ao catolicismo: *“They drove up the eastern shore and he said, you see the poverty, you see the shacks, you see the gilded crosses on the Catholic Church roofs?”* (LV 230). A caravana percorre agora o St. Lawrence Valley, rota dos primeiros exploradores, e a paisagem desperta em Harriet pensamentos sobre os preconceitos em relação às minorias.

No sexto quadro, é Peter ao telefone: estão a caminho para ir buscar Patsy. Peter deseja voltar para casa no Outono: tem saudades dos irmãos. Harriet diz que é exactamente isso que eles os dois têm de dizer aos advogados e ao juiz quando voltarem, mas não devem fazer queixa de Michael e Susan.

No sétimo quadro, é Mick falando de Gananoque ao telefone, a pedir desculpa por se ter ausentado sem autorização, e para informar que um dia e meio depois estarão a atravessar Toronto. Harriet lamenta não poder ir vê-los passar, mas Mick prefere assim porque não tem intenção de se deter para falar com ninguém.

O oitavo quadro é constituído por uma conversa entre Babs, de visita, e Harriet, ainda de cama. Babs está cheia de remorsos em relação à morte de Madge, principalmente porque não a ajudou quando ela mais precisava, e porque a deixou morrer sozinha. Harriet procura fazer dissipar estas preocupações, dizendo que só talvez as criadas sabiam que Madge ia morrer e não disseram nada. Além disso ela não morreu sozinha, senão que teve sempre a companhia de Beatrice de Sue e...dos cães.

Então, Harriet quer saber se Babs e Harry já chegaram a um acordo, e Babs parece sem grande entusiasmo quanto a isso, agora que recebeu a sua parte da herança e Sid está a ser acompanhada. Harriet combate veementemente esta ideia: Babs tem de pensar no futuro da filha, pois a presente situação é apenas temporária.

Uma nota interessante sobre Babs, que é uma medida, também, de como a sua saúde está a recuperar, de como a desintoxicação está a evoluir favoravelmente, é que começa agora a pensar em homens. Mas, como tantas vezes acontece com as heroínas de Engel, sempre fiéis aos seus maridos, Babs não tem prática em jogos de sedução, e procura, ainda que com muitos rodeios, aflorar o assunto junto da irmã, que não se mostra nada receptiva à ideia de se abrir com ela sobre a sua vida amorosa, ou, sequer, dar-lhe algumas sugestões sobre o assunto. A caravana ciclista atravessa nesse momento o Manitoba, e é unicamente isto que agora preocupa Harriet.

O nono quadro decorre ainda no mesmo dia do anterior segundo o mesmo padrão dos anteriores, com mais ou menos breves períodos de vigília sucedendo-se a mais ou menos longos períodos de sono: os “*little feverish technicolour dreams*” (LV 237) continuam, mas Harriet não se lembra deles quando acorda. É Bob, já sem máscara, que, agora de serviço, informa a doente da evolução da relação Sylvia/Fred/Vinnie para qualquer coisa que parece configurar-se como um *ménage à trois*, e lhe prepara uma sopa enlatada, que ela adormece antes de comer. Quando acorda, além da malga de sopa, já fria, é Roger quem Harriet vê à entrada do quarto. O período de quarentena de Harriet terminou, informa ele, explicando o som de tijolos caindo como devendo-se à demolição da fábrica de colchões, que está a ser levada a cabo com todo o cuidado para não danificar as casas vizinhas.

O décimo quadro tem lugar alguns dias depois, quando a caravana se encontra já a meio da prova, algures em British Columbia. Continuam os pedaços de reportagem. Harriet detecta uma evolução positiva em Mick, que se traduz no desaparecimento de mais uma ruga do rosto do rapaz. É Julho, afirma-se algures no quadro, uma época em que as reservas financeiras de Harriet habitualmente quase batem no fundo. É o que ela verifica mais uma vez ao conferir facturas, recibos e talões do livro de cheques. Daí, e das obras de demolição que ela observa da sua cama – obras que anunciam uma nova era de consequências imprevisíveis na vida de Rathbone Place –, provém o tom pessimista do episódio. Ainda por cima, a revista para a qual escrevia a sua coluna regular, *Depressed Wife*, resolveu suspender esta colaboração de Harriet, que, magicando nos prós e nos contras desta suspensão, e nas razões que a terão determinado, se interroga o que terá Marshallene acrescentado ao seu texto à guisa de conclusão, antes de o entregar na revista.

Este pessimismo vai traduzir-se numa extensa série de variações sobre a palavra *hope*, que é inúmeras vezes repetida como se tratasse de uma nota pedal, ou *basso ostinato*, e que começa com este passo:

It's all this ... hope, she thinks, that ruins us. Like the hope of heaven that keeps us from living really well because we can't imagine that life will simply stop. All this business of dreaming about making a great city or a great family and carrying on, pushing at the kids to do their homework to prepare themselves for a world that doesn't exist, and working away at print for a world that doesn't want it any more. Darn it, we're living as if we're trying to finish a nineteenth-century novel when it's been over for nearly eighty years (LV 239).

Harriet parece chegar a uma conclusão, senão niilista, no mínimo bastante pessimista. Para ela é a esperança a causa da nossa infelicidade. A esperança religiosa numa justiça divina que, no outro mundo, premeia os justos e as vítimas da injustiça deste mundo, enfraquece a luta contra essa injustiça e favorece a exploração e a opressão. A educação da criança para a interiorização do dever, da necessidade do trabalho, da ideia de virtude, da possibilidade de alcançar a perfeição, é laborar numa ficção que lhe vai sair cara quando, ao atingir a idade adulta, verificar que os valores interiorizados não lhe servem para nada, que o que funciona é o interesse pessoal realizado a qualquer preço, que a “justiça poética” praticada, por exemplo, no romance do século dezanove só serve para estimular a passividade perante a injustiça.

E o passo prossegue no mesmo tom, abordando agora a iniquidade decorrente da eleição e propalação de um determinado padrão de vida, que não pode ser extensível a toda a humanidade, seja porque a finitude dos recursos o não permite, seja porque simplesmente implica que para que cada um o atinja é necessário que trinta ou quarenta sejam explorados:

Madge and her leather shoes and what proportion of the world wears them? Us and our “nice” public housing, when half of Cambodia lies in filthy camps. Me, slugging away like a nitwit to support a passel of ungrateful kids where welfare and the Children's Aid would have taken better care of them – that's the future (LV 239).

E esse pensamento projecta-se agora por analogia – porque, afinal, a situação é da mesma natureza – para a travessia velocipedica do Canadá:

Hope! She switches on the television. There they are again, pedalling towards the horizon (LV 240).

Também na corrida, o prémio, que só os vencedores arrecadarão, é a contribuição que cada um dos quarenta e dois concorrentes deu – mil dólares cada um – como inscrição.

E a reflexão sobre a palavra *hope* continua, porque o que está a acontecer é um processo habitual em Harriet quando trabalha uma ideia para um artigo: a ideia acompanha-a sempre, mesmo durante a execução de outras tarefas.

Marshallene está de regresso da conferência sobre a actividade editorial e pergunta a Harriet o que pensa a amiga sobre o futuro do livro enquanto meio de comunicação: será que acabou a era Gutenberg? Harriet não quer pensar muito no assunto. Então Marshallene refere uma comunicação bastante áspera, um documento que lhe parecera do melhor que jamais ouvira sobre os editores canadianos; só que, veio a sabê-lo depois, tratava-se duma transcrição do que a Corporação dos Iluminadores havia dito sobre Gutenberg.

E o quadro termina com a mesma ideia com que havia começado – é a esperança, isto é, o pensamento sobre o tempo futuro, que nos impede de verdadeiramente viver o presente, *carpere diem*:

“Marshallene, I have this awful feeling that you and I will go on and on.”

Marshallene pauses, almost tenderly. “Harriet when you were ill and raving I finally realized that we were going to die. Not now: some day. It was the first time I had taken it in.”

Hope.

Schmope (LV 242).

É óbvio que seria possível mencionar mil e um argumentos para afirmar justamente o contrário: que é a conhecimento da morte que permite ao ser humano viver o presente com algum interesse, e que dá à vida algum sabor, sabido que é, por exemplo, tantas vezes, mais na expectativa dum prazer que na sua fruição que se verifica o auge do interesse. Harriet, porém, parece desejar, ainda que momentaneamente, a suspensão da passagem do tempo, num momento de rápida transição, em que a sua estrutura familiar começa a modificar-se radicalmente, em que, finalmente, Rathbone Place se prepara para abrir-se ao mundo exterior, e por conseguinte, para o desconhecido, e em que,

profissionalmente, as perspectivas parecem não ser as melhores, depois da suspensão da sua colaboração em *Household Words*.

O quadro é um dos quadros bem estruturados do romance, não só pela repetição da palavra chave *hope* mas pela repetição estratégica dos elementos que condicionam o estado de espírito de Harriet, uma repetição que recorre à metonímia para, com a simples menção de uma palavra, ou expressão, convocar toda uma situação. É o que acontece com o “Star Wars man”, o autómato que retirando os tijolos um a um vai desmantelando a fábrica de colchões, e que significa, portanto, a abertura ao desconhecido; e o “cepo” do livro de cheques, ou a pilha de facturas, lembrando a permanente exiguidade dos meios financeiros de Harriet. Há até um momento no décimo quadro em que são utilizadas simultaneamente as duas expressões, com Harriet “(*Shaking the sheaf of bills at the Star Wars man, whose patience is as inhuman as his automotive trolley body*)” (LV 240).

O décimo primeiro quadro desenrola-se no dia seguinte ao do quadro anterior, e é constituído por um diálogo em que Marshallene, que vem trazer comida a Harriet, põe a amiga ao corrente dos últimos desenvolvimentos em Rathbone Place, que a pouco, de resto, se resumem. O mais importante, talvez, é o facto de Roger andar à procura de nova casa na orla lacustre da cidade.

O décimo segundo quadro é mais um brevíssimo telefonema, desta vez de Sim, que, no fim do mesmo dia do quadro anterior, goza uma pausa retemperadora no seu trabalho de vigilância florestal, e se congratula pela forma excelente como Mick se está a comportar, e ainda para se inteirar do estado de toda a família. Este interesse de Sim pela família motiva em Harriet este pensamento: “*How that man can love, she thinks. Hope isn't a bad thing*” (LV 244).

O décimo terceiro quadro tem lugar no dia seguinte, o primeiro dia, desde a audiência, em que Harriet sai de casa. E isso mesmo reflecte-se na estranha sensação provocada pelo contacto da sua pele enrugada com o ar exterior, estranha porque o seu cérebro lhe perdera a lembrança. Marshallene acompanha-a à mercearia e ajuda-a a meter-se de novo na cama, pois ainda não está totalmente curada da entorse:

When she gets in, she feels light as a cloud, and thinks of Renaissance paintings of the Ascension: bodies spiralling up. Better than pedalling horizontally. Alas, impossible (LV 244).

É notável a forma como a alusão à grande pintura é aqui utilizada como meio de expressão de uma simples sensação de bem-estar corporal, sensação que só pode sentir com tanta acuidade alguém que, como Marian Engel, padeceu, acamada, longos períodos de sofrimento e desconforto físico.

O décimo quarto quadro termina o capítulo e o romance, e o acontecimento central que inclui é o fim da corrida velocipédica em Victoria, B.C., uma prova que Mick acaba por vencer um pouco acidentalmente, devido ao tropeção do ciclista que junto da meta encabeçava o pelotão. Mrs Saxe, sempre na peugada de Mick, alcança o segundo lugar.

Pouco a pouco, a sala onde está provisoriamente instalada a cama de Harriet vai-se enchendo com os vizinhos, que, carregando mantimentos em abundância, vêm chegando para dali assistirem ao desfecho da prova trans-canadiana.

Cinco aspectos assumem especial relevo neste último quadro: (1) a associação geográfico-literária, (2) a harmonização dos contrários, (3) o triunfo individual, (4) a solidariedade colectiva (5) a inquietude, não a esperança, como sendo aquilo que move a humanidade.

A reportagem televisiva da corrida velocipédica é retomada pela CBC no momento em que os concorrentes, agora apenas em número de dezoito, abandonam um *ferry* que os transportou até Sidney, na ilha de Vancouver, B.C., para, daí até Victoria, cumprirem o último troço da corrida. Aqui Engel faz um resumo da corrida de uma forma muito original:

This is the last stretch. They've done every piece of Scenic Canada the Mint has thought of putting on paper money except the Arctic, and certainly better pieces than the Government Advertising Agency (Adscam?) ever thought of putting in The New Yorker. They've pedalled through Farley Mowat, L.M. Montgomery, Bliss Carman, Hugh MacLennan, Ralph Connor, Margaret Laurence, Sinclair Ross, W.O. Mitchell, and Ethel Wilson-land (LV 246).

Se a referência às paisagens reproduzidas nas notas do banco do Canadá e as publicadas no *The New Yorker* como propaganda paga pelo governo se podem entender como uma alusão trocista, a indicação metonímica das províncias através dos escritores por que se notabilizaram, um verdadeiro atlas literário, constitui uma homenagem e uma sugestão, talvez, de que o país andaria bem se acarinhasse melhor os seus autores. O

enquadramento desta cena, diz-nos a própria autora na entrevista a Adachi acima referida¹⁴⁴, foi inspirado numa cerimónia do arrear da bandeira que Engel, de visita a Victoria, B.C., presenciou de um quarto de hotel.

Como sinal de harmonia generalizada, Sylvia está sentada na cama de Harriet, ao lado desta, onde foi colocada por Fred. Bob e Fred, antigos namorados, ignoram-se mutuamente. Roger faz chegar a Harriet um bilhete: “*Would you sit on a Task Force that pays? She nods and swells*” (LV 248). É a uma compensação pelo rendimento perdido na revista.

E o pelotão chega compacto à recta da meta. O locutor não esconde o seu entusiasmo. Eis o relato da chegada:

Mick and Mrs Saxe are not in the lead but pedalling like monstrous automata, third and fourth again. But then, suddenly passing some department store, some Brighton Pier excrescence, some Hotel Negresco in Victoria, Vancouver Island, British Columbia, Canada, North America, the World, the Universe, somebody stumbles, something happens, nobody's fault that Harriet can see, and Mick takes his feet off the pedals and puts them on the handlebars, puts his fingers in his ears, sticks out a long, all-too-red tongue and coasts past the Empress Hotel in full view of all the cameras. And crosses the finish line. First (LV 248).

A gradação ascendente que situa a meta no cosmos não é apenas um efeito divertido, mas transpõe o feito conseguido pelos dois vencedores do plano individual e local para o plano universal, como o resultado do impulso latente na humanidade para superar as suas próprias limitações. O facto de que alguém, no último momento, tem azar, permitindo a vitória de Mick e Mrs Saxe, aumenta a credibilidade do desfecho, nada retirando ao mérito dos vencedores, que seria o mesmo se tivessem chegado em terceiro e quarto lugar, respectivamente.

O espírito que subjaz à conquista desta importante vitória é sublinhado pela última referência literária contida no romance. Acordada a meio da noite pelo gato, a quem, no meio de tanta excitação, ninguém se lembrara de alimentar, Harriet passa rapidamente em revista a situação:

¹⁴⁴ Cf. 274.

The night is smooth and July. Mick and Mrs Saxe won the race. Mrs Saxe's daughter Henrietta makes running worth-while. When will Melanie take a lover and rub my face in my affairs? The Ps will/will not come back. I am not Depressed Housewife any more. What was that about hope? (LV 251).

Embora já não tenha que escrever sobre “Depressed Housewife”, cuja supressão decidida pela revista sugere também que a sua autora deixou decididamente de se identificar com a sua protagonista, volta à mente de Harriet o tema que ultimamente lhe ocupava o pensamento: *hope*. Essa palavra lembra-lhe um verso conhecido:

She limps along the bookcases, pulling out one book after another. Finds, finally, the old College Survey. Then the poem. Of course. George Herbert. Naturally, George Herbert. “Hope in the bottom lay” isn't there (LV 251).

O poema de George Herbert que Harriet procura e acaba por encontrar é “The Pulley”. Mas tendo encontrado o poema, Harriet não encontra o verso: “*Because it's rest, not hope, Harriet, you noodle. Rest is the pulley that hauls us up to God. You were always bad at memory work*” (LV 251). Só que, no poema, não é *rest*, o sossego, a tranquilidade, que move a humanidade, mas o contrário, a inquietude, o desassossego. É que o Criador, tendo abençoado o ser humano com tudo o que dispunha de melhor, deixou para o fim este bem precioso, *rest*, que por fim decidiu não conceder, para que o ser humano não acabasse por se esquecer Dele.

Lá fora brilha a placa que Bob há alguns dias já vinha pintando e, solenemente, perante todos afixara à entrada do n.º 10 de Rathbone Place no fim da corrida:

In the moonlight, Bob's gilt Lunatic Villas glimmers over the Gothic porch. Harriet goes back to bed and lies in the dark, listening for nightingales (LV 251).

É com esta nota de serena confiança no papel regenerador da arte, aqui representada pela poesia de George Herbert e do imortal poeta, o rouxinol, que termina o romance, quando Harriet se prepara, uma vez mais, para adormecer.

II.6.4 A Concluir

Lunatic Villas espelha a desagregação da família tradicional intensificada na sequência das profundas transformações verificadas na moral sexual, após a Segunda Guerra Mundial e a descoberta da pílula contraceptiva, e ainda da revolução *hippie* na América do Norte e do “Maio de 68” em França.

Casada duas vezes, uma vez viúva e actualmente divorciada, Harriet acha-se agora à cabeça de uma família que constitui um verdadeiro sistema saturado, tão do gosto de Marian Engel, como ela própria reconhecia. À sua volta espalham-se os fragmentos vivos da desagregação que Harriet heroicamente aglutina em numerosa família monoparental, com todas as suas grandezas e misérias.

Nessa família encontra-se de tudo um pouco. Uma jovem nascida no seio de uma comunidade *hippie*, um jovem filho de aluna e professor que abandona a própria família para depois se suicidar; um outro jovem órfão de pai, dois gémeos de pais divorciados, cuja custódia se disputa judicialmente, e, por fim, uma sobrinha adoptiva, problemática em elevado grau, em resultado da desagregação de outra família.

Mas o romance, cujo título da edição americana é uma homenagem irónica ao Ano Internacional da Criança, é também uma espécie de laboratório social onde se experimentam diversos modelos familiares alternativos. O próprio matrimónio de Harriet com Tom ensaia uma inversão dos papéis tradicionais dos cônjuges, em que é a mulher que sai pelo ganha-pão da família, enquanto o homem fica em casa a cuidar, ainda que desajeitadamente, da família e da lida doméstica. O seu segundo casamento, com Michael Littlemore, mostra, por seu lado, o que é estar casada com um “*male chauvinist pig*”, mimado pela mamã.

O casal, Roger e Olivia, protagoniza o modelo em que o instinto reprodutor da espécie se mostra mais desenvolvido no homem, isto é, em que o instinto maternal é ...paternal. Há um casal lésbico, com filhos de um dos membros, e um casal *gay* em que um dos membros é bissexual. A porta-voz do pensamento feminista está também presente na pessoa de Marshallene.

Para além da instituição familiar, outras instituições, como tribunais e juizes, instituições estatais de serviço social, funerais, testamentos e hospitais são trazidas para o círculo iluminado da bem humorada ficção de Engel, a par dos novos problemas que a “revolução sexual” desencadeou ou potenciou: sexo pré-marital, divórcio, casais

homossexuais, uniões de facto. Todos estes problemas, associados ainda à droga, às crianças problemáticas e às relações familiares difíceis, tornaram-se incontornáveis no Ano Internacional da Criança, a que se reporta a acção do romance.

Constata-se que o romance não está totalmente isento de pequenas falhas, as mais importantes das quais me parecem ser a falta de desenvolvimento do motivo colonial, anunciado com a chegada de Mrs Saxe, e do tema de reconversão ou reabilitação urbana, que o prólogo parece lançar. Outros deslizes, como são pequenas incoerências na identificação de duas ou três personagens e, talvez, nos números das portas, passam quase despercebidos para o leitor comum e são absolutamente irrelevantes.

No plano da linguagem e da construção narrativa, Engel está ao seu melhor nível neste último romance. As apreciações mais favoráveis manifestadas pela crítica jornalística aquando da sua publicação são amplamente confirmadas, se não reforçadas, nesta leitura que acabo de realizar.

III – As colecções de contos

III – As Colecções de Contos

Marian Engel publicou cerca de meia centena de contos, alguns dos quais foram posteriormente incluídos nas suas duas colectâneas *Inside The Easter Egg* (1975) e *The Tattooed Woman* (1985). Antes, porém, de abordar a produção contística da escritora, impõem-se algumas considerações, ainda que breves, sobre a importância de que se revestia para Engel esta vertente da sua criação, e a relação da escritora com essa forma ficcional. Numa entrevista concedida a Graeme Gibson, também ele romancista premiado, Engel afirma:

I'm always writing something. I'm a compulsive writer. I've written a lot of short stories. I don't really consider myself a short story writer, but once or twice a year I get a good idea and I've got a very convenient character now that I write short stories about (Gibson 90).

Engel confessava-se um tanto avessa à teoria literária enquanto impositora de receitas preconcebidas, umas melhores do que outras, na manufactura de obras literárias:

I've fiddled around a lot with literary theories [...] and come to the conclusion that theories don't mean a damn when you're writing. You have to work by instinct in order to make a whole out of bits" (MEA Box 10 File 1 [documento datado 13 May 1972]).

Preferia, isso sim, certamente como a grande maioria dos escritores, interiorizar uma certa forma, sedimentada através da leitura dos seus cultores mais proeminentes:

Writers teach themselves to be writers. The only thing you can do is to make them read a lot. [...] A great familiarity with prose, good prose, is necessary because you don't want to go and invent the wheel, do you? (Gibson 89).

Para ela, uma forma de prosa de ficção classificava-se, principalmente, pelo tamanho, medido em número de palavras. Um romance (*novel*) por exemplo é qualquer

ficção em prosa com mais de quarenta e cinco mil palavras. No esboço de uma carta¹⁴⁵ datada de 13 de Maio de 1972 destinada a Diarmuid Russel,¹⁴⁶ acompanhando material relativo a *Monodromos*, carta que, apesar de haver seis ou sete versões dela, parece não ter sido enviada (Cf. Garay 42), Engel escreve:

The question whether [Monodromos] is a novel has already arisen. Surely a novel is a fictional narrative of over 45 thousand words long (MEA Box 10 File 1 [documento 6]).

Percorrendo ainda as diversas tentativas epistolares atrás referidas, encontramos confirmação sobre a falta de entusiasmo de Engel pela narratologia teórica e sua terminologia:

I mean the book as a mosaic of bright fragments – epiphanies Dennis¹⁴⁷ said but I don’t know really what epiphanies are (MEA Box 10 File 1 [doc 1]).

What I want is to build a big picture out of little epiphanies, a mosaic (MEA Box 10 File 1 [doc 5]).

I mean this book as a mosaic of bright fragments. Epiphanies, Dennis would call them, but that’s too big a word (MEA Box 10 File 1 [doc 6]).

Ou o desconhecimento que a escritora manifesta sobre o conceito de *epifania* está a ser propositadamente exagerado, ou parece-me um tanto empolada a afirmação “*I’ve fiddled around a lot with literary theories,*” acima reproduzida, já que se trata de um termo chave cunhado por Joyce,¹⁴⁸ um dos grandes experimentadores e teorizadores da moderna prosa de ficção.

¹⁴⁵ MEA Box 10 File 1.

¹⁴⁶ Agente literário de Nova Iorque com quem MacLennan pôs Engel em contacto, e que representava os interesses de uma série de escritores de grande prestígio. Engel trabalhou com o agente até à morte deste em Dezembro de 1973, uma relação de trabalho bastante agradável para ambas as partes (Cf. Verduyn 1999: 53).

¹⁴⁷ Dennis Lee, prolífico escritor e publicista canadiano. Foi co-fundador da House of Anansi Press, e, depois de ter cessado a sua associação com esta editora, passou a ser editor consultivo da Macmillan Company of Canada de 1974 a 1979. Em 1983 era conselheiro literário da McLelland & Stewart.

¹⁴⁸ No seu artigo “Criticism”, a *Encyclopedia of Literature and Criticism* refere-se a “*epiphanies*” como “*emotional moments of special illumination* (Coyle 692)”. Para se poder avaliar, porém, quão vago e envolto em mistério é o conceito, vejamos uma tentativa de clarificação mais desenvolvida que ocorre no

De qualquer forma, adoptarei a tradução “conto” para o inglês *short story*, termo geralmente mais abrangente, e que se aplica para toda a peça de ficção de mais curta duração, mesmo quando não há, no mais tradicional sentido do termo, uma história para contar.

Uma das características da narrativa breve de Marian Engel é a existência de séries de três ou quatro contos partilhando as mesmas personagens, que em diferentes contos assumem variável relevância, e que, umas vezes resultam de estudos com vista à composição de obras mais longas, outras, constituem fragmentos de romances inacabados. Outras vezes ainda, são uma interessante exploração de espaços e caracteres em diferentes situações separadas no tempo. É o que se passa com o tríptico “Inside The Easter Egg”, “The Confession Tree” e “Two Rosemary Road, Toronto”; o primeiro incluído na primeira colectânea de contos (1975), a que empresta o título, e os dois últimos, na segunda, *The Tattooed Woman*, publicada dois ou três meses após o falecimento da autora (1985), embora a selecção e organização lhe pertença.

Foi enquanto lia “The Confession Tree,” incluído na colectânea de 1985, que me apercebi da sua íntima ligação com “Inside the Easter Egg,” incluído na colecção que lhe deu o título. Sucessivas leituras deste conto, na busca de elementos que confirmassem ou infirmassem a coesão dos dois primeiros contos – só mais tarde me apercebi de que, ainda incluída em *The Tattooed Woman*, havia uma terceira peça na sequência destes dois títulos, “Two Rosemary Road, Toronto” – permitiram-me apreciar a sua requintada estrutura e levaram-me a reler, noutra perspectiva, todos os contos de ambas as colecções, não só individualmente, mas também procurando encontrar mais estreitas afinidades entre eles. Daí resultou um estudo relativamente longo de *Inside the Easter Egg* e *The Tattooed Woman*, que passo a apresentar.

artigo “The Modernist Novel” do mesmo volume: “*Like its close sibling Imagism, epiphany celebrates the immediate power of the image. But it renders its perception ambiguous. Is it Joyce the author, Bloom the hero, or Stephen, the aesthete posturing as author, who imparts the radiance? Or is it merely the thing itself? How long does radiance last and how does it radiate over Joyce’s readers? Is it a passing moment soon to be lost or an eternal recurrence in a world full of surprises? Is the singular and self-contained episode in Ulysses a master epiphany all to itself? Does the ‘mysterious instant’ arise out of a sea of becalmed reveries or a trickling stream of consciousness? To none of these questions is there a clear answer. Epiphany is a narrative texture of the uncovering of what is present in the world, to the senses, to the imagination, to memory, to desire. Its ubiquity is formidable. This is especially so as the ordered epiphanies of Portrait of an Artist give way to their fragmented counterparts of Ulysses*” (Coyle 622).

III.1 *Inside The Easter Egg*

Inside The Easter Egg, a primeira de duas colecções de contos de Marian Engel, foi publicada em finais de 1975, apenas em Toronto, pela Anansi, e nunca mais foi reeditada. Trata-se de uma colecção de 19 contos, na sua maior parte peças mais ou menos curtas, que mais parecem fatias, muitas vezes aleatoriamente cortadas, do fluir da realidade, do quotidiano das suas protagonistas, na generalidade, também, as suas narradoras.

As dezanove peças de *Inside The Easter Egg*, treze das quais haviam sido já publicadas individualmente, por vezes com outros títulos, em publicações periódicas, encontram-se quase simetricamente agrupadas em três secções: I. THE MARRIED LIFE, II. ZIGGY AND COMPANY, III. CHILDREN AND ANCESTORS, esta última com mais uma peça do que as anteriores.

Alguns críticos contestam esta organização que lhes dá a autora, como é o caso de Maureen Bradbury, que a considera “*unnecessarily arbitrary*”, acrescentando que no geral a colecção é irregular, e os contos são desprovidos de “*individuality or distinction*”, exceptuando “The Salt Mines,” “Transformations,” e “Bicycle Story”. Afirma ainda a articulista que “*The tone of the book is bland, leaving the feeling that the author has narrowly missed creating a meaningful statement about the complexities of human relationships!*” (Bradbury):

III.1.1 A recepção de *Inside The Easter Egg*

III.1.1.1 A crítica mais desfavorável

A crítica mostrou-se por igual dividida na recepção deste livro de Marian Engel, que acabou por ser, de entre todas as obras da autora, aquela que foi recebida com mais frieza. Thelma Dickman (Dickman 35), que não havia lido, até então, nenhuma das obras de Marian Engel, manifesta a sua aversão por composições que tenham por tema a frustração da mulher no matrimónio. Pressente, no entanto, estar em presença de um bom escritor. Louise Dennys afirma-se desapontada com o livro, principalmente depois

das publicações anteriores, que vinham confirmando a sua autora como uma óptima escritora. A acusação inclui adjectivos como, aborrecido, irritante, banal, sentimental e superficial. Negligência e mediocridade são defeitos que advêm do uso do mesmo material em histórias diferentes. Tudo isto perante a percebida complacência da crítica, no dizer de Dennys, uma “*self-perpetuating ‘crisis of standards’ in the world of Canadian letters – a slumbrous complacency that slowly, insidiously overwhelms writer, publisher, and reader alike*” (Dennys 9). Para Ronald Labonte, *Inside the Easter Egg* representa o que de pior até então a autora publicara, enquanto *Bear*, de que ele também faz a recensão, representa o melhor. Também Labonte questiona o agrupamento das peças, que, exceptuando as da segunda secção, lhe parecem “*haphazardly bunched. The themes jump from tubal ligation to housewife anomie, from adultery to rape, and from tales of sexual lust to stories without any apparent theme at all*” (Labonte 184). As personagens não têm profundidade nem carácter, acomodando-se com facilidade ao seu “destino.” Embora a minha leitura não siga a arrumação da autora, antes procurando outras afinidades entre as peças que lhes conferem uma outra dimensão e sentido, não posso, de todo em todo, concordar com a entropia que Labonte pretende encontrar no seccionamento do livro. Veremos, também, na análise individual de cada uma das peças, que a apreciação de Labonte sobre as personagens constitui uma generalização inaceitável.

Finalizamos as críticas claramente desfavoráveis com George Russel (Russel 8), que sublinha o carácter impressionista do que ele chama “esboços”, a sua pobreza narrativa, e a monotonia das personagens, parasitas pálidos e reprimidos. O tema recorrente parece a Russel ser o problema financeiro e a frustração social de mulheres da baixa classe-média, intelectualmente dotadas, que são as personagens principais. Também aqui me parece estar a lente de Russel algo desfocada, porquanto vários contos, tais como “Mina and Clare,” “The Salt Mines,” “What do Lovers do?” e, porventura, outros dificilmente encaixam nesta análise.

A resposta à crítica tão insistentemente reiterada da falta de profundidade das personagens de Engel, ou da alegada incapacidade desta para as construir, parece-me ter sido dada, antecipadamente, pela própria autora na entrevista concedida a Graeme Gibson. Quando o entrevistador lhe pergunta se para ela a força unificadora de um

romance é a palavra, em vez da personagem, por exemplo, como o era no romance vitoriano, Engel responde:

there's always somebody shouting that we need characters in fiction, your old fashioned round characters as opposed to your flat characters. Well, characters have become cute, decorative. We no longer see things that simply. Sociology has taught us that no novelist can hope to put down characters in the accurate terms that a sociologist or an anthropologist can or any of these people with a battery of computers. One individual simply cannot learn enough about another individual to do it that way. It's great fun making up characters, but it seems an easy game in relation to modern sociological information. [...] I think one of my solutions is to make words work for me. To make word patterns and people-patterns (Gibson 92).

Engel parece desmistificar neste passo a falácia da profundidade psicológica na caracterização de personagens em ficção, deixando essa tarefa para a sociologia e a antropologia, ou mesmo para os computadores e a capacidade de elaborarem retratos-robô. Por seu lado, parece inclinar-se mais para a hábil manipulação da palavra e para a tipificação, para a criação de “*people-patterns*” no dizer da autora. O outro elemento poderoso da escrita de Engel, a montagem, não é aqui expressamente referido, mas pode estar subentendido ou dissolvido nos outros dois.

Quando esta entrevista foi concedida, Engel encontrava-se em plena laboração dos contos com Ziggy. Por isso voltaremos a ela mais adiante quando abordarmos essa secção. Entretanto continuemos a nossa revista da recepção crítica que a obra mereceu quando surgiu.

III.1.1.2 A crítica reticente

Vimos já algumas das opiniões mais desfavoráveis, em que os defeitos se sobrepujam largamente às qualidades. Outros críticos, porém, repartem mais equitativamente os seus comentários pelo que consideram ser os aspectos menos conseguidos e os mais conseguidos do livro, com maior relevo para estes últimos. Começemos por uma das primeiríssimas apreciações do livro, a de Brian Vintcent publicada no *Quill & Quire* em Dezembro de 1975. Depois de passar em revista todos os romances da autora até então publicados, o que inclui, recordêmo-lo, *No Clouds of Glory* (*Sarah Bastard's Notebook*), *The Honeyman Festival*, *Monodromos* (*One Way*

Street) e Joanne, Vintcent observa que um dos aspectos mais interessantes de *Inside the Easter Egg* é que os temas, os lugares e as personagens dos romances se encontram aqui condensados, “*a kind of microcosm of the modern female world*” (Vintcent 36). Exceptuando algumas das peças, que não pertencem ao grupo de Ziggy e Marshallene, o crítico acha a colecção deliciosa, uma expectativa excitante para os apreciadores da escrita de Engel. Para Vintcent o livro constitui mais um passo firme no percurso ascensional da escritora, cujas qualidades mais salientes são “*taut irony and wit*” e “*her wry perceptions on the complexities of relations between the sexes*” (Vintcent 36).

Roy MacSkimming (MacSkimming H7) observa a experiência colectiva que os textos documentam, o quotidiano doméstico e erótico de uma geração então na casa dos quarenta. Embora considerando o conto em geral como “*a form that suits her quicksilver style and sensibility*”, vai formulando votos para que Engel abandone, por fim, esta sua preocupação pela crise doméstica, e enverede por um caminho que a conduza “mais além.”

David Williamson resume assim, no *New Leisure Saturday Magazine*, de Winnipeg, a sua leitura da primeira colecção de contos de Engel, já após a publicação de *Bear*, de que também faz a recensão crítica:

In the stories, couples quietly live through dreary lives. Women look neurotically for ways to prove they exist. Men turn cold, dull and redundant [...] Written in direct, succinct prose, nearly all of the 19 stories are razor-sharp portraits of people trapped in stultifying relationships, but author Engel sprinkles her narrative with crisp dialogue and wry humor (Williamson 17).

Uma apreciação correcta, sem dúvida, da prosa de Engel, da sua destreza na elaboração de diálogos, e do humor, por vezes cáustico, que nunca a abandona.

III.1.1.3 A crítica mais favorável

Francamente favoráveis são as leituras de Linda Hay, Mary Lund, Jean Dodd e Helen Sonthoff.

Hay apresenta, a meu ver, uma leitura algo confusa, e pouco perspicaz, embora com o mérito de tentar decifrar o significado do título, *Inside the Easter Egg*, por outros considerado pouco inspirado, o que faz da seguinte forma: Engel quer dizer que o mais

fantástico de tudo é, afinal, o quotidiano. Enquanto a primeira e a segunda secção apresentam coesão temática, principalmente a segunda, de onde emerge uma figura memorável, Ziggy, a terceira secção assume, no seu lirismo, características mais romanescas, e a sua unidade é frouxamente conseguida. O mais grave nesta leitura parece-me ser, porém, a forma como Hay toma à letra a tirada de Marshallene em “Marshallene on Rape,” “*We must make out with what we can find, we must make do, make ends meet, compromise and do unto others as we would have them do unto us*” (IEE 110), lugares comuns estafadíssimos que Hay toma literalmente (cf. Hay 35-46), quanto a mim mal, como a seu tempo procurarei demonstrar (cf. 435).

Também para Mary Lund as peças da segunda e terceira secção têm, no conjunto, mais qualidade:

The most engaging stories in the collection are the brisk, epigrammatic ones. These appear in the “Married Life” and “Ziggy” sections; they are developed like comic strips: characters are typed in broad strokes, their dilemma is set up, scenes are sketched and time is summarized (Lund 143).

O humor, a vivacidade da prosa, a caracterização em traços largos, a exposição clara, a compressão do tempo, são aqui apreciadas como qualidades que, na realidade, são:

The ordinariness of our lives and the tedium of our frustrations are acknowledged in the low-key diction and simple lines. The narrative takes the characters through many encounters and conversations and leaves them in a final deed or gesture that signifies a resolution. We get to know the characters quickly, but not intimately. Our times alone with them are not lengthy nor frequent. Their private thoughts are conveyed through the consistently distanced narrative. Flashbacks are related in the same spare narrative (Lund 144).

Neste passo, Lund vai ao ponto de identificar a simplicidade e despojamento do estilo das peças com as próprias situações retratadas, também elas comezinhas e desprovidas de grandeza. Lund também descobre, no desenrolar da narrativa, alternâncias contrapontísticas entre a troça e a seriedade, entre a comédia e o drama, marcadas por pequenas “epifanias,” em que a personagem parece encontrar a resposta que procurava. Engel, observa Lund, parece ver o conto como um breve episódio.

Desenvolve a superfície, a encenação do episódio sem bulir com o que se passa interiormente.

Jean Dodd faz uma leitura da obra segundo a orientação dada pelos títulos das três secções. Encontra, no entanto, um tema que une a totalidade dos contos: “*how we fail to recognize others and therefore how we fail to recognize ourselves*” (Dodd). A primeira secção mostra “*woman’s loss of identity as she is submerged into wife and mother*” (Dodd); a segunda secção “*reveals different problems with relationship*” (Dodd); a terceira secção tem a ver com “*torn loyalties within families, people clinging to, yet resenting the mores and poses of their parents*” (Dodd). Os contos são simples, o estilo vivo e asseado.

Helen Sonthoff considera a colecção uma verdadeira proeza: “*skill and delight occurring together!*” (Sonthoff 148). Engel obtém os seus efeitos, continua Sonthoff, por meio da estrutura frásica e da montagem, da sequenciação, e é hábil no tratamento do cumulativo. As vidas das personagens de Engel são “*an accumulation, often accidental, sometimes hilarious, sometimes so tedious as to threaten sanity* (Sonthoff 151). E continua a articulista “*Society is not a fabric, woven, tearable, repairable, useful – but something more rigid, heavier – a weight on the spirit, a negative force*” (Sonthoff 152). Engel redefine aquilo que é verdadeiramente importante e os objectivos, e “*change[s] my view of the moment, the bulk of our days*” (Sonthoff 152).

III.1.1.4 Jane Rule¹⁴⁹: o depoimento de um par

Pertence a Jane Rule, porém, a análise mais abrangente da colecção, e, ao mesmo tempo, a mais favorável. Um número especial de *Room of One’s Own*, dedicado a Marian Engel, e publicado cerca de oito meses apenas antes do seu falecimento, inclui a valiosa recensão crítica de que aqui dou as ideias gerais de uma forma mais desenvolvida do que as anteriores.¹⁵⁰ No entender de Jane Rule, no entanto, *Inside the Easter Egg* (publicado a 24 de Dezembro de 1975) encontra-se (1984) subvalorizada no

¹⁴⁹ Jane Rule (n.1931) é uma romancista, crítica literária e activista dos direitos da mulher. Rule é talvez melhor conhecida pela sua escrita lúcida e assumida sobre temas lésbicos. Os seus dois primeiros romances, *Desert of the Heart* (1964) e *This is not for you* (1970), focalizam tipos contrastantes de relações entre mulheres (cf. Coldwell 721).

¹⁵⁰ Os números entre parênteses localizam as páginas onde se encontram as citações que Jane Rule faz da primeira colectânea de Engel, e foram por mim acrescentadas.

conjunto da obra da sua autora, devido, talvez, à época do ano em que foi lançada, ou ao facto de anteceder de apenas breves meses a publicação de *Bear*, incomparavelmente, a obra mais popular de Marian Engel.

Embora agrupados em três secções, ostentando cada uma o seu título temático, no seu conjunto, observa Jane Rule, os contos relevam da vida conjugal, das relações parentais e filiais, da “*sallow shadow of righteousness*” (IEE 145) projectada pelas estruturas religiosas, sejam elas católicas, protestantes ou judias, que as mulheres em especial acham opressivas. As personagens, por seu lado, surgem em mais do que uma peça, migrando, por vezes, para secções diferentes e formando assim uma teia que envolve a totalidade dos contos do livro.

Ziggy, por exemplo, faz a sua primeira aparição em cena como amigo de Alex, o protagonista de “Amaryllis,” na primeira secção, antes de receber a sua própria secção, a segunda.

Marshallene, continua Jane Rule, não só é titular de dois contos, “Marshallene on Rape” e “Marshallene at Work”, mas é ouvida, na rádio e ao telefone, no mesmo “Bicycle Story,” onde Ruth é protagonista.

Ruth, entende Jane Rule, é apresentada como primeira esposa de Ziggy em “Home Thoughts From Abroad,” e aparece de novo primeiro sozinha em Londres e depois casada com Barney. Porém neste ponto Rule faz alguma confusão quanto ao nome Ruth. É que, de facto, com o nome de Ruth há duas personagens distintas. Uma é judia, foi a primeira esposa de Ziggy, é figurinista de teatro e é a figura central em “Home Thoughts From Abroad,” único conto, aliás, em que aparece em Londres. Ziggy refere-se-lhe uma vez, como Ruthie, em “Amaryllis” (cf. IEE 45). A outra, Ruth Ann, é protestante (WASP), surge na primeira secção, em “The Salt Mines,” casada com Barney e tendo um amante, e é figura central também em “Ruth” e “Bicycle Story.” Em “Ruth,” conto em que a protagonista faz uma breve retrospectiva da sua vida, remontando à mais tenra infância, Barney não aparece como elemento de identificação e de ligação com os outros contos, mas há outros elementos, como, por exemplo, as lições de piano da mãe de Ruth, referidas também em “Bicycle Story.” Mais ainda, Ruth chamou-se antes Marjorie, como tal aparecendo numa primeira versão do conto, intitulada “Moment of Truth” – autografada num dos vários cadernos que a autora nos

deixou¹⁵¹ –, e com este nome aparece referida em “Marshallene at Work¹⁵²”, como a seu tempo voltarei a referir.

Um romancista escreve contos pelas mais variadas razões, afirma Jane Rule, de ordem económica umas, outras menos comezinhas que, sendo por demais subjectivas, nunca se chegarão a descobrir. Uma das pistas para a razão de ser desta colecção de contos pode porventura encontrar-se num comentário que Marshallene faz enquanto medita sobre um livro de sua autoria que conheceu grande popularidade, e com o qual não se sente muito satisfeita. Parece-lhe que o deveria ter feito “*with many blank pages, pressed flowers and rhymes*” (IEE 143).

Uma colecção de contos pode sugerir, não só páginas em branco, como também desenvolvimentos apenas a florados, continua Jane Rule, que cita, “*I could tell you more about my father,*” diz Ruth, “*but it isn’t necessary*” (IEE 163). Tanto a riqueza das personagens, esboçadas em traços rápidos, como os seus passados, habilmente resumidos, permitem-nos pensar em *Inside The Easter Egg* como aquele livro que Marshallene não escreveu.

As personagens dos contos, explica Jane Rule, assemelham-se àqueles amigos que de quando em quando visitamos, ou nos visitam, e que conhecemos apenas através de episódios esporádicos, enquanto que as personagens do romance mais se assemelham a pessoas com quem diariamente convivemos.

Os contos dão também ao escritor uma maior liberdade na exploração de temas a partir de diferentes pontos de vista, e o ponto de vista em Marian Engel tem, afirma Rule com argúcia, simultaneamente, importância técnica e simbólica. É que, quando o ponto de vista é o de uma personagem feminina, as situações são apresentadas segundo várias perspectivas, porque as mulheres parecem estar sempre mais preocupadas do que os homens com o que as outras pessoas pensam e sentem. É o que acontece com a quase totalidade dos contos em *Inside The Easter Egg*, onde as narrativas construídas a partir do ponto de vista das personagens masculinas, como é o caso de “Nationalism” e “Amaryllis,” estão mais limitadas aos interesses do homem, à forma como ele os vai materializar, e às decisões que para tal tem de tomar.

¹⁵¹ Vide MEA Box 6, file 28, pp. [1-23].

¹⁵² Vide IEE 144.

Os homens, ainda segundo leitura de Rule, ou são oportunistas, *tout court*, como Ziggy, ou têm “*a core of righteousness*” (IEE 35), como é o caso dos maridos que se esforçam por manter o casamento de pé. As mulheres, por sua vez, aprendem que é “*the highest virtue to see [themselves] as others saw [them]*” (IEE 51), como o comprova o título de uma das histórias, “I See Something, It Sees Me.” A protagonista de “Ruth” tem a perfeita consciência de estar a ser observada e de observar as outras pessoas “*to peel them like grapes and get the skin off them*” (IEE 160).

Ambas as formas de ver o mundo têm, no entender de Jane Rule, as suas limitações. Os homens, quer se comportem como Alex em “Amaryllis” – demasiadamente exigente e minucioso para poder suportar a desarrumação causada por uma esposa e um filho que ele ama – quer se comportem como Ziggy, cuja resposta a cada uma das suas sucessivas esposas, quando pretendem qualquer coisa que lhe é inconveniente, é “*You’re my wife*”, (IEE 67) esses homens, dizia, não levam a sua avante por muito tempo. A mulher que a si mesma se vê como os outros a vêem perde, aos quarenta anos, o seu reflexo no espelho e só o consegue recuperar gradualmente, e de uma forma imperfeita, com a expressão “*I love you, me*” (IEE 57).

Nestas histórias, os homens são em regra bem sucedidos profissionalmente. São antropólogos, filósofos, juristas, arquitectos, professores. Ao facultar-lhes uma formação literária, seus pais possibilitaram-lhes o acesso à classe média, onde agora se encontram satisfeitos, gratos e orgulhosos, pois conquistaram o seu privilégio. Para as suas mulheres, no entanto, o caso muda de figura: “*She was good at her work, but she married. She would have thought of herself as an awful failure if she hadn’t*” (IEE 51). As que querem ter sucesso no casamento pensam como Mary acerca do seu marido: “*If you can’t change Osborne, you change yourself*” (IEE 13); a mesma Mary que chega ao extremo de se deixar esterilizar porque o seu homem o não quer fazer.

Alissa, em “The Fall of the House that Jack Built”, continua ainda a leitura de Jane Rule, não se queixa quando o marido, sem seu acordo, prefere remodelar para revenda a casa da própria avó, preferindo não viver lá. É que Alissa sabe que ele é um eterno insatisfeito, que tem necessidade de exercer o seu controle, não só sobre a mulher mas sobre o que lhe parece ser o seu superior estrato social. Outras cedem prontamente, como é o caso da protagonista em “Only God, My Dear”, no momento em

que o marido se sente tentado a tresmalhar-se, “*Do you want me to give up work?*” (IEE 132).

Aquelas que não têm essa capacidade de adaptação dizem a Ziggy, uma após outra, “*Go to hell.*” Não é com facilidade que conseguem superar os condicionalismos do seu meio, é ainda Jane Rule quem o diz. Vêm-se a si próprias “*playing roles foisted on them generations ago*” (IEE 96). Ou então têm casos, como em “The Salt Mines”, e acham que “*If this is sin, I love it*” (IEE 34). “*It gave her great joy to be finally vulgar*” (IEE 37), uma vulgaridade que resulta de uma entrega ao prazer sexual, acrescida do facto de se concretizar com um homem socialmente “*invisible*” porque estrangeiro.

Ou então, no vazio criado em seu redor por uma melhoria das condições materiais, e com os seus filhos internados em colégios particulares, as mulheres em *Inside the Easter Egg* abandonam-se à bebida e finalmente suicidam-se, como Isobelle em “Tents for the Gandy Dancers.”

Em “Bicycle Story”, o conto com que termina o livro, Ruth, que, pela telefonia do seu automóvel, segue atentamente uma entrevista de Marshallene sobre crianças, atropela acidentalmente sua mãe que seguia de bicicleta. Trata-se de uma mulher enorme e autoritária que sempre intimidou Ruth, e que não fica, apesar de tudo, tão gravemente magoada como a própria filha, que é mordida pelo cão que sempre acompanha a velha senhora. O acidente traz subitamente a Ruth a consciência de um certo ascendente sobre o mundo que a rodeia. Que essa euforia provém mais dos analgésicos e do *whiskey* do que da realidade da sua situação torna-se evidente na última linha, “*I opened the window and told the birds they could sing*” (IEE 172). Há aqui, de novo, outra imprecisão na leitura de Rule. A situação descrita por esta última citação tem lugar na manhã seguinte à do acidente, quando Ruth, provavelmente, já não está sobre o efeito do álcool.

Ruth “*[is] not religious, reality [keeps] intruding*” (IEE 152), embora a imagética religiosa lhe ocorra com naturalidade. Ela sente, por exemplo, o desejo sexual “*darting like the Holy Ghost*” (IEE 162). É, sobretudo, a vitalidade sexual que é celebrada ao longo de toda esta colecção, observa Jane Rule.

Ziggy, apesar de todo o seu chauvinismo masculino, tem, no entender de Jane Rule, alguns aspectos positivos: “*laughed in bed*” (IEE 87), é tão peludo como os

gorilas que estuda, e, embora as suas sucessivas companheiras o abandonem, consegue sempre arranjar uma outra porque ele gosta de mulheres e as mulheres gostam dele.

É cristão perdoar ao pecador, entende Jane Rule, mas em “Mina and Clare” o perdão conduz perigosa e prazenteiramente também ao pecado, pois pecar ensina as pessoas a libertarem-se de uma certa moral estuprificante. Neste conto, Bob tem de cometer adultério antes de ser capaz de o perdoar nos outros.

A mina de sal do conto homónimo não é um local de expiação mas sim o enquadramento magnífico para uma união sexual ilícita. Ruth pensa “*I should be guilty. But salt is really not at all like sand*” (IEE 41), rejeitando a imagem dantesca da “areia escaldante” como o castigo dos pecadores.

III.1.2 *Inside de Easter Egg: A “rovelle” de Engel?*

Depois de ter passado em revista a recepção que a crítica da especialidade dispensou ao livro quando da sua publicação, ou pouco tempo depois, é tempo de ensaiar agora uma leitura da colectânea, ignorando, embora, mais do que seguindo, a arrumação que lhe dá a própria autora. É que verifica-se que algumas das peças agrupadas em secções diferentes contêm referências mais ou menos pronunciadas umas às outras, ou, como já vimos, que as mesmas personagens têm maior ou menor grau de protagonismo em contos diferentes. É possível relacionar deste modo onze das dezanove peças agrupadas nas três secções da colectânea.

Floresceu, principalmente na primeira metade do século vinte, um género novo de ficção que consiste na reunião de pequenas narrativas autónomas, por um lado, mas ligadas, por outro, por laços mais ou menos fortes, de personagens, de espaço, de tempo, de assunto ou, simplesmente, de tom. Nos anos oitenta do passado século, houve tentativas no sentido de o analisar nos seus múltiplos aspectos e variadíssimas abordagens, de o caracterizar e baptizar. O nome que chegou a ser avançado, embora nunca tivesse alcançado grande voga, foi *rovelle*.

III.1.2.1 O que é a “rovelle”

A “rovelle” é uma forma peculiar de ficção, “um produto, no nosso século, do desenvolvimento do conto breve (*short story*) europeu e americano do século XIX. Palavra ainda de uso restrito, ‘rovelle’ designa simplesmente uma sequência de contos interligados que, globalmente, constituem uma obra com unidade própria, semelhante ao romance (ao contrário da mera ‘coleção’ de contos breves).” Assim era, em 1983, definido o conceito no programa de um seminário orientado pelo Professor John Russel, integrado num Curso de Mestrado em Estudos anglo-americanos¹⁵³, que continuava: “Na Grã-Bretanha a primeira obra desse género com valor artístico é *The Untilled Field* (1903), de George Moore, e, nos Estados Unidos, *Three Lives* (1909), de Gertrude Stein.”¹⁵⁴ O seminário propunha ainda, como objecto de estudo, quatro obras britânicas e quatro americanas: *Dubliners* (1915) de James Joyce, *The Garden Party and Other Stories* (1922) de Katherine Mansfield, *Goodbye to Berlin* (1939) de Christopher Isherwood, *Hear us O Lord from Heaven our Dwelling Place*¹⁵⁵ (1961) de Malcolm Lowry, pelo lado britânico; e *Winesburg, Ohio* (1919) de Sherwood Anderson, *In our Time* (1925) de Ernest Hemingway, *The Unvanquished* (1938) de William Faulkner, *Nine stories* (1953) de J. D. Salinger, pelo lado americano.

Foi com a leitura de “The Confession Tree” – um conto que, estando incluído em *The Tattooed Woman*, tem como antecessor, com as mesmas personagens principais, um outro publicado em *Inside the Easter Egg*, precisamente o que dá o nome a esta coleção, em que, caso curioso, a distância no tempo diegético entre os dois contos parece corresponder à distância no tempo real da sua composição – que pela primeira vez fui despertado para a possibilidade de Engel ter também experimentado este (sub)género literário.

É justamente a partir de *Inside the Easter Egg* que pretendo ilustrar aquilo que julgo ser uma incursão de Engel num género que tão notáveis cultores teve na primeira metade do século XX, e cujo interesse parece ter-se desvanecido nos princípios da

¹⁵³ *Cursos de Mestrado, 1983-1985*, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, p.25.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Um livro com uma forte componente canadiana, em parte, ou na sua maior parte mesmo, situado no Canadá.

segunda. Para isso, porém, prescindirei da arrumação dos contos nas três secções temáticas que Engel lhes dá, uma arrumação que, embora, como vimos, tenha sido por vários críticos contestada como sendo arbitrária, ou, no mínimo, desnecessária, não deixa de fazer sentido bastante. Creio, porém, que a ordem por que vão ser analisadas e a sua arrumação são de molde a lançar luz mais rapidamente sobre o significado de cada peça, considerada individualmente, e da colecção no seu todo.

III.1.2.2 A estrutura axial de *Inside the Easter Egg*

Inside the Easter Egg, publicado, como já referimos, em finais de 1975, apresenta-se como uma colecção de dezanove peças, quase simetricamente agrupadas em três secções: I. THE MARRIED LIFE, II. ZIGGY AND COMPANY, III. CHILDREN AND ANCESTORS, esta última com mais uma composição do que as anteriores. Há, no entanto, três personagens principais que protagonizam mais do que uma história, e cuja presença atravessa, também, diferentes secções: Marshallene Osborne, Ruth e Ziggy Taler.

Marshallene é uma prima de Ruth, com quem é criada a partir do momento em que sua mãe abandona o lar, fugindo dos maus-tratos infligidos pelo marido. Mais tarde torna-se escritora, casa-se e divorcia-se, ficando a seu cargo um filho, Roby¹⁵⁶. Marshallene Osborne protagoniza um dos contos da segunda secção (“Marshallene on Rape”), protagoniza também outro conto na terceira (“Marshallene at Work”), e, virtualmente, ainda um terceiro, (“Bicycle Story”), em que aparece ao telefone, e onde é tema de uma conversa entre sua irmã e sua mãe “adoptivas.” Após o divórcio, Marshallene tem, sucessivamente, vários namorados, ou parceiros ocasionais, como é o caso de Ziggy, até se fixar sozinha como vizinha de Harriet, a protagonista de *Lunatic Villas*.

Com o nome de Ruth há duas personagens distintas, como já referi. Uma é judia, foi a primeira esposa de Ziggy, é figurinista de teatro e é a figura central em “Home Thoughts From Abroad.” Ziggy refere-se-lhe uma vez em “Amaryllis.” A outra, Ruth Ann, é protestante (WASP), surge na primeira secção, em “The Salt Mines,” casada

¹⁵⁶ Em *Lunatic Villas*, o filho de Marshallene chama-se Toby, tem já vinte e tantos anos e reside na Índia.

com Barney, mas tendo um amante, e é figura central também em “Ruth” e “Bicycle Story.”

III.1.3 Os contos

Para melhor relevar a teia de relações que se estabelece com o entrelaçar dos vários fios condutores, que são as personagens e o temário da colecção, e assim confirmar *Inside the Easter Egg* como um ensaio no sub-género “*rovelle*,” acima caracterizado, sugiro a seguinte arrumação estruturante como plano de leitura:

ZIGGY

Home Thoughts from Abroad

Sublet

What do Lovers do?

Break no Hearts this Christmas

Nationalism

Amaryllis

MARSHALLENE

Marshallene on Rape

Marshallene at Work

RUTH

Bicycle Story

Ruth

The Salt Mines

THE MARRIED LIFE

Inside the Easter Egg¹⁵⁷

I See Something, It Sees Me

Mina and Clare

Transformations

CHILDREN AND ANCESTORS

Meredith and the Lousy Latin Lover

Only God, My Dear

The Fall of the House that Jack Built

Tents for the Gandy Dancers

III.1.3.1 Ziggy

O eixo das seis peças que constituem a segunda secção de *Inside the Easter Egg*, sobre as quais vai principalmente incidir este capítulo, é Ziggy, diminutivo de Sigmund e, também, uma alcunha comum no Canadá para designar, por troça, indivíduos do sexo masculino de etnia judia. Há ainda uma particularidade muito curiosa sobre a escolha deste nome por parte de Engel, que adiante mencionarei (cf. 405).

As notas lançadas por Engel num caderno correspondente ao ano de 1970 referem, ainda que muito laconicamente¹⁵⁸, personagens e situações respeitantes ao primeiro dos seis contos, “Home thoughts from abroad,” apontando assim para este ano como sendo o da génese da personagem. No caderno respeitante a 1972-3, na entrada correspondente ao dia 28 de Janeiro, encontra-se uma versão, em rascunho, de “Nationalism,” o quinto conto do ciclo dos seis contos com Ziggy, sendo, pois, provável que o conjunto tenha sido escrito entre 1970 e 1972. Não é, porém, possível

¹⁵⁷ Este conto forma um tríptico com outros dois publicados em *The Tattooed Woman*: “The Confession Tree” e “Two Rosemary Road, Toronto”.

¹⁵⁸ São estas as notas, lançadas ainda na primeira metade do ano, em Paris:

Ruthie & Ziggy & Pinky (Bunny? Honey?)

Ruth – sliding out of the marriage

– sneering Pinky on the way to be converted

– sitting shiva the day of the wedding

– consoling her mother in all directions

– meeting them later in Paris (Verduyn 1999: 298).

Engel parece ainda hesitar sobre o nome daquela que virá a ser a segunda esposa de Ziggy: Pinky? Bunny? Honey? Virá a ficar Rosebud.

excluir totalmente a hipótese de que algum dos contos tenha conhecido a existência, independente dos restantes, fora deste período. De salientar que estes cadernos estão povoados de rascunhos respeitantes à composição de *Monodromos*, que lhes preenche a maior parte, e que a versão de “Nationalism” ali esboçada (cf. Verduyn 1999: 374-8) é muito próxima daquela que viria a ser a versão aqui incluída, apenas com algumas alterações, mais significativas em qualidade que em número, como a seu tempo referirei. Podemos dizer, portanto, que os contos com Ziggy e *Monodromos* nasceram e cresceram juntos, ocupando o melhor do esforço de Engel entre 1970 e 1973, o que também é confirmado pela forma como a eles se refere Engel na entrevista que concede, em 1973, a Graeme Gibson (cf. Gibson 90)¹⁵⁹. Quando o romancista, aqui vestindo a pele de entrevistador, interroga Engel sobre a sua actividade enquanto contista, ocorre à escritora falar de Ziggy e da série de contos que tem já escritos sobre a personagem. Devido, porém, a um pequeno equívoco que surge, e que Engel não procura desfazer, a conversa, que parecia ir centrar-se em Ziggy, cuja criação, naquele momento, mais parecia ocupar o pensamento de Engel, muda subitamente de orientação, e assim ficámos sem o depoimento da autora sobre o que pensava da sua interessante personagem. Quando, a certo ponto, o entrevistador pergunta, “*You have two novels published. Do you write anything other than novels?*” Marian Engel responde:

I've got a very convenient character now that I write short stories about. This character is a social anthropologist called Ziggy, and gradually Ziggy is becoming a big deal and I'm enjoying him very much, and he goes into short pieces. I don't think he'd make a novel; not a novel for me, because the short stories are really somebody else's short stories entirely. I don't know why the genre doesn't fit me in any special way but it fits Ziggy superbly so I've written a lot of stories about Ziggy – he's had three wives (Gibson 90).

Quando Engel afirma “*the short stories are really somebody else's short stories entirely*” Gibson entende que a escritora está a generalizar, quando de facto ela se está a

¹⁵⁹ Não é, portanto, de surpreender que se façam ouvir ecos desta personagem também em *The Honeyman Festival* (1970): foi Ziggy que Minn, abandonando os estudos, acompanhou para a Europa, embora tivesse acabado por se separar dele devido ao carácter fortemente egocêntrico do jovem (Cf. *HF* 76, 79, 80, 81, 110, 120).

referir especificamente às peças em que Ziggy é personagem relevante, embora não seja ele o protagonista, ou, como diz Engel, as histórias sejam de outros. O que Engel está, de facto, a dizer é que, não sendo especialmente talhada para explorar este género literário, encontrou uma personagem cujo tratamento requer o conto mais do que o romance. É que os episódios tendem a aparecer segundo o ponto de vista de outras personagens, e não segundo o de uma só consciência, a de Ziggy, o que, então sim, lhe conferiria um tipo de fio condutor, uma unidade, mais de acordo com o que se espera do romance. Um entendimento bastante tradicional do género, convenhamos. O facto de Gibson ter entendido diferentemente as palavras de Engel levou-o a interromper o desenvolvimento que a escritora ia a fazer da figura de Ziggy e das suas histórias, enveredando por perguntas mais gerais – “*You say the short stories are really somebody else’s, the novel is yours. What is it about the novel that attracts you or what is it that makes it yours? Is language then the unifying force for you as a writer?*” (Gibson 90) – e privando-nos do que seria agora delicioso saber.

III.1.3.1.1 “Home thoughts from abroad”¹⁶⁰

Depois deste longo mas não menos necessário intróito à leitura da segunda secção começamos pela sua primeira história. A acção de “Home thoughts from abroad” passa-se em Londres, num restaurante, não muito distante de Leicester Square, mundialmente famoso pelos seus pratos de peixe e marisco. Nele encontram-se Ruthie, uma figurinista de teatro, e sua irmã Hanna, que, na companhia do marido, com ela passa alguns dias.

A razão porque Ruthie os convidou a ficar, apesar da pouca afinidade entre as duas irmãs, ocupa os momentos iniciais do conto, enquanto ambas aguardam que Frank, um produtor teatral, chegue para almoçar. A frieza dos sentimentos de Ruth para com a irmã, e para com o resto da família, é de imediato sugerida pelo primeiro parágrafo:

¹⁶⁰ Radiofundido com o título “Ruth and Rosebud.” Narr. Mona O’Hearn. *Anthology*. CBC Radio, 10 Feb. 1973.

Ruth was sitting with her sister Hanna in Finney's Restaurant waiting for Frank Rademacher. Hanna was talking. Hanna had been talking for four days. Her flat, nasal voice seesawed through a domestic chronicle Ruth had taken no interest in for fifteen years: the family, the business, the aunts, the uncles, the snobbish-sister-in-law, the delinquent nephew. The ups and downs of the hat business that were mostly downs. The stock market. The family. The business. The aunts. The uncles. Home (IEE 63).

Notável a forma compacta como é comunicado ao leitor o crescente enfado causado na interlocutora de Hanna por meio de uma acentuada aceleração rítmica, da repetição cada vez mais incisiva, e da metáfora em realce na citação. A imagem de serração contribui para a sensação de desconforto que perpassa pelo íntimo de Ruthie enquanto (não) ouve a irmã.

O conto pode considerar-se estruturado em três partes. Numa primeira parte faz-se a caracterização, geralmente indirecta e muito parcimoniosa, de Hanna e Ruth. O facto das duas irmãs se encontrarem num restaurante que apenas serve peixe, por exemplo, deve-se à circunstância de Hanna, alegadamente, cumprir os preceitos alimentares da lei judaica, "*Hanna keeps kosher*" (IEE 64). Todavia Ruth, nascida no seio da mesma família, não os cumpre, e isso ecoa em várias observações sobre o aspecto e o odor do peixe cozido, "*steamed or boiled without the benefit of continental disguises*", que lhe provoca náuseas e a mantém permanentemente à beira de um colapso. Como muitas vezes em Engel, o amor fraternal não é aqui um afecto muito cultivado, e lá temos: "*Ruth looked at [Hanna] rancorously. They had never got on together*" (IEE 63).

Ainda nesta primeira parte, em que as irmãs ainda estão sós, Hanna procura persuadir a irmã de que deve casar-se outra vez e regressar ao Canadá, onde há agora muito mais possibilidades de Ruth exercer a sua profissão: "*(she was a theatrical costumier)*" – fora já referido de relance quando se falou do peixe sem disfarce.

A segunda secção da peça é marcada pelo inesperado soar da voz de Ziggy num compartimento contíguo. Apesar de Ziggy ter sido o primeiro marido de Ruth, o desinteresse desta pela sua presença ali tão perto não podia ser maior:

Where's the powder room? Maybe we could sneak through and get a look at him."

"Good God, Hanna, why?"

"Well, aren't you interested in anything from home, even your ex?"

"I can see him on television too, you know" (IEE 65).

Convém notar, porém, que esta revelação da identidade de Ziggy em relação a Ruth não se segue imediatamente à percepção da sua presença ali, senão que ocorre depois de quase uma página inteira de observações sobre uma entrevista televisiva com Ziggy, em África, que Hanna presenciara e, principalmente, numa descrição de outros aspectos do restaurante, nomeadamente um que revela o aspecto cínico do carácter de Ruth:

The building was long and shallow, divided into crowded little rooms by thin brown wooden panels. Lots of little rooms for the waitresses to let their hair down into the soup tureens (IEE 65).

A descrição pertence à instância narrativa, mas aqui, como em todas as peças desta secção, o ponto de vista seguido é o da protagonista¹⁶¹.

A segunda secção é constituída por um *flashback* que relata aspectos relevantes da história do primeiro casamento de Ziggy, com Ruth. Esta parece agora evocar esses acontecimentos. O casamento realiza-se quando ambos, com apenas dezanove anos, são colegas na mesma universidade, e dissolve-se, dois anos volvidos, quando, concluídos os cursos, Ziggy expõe o seu plano quinquenal de mestrado e doutoramento – ironicamente, o seu ramo é Antropologia Social – que contempla, tipicamente, a condição de Ruth se empregar e ter um filho, de que a irmã tomará conta. Ruth, porém, também tem os seus planos de realização pessoal, em nada coincidentes com os de Ziggy. Também ela tem direito ao seu doutoramento. Já nessa altura os seus estudos literários haviam enveredado pelo estudo e concepção de figurinos de teatro. A forma como tudo terminou está bem expressa neste breve diálogo:

Ruth stared. “And what if I don’t want to?”

“What do you mean you don’t want to? Isn’t this marriage a co-operative effort?”

“Supposing I wanted to do my Ph.D.?”

“What good would it do you, three years of Spenser with Hemlow?”

“I’m going into the theatre, Ziggy.”

¹⁶¹ Ponto de vista que Norman Friedman classifica de *omnisciência selectiva*, em que a narração se faz através do espírito, e filtrada pelos sentidos, de uma só personagem.

“Listen you aren’t going to fart around sewing for that Westmount gang.”

“I told you in February: if you’re going up to Chibougamou again – you said you were – I’m going to apply for one of the costume jobs at Stratford. I did, and I got it. I told you, you just weren’t listening.”

He looked at her blankly. “But I’m not going to Chibougamou.”

“You’ll just have to look after yourself this summer. I’m going to Stratford.”

“The hell you are.”

“Why not?”

You have to stay here. You’re my wife.”

From that day on she ceased to be his wife (IEE 66-67) .

A arrogância com que Ziggy quer fazer passar a superioridade dos seus interesses depara com uma (há trinta anos muito mais do que agora) inesperada, mas cabal, resposta de Ruth.

A secção prossegue, reflectindo as repercussões que o divórcio teve nas duas famílias judaicas, e parte para o segundo casamento de Ziggy, desta vez com uma gentia (*goya*), muito mais submissa do que a sua antecessora, ao ponto de aceitar converter-se para que o casamento se possa realizar segundo as tradições da família de seu marido. Esta submissão assume maiores proporções quando nos apercebemos de que Ziggy não é nada acatador dos preceitos judaicos, apreciador que é de uma boa costeleta de porco (*IEE 71*), isto mau grado Rosebud – assim se chamava a moça – ter aprendido a cozinhar os pratos “limpos” segundo a lei judaica, e a eles se limitar.

Um detalhe curioso na forma como Rosebud é caracterizada merece observação. O primeiro casamento de Ziggy fracassara porque marido e mulher se encontravam ao mesmo nível intelectual, tinham obtido os seus primeiros diplomas no mesmo dia e com igual distinção; ambos tinham projectos pessoais semelhantes e, por isso mesmo, irreconciliáveis. Para que o segundo casamento resulte, parece ser agora necessário que a segunda esposa seja intelectualmente inferior ao homem, e assim se conforme com o papel tradicional de reprodutora e alimentadora da família, papel que, efectivamente, vem a desempenhar com êxito durante algum tempo, dando a seu marido quatro filhos em outros tantos anos, e adaptando ao seu novo estado tanto os seus hábitos alimentares como as suas aptidões culinárias.

Atenemos nesta breve cena em que Ruth e Rosebud se encontram e a ex-condiscípula lhe revela que está noiva de Ziggy:

That winter she met on the street a blonde girl she remembered well from McGill, a zingy little cheerleader type with big breasts called Rosebud Morrell. She looked at her once, smiled, looked at her again and remembered that she had heard once that Ziggy was going with her. Yes, this was the one: Mrs Taler had been complaining about the possibility of Ziggy and the goya. It was a cold night. "Let's go in for coffee," she said.

"I've only got a minute."

They sat in the restaurant booth until the steam wore off their breaths. The hot coffee hurt Ruth's teeth.

"Late for something?"

Rosebud, who was not usually so shy – she had been known as the girl who made the animal noises in the back of the lyric poetry class – squirmed and blushed. "I'm going to the rabbi."

"Whatever for?"

"I'm being converted. I'm marrying Ziggy." She wore a camel hair coat and instead of gloves, hand-knitted mittens. Ruth looked at her hard and decided that in spite of what Mrs Taler thought, she wasn't rich. She was from Ontario, not from Westmount and her cashmere sweaters looked like hand-me-downs. She weighed her like a chicken with her eyes, decided that Ziggy would like her very, very much and said, "Don't look so scared: it's no business of mine" (IEE 68).

São variados os elementos caracterizadores de Rosebud incluídos neste passo, a começar pelo facto de ser do tipo *cheerleader*, a chefe das pequenas de formas opulentas que agitam coloridos pompons e assim animam as claques e as equipas desportivas, facto este que a mostra como o tipo ideal, cujo objectivo não é ter uma vida própria, um projecto pessoal, mas realizar-se com o sucesso de outros, apoiá-los e estimulá-los. Indícios da sua predisposição para a reprodução são os enormes seios de que a natureza a dotou. A sua indigência intelectual manifesta-se na atitude que se permitia nas aulas de poesia lírica, em que passava o tempo imitando sons de animais. Esta característica, porém, é aqui referida, aparentemente de relance, como que para demonstrar que Rosebud não é tão tímida como agora se apresenta perante Ruth, facto que em si tem, em termos de elemento caracterizador, apenas uma importância secundária, sendo muito mais importante a anterior função.

Na verdade, foi Ruth quem deixou Ziggy e não o inverso. Porém, para que a sua "vitória" se não transforme em derrota, é necessário que Rosebud seja um partido pior do que a própria Ruth fora, e não, como a sua ex-sogra pretende fazer crer, sobre melhor esposa em perspectiva, mais rica e mais requintada. É assim que, para descanso

de Ruth, Rosebud calça mitenes de sua própria confecção em vez de luvas, e as suas camisolas de caxemira parecem ter tido já outros donos. Além disso, a moça é oriunda do prosaico Ontário e não do aristocrático Westmount, em Montreal, como a mãe de Ziggy orgulhosamente propalava. Depois de ter pesado a sua sucessora mentalmente, como se de uma galinha se tratasse, Ruth sente-se mais tranquila e deixa transparecer, ironicamente, não ser, apesar de tudo, aquele o tipo de companheira que fará a felicidade de Ziggy.

Depois de um breve separador durante o qual, face ao atraso de Frank, as duas irmãs almoçam – Ruth, pão integral com manteiga e Hanna, um enorme prato de camarão, que não é *kosher* mas ela não sabe que *prawn* é o mesmo que *shrimp* – Hanna menciona uma entrevista que Ziggy concedeu, não em África, mas na herdade inglesa onde agora se encontra na companhia da sua nova esposa¹⁶², ao serviço de um aristocrata seu proprietário, desenvolvendo um estudo sobre chimpanzés. Esta cena é importante porque informa o leitor de que Ziggy já deixou Rosebud, alegadamente porque ela engordou, e também porque introduz o cenário do quarto conto da série, que, como se vê, é contemporâneo deste primeiro. A cena, porém, traz consigo uma séria incongruência, como a seu tempo veremos.

A terceira secção corresponde a uma mudança de assunto na conversa das duas irmãs, que falam agora de aspectos do casamento de Ziggy com Rosebud, referindo o modo como Rosebud se esmerou em tudo para lhe ser agradável, desde a confecção da comida segundo os preceitos judaicos, passando pela aceitação de quatro gravidezes seguidas, até à educação dos filhos segundo os mesmos preceitos:

“What was her name, something funny, Honeybunch?”

“Rosebud.”

“Migod. She was a good wife, too. Mrs Taler taught her to cook the way Ziggy liked it.”

“Oh come on, Ziggy’s idea of a real good time was to sneak off somewhere and eat pork chops.”

“Well, he certainly didn’t keep to the rules, but she did, and she was so clean you could eat off her floors. She had the four kids bang bang bang all

¹⁶² Como veremos na leitura de “Break No Hearts This Christmas,” o quarto conto da série, esta nova esposa chama-se Carolyn, abandona-o no fim do conto, e, sabe-se no quinto conto, acaba por morrer num acidente de viação em Israel.

in a row, she kept up with the family. She still brings them down from Toronto for Seder” (IEE 71).

Contrastando com os escrúpulos de Rosebud, que mesmo depois de divorciada ainda leva os filhos a Toronto, a casa da avó destes, para o Seder¹⁶³, a hipocrisia de Ziggy, para quem umas boas costeletas de porco eram o que de melhor lhe podiam dar.

Frank chega finalmente, e o conto entra na sua última secção. Ruth conduz Hanna a Leicester Square, local em que esta apanha um taxi que a leva ao cabeleireiro onde tem marcada uma sessão. Hanna volta a estimular uma aproximação afectiva entre a sua irmã e Frank, a quem dá a sua aprovação como futuro cunhado. Ruth, porém, parece muito mais interessada no aspecto profissional da relação do que no seu lado afectivo, que, por sinal, parece de momento ser o único que ocupa os pensamentos de Frank, que a convida para passar um fim de semana numa zona rural isolada do mundo e da civilização. Ela ainda volta a mencionar o espectáculo e as propostas que tem para ele – afinal o motivo central para o encontro – mas já está decidido que o projecto lhe vai ser entregue; nem é preciso ver os desenhos. Afinal Ruth também aprecia muito o isolamento, e acaba por aceder ao convite insistente de Frank, antecipando-se-lhe no pagamento da sua parte da conta antes de ambos saírem para o exterior.

A atmosfera carregada do restaurante, caracterizada por um odor intenso a peixe cozinhado sem condimentos, exerce sobre Ruth o mesmo efeito opressivo e revoltante que a tradição religiosa – instrumento poderoso de opressão da mulher pela sociedade patriarcal – cujos preceitos a obrigam a estar ali naquele momento. Esse ar quase irrespirável no interior do restaurante ainda se faz sentir quando Ruth, já no exterior, se encontra inadvertidamente por baixo da saída dos exaustores, e respira fundo. A náusea é tão forte que quase desmaia:

¹⁶³ O *Seder* é a primeira refeição ritual da Páscoa judaica, que por sua vez é a primeira das três festas do pentecostes, festividade que comemora o êxodo dos escravos israelitas do Egipto para a terra prometida. É constituída por carne de ovino, pão ázimo, ervas azedas, um ovo e vinho, cada um dos alimentos simbolizando um momento marcante da fuga do cativo. Estes contos contêm, curiosamente, algumas palavras judaicas, como *seder*, *kosher*, *goya* (gentia), *mazel tov* (parabéns, felicidades), *the Jewish Y* (o centro judeu) e paralelamente algumas palavras provindas do dialecto escocês, embora actualmente de uso generalizado, como *fey* (louco, visionário) e *dour* (severo, rígido). Se as primeiras são justificadas pela cultura das personagens envolvidas, já as segundas reflectirão mais, porventura, a cultura, e os hábitos linguísticos, da autora, Marian Engel.

When she got into the street again she took a deep breath of air and found she was standing under the restaurant fans. She swayed against Frank's arm. "Steady on," he said.

They sat for half an hour in Leicester Square staring at Shakespeare's statue. Sheepish, worried, half-joking, he offered her a penny to spend in the underground loo if it would help. She shook her head and sat just close enough beside him to feel the warmth of his comfortable bigness. When she was able to speak, she said "Let's go" (IEE 74).

Dois aspectos do carácter de Ruth parecem, neste momento, em conflito: por um lado, o desejo de autonomia, de independência da mulher em relação ao homem, mesmo quando há uma relação afectiva, cujo começo se parece desenhar aqui, e que se pode ler na preocupação de Ruth em pagar a parcela que lhe pertence da conta; e, por outro lado, a sua fragilidade, que parece buscar amparo na compleição física masculina, tudo isto sob o olhar da estátua de Shakespeare, o profundo conhecedor da natureza humana, dos seus conflitos irreconciliáveis.

A relação de causa e efeito entre a profunda inalação de Ruth, já no exterior do restaurante, e a sua imediata perda de equilíbrio não é imediatamente inteligível, constituindo mais um exemplo da forma compacta como a autora apresenta a informação e a relação oblíqua entre os factos. É que Ruth encontra-se exactamente por baixo dos exaustores do restaurante, e o cheiro a peixe, que a perturbara durante toda a permanência no interior do restaurante, quase a faz agora desmaiar de náusea.

O conto termina de uma forma algo enigmática. Quando Ruth desperta do sono profundo em que ficou imersa pouco tempo após ter entrado no automóvel que a conduz ao local onde vai passar o fim de semana no campo, vê Frank debruçado sobre si, observando-a atentamente:

She fell asleep part way through the hassle of getting out of London, then woke suddenly because they were somewhere in the country on a gloomy lane. Frank had stopped the car and was leaning over her, looking at her closely. His face seemed as big as the moon. "I thought I knew you," he was murmuring, "I thought I knew you" (IEE 74).

É um final que, em termos de dinâmica musical, se poderia descrever como um diminuendo que termina em pianíssimo. E a esfera musical é aqui facilmente convocada porque o passo é dotado de um ritmo fluente e suave, em que predominam

iambos e anapestos, à medida que o som, marcado por um número crescente de vogais fechadas, vai diminuindo de intensidade até desaparecer.

Muitas vezes estas expressões enigmáticas deixadas em suspensão não são mais do que isso mesmo, e constituem um convite a que o leitor traga para a obra o seu próprio sentido. Aqui, porém, não me parece difícil interpretar a surpresa do homem, sempre mais inclinado a ver no “sexo oposto” apenas um parceiro sexual, mesmo quando se trata de uma profissional eficiente e idónea.

Bem, e então Ziggy? Qual é o seu papel neste primeiro conto da secção que exhibe o seu nome? Ruth fora a primeira esposa de Ziggy, que, de facto, não é visto mas apenas ouvido no conto. Encontra-se numa das salas vizinhas àquela que ocupam as duas irmãs e torna-se, durante um prolongado lapso de tempo, o assunto da sua conversa.

III.1.3.1.2 “Sublet”

O segundo conto da série, “Sublet,” abre com o casamento de Ziggy e Barbara, e termina com a iminência da ida do casal para África. Neste conto Ziggy refere claramente “*It’s the goddam third time I’ve been married*” (IEE 78). Pouco é dito ao leitor sobre a identidade e a ocupação de Barbara: sai de casa de manhã depois de Ziggy e Toto, e regressa, à tarde, depois deles; envia dinheiro para a subsistência da mãe, que está no Canadá; é filha de um sacerdote cristão e por isso se julga detentora de valores e sentimentos mais humanitários do que Ziggy. Se trabalha ou se estuda não se sabe. Em “Break No Hearts This Christmas,” o quarto conto da série, a esposa de Ziggy chama-se Carolyn, também esteve em África (cf. IEE 92), está a trabalhar em Cambridge numa tese de doutoramento sobre “*lady travellers in the Middle East*” (IEE 100), deixa Ziggy no fim do conto para vir a morrer de acidente de viação em Israel, onde se encontrava em viagem, como que repetindo as façanhas das suas heroínas, conforme se pode ler no conto seguinte, “Nationalism” (cf. IEE 100).

Será então que há quatro esposas, ou apenas três¹⁶⁴, uma das quais Engel mudou inadvertidamente de nome? Inclino-me mais para esta segunda hipótese, já que a caracterização de Barbara não parece ser irreconciliável com a de Carolyn. De outra forma teria de ter havido um casamento em África, que ninguém refere, e as duas irmãs desconhecem, pois identificam a segunda esposa com Rosebud (cf. *IEE* 70-71) e a terceira, aquela com quem ele está agora na herdade dos gorilas.

“Sublet” gira em torno dos primeiros meses do casamento de Ziggy e Barbara, o terceiro de Ziggy, portanto. A perspectiva narrativa continua a ser a da personagem feminina, embora, juntamente com Barbara e Toto, Ziggy esteja aqui já bem presente, constituindo um dos três pilares da estrutura do conto.

Apesar de ilustrar um período de harmonia conjugal, em que o casal está ainda em estado de graça, ou até talvez mesmo por isso, o conto é recheado de surpresas, tanto no plano da composição como no plano da narração, se é que os dois planos se podem considerar isoladamente. A surpresa maior é, porventura, o mistério que se adensa em torno de Toto, figura mais ou menos enigmática, que nenhum dos membros do círculo das relações do casal parece conhecer com alguma profundidade. Este avolumar da importância de Toto acaba por fazer deslocar para si o centro de gravidade do conto, remetendo para uma posição mais periférica os recém-casados, que, repito, incluem Ziggy, a personagem comum a todos os contos da série.

Outro aspecto surpreendente surge na caracterização física de Ziggy:

Ziggy was a social anthropologist who worked with gorillas, whom he was said to resemble. He was short, and thick in the leg, and barrel-chested. Hairy. And energetic (IEE 76).

É que Ziggy parece ter sido importado directamente de *Cocksure*¹⁶⁵, o romance de Mordecai Richler, onde uma personagem homónima é assim caracterizada: “*Ziggy himself was short, hirsute, barrel-chested*” (*Cocksure* 34). É certo que a caracterização psicológica das duas personagens difere muito, tratando-se, de facto, de entidades

¹⁶⁴ Na supracitada entrevista concedida a Graeme Gibson, Engel refere expressamente que Ziggy teve, até ao momento, três esposas (cf. Gibson 90).

¹⁶⁵ Mordecai Richler (1968) *Cocksure* (New Canadian Library No. 190), Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1986.

muito diferentes. Porém, e tendo em conta que o livro de Richler antecedeu a composição do conto de Engel de uns quatro ou cinco anos, não podemos deixar de pensar que a autora de *Inside the Easter Egg* pode inicialmente ter pensado em transportar para a sua ficção uma personagem do universo ficcional de outro autor contemporâneo, o que teria sido uma experiência original, certamente com interessantes efeitos intertextuais.

Um terceiro aspecto gerador de alguma surpresa é a forma como a cerimónia nupcial é descrita: a terminologia é em tudo oposta ao que seria de esperar em tais circunstâncias. Vale a pena transcrever os dois parágrafos iniciais do conto:

THE lemon-faced judge said "By virtue of the powers vested in me by the Criminal Court of Canada, I now pronounce you man and wife." They sniggered. They had decided to get married in the spring; but the wedding was postponed by a delay in Ziggy's divorce papers and then by the summer course he was giving in California; and then by existential hesitations, because sometimes it seemed a pity to spoil a longstanding and satisfactory relationship by legalizing it.

One Monday morning in October, however, they both arrived blushing, with seconds, as for a duel, at City Hall, to commit themselves to each other permanently (IEE 75).

É sarcástica a forma como uma cerimónia que pretende selar a perene harmonia de uma relação de amor seja descrita em termos habitualmente utilizados para descrever situações de violência e combate.

Para começar, é o Tribunal Criminal do Canadá que investe o juiz do poder de celebrar a cerimónia. Depois, são os noivos que, acompanhados dos respectivos padrinhos, são descritos como se viessem para um duelo, e se aceitam mútua e permanentemente com toda a ambiguidade da própria palavra *commit*. Depois, ainda, a ironia, tantas vezes uma dolorosa realidade, que consiste em observar que uma relação de facto parece ter mais hipóteses de vingar do que a sua versão legal.

O contraponto de violência é levado um pouco mais longe quando um gesto de ternura de Ziggy é descrito em termos de um golpe de artes marciais, "*locking her in a half-Nelson,*" um golpe em que um dos oponentes imobiliza o outro pela retaguarda, segurando-lhe o braço direito dobrado atrás das costas enquanto com a outra mão lhe imobiliza a cabeça.

O conto pode considerar-se estruturado em seis secções:

1ª A cerimónia nupcial e a boda: de notar que o casamento é agora civil, nem poderia ser de outra forma, dados os divórcios que o antecederam; 2ª A primeira semana, a necessidade de arranjar nova casa, e o aparecimento de Toto que se oferece para subalugar um apartamento; 3ª a mudança; a solicitude de Toto e a sua persistência prolongadamente provisória no apartamento; o dia a dia do quase *ménage à trois* e o esfriamento das relações entre Toto e o casal quando a impaciência de Ziggy, agora a braços com a escrita de um novo livro, atinge níveis de ruptura; 4ª a visita do casal a um casal amigo – Dick e Lillian Pargiter – em que o mistério que rodeia Toto é finalmente desvendado: Toto não é outro senão Osmond, primo de Lillian, dividindo o seu tempo entre os dois apartamentos. A 5ª parte contém a partida de Toto para S. Francisco e o regresso de Marina, a suposta companheira de Toto, a quem alegadamente pertencem os livros, os cortinados, os bibelôs, etc., que se encontram no apartamento. Afinal nada é dela. Marina informa então que Toto morrera em S. Francisco à míngua e sem trabalho. Ela mesma contribuíra com cento e cinquenta dólares para o funeral. Ziggy não acredita que Toto possa ter morrido dessa forma, e o epílogo, que constitui a 6ª parte, dá-lhe razão.

Ao sair de uma sessão de cinema, Barbara toma conhecimento, por um amigo, de que Ziggy está vivo, e fica a saber, enfim, de toda a história. Afinal Toto, que se apresenta como um inovador realizador de cinema, proveniente do mundo da publicidade, vive de expedientes, nomeadamente, alugando duplamente o apartamento para filmagens e para famílias enquanto continua a habitá-lo “provisoriamente”. O apartamento pertence normalmente – pois esta situação repete-se amiúde – a um pintor que recebeu uma bolsa para a Europa, que o cede a Toto por um preço muito mais baixo do que o habitual porque necessita que os seus pertences lá continuem. Claro que toda a situação é cuidadosamente camuflada enquanto é possível.

O conto termina com a informação da partida do casal para África.

Como acima referi, a perspectiva narrativa continua a ser a da protagonista, que na maior parte dos casos funciona apenas como consciência selectiva, isto é, dela é a responsabilidade dos factos narrativos seleccionados. Apenas em quatro breves instantes há acesso ao interior da consciência narrativa, e apenas em um momento são mencionados factos que, não tendo a narradora acesso a eles, requerem uma instância narrativa mais abrangente. No entanto, tratando-se de um único e brevíssimo exemplo,

não me parece que haja no facto qualquer intencionalidade por parte da autora, sendo o mais provável tratar-se de um momentâneo baixar de guarda. Refiro-me a esta breve observação no início da segunda secção: “*This week, he devoted his energy to his marriage and lectured with his eyes fixed on a farther, delicious shore*” (IEE 76). É certo que, em última análise, é sempre possível pensar que Barbara tem conhecimento desta mudança de atitude de Ziggy nas aulas.

Para que se possa aquilatar da parcimónia com que é acedida a consciência das personagens – mesmo a da protagonista, com responsabilidade na organização da narrativa – aqui ficam esses quatro breves momentos que acima referi: (1) “*Barbara looked around and **wondered** how these little rooms had previously contained him*” (IEE 76); (2) “*Ziggy had grown irritable with the subject of moving and had gone to a movie. It was fair enough, **she supposed**, since most of what he called (when he was asked to help pack it) ‘the guff’ was hers*” (IEE 77); (3) “*Barbara shifted awkwardly, **hoping** she was not going to witness a family quarrel, but Dick began to giggle, and poured his wife another drink, and went to the telephone*” (IEE 81); (4) “*She was depressed for a week, **Toto was always in her mind**. He had been kind and charming; he did all he could to earn his living. Ziggy was so cynical, it went with being Jewish and studying gorillas, human values did not matter to him, not the way they did to a minister’s daughter*” (IEE 83).

Mesmo assim deve ter-se em conta que toda esta informação aqui em destaque, obtida da consciência de Barbara, pode ser também aceite também como tendo sido em qualquer momento exteriorizada pela personagem e então pode considerar-se que não há da parte da instância narrativa acesso directo à consciência das personagens.

Apenas duas referências a aspectos técnicos aqui utilizados por Engel, aliás típicos da sua escrita. Um deles é a grande concisão na descrição e na caracterização. Já atrás foi referida a caracterização física de Ziggy, uma caracterização que se vai completando ao longo dos seis contos da sequência. Outra é a de Toto:

Next night, she invited him to supper for the purpose of observing him. He had a round face, a curiously bland face. Pink, tufted with white hair, the eyes perfect pale-blue circles, the eyebrows arcs. His nose was round, too. He would have looked like Santa Claus, but for all his white hair he had not a wrinkle (IEE 80).

É notável como a narradora, que convive há vários dias com Toto, não conseguindo na sua ausência reconstituir uma imagem satisfatoriamente detalhada do semblante de Toto o convida para jantar apenas com o propósito de o observar. Isto é, Engel não encontrou até ao momento a oportunidade de caracterizar Toto, nem mesmo tão frugalmente como habitualmente caracteriza as suas personagens, sem alterar o ritmo da sua narrativa, e recorre então a este estratagema inusitado. Na descrição, em si mesma, sobressai a elipse e o poder descritivo dos traços largos.

Outro aspecto técnico digno de menção, e que é uma das imagens de marca do estilo compacto de Engel, são as transições rápidas, não raro elípticas, de quadro para quadro.

Veja-se a mudança rápida do primeiro para o segundo quadro. Três breves períodos estabelecem a rotina do que foi uma semana de lua de mel, que apesar de tudo não interrompeu o trabalho de ambos:

This week, he devoted his energy to his marriage and lectured with his eyes fixed on a farther, delicious shore. He was home earlier than she was, and spent his time fixing surprises for her, and unpacking the wedding presents that began to arrive from her relatives in the west. And inviting friends to drop by. It was like a week of birthdays (IEE 76).

Brevíssimo quadro em que, muito excepcionalmente em Engel, o marido dispensa à esposa as mais desveladas atenções. Ironicamente, porém, pois tudo isto vai durar apenas uma semana. Este passo contrasta acentuadamente com duas coisas. A primeira, logo a seguir, dá o reverso da medalha, ou seja, toda esta agitação vista segundo a perspectiva da senhoria do apartamento de Ziggy:

Then a storm burst: it was a respectable house and now look what had happened: doorbell ringing day and night, telegrams, parcels special delivery; no peace in the house and all that singing on the stairs; all the wax off the front hall. Wedding presents! Mrs Pritchett was shocked by the noise over her head . . . It was one thing to have Dr Taler there on and off all these years, but now to get married and make noises about it: they could find somewhere else to entertain their noisy friends (IEE 76).

A separar os dois quadros, apenas a abrupta mudança de direcção que interrompe a meio o último período da penúltima citação: “until she took her rent cheque down to

her landlady on Friday evening” (IEE 76). Não há apresentações, não há descrições, não há acções intermédias, nada que possa perturbar o ritmo da narrativa, que, neste preciso momento, pretende obter um, ou vários contrastes, através da concisão, da elipse, da surpresa.

O segundo contraste é o de comportamentos: se no princípio da página temos toda a solicitude de Ziggy, empregando o melhor do seu tempo e energia desembrulhando os presentes de casamento, já no fim da página,

One night near the end of the month she was packing alone. Ziggy had grown irritable with the subject of moving and had gone to a movie (IEE 76-77).

O *la donna e mobile*, estafado cliché do discurso falo(go)crático, é aqui claramente invertido: quão facilmente mutável é o estado de espírito do homem!

Continuando nas transições, convém referir que a transição do segundo para o terceiro quadro é também revestida de interesse. Em dois parágrafos, os prós e os contras do enorme estúdio de dois andares que Toto se oferece para alugar aos recém-casados são “honestamente” apresentados. Ziggy e Barbara telefonam a Toto, que os avisa de que só poderá deixar o apartamento a quinze desse mês, mas que eles se poderão mudar imediatamente. Há uma prolepse, um salto para o futuro, a partir do qual se faz uma lacónica observação retrospectiva do que sucedeu a seguir, que o leitor desconhece, mas para que fica imediatamente alertado:

“I don’t know why we weren’t more suspicious,” Ziggy mourned later. “It’s the goddam third time I’ve been married, I ought to know something about life.”

“We were high,” she consoled him. “High on getting married” (IEE 78).

Depois de um espaço em branco na mancha tipográfica, o texto recomeça já em plena mudança de apartamento, com Toto carregando activamente a mobília. A partir daqui a curiosidade do leitor fica despertada para o que terá acontecido relacionado com a permanência, sob o mesmo tecto dos recém-casados, de Toto, que passa assim para o centro do conto como o *pivot* de toda a acção.

A transição do terceiro para o quarto quadro tem lugar a meio da página 81, e, mais uma vez, a meio de um período: *“Ziggy got him a projector from the university, and they accepted an invitation to friends”* (IEE 81). O projector é para exhibir o filme de Toto, que, alegadamente, um realizador vem visionar. Acabaremos por verificar que não é assim. O que na realidade sucede é que o estúdio vai ser utilizado numa sessão de filmagens. O convite aceite transporta o leitor imediatamente para a cena em casa de uns amigos, o que acontece logo na linha seguinte. Aí tomam conhecimento de verdadeira identidade de Toto, aliás Osmond, o que ainda deixa muito por revelar do seu carácter. Curiosa é a observação com que termina este quadro, no fim do qual Barbara e Ziggy ficam novamente a sós, pela primeira vez depois que casaram: *“they felt as joyfully guilty as they had when they were living in sin”* (IEE 81).

O quinto quadro introduz uma “peripécia,” a pseudomorte de Toto, de boa-fé anunciada por Marina, agora de regresso, e lamentada por Barbara. Quase sem transição, entra-se no sexto quadro quando Barbara sai do cinema e, encontrando um velho amigo, Martin Anselm – cujo nome o leitor vê pela primeira e última vez, mas que não é objecto de qualquer apresentação – que a põe ao corrente de toda a verdade sobre Toto.

Verifica-se em “Sublet” um apagamento da protagonista, Barbara, quanto à sua identidade e quanto à sua ocupação. Da primeira sabe-se apenas que é filha de um sacerdote cristão, e que sua mãe, cuja subsistência Barbara subsidia, ainda está viva; da segunda, apenas se sabe que ela se levanta e sai antes de Ziggy (cf. IEE 80), e regressa depois dele. Mesmo quando Toto interroga Barbara sobre a sua actividade, a resposta dela é omitida, e o leitor continua sem saber:

He asked her what she did and said it sounded interesting. He told a story about a film-maker he knew. When she asked what he did, he said he made films too (IEE 77).

Sabe-se apenas que Toto acha a actividade interessante. Provavelmente essa actividade prende-se com o cinema, se atentarmos, no desenvolvimento da conversa, na referência a um amigo de Totó, que é realizador, e a ele próprio, que *também* é um realizador. Será que o *também* abrange os três ou apenas Toto e o amigo? Será que Engel, querendo focar apenas Toto, omite a resposta de Barbara por uma questão de ritmo

narrativo e não por outra qualquer razão? E então teríamos Toto questionando Barbara sobre a profissão dela, apenas como pretexto para falar da sua? A resposta não é dada a conhecer porque Toto não tem nisso o menor interesse, e apenas por delicadeza diz que a acha interessante?

III.1.3.1.3 “What do Lovers Do?”

A protagonista de “What do Lovers Do?” o terceiro conto da secção central, é homónima da trágica heroína de *Wuthering Heights* (*O Monte dos Vendavais*) e gosta de se identificar com as grandes amantes dos romances das Irmãs Brontë. Porém, apesar da frequência com que se apaixona, Cathy verifica que os objectos do seu amor estão sempre mais interessados naquilo que ela tem do que naquilo que ela é. O terceiro da série, no entanto, conseguiu ocultar esse mesmo interesse até às vésperas do casamento, altura em que “*she found him poring over plans to develop her bit of land*” (IEE 84). Eis a razão porque Cathy se encontra agora sozinha em Paris, no que era para ter sido a viagem de núpcias. O choque entre a sua indumentária conservadora, tipicamente Canadiana, e o vestuário muito mais arrojado das jovens parisienses dá, do Canadá de então, uma imagem de país provinciano, um país vinte anos atrasado no cotejo com as nações mais modernas:

No, she was not a good traveller. She wore a long conservative navy blue raincoat and brown Oxfords. She looked twenty years older than she was among the minidresses of Paris. She was ashamed of herself and frightened of the city (IEE 85).

Na Cidade Luz, Cathy visita museus e galerias de arte e passa em frente das casas de celebridades literárias como Sartre e Gertrude Stein; mas Agosto não é o mês mais favorável para visitar os célebres restaurantes da Margem Esquerda, que encontra encerrados. A estadia em Paris termina com um episódio desagradável ocorrido numa visita ao Louvre, onde é permanentemente observada com desconfiança.

Deixa Paris e enceta uma viagem de combóio que a leva aos países nórdicos, onde, apesar do incómodo de viajar sozinha, prefere não deixar prender o coração. A chuva prejudica a visita aos monumentos em Oslo, onde tem de aguardar o fim dos serviços religiosos para que os restaurantes se abram.

É num desses restaurantes, a meio de um almoço um tanto extravagante para as suas posses, que Cathy é abordada por Ziggy, que quase imediatamente a identifica como sua conterrânea:

“Are you left-handed or Canadian?” he asked.

She forgot that sex was misery and asked him to sit down. She said that she was left-handed and Canadian and starving. “That I could see,” he said.

His name was Ziggy. He was an anthropologist from Montreal. He lived in England. He was in Oslo giving a paper (IEE 86).

Apesar dos fundados temores de Cathy no tocante ao sexo, estabelece-se entre ambos uma saudável relação física, que o discurso narrativo comunica com extrema economia e discrição:

They drove out to the suburbs to see the Viking ships in their white stone chapel, and stood and worshipped ancient things in silence. He took her hand.

There was something about him not like any of the men she had known at home: he laughed in bed (IEE 87).

Ziggy encara o sexo sem complexos e de uma forma saudável, por isso a relação é de puro prazer.

Depois de visitarem os mais interessantes pontos turísticos em diferentes cidades escandinavas, tomam o *ferry* para Newcastle, de onde seguem a caminho de Londres, atravessando a região outrora habitada pela a família Brontë. Aí é forçoso separarem-se devido aos afazeres de Ziggy, e marcam reencontro numa pequena cidade no norte de França para daí a quinze dias.

A Inglaterra afigura-se a Cathy suja e pouco amigável quando comparada com a Escandinávia. As catedrais, porém, são radiosas e, depois de visitar mais umas quantas da lista que trazia, Cathy desloca-se para o litoral meridional e daí para França, decidida a permitir-se uma segunda oportunidade no país.

De novo em França, hospeda-se num quarto de hotel barato, cuja proprietária:

was ancient and dried and brown, had a cataract in one eye and had had a Canadian lover in World War Two. Which made up for the fact that the wallpaper in her room was cascading down (IEE 88).

Além do efeito jocoso provocado pelo zeugma, há ainda o papel de parede, também ele em queda, que Cathy piedosamente desculpa por solidariedade patriótica.

Ao quarto dia da sua estadia, Cathy é vitimada por uma grave crise provocada por uma overdose de cidra sobre um fígado prematuramente danificado durante a infância por uma dieta à base de leite. É a dona do hotel que lhe dispensa os mais desvelados cuidados, em memória do amante canadiano de outrora, de quem fala ainda emocionadamente “*as if she and the wallpaper paste had never dried*” (IEE 88).

Ziggy regressa, encontrando Cathy bastante debilitada. Ele também lhe parece diferente, mais responsável do que na Noruega, “*Something was weighing on him. Time perhaps*” (IEE 89). Mas mais do que pelo simples peso de mais quinze dias, é provável que esta mudança que Cathy observa tenha sido operada em Ziggy pelo facto dele ter acabado de sepultar Carolyn – a esposa que o deixa no fim da quarta história, “*Break No Hearts This Christmas,*” para partir em viagem pelo Médio Oriente – e cujo falecimento em acidente de viação é referido, como já vimos, em “*Nationalism*” (cf. IEE 100).

A saúde de Cathy não lhe permite acompanhar Ziggy nas suas experiências gastronómicas, ou sequer culturais, que para tanto lhe falece a disposição. Ela apercebe-se de que Ziggy envia a si próprio um telegrama, reclamando a sua presença noutro lugar, e isso causa-lhe profunda tristeza. O saldo é, apesar de tudo, positivo:

He was her first lover who hadn't wanted her land. Her failure had been one of liver and enthusiasm. Liver failure provokes failure of enthusiasm. He had spoken, anyway, inadvertently of a wife. She waved him off almost as if she was his mother (IEE 90).

Um dos múltiplos aspectos desta história é a apresentação duma vertente diferente da personalidade de Ziggy, segundo a perspectiva duma nova personagem. É de ter em conta que, temporariamente, Ziggy é capaz de fazer alguns esforços para agradar às suas companheiras, como já acontecera em “*Sublet*” durante a lua-de-mel com Barbara. Essa multiplicidade de esforços é bem patenteada por uma construção assindética e anafórica, com base em curtas células sintácticas, construção essa que imprime ao discurso narrativo uma agitação quase ofegante:

He put his arms around her. He sat down in the square and clapped his hands for the waiter. He rushed her to the hotel, was charmed by it, left his luggage, dragged her out to the festival again. Urged her to eat, was crestfallen when she explained her illness, stalked up to a trailer selling cheeses and nosed along them; bought cheese and sausages and wine.

He had maps, he had plans (IEE 89).

Também já observámos, no mesmo conto, como uma relação com incidência sexual parece sempre mais aliciante fora do casamento. No entanto, o aspecto oportunista do carácter de Ziggy sai reforçado tanto pelo estratagema do telegrama que a si mesmo envia para justificar a necessidade da partida, como pela perda do interesse evidenciado para com Cathy quando esta, por razões de saúde, se torna uma parceira medíocre. Cathy, porém, não guarda ressentimentos, e o que era um afecto movido pelo interesse sexual transforma-se, sublimando-se, em instinto maternal: “*She waved him off almost as if she was his mother*” (IEE 90). A vida também continua para ela, com a perspectiva de uma nova estadia em Paris, agora com os restaurantes abertos, e a descoberta de um velho mapa de Alexandria a abrir a possibilidade de novas viagens.

III.1.3.1.4 “Break No Hearts This Christmas”¹⁶⁶

“Break No Hearts This Christmas” é narrado segundo o ponto de vista de Carolyn, a actual esposa de Ziggy, que com ele esteve em África. Enquanto termina a sua tese de doutoramento sobre o romance, em Cambridge, Carolyn vive com o marido na propriedade de um aristocrata inglês, onde Ziggy trata de cinco gorilas, que estuda no intuito de, em parceria com o seu proprietário, publicar um livro científico sobre os simpáticos primatas.

Carolyn teria preferido voltar para o Canadá, como estava previsto antes de surgir o convite de Lord Philip Mountfoxford, mas “*when she saw Ziggy’s face, she gave in. It would be like depriving a kid of his toy*” (IEE 92). Carolyn, ao contrário de outras das suas antecessoras, cede aos interesses do marido, talvez porque não é difícil conciliar, de momento, os seus interesses com os dele, – ambos desenvolvem a sua actividade

¹⁶⁶ Radiodifundido com o título “The Last Christmas.” Narr. Corinne Langston. *Anthology*. CBC Radio, 20 Dec. 1975.

principal na Universidade de Cambridge – e também devido ao que a citação anterior sugere ser a acção do instinto maternal.

Devem-se, porventura, a este estado de espírito contrafeito os pormenores depreciativos sobre o país onde se encontra, que se vão acumulando na descrição daquele Dia de Natal em que decorre a acção. Os quartos não são aquecidos: “*As usual, she could see her breath in the bedroom air*” (IEE 91). O autoclismo desmente flagrantemente a pomposidade do nome que ostenta (aliás canadiano):

She swung out of bed and scooted around the corner to the loo. Pulled the chain, waited for the whole thing to come down. As usual, it didn't. The Best Niagara held. Good old England (IEE 91).

Até a pronúncia de Sir Philip lhe merece reparos, pois, em seu entender, “*he did speak with a mouth full of marbles*” (IEE 92).

Com facilidade se verifica neste conto o crescente avolumar dum certo desconforto na consciência da protagonista, desconforto que também se vai comunicando ao leitor, e que começa desde logo pelo facto de Carolyn, por razões culturais, não se sentir motivada a decorar a casa nos moldes tradicionais da quadra que atravessam: sendo Ziggy de família judaica, embora não muito crente, uma comemoração em forma do Natal não faz qualquer sentido. A tensão no seio do casal – cujo avolumar nos é dado em retrospectiva – cresce ao ponto de Carolyn arranjar um amante, Victor Newburn, que nos primeiros tempos se mantém aparentemente platónico, como parece sugerir a observação que culmina um dia em Londres com Victor, após o convite deste para a acompanhar numa *tournee* de conferências:

“[...] You can come with me to the Near East in January, if you like. I'm doing a lecture tour.”
She turned him down nicely and went chastely back to the country (IEE 95).

Tudo vem afinal da forma como o trabalho de Ziggy lhe monopoliza o tempo e as energias ao ponto de Carolyn se tornar para ele quase invisível, quase inexistente. Victor renova o convite. Nessa noite, e após uma amarga discussão “*almost classical, almost comical*” (IEE 96), onde eles parecem estar a representar “*roles foisted on them*

generations ago, using old dialogue and rusted routines” (IEE 96), Carolyn mostra-se hesitante:

She thought of staying, she thought of going. She felt weak, divided, disgusted with herself. She lay in bed beside a snoring, inert once-athletic man and thought, “Damn it all I have loved you!” Dying for him to wake up and tussle her into forgiveness (IEE 96).

Momentaneamente tem-se a sensação de que se trata de um problema de insatisfação sexual. Mas não se trata apenas disso, como a continuação do episódio acaba por esclarecer, confirmando, ainda uma vez, a natureza platônica da relação com Victor:

She was less in love with Victor than she had been. That feeling was a first, sharp stab of a desire to escape. Still, she liked his company. Company. She was nervous of going to bed with him but she supposed if it didn’t work out there they’d still go to bookstores together. Anyway, it wasn’t to be a marriage (IEE 96).

Carolyn decide, então, partir com Victor numa digressão a Israel, mas apenas pretende dizê-lo ao marido depois do Natal, que é exactamente o presente temporal do conto. A decisão não parece, porém, uma decisão firme e inabalável. A hesitação ainda permanece. Enquanto Carolyn está indecisa entre tomar o pequeno-almoço ou partir de imediato, Ziggy surge e há lugar a uma troca de presentes de Natal. Ele torna-se solícito e oferece-se para preparar o pequeno-almoço. Quando, porém, parece que as coisas podem acabar por tomar um rumo diferente, uma espécie de peripécia antes do desenlace trágico, Ziggy anuncia que terá de passar a noite na casa dos gorilas devido à doença de um dos animais. Resta a Carolyn, se não quiser ficar sozinha na noite de Natal, juntar-se à aristocrática família da casa grande, cuja dona, Amanda, a ignora sistematicamente. A reacção de Carolyn é previsível e justificada:

*“I’m not going up there by myself!”
He stood stock still by the stove, staring at her levelly. His eyes looked strange. “No, I didn’t suppose you would. Where are you going?”
“To Israel. With Victor.” She threw her head on the table and began to cry (IEE 97).*

Acontece muitas vezes em Marian Engel serem os momentos mais significativos da acção sublinhados ao nível do texto verbal por efeitos rítmicos ou sonoros, ou pela combinação de ambos. A tensão que aqui culmina é marcada pela insistente aliteração do par consonântico *st*, que surge cinco vezes em outras tantas palavras quase consecutivas, e ainda uma sexta vez muito próxima, como que a sugerir uma auto-flagelação que Carolyn se impõe para apaciar o sentimento de culpa que, naquele momento, vivamente a apoquentava.

O naco de pão seco com que tem de se contentar, em vez do presunto com ovos que Ziggy se aprestava para lhe preparar, marca o início das provações que Carolyn terá de suportar como paga do seu acto autónomico. Nem falta uma alusão literária aos célebres bosques em movimento do quinto acto de *Macbeth*¹⁶⁷, anunciando a aproximação do profetizado castigo:

The woods were still, silent, full of fog. She understood English myths: these trees could surely walk. Way, way up in the sky, far away, a faint sun tried to gleam. Her footsteps scuffed the leaves. She thought, I've failed; no, he's failed; no, I've failed; if I were any good I'd go back and sit with him in the monkey house. They'll send him his meal on a salver. I shouldn't be doing this. I feel as if I'm dying, but I never die when I feel like that. I should go back. I won't. Let him come and get me. Let me carry out all the cliches, I'm human.

*At the edge of the wood she saw an old man and a boy cutting holly.
Almost as soon as she got to the stop, the London bus came.
So that was that (IEE 98).*

A paisagem enquadra convenientemente um estado de espírito entre a hesitação e o fracasso: o sol tentando romper por entre as nuvens. Todo o final é repassado de uma certa emoção, de uma certa atmosfera premonitória, evitando-se, no entanto, um sentimentalismo fácil. O que parece mais trágico, mas não menos realístico, é o facto de também Victor não poder oferecer a Carolyn algo de significativamente diferente. Ele próprio parece sugerir que a maior parte do sofrimento de Carolyn provém dela própria; ou da impossibilidade de conciliação de interesses na sociedade patriarcal. Parece que todos os caminhos vão dar a um beco sem saída.

¹⁶⁷ Cf. W. Shakespeare, *Macbeth*, Acto V, Cena 5, vv. 33-35.

O avô e o neto, colhendo azevinho, oferecem o fundo contrastante de paz e harmonia, que a quadra, por um lado, simboliza, mas também da imutabilidade da tradição, em que as coisas que parecem mudar continuamente, o fazem, afinal, em círculo, repetindo-se ciclicamente. E para que fique claro que não há futuro para as mulheres que, como Carolyn, procuram uma saída fora das normas estabelecidas pela sociedade patriarcal, nem depois do arcar penitencial com todos os clichés, o epílogo vem, excepcionalmente nesta colecção de histórias, logo no conto seguinte, “Nationalism,” que dá conta de que Carolyn morrera num acidente de viação em Israel, onde o marido lhe vai dar sepultura.

III.1.3.1.5 “Nationalism”¹⁶⁸

“Nationalism” é um conto notável desde logo pelo seu epílogo, onde um certo grau de felicidade é atingido em ambiente pastoral, num regresso à vida campestre do país natal. Depois há um perfeito entendimento entre o filho, Jade – inicialmente em tratamento psiquiátrico – e Ziggy, seu pai, com quem, à partida, o jovem sente certas dificuldades. Talvez o desfecho se nos afigure um tanto ingénuo, mas o facto é que parece querer demonstrar a necessidade da presença do pai na formação dos filhos: uma educação inteiramente entregue à mãe – de quem Ziggy se divorciara havia nove anos – revelara-se imperfeita, não apenas pelas limitações da progenitora, Rosebud, a segunda esposa de Ziggy, que já conhecemos de “Home Thoughts From Abroad”, mas pela simples razão de ser unilateral.

A vivência no campo, em despreocupada e feliz cumplicidade com o pai, na pesca, nas tarefas rurais, assistindo ao desabrochar da natureza – mesmo com as inevitáveis picadas dos omnipresentes mosquitos, para dar um toque de verosimilhança – e a leitura de Wordsworth, feita à luz dos candeeiros de petróleo, constituem um bálsamo insubstituível no restabelecimento, pela afectividade, do equilíbrio emocional do jovem pré-adolescente.

Interessante é também observar a inutilidade dos conhecimentos especializadíssimos que Ziggy possui no domínio da antropologia e zoologia silvestre quando se trata

¹⁶⁸ Radiodifundido anteriormente. Narr. Warren Wilson. *Anthology*. CBC Radio, 18 Aug. 1973.

de referir a raça de uma simples vaca.

Ao fim e ao cabo, e mais uma vez, assiste-se ao encontrar de alguma dose de felicidade fora da família tradicional, desta vez operada pelo pai. A pesca lembra as histórias de Nick Adam em *In Our Time*, colecção de contos de Hemingway, também referidada para ilustrar a forma “rovelle” no início desta secção. Hemingway, aliás, é expressamente mencionado numa versão anterior de “Nationalism”¹⁶⁹.

Todo este final é expandido e reformulado de tal forma que o “*feeling not healed but occupied*”¹⁷⁰ se transforma no “*They were very happy*” da versão definitiva (IEE 103).

III.1.3.1.6 “Amaryllis”¹⁷¹

“Amaryllis,” que pertence à primeira secção, vai ser tratado aqui à falta de melhor local. Trata-se de um de dois contos – o outro é “Marshallene At Work”, e será tratado a seguir – em que Ziggy deixa de ocupar, por assim dizer, o centro de gravidade da narrativa. De facto, contém apenas duas referências a Ziggy, que, embora não perdendo nunca o seu carisma, apenas tem uma importância secundária no conto. Poderia ser tratado depois dos contos da segunda secção, mas fica melhor essa posição a “Marshallene At Work” porque assim estabelece a ligação, sem solução de continuidade, com os contos em que Marshallene pontifica.

A impressão que dá “Amaryllis,” em toda sua crueza e concentração, é que poderia ser o argumento para um romance. O conto está, no entanto, recheado de apontamentos humorísticos, de que temos, logo no início, um dos melhores exemplos:

He was not sure why he was obsessed with order: it had something to do, he thought, with the hugeness of everyone around him, which amounted (because he remained undersize until he had chicken pox in his late teens and ‘shot up’) to gross indecency since he viewed his parents and his sisters from low and unflattering angles (IEE 42).

¹⁶⁹ “Gold-yellow notebook,” (MEA, Box 6 File 24, p. [77]).

¹⁷⁰ *Id. Ibid.*

¹⁷¹ Radiofundido em *Anthology*. CBC Radio, 7 March 1970. Revisão da versão publicada em *Fourteen Stories High: Best Canadian Stories of 1971*. Ed. David Helwig and Tom Marshall. Ottawa: Oberon, 1971, pp. 103-11.

Alex, trinta e um anos, professor universitário, é, desde criança, obcecado, de uma forma quase doentia, pela arrumação e pela limpeza. Uma mentalidade talvez de homossexual, pensava-se lá em casa. Mas, apesar disso, “*He went to McGill and Harvard and Oxford and was very happy, and obstinately although fastidiously heterosexual*” (IEE 42). Alex verifica que há dois tipos de mulheres: umas bonitas que não têm cabeça, e outras, com cabeça, mas menos atraentes fisicamente. A mãe, apesar de todos os esforços, não consegue casá-lo. Ziggy, que, como havíamos referido, faz uma breve, mas influente, aparição neste conto, falha, também, nos seus esforços no sentido, misógino, de persuadir Alex a arranjar uma mulher para lhe tratar das tarefas “inferiores,” como por exemplo, preparar-lhe os índices dos livros.

Quando Alex regressa de Londres após algumas visitas ao British Museum para verificar umas referências, e Ziggy, seu amigo, regressa das férias de Verão, Alex encontra em casa do amigo – uma casa onde se encontram mulheres de todos os tamanhos, feitios e raças – uma poetisa, Amaryllis, loira, magra e peluda, dentes grandes, de voz grave e faces encovadas. Comprou os poemas dela, apaixonou-se e casaram.

Amaryllis é bastante desajeitada. Parece que não está habituada a viver em casas mobiladas, pois dá cotoveladas nos móveis e deita os berloques ao chão. De facto, a família no seio de que nasceu optara por viver largos períodos de tempo no campo, onde ela se sente verdadeiramente mais à vontade.

O primeiro ano da vida do casal é vivido num verdadeiro êxtase, embora os feitios de ambos sejam bem diversos, e Alex tenha sempre de arrumar tudo atrás dela. Até a cama faz para poder, bem a seu gosto, alisar os lençóis.

Depois vem um filho, Tod, e começam as complicações. Durante a gravidez Amaryllis insiste com Alex para terem relações, sinal de que, provavelmente, ele perdera algum interesse, devido ao estado “anormal” da esposa. Amaryllis dedica-se completamente ao bebé, mas o asseio não é o seu forte: deliberadamente ela não quer que Tod cresça num ambiente asséptico, como o pai. A casa começa a cheirar mal. Alex deixa de fazer amor com ela, pois, alegadamente, ela está sempre menstruada ou a dormir. Amaryllis deixa de escrever poesia sem saber bem porquê. Passam um tempo no campo, durante o qual esteve sempre a chover torrencialmente, sinal de que tudo corre mal. Amaryllis pressente que Alex está a fazer um esforço sobre-humano para

suportar a situação, e sai de casa com a criança, que Alex não reclama. Ela encontra outro homem, vão viver para o campo, para a floresta, ela pede o divórcio, e Alex não põe grandes entraves. Ainda se amam, mas não podem viver juntos.

Alex arranja também outra mulher, outra intelectual, mas esta não deseja ter filhos. Sugere que Tod venha passar regularmente umas férias com o pai, para colmatar aquela falta. Alex vai buscar o filho, e encontra na maior confusão a casa da ex-esposa – um local no fim do mundo no meio da floresta, para chegar ao qual é necessário passar por um caminho de troncos de árvores sobre terreno pantanoso. Há mais um bebé, Sabina, e há uma equipa da CBC que vem para fazer um programa sobre Amaryllis.

Tod não vai passar o Natal com o pai porque as estradas estão intransitáveis, mas vai na Páscoa. Apesar de todos os esforços, o rapazito, agora com oito anos, não se sente bem e, de noite, a sonhar, chora e chama pela mãe. O pai leva-o de volta e sente que tão cedo o não voltará a ver. Talvez quando ele se vier despedir, deabalada para uma qualquer guerra. Curiosamente o miúdo revela a mesma meticulosidade do pai, na forma como faz as malas para o regresso.

Parece que o que vemos ilustrado neste conto é um casal “às avessas”: isto é Alex exibindo características ditas mais “femininas” e Amaryllis mais “masculinas,” ou, no mínimo, não tão femininas quanto Alex desejaria. Senão vejamos. Alguns dos traços físicos de Amaryllis, sublinhados no passo, são marcadamente masculinos:

*She was as tall as his sisters, but differently made, a walking skeleton with **large joints** and a **lantern jaw**. She had the **hollow voice** of the buck-teethed, and tight, straggly blonde curls, and **a great mat of blonde hair** on her arms and legs. [...]*

She talked fast, but the hollow voice seemed to run behind the mouthing and the gestures, to come from a speaker somewhere else (IEE 44).

A comparação com as irmãs de Alex, acentuando a diferença, a estatura, a estrutura óssea, a voz cava e a abundante pilosidade quase chegam a ser caricaturalmente masculinas. Inicialmente, poderíamos ser levados a pensar que a caracterização se destina a demonstrar o chavão que proclama que a mulher ou é bonita ou inteligente, que o próprio texto repete, mas, com a continuação, apercebemo-nos de que é mais do que isso. Além disso há uma referência que parece dizer que, embora

fosse um “maricas,” Alex se manteve sempre heterossexual, isto é, soube sempre “resistir” aos impulsos emitidos pelas suas características psicossomáticas:

They gave him his choice of the universities. He went to McGill and Harvard and Oxford and was very happy, and obstinately although fastidiously heterosexual (IEE 42).

O asseio, o cuidado com a própria figura são, também, traços que Alex exhibe mais do que Amaryllis. Com a gravidez, Amaryllis torna-se mais “activa” sexualmente, tomando a iniciativa, o que não deixa de perturbar Alex: “*Amaryllis [...] asked him to make love whenever he passed the bedroom door*” (IEE 46).

Amaryllis sente ter perdido a liberdade com o nascimento do filho, uma “inversão,” se pensarmos que é habitualmente o homem que “sente” essa perda com a constituição de família:

“Why don’t you write poetry any more?” he asked.

She did not know, she said. It had something to do with freedom. You wrote poetry, if you wanted to write good poetry, when your mind was free, and she did not feel free any more. But she warned him not to take it out on Tod (IEE 47).

“Amaryllis” gravita em torno das consequências de um divórcio amigável, mas também das relações entre cônjuges que desenvolvem uma actividade intelectual. Parece-me, porém, um pouco desajeitado e fragmentado, incluindo alguns pontos feministas relacionados com a responsabilidade da reprodução, com Alex a adaptar-se mal a um certo relaxe de Amaryllis em relação aos cuidados do filho e da casa. Há também perda do interesse sexual de Alex, de que a esposa se ressentiu, e que acaba por levar ao abandono do lar por parte dela¹⁷². Ambos refazem a sua vida com outros companheiros. Alex não tem mais filhos, mas Amaryllis, além de continuar a escrever e de se tornar famosa, tem mais uma filha. Não podemos deixar de associar a esta situação o desejo de Engel de viver o melhor dos dois mundos – a maternidade e a

¹⁷² Esta insistência no constante apetite sexual de Amaryllis, se por um lado parece infirmar a “natural” passividade feminina neste capítulo, acaba por correr o risco de a confirmar, com o acumular de tantos traços de masculinidade na anatomia da protagonista.

criação literária – e os seus receios quanto à sua identidade psicossomática. O conto termina com o fracasso da adaptação de Tod, o filho de Alex e Amaryllis, ao lar do seu pai, não conseguindo o rapaz ficar com ele sequer o curto período das férias. Diferentes temperamentos acabaram por criar estilos de vida irreconciliáveis.

A sexta e última peça da secção central, “Marshallene on Rape,” vai ser analisada juntamente com os outros dois contos que Marshallene, de uma forma ou de outra, protagoniza. Talvez se justificasse uma análise separada desta peça, segundo a perspectiva de Ziggy, primeiro, pois que é incluída na secção por Engel a ele dedicada, e segundo a perspectiva de Marshallene, a sua verdadeira protagonista, depois. Porém, para não alongar mais ainda um estudo que se prevê demorado, optei por esta solução. O estudo do conto neste ponto da sequência proporciona, também, uma transição natural para a secção de Marshallene, constituindo como que uma passagem de testemunho.

III.1.3.2 Marshallene

Como já ficou dito (vd. 397 supra) Marshallene é prima coirmã de Ruth, mas os laços que se estabelecem entre as duas são mais do tipo fraternal, já que Marshallene é criada com Ruth a partir do momento em que sua mãe abandona o lar, fugindo da violência conjugal. Mais tarde Marshallene torna-se escritora, casa-se e divorcia-se, ficando com um filho a seu cargo. Marshallene Osborne é a heroína de um dos contos da segunda secção (“Marshallene on Rape”), protagoniza também outro conto na terceira (“Marshallene at Work”), e, virtualmente, ainda um terceiro, (“Bicycle Story”), em que aparece ao telefone e numa entrevista radiofónica, e onde é tema de uma conversa entre a irmã e a mãe de acolhimento. Após o divórcio, Marshallene tem, sucessivamente, vários namorados, ou parceiros ocasionais, como é o caso de Ziggy, até se fixar sozinha como vizinha de Harriet, a protagonista de *Lunatic Villas*, como já tivemos ocasião de constatar (vd. 355 supra). Marshallene é, ainda, irmã de Joanne, a protagonista do romance radiofónico homónimo, posteriormente publicado em forma de romance. Pouco relevo, porém, é ali dado a esta personagem: uma evocação do dia em que a mãe abandonou o lar e entregou os filhos ao cuidado dos irmãos (*Joanne* 24), e a história resumida da família (*Joanne* 97-98).

III.1.3.2.1 “Marshallene on Rape”

“Marshallene on Rape,” apresenta-se de uma forma menos tradicional do que os outros contos do grupo, e até de todo o livro. Doze divisões, respectivamente numeradas, agrupam aquilo que poderemos chamar, talvez, notas ou apontamentos, cuja extensão varia entre um mínimo de duas e um máximo de trinta e nove linhas de texto. A protagonista, Marshallene, utilizando a narrativa na primeira pessoa, escreve sobre o estupro, como que rabiscando notas para um trabalho mais desenvolvido. Embora o assunto seja à partida muito sério, o tom em que é tratado é bastante trocista, e várias vezes o leitor não conseguirá, porventura, conter o riso.

A autora começa por afirmar que nunca foi violada nem violou ninguém, por isso tem a consciência *quase* limpa. Quase, porque já tem sentido, em circunstâncias favoráveis, alguma vontade de o fazer. Falta-lhe, porém, ser homem. A nota três dá conta do significado e da etimologia da palavra *rape*, enquanto a nota seguinte refere a pluralidade semântica do vocábulo, em que convergem os mais diversos e inesperados significados, desde divisão administrativa na Inglaterra até “colza” variedade de nabo, para além daquele que serve de assunto ao presente trabalho.

Como exemplo de violadores que até ao momento conheceu, apenas pode citar o seu próprio irmão, Byron, actualmente na prisão por ter estrangulado uma vítima, no dizer da narradora, pouco cooperante. Mona, uma das irmãs, foi a única pessoa que o defendeu, alegando que tinha copulado montes de vezes com ele no sótão, e que todos os garotos faziam o mesmo:

My father repaid her loyalty with many strokes of his belt. Later, she ran away with a rather giggly Indian boy named Charlie. She now leads a sensible life on the reserve, where sex is not so often a cause of murder as it is among us (IEE 106).

A última observação começa a lançar alguma luz sobre a forma leviana como um assunto de tanta gravidade está a ser desdramatizado. O facto de Mona, que no seu meio é apresentada como um caso de perversão praticamente irrecuperável, viver uma

vida perfeitamente equilibrada numa comunidade índia, onde é integrada por casamento, ou união semelhante, parece sugerir que o erro está, não nos indivíduos, mas na forma como certas culturas encaram a sexualidade.

A sexta nota selecciona três vítimas exemplares de violações: Wanda, a de toalete provocante, que no entender do réu, do juiz e de toda a comunidade é a única culpada por incitar ao acto; Anne, cujo violador foi tão descuidado que deixou impressões digitais por todo o lado; e Michelle, que, tendo trabalhado numa clínica para vítimas de violação, foi viajar à boleia e acabou por ser *violada* por um Rotário; porém, a forma irónica como este caso é relatado dá a impressão que a vítima colaborou em toda a situação mais do que pretende fazer crer.

Dos três casos arrolados, o segundo é o mais surpreendente no seu conteúdo provocatório, tanto em relação à hipocrisia das autoridades como da moral estabelecida:

She was treated with such sympathy that the police helped her find a good abortionist. She said later it wasn't as bad an experience as the one she had last year when she had been left in the lurch by a jesuitical Ph.D. candidate (IEE 106).

O que Anne aqui diz, pela boca de Marshallene, é que tão criminoso é o exercício da violência para a realização do acto sexual, como, numa relação consentida, a indiferença, ou inabilidade em proporcionar ao parceiro a parte do prazer que na realização desse acto dele se espera.

O cumprimento escrupuloso de dois preceitos valeu a Marshallene nunca ter sido vítima de violação. A uma sua tia se deve o primeiro, “*NEVER GO OUT ALONE AT NIGHT*” (IEE 106), que lhe serviu durante os tempos de liceu. O segundo, “*ALWAYS WEAR RUNNING SHOES WHEN YOU GO OUT ALONE AT NIGHT: Johanna Frobe, to whom I owe a debt of gratitude for letting me get through university without attracting any men. The real loneliness of the long distance runner*” (IEE 107).

A natural consequência do evitar de todas as situações susceptíveis de provocarem perigo é, inevitavelmente, o isolamento. Este recurso aos sapatos de atletismo é um aspecto autobiográfico, que aparece mencionado em outras obras, artigos e entrevistas de Marian Engel. Esta é das mais felizes rábulas utilizadas neste livro, aliás, também nesse aspecto, bastante fértil. Primeiro, referindo o excesso de

eficácia da medida preventiva, depois, aludindo ao mundo do desporto, utilizando uma expressão usada para definir a situação do campeão de corridas de fundo, para descrever um sucesso todo ele construído à força da renúncia, da privação, do auto-sacrifício. Em ambas as situações lá está a renúncia de si mesma, da sua natureza, como a única forma da mulher obter *sucesso* num mundo criado e dominado pelo homem.

A nota oito refere de raspão o tratamento do estupro enquanto tema literário, citando *O Don Tranquilo*¹⁷³, como contendo a cena de violação mais espantosa na literatura.

8. The greatest rape scene in literature: In And Quiet Flows the Don, where the milk-maid type flaunts her bust around the place where the regiment is quartered and they finally go and take her, one by one, leaving her twitching like a frog in the hay at the end. Great stuff for fantasies. The literature of rape is incomplete from the female point of view, so that how rape affected the brain before 1970 is pretty well unknown. I notice the gap is now being filled in feminist papers (IEE 107).

O tom volta a ser irónico porquanto, embora a imagem escolhida para descrever a vítima após o assalto de todo um regimento, o que é obviamente hiperbólico, seja de forte poder visual, não se pode dizer que o campo semântico de onde essa imagem é extraída esteja à altura da gravidade da situação. Apesar de toda ambiguidade da observação de Marshallene, “*Great stuff for fantasies,*” creio que é legítimo entender toda a nota como uma crítica sarcástica ao autor do romance em questão, e a todos os autores masculinos, enfim, que até 1970 trataram literariamente o assunto, principalmente tendo em conta que tais autores nunca poderiam ter sido vítimas de tal violência, nem poderiam sequer oferecer uma imagem empática da situação devido a uma solidariedade de género. O facto de uma cena deste tipo constituir “ótimo material para fantasias” coloca de novo a questão da honestidade da sua utilização. De notar que a peça começa e termina com o questionar da legitimidade do escrever sem conhecimento de causa.

A nota nove é dedicada a Ziggy, que Marshallene encontra no Centro Judeu, onde procura esquecer as palavras com que Ken Morden, um dos frequentadores, exprime o que faria a um homem que porventura violasse a filha. Distanciando-se do discurso

¹⁷³ Romance de Mikahil Sholokov, que lhe valeu a atribuição do Prémio Nobel da Literatura em 1964.

tradicional da indignação perante a violência sexual, o que Marshallene verbera é precisamente o carácter excessivo desse discurso, também ele revelador de patologias no seu autor.

Ziggy é então visto numa perspectiva diferente daquela que é dada pelas suas ex-mulheres, um ponto de vista como que na sequência daquele usado por Carolyn em “What Do Lovers Do?” Depois de uma descrição física rapidamente esboçada e coerente com a de outros contos, Marshallene explica assim aquilo que a atrai em Ziggy e a faz trair a lealdade para com Guy, o seu parceiro de há seis meses:

After living with Guy for six months, I needed Ziggy. Also, it is spring, the wind is in the willows. Thank God, Ziggy is vulgar. I feel a traitor to Women’s Lib when I am with him, he has a sexist attitude towards women, which is why his face is longer and sadder, why his marriages are always breaking up. It’s probably a fatal flaw in his psychological nature, a failure to be able to sustain a relationship, etc. But in the sack, he isn’t a gentleman. And what good is a gentleman in the sack? He likes sex, a rare quality in gentlemen over forty I meet these days. Genuine appetite must never be run down. I’m sorry it hasn’t done him any good (IEE 107).

Este passo é notável pela novidade nele contida, na denegação de um dos mais fortes mitos que a sociedade patriarcal inculcou, não só na mentalidade masculina, para seu benefício próprio, como até na das mulheres, e que consiste exactamente no falso princípio, de que a mulher tem uma propensão muito mais marcada para a fidelidade sexual do que o homem.

Segundo esta falácia, até há bem pouco quase incontestada, só sendo anormalmente libidinosa é que a mulher sentiria alguma dificuldade em refrear o desejo perante um outro homem que não o seu parceiro habitual. Ao contrário, para o homem, tinha a natureza sido bem mais severa, e a resistência a essa tentação era um esforço sobre-humano, que ele raramente levava muito longe, quando uma oportunidade favorável se lhe oferecia.

Logo no início do passo, Marshallene reconhece, sem rodeios, que, ao fim de seis meses as relações com o mesmo parceiro se tornaram desinteressantes, e que Ziggy constituirá um apetitoso elemento de variedade na dieta rotineira. Acontece, também, que é primavera, “*the wind is in the willows,*” isto é, o apelo da natureza exerce-se igualmente no homem e na mulher, independentemente de qualquer afinidade

intelectual, pois “*Ziggy is vulgar [. . .] he has a sexist attitude towards women.*” Isto até certo ponto é uma vantagem, pois oferece a possibilidade de relações ocasionais, sexualmente gratificantes, sem o perigo do estabelecimento de uma relação permanente. Este raciocínio subverte totalmente a crença patriarcal, que a mulher só pode envolver-se sexualmente com o homem que ama, partindo do princípio, também falacioso, de que esse amor é tendencialmente exclusivo. Para Marshallene, amor e atracção sexual são dissociáveis.

Marshallene acha natural, e aprecia até, o apetite heterossexual de Ziggy, que considera saudável, colaborando mesmo na satisfação das suas fantasias, descrevendo-lhe em pormenor o aspecto físico das outras mulheres que com ela partilham o balneário feminino.

A nota dez dedica-se às causas da violência sexual e, tendo como base o caso de Byron, seu irmão, aponta várias dessas causas, congénitas e adquiridas: trata-se de um rapaz hiperactivo, e o único tratamento que recebe é a chibata. Causas económicas, como a depressão e a promiscuidade em que têm de viver, são outras causas sugeridas, a que acresce uma aparente carência de amor maternal.

A nota onze refere um episódio situado no presente mais recente do enquadramento temporal da história, e contém uma faceta diferente daquela em que se podem incluir os casos até ao momento referidos. Trata-se de um caso de pedofilia homossexual, apenas esboçado é certo, que envolve o actual companheiro de Marshallene, Guy, e o jovem filho desta, Roby. Quando regressa a casa, vinda do encontro com Ziggy, Marshallene interrompe aquilo que, parecendo uma fase de luta livre, pode ser também interpretado como um atentado ao pudor do jovem pré-adolescente, Roby.

O episódio serve, pelo menos, três objectivos. Mostra, como já referimos, a variante homossexual da agressão; proporciona uma *atenuante* para a infidelidade de Marshallene, perante o leitor mais conservador; e dá, ainda, um exemplo típico de reacção a quente por parte de Marshallene, que mimoseia Guy com a mais selecta série de impropérios, que bem poderiam rivalizar com os de Ken Morden, o truculento frequentador do centro judaico, que tanta repugnância lhe causaram então:

“Get out,” I screamed, “get out you frigging Rosedale bastard. Get out you fairy godmother, fellationist, neurophysiological failure.”

Not as good as Captain Haddock, but it seemed to do. Guy, the elegant, stood up, red in the face and said coolly, "Hell hath no fury like a woman scorned" (IEE 109).

É fácil manter a compostura, reagir racionalmente, civilizadamente, quando a questão não nos toca de perto. É o que parece decorrer deste passo. Porém, quando os ânimos arrefecem, e Marsh está já mais calma, a razão volta a imperar sobre o seu comportamento, e a separação dos dois, ainda que inevitável, torna-se mais cordial:

Guy appeared. White. My generation. Not knowing what to say. He leaned on the doorpost. Upper Canada College didn't teach him that. He looked like a clever bunch of bleached asparagus. "Something else would have happened," I said to him, "but I don't think you should muck about with kids. They don't know how sexy they are."

"I'm sorry," he said hoarsely.

"You better go and see someone."

"I guess I will."

"I'm the wrong person for you. You don't really like the way I live. You diverged because of that, but still..."

"Sure, Marsh."

"Godspeed, then" (IEE 109-110).

Este desfecho reflecte uma atitude perante a violação homossexual masculina, e a forma de com ela lidar, que a própria autora parece sancionar. Há, no entanto, outros elementos no discurso narrativo – o humor, principalmente – que convidam a um cauteloso distanciamento entre a protagonista e a sua criadora. A necessidade desse distanciamento é aumentada pelo conteúdo da décima segunda, e última, nota, em que, depois de reiterar a incompetência para falar de um assunto que na prática desconhece, Marshallene termina com uma série de lugares comuns dos mais banais, o último dos quais é cómica e contextualmente irrelevante: *"We must make out with what we can find, we must make do, make ends meet, compromise and do unto others as we would have them do unto us"* (IEE 110). O que Marshallene sublinha, afinal, é que tudo o que até à data foi escrito do ponto de vista masculino sobre o assunto tem tanto valor como estes aforismos tão estafados quanto irrelevantes.

III.1.3.2.2 “Marshallene at Work”¹⁷⁴

“Marshallene at Work” é a segunda peça mais curta da colecção, logo a seguir a “I See Something, It Sees Me.” Trata-se da evocação dos factos mais importantes de que há memória na família de Marshallene, remontando aos tempos anteriores à imigração para o Canadá, e que a escritora foi pouco a pouco interiorizando sem se lembrar agora quando ou como.

Marshallene acaba de publicar um livro cujo tema central é a partida da família da Europa para o Novo Mundo, deixando para trás um dos seus membros, Kate, aceite “quase” como dama de companhia de uma fidalga, e por isso com um futuro demasiado promissor para arriscar, viajando com o resto da família. Para quem esta separação é mais dolorosa é para Tossie, que dificilmente aceita separar-se da irmã, por quem parece nutrir um amor muito mais do que fraternal. Porém, é a própria Katie quem se recusa a partir. O tema é insistentemente tratado, dado o seu valor simbólico. A história da família no Novo Mundo tem como facto mais marcante um caso de separação violenta dos seus membros. Para além do desenraizamento há a fragmentação da família. Os danos causados em Tossie, que para sempre fica aguardando que a irmã se venha juntar à família, e trabalhando arduamente com esse fim em vista, são irreparáveis.

Um elemento interessante é a referência a uma reacção preocupada de Mrs Macrae, a mãe “adoptiva” de Marshallene, ao livro recém-publicado¹⁷⁵ e a Marjorie, a Ruth de “Bicycle Story,” conto cuja leitura lança bastante luz sobre este, da mesma forma que a recebe, embora não sejam contíguos na colecção. Este passo, por exemplo, ajuda a compreender o ressentimento de Ruth (aqui, Marjorie) para com Marshallene e para com a própria mãe:

she had had a strong letter from Mrs Macrae, talking about letting the side down. Whose one aim in life was to prove to her daughter that she had nothing under her underpants, and that none of them ever came near the soil. [...] The things that Marshallene must know were the things that

¹⁷⁴ Radiodifundido com o título “The Book of Life: God’s Album.” Narr. Marilyn Lightstone. *Anthology*. CBC Radio, 30 March 1974.

¹⁷⁵ Este livro é o tema da conversa entre Marshallene e Vinnie (LV 138) e entre este e Sylvia (LV 139-140) no capítulo seis de *Lunatic Villas*.

worried her, and she made her promise not to tell those things to her Marjorie, who would have profited had she listened (IEE 144).

Um passo que explica muito daquilo que tem lugar em “Bicycle Story,” nomeadamente os sentimentos de despeito de Ruth para com Marshallene no final do conto, e da colecção.

Cada conto é construído como se o leitor tivesse lido todos os outros, e retido na memória uma parte significativa dos factos diegéticos. É como se a colecção fosse dotada de uma estrutura circular, em que, comece-se por onde se começar, para entender plenamente o seu conteúdo factual, faltam sempre elementos que são apresentados noutros contos. Pode ver-se o leitor, assim, na situação do cachorro debalde perseguindo a sua cauda. Para o mais entusiasta, o facto constitui um desafio, pois cada vez que relê uma peça vão-se-lhe revelando sempre novos pormenores, novos sentidos, que ficaram ocultos da leitura anterior. Para o leitor mais convencional, que gosta de ler vorazmente, sem voltar uma linha atrás, esta estratégia pode ser bastante irritante e dissuasória.

Uma imagem interessante:

The common people, people as common, that is, as Hebers on the French line, do not make history: and yet they do. They drop their get like drops of dye in water, the image spreads (IEE 144)

gotas de tinta que caem na água, logo alastrando e tomando formas diversas e diferentes tonalidades – ilustra a forma como, em cem anos, a família se expandiu, misturando-se com outras famílias, desempenhando agora os seus membros as mais diferentes funções na sociedade, desde o pobre barqueiro, o maltrapilho e o delinquente até ao intelectual (professor, filósofo e escritor) e o tecnocrata, (o presidente de uma importante indústria química).

A escrita do conto está ao nível do estilo mais elíptico e lacónico de Engel. A falta de pontuação aproxima-o por vezes da corrente de consciência:

And I said to Hal Osborne that's my uncle Jeb who operates that ferry and he said that what, and I showed him the scow you could inch across the river with your car on it: still cheaper than building bridges (IEE 145).

Aqui, um pequeno diálogo, envolvendo perguntas e respostas, é registado sem os habituais sinais de pontuação, como se de um só período sintático se tratasse. O número de frases elípticas, a que falta o verbo, por exemplo, é elevado:

Len president of a chemical company: the one who made good. The mad twin a recognised philosopher, the sane one a housewife. Two dead in the war (IEE 144-145).

A ideia, porventura, mais importante com que ficamos é a das pressões e dificuldades de todo o género que tem de enfrentar quem se dispõe a escrever sobre a história do Canadá, fora do cliché, do estereótipo, do mito.

III.1.3.3 Ruth

A outra peça em que avulta, embora virtualmente, a figura de Marshallene é “Bicycle Story,” que tem como personagem principal a Ruth de “Ruth” e “The Salt Mines.” Há apontamentos que permitem facilmente identificá-la como tal: a caracterização de Ruth e sua mãe, o nome do marido, a descrição da biblioteca pública, etc. Repito, porém, que esta personagem nada tem que ver com a protagonista, homónima, de “Home Thoughts from Abroad.” Ao tentar averiguar, no entanto, se a acção é anterior ou posterior à de “The Salt Mines,” pela idade dos filhos, por exemplo, verifica-se que em vez de Grace e de um rapaz já em idade de sair à noite cada um para seu lado, temos, aparentemente, duas meninas mais pequenas, Shirley e Sheila. De facto, não é importante determinar a sequência cronológica das peças, já que, embora no geral as personagens mantenham a sua história e personalidade própria nos diferentes enquadramentos, surgem algumas discrepâncias, mais importantes até do que uma simples mudança de nome ou de sexo dos filhos de Ruth. Em “Ruth,” por exemplo, a protagonista desiste de retomar a sua paixão de juventude com o homem mais velho, Boris, uma “father figure.” Em “The Salt Mines,” Boris chama-se Uli, e é, precisamente, em torno dessa relação fortemente física que se estrutura o conto.

Ruth partilha com a própria autora fortes traços de carácter que sublinharei na leitura dos três contos que se seguem. Essa partilha é, desde logo, sugerida pelo nome, Ruth, o nome próprio de Marian antes da adopção, que lhe é mantido como segundo nome. A “adopção” de Marshallene pela tia, mãe de Ruth, cria uma situação paralela à

que aconteceu com Marian, embora inversa: na vida real a “intrusa” é Marian. A figura da mãe de Ruth também releva muito da vida real. Tanto em relação à sua progenitora como em relação a sua prima, recentemente guindada aos píncaros da fama como escritora, foi Ruth nutrindo, desde a infância, enormes complexos de inferioridade. É também da libertação desses complexos que nos fala o conto seguinte.

III.1.3.3.1 “Bicycle Story”¹⁷⁶

“Bicycle Story” começa como uma apóstrofe ao leitor convidando-o a revisitare mentalmente os seus tempos de infância, a confirmar a forma como, nessa altura, era tratado pelos adultos:

DO you remember what it was like to be a child? Do you remember as you stand there with the wooden spoon in your hand threatening, do you remember? A child. A victim. Not the happy skippy thing you see on the street there, but a real child, the kind you were? Harrowed. Interrupted. Sullied. Spilled (IEE 163).

Recorda, diz a narradora, a forma desrespeitosa, ameaçadora, autoritária, como foste tratado quando eras pequeno, e as consequências nefastas que isso teve na tua formação, tu que estás preparado/a para fazer o mesmo aos teus filhos. Tudo isto porque ontem a narradora atropelou com o carro a própria mãe, que montada numa bicicleta, se lhe atravessou à frente:

“Childhood is not what you think it is,” she was saying, and things fell together for me, the way they perhaps did for Saul on the way to Damascus, Proust on a Paris curb. And my mother came shooting out of an alleyway on her bicycle, and I ran over her (IEE 163).

O tema é apresentado de uma forma abrupta e lacónica, e fica e reverberar, no ar, por uma porção de tempo até voltar a ser mencionado de novo, duas páginas mais tarde.

O tamanho da mãe não é só físico¹⁷⁷. A diferença de tamanhos entre mãe e filha não se verifica apenas no aspecto físico mas também do ponto de vista moral. Ruth sente-se “*a definitely weaker vessel, a foolish virgin*” (IEE 164).

A protagonista é de fraca compleição física, muito dada à leitura e pouco dotada de sentido prático, “*a foolish virgin*” (IEE 44). A mãe, pelo contrário, tem um sentido apurado da ordem, que se projecta também no ensino da música e da cultura latina, que exerce, tornando-se, ao mesmo tempo, num instrumento da acção castradora da doutrina cristã, segundo o julgamento da qual Ruth é fraca e tonta. A ideia de perfectibilidade, que o cristianismo procura instilar nos seus seguidores, é passível de causar profundas mazelas nos espíritos mais fracos.

Uma série de hipérboles, que acentuam a distância entre a impotência da criança e a onipotência do adulto, dão a justa medida dos sucessivos insucessos com que Ruth se depara quando pretende desenvolver as mesmas actividades em que sua mãe é exímia:

I, who complain even when the gentlest flutes rise in chamber music, trembled at the volume of robin-song and fainted beside my mother on the piano bench. Never learned to ride a bicycle, never made friends with any of the dogs [...]. I lived a secret life in the quietest corner of the children's library, poring over books with treasure-maps and faint Victorian illustrations, there in the inglenook between the globe and brown leering stuffed alligator (IEE 164).

É notória a diferença de temperamento entre as duas mulheres, ambas, certamente, possuidoras de inegáveis qualidades. O critério que parece prevalecer, porém, é o da progenitora, e, com ela, o da construção patriarcal.

O progresso económico é observado através da mudança da decoração e do equipamento de cozinha da mãe, dando a ideia de que esta é completamente auto-suficiente, e justificando o facto da progenitora viver sozinha. A atitude censora da mãe de Ruth, aliás, tende a afastar as duas mulheres de um convívio mais assíduo.

Depois desta prolongada excursão, em que são apresentados traços caracterizadores de ambas as personagens, o regresso ao tema é feito de uma forma quase tão repentina quanto a sua apresentação e, quase imediata, suspensão.

O polícia sugere, talvez por brincadeira, que o atropelamento foi voluntário, o que Ruth, a quem a mãe chama Ruthann, refuta com energia:

¹⁷⁶ Publicado anteriormente com o título “Moment of Truth.” *Chatelaine*, July 1974, pp.22-23, 40-42.

¹⁷⁷ “Six feet tall,” a estatura da mãe, faz-nos lembrar a percebida pequenez de Engel, que ela simboliza, nos seus cadernos de notas, com a expressão “four foot tall.” Cf. MEA, Box 6, File 28, p.[44]ss.

“She’s a character, your mother,” the policeman said.

“She’s marvellous,” I said, as brightly as I could because his tourniquet was pinching.

“Then it’s her dog you were after, was it?” he asked. “After all, there’s such a thing as a Freudian slip.”

“Whatever are you thinking about?” I heard myself ask in her own voice and gestures. “She rides like a bat out of hell, you know” (IEE 165).

Um polícia, sem dúvida, instruído e conhecedor da psicologia Freudiana, que obriga a narradora autodiegética a emendar a sua afirmação depreciativa sobre as conversas com polícias.

Barney, o marido de Ruth, parece recriminativo, e a mãe atribui as culpas do acidente à filha, à sua falta de cuidado, sempre com a cabeça no ar. Ruth, porém, mordida pelo canídeo materno, é quem fica em pior estado.

Tendo mãe e filha recebido o tratamento requerido pelo estado em que cada uma se encontra, Ruth – é agora ela quem decide, quem tem, finalmente, o ascendente sobre a outra – acha que sua mãe deve ficar mais algum tempo no hospital.

Este conto tem a função importante de estabelecer a ligação com as peças protagonizadas por Marshallene, onde vai entroncar. Por sua vez, os contos de Marshallene estão ligados, ainda que quase tangencialmente, aos de Ziggy, acabando por ficar relacionados, deste modo, onze dos dezanove contos que constituem o livro. Marshallene foi, como já vimos, criada desde criança em casa de uma tia, a mãe de Ruth. As duas mulheres são, por conseguinte, primas. As causas do ressentimento de Ruth para com Marshallene são óbvias. Marshallene, mais velha, veio roubar a primazia a Ruth. Tinha mais informação e gozava, por isso, de um estatuto especial, tudo quanto era proibido a Ruth lhe sendo permitido. Tudo isto perpassa pela mente de Ruth, enquanto ambas recordam o dia em que Marshallene dá entrada no seu novo lar. Quando, porém, chega ao momento de Ruth falar, a conversa segue noutro sentido, e ela acaba por estar de acordo com a mãe, que não podia ter procedido de outra forma: não teria sido humano.

Já em casa, Ruth vê televisão, que logo a enfada, e toma uns copos, que a excitam talvez mais por causa das injeções que lhe foram ministradas no hospital. Fala então com Marshallene ao telefone, do sucesso desta, dos antigos companheiros, do pai de Marshallene, há pouco falecido. Enquanto conversam, a presença de Marshallene, que

acaba por monopolizar a conversa, torna-se bastante próxima; a sua figura imponente, quase real, comprimindo Ruth no sofá. Então desfilam pela mente da protagonista quadros da adolescência – em que Marshallene desmistifica alguns dos preconceitos maternos quanto ao uso do sutiã (em vez do espartilho), e da maquiagem em que Ruth ingenuamente acreditava – em simultâneo com a imagem da mãe, do alto do coro, em solene uniforme, tão exigente para com ela e tão permissiva para com Marshallene.

Agora que a mãe parece estar numa posição de inferioridade, Ruth parece libertar-se pela primeira vez daquela influência opressiva:

Dr Parkinson phoned and said if I didn't mind he'd like to keep Mother in the hospital another day for tests now he had her lying still. I said he shouldn't keep her longer unless something was wrong, it would upset her to be so still. He agreed. I said I'd visit her in the afternoon.

I sat down again and the most enormous contentment settled down on me. I couldn't quite account for it, it was foreign to me, nothing I was used to. Then I realised that I really, at last, had my life in order. The doctor was doing what I said with Mother. And at last I had power over Mother; it had taken all these years, but now she was in my grip. I could buy her a ten-speed racer or make her get rid of that Lucky (who had bitten many postmen). And that if Marshallene came, all bulk and charm and red lipstick, in the summer, I could tell lies to her or I could snub her (IEE 171-2).

É já Ruth quem dá indicações ao médico sobre o que fazer com a mãe. Até pode libertar-se do complexo de inferioridade em relação a Marshallene, contando mentiras. Este final deve ser associado ao “Golden Notebook” no que concerne ao poder inibitório em Engel exercido pela presença da mãe: enquanto a mãe de Marian está em casa da escritora, esta não consegue ter relações sexuais satisfatórias com Howard, o marido¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Num caderno que Engel utilizou entre os fins de 1974 e o começo de 1975 (e que começa precisamente com uma versão primitiva do que viria a ser “Bicycle Story”, e termina com pedaços de diálogo dos últimos capítulos de *Monodromos*, numa entrada com a data de 14 de Novembro de 1974, numa altura em que sua mãe se encontra, numa visita de alguns dias, em casa da família Engel) pode ler-se a dado passo:

No sex – not with ma around.

No Sábado seguinte:

Também o álcool, que, como bem sublinhou Jane Rule (Rule 44), está muito presente no conto, da mesma forma que na vida real abranda a enorme tensão no seio familiar, permitindo a concretização das relações sexuais, também aqui, neste conto, contribui para este final desinibido, quase eufórico, que representa, ao mesmo tempo, o culminar da libertação da influência materna. Devido ao acidente, e pela primeira vez, Ruth sente-se numa posição de ascendente perante a mãe, contrariando, assim, uma tendência constante de toda a sua vida até ao momento.

III.1.3.3.2 “Ruth”

A estrutura de “Ruth” é linear, desenrolando-se perante o leitor, cronologicamente, quadros da infância e adolescência da protagonista. A questão da identidade é liminarmente introduzida pelo vestido vermelho que Ruth herdou da prima, provavelmente Marshallene, que, de certa forma, lhe usurpou a primazia ao ser recebida em sua casa pela mãe:

SHE had a red dress that had been a cousin's and was old and soft. The hem pulled off in the hedges when she was playing cowboys. Her mother was mad; but she remembered the soft ripping noise and making it into a bandage (IEE 157).

Uma série de breves referências, como esta aqui, às brincadeiras em que Ruth participava com os rapazes, enquanto criança, e sua repressão, assinala a castração infligida ao indivíduo para fazer dele uma mulher.

A figura imponente da mãe, a predileção desta pela bicicleta, as reminiscências precoces da biblioteca, e do bibliotecário, ligam com outros contos que Ruth protagoniza, como sejam “Bicycle Story” e “The Salt Mines.”

H[oward Engel] comes without knocking. Brings beer. Makes love which is OK because I am drunk. I think, okay I will be wheeled in a chair and treated.

E no Domingo:

Sunday – mother is gone

Good

I hated having her peeing and peering in my house. Her oppressive racism. Her dislike of the puppy. Her always fussing about hair and collars. Her telling me what to eat when, how to cook the vegetables. She knows how I feel, I think and I feel sorry for that... (MEA, Box 6, File 28, pp. [37-40])

Regista-se um número significativo de sinais que apontam para um déficit de afectividade em torno de Ruth. A mãe surge sempre inacessível e distante. Na igreja, por exemplo, canta no coro e deixa Ruth ao cuidado de uma amiga:

She went to church with her brother and Mrs Watson. Her mother sang in the choir, sang solos, and when her mother sang she wanted to die of humiliation. She buried her face in Mrs Watson's cuffs, on Mrs Watson's winter coat of many colours. She never found out who Mrs Watson was (IEE 158).

É Mrs Watson, uma quase estranha, e os seus punhos em pele que recebem a expressão emocional da pequena Ruth enquanto sua mãe, à distância, uma distância que é sobretudo simbólica, entoia a solo os cânticos do culto.

A perda da fé, que também ocorre muito cedo na sua vida, tem origem no prosaico lidar, tantas vezes repetido, com o Corpo e Sangue de Cristo, simbolicamente ministrados na comunhão, que Ruth verifica mais não serem, afinal, do que o concentrado de fruta que ela ajuda a espremer numa bisnaga, e o pão de Christie.

She was not religious, reality kept intruding; the church was a big thing in their lives. She herself helped her mother run the Communion grapejuice through the jelly bag, and went over Sunday nights to help Mrs Northcott wash Communion cups and dry them on the end of her little finger, with a linen teatowel. One of the elders held up her mother's Gem jar and said one night, "Well, girls, wanna finish it up?" It had been explained to her that the blood of Christ was a metaphor, but still in church she thought of squeezing the puce-coloured jelly bag between her hands, never managing to get it tight the way her mother did – she had aggressive elbows – the feel of the blood of Christ oozing out of the puce-coloured linsey-woolsey or whatever it was: she was not religious. The body of Christ came from Christie's bread (IEE 158).

Nem aqui o sentimento da permanente competição com a mãe cessa. E, em face disso, não surpreende que o fluxo de uma afectividade reprimida venha, em plena adolescência, a desaguar num homem mais velho, Boris, um funcionário da biblioteca. É ele que lhe dá a conhecer Virginia Woolf, e, com ela, o conhecimento de uma nova literatura, portadora de uma ideia libertadora para a mulher. Embora a figura de Boris, e a atracção que esta exerce sobre Ruth, se repitam em outras obras de Engel,

nomeadamente em *The Glassy Sea*, onde se podem observar ecos textuais¹⁷⁹, é em “Ruth” que o episódio é mais desenvolvido.

“I love you,” she said to Boris, when she was just past seventeen.

“Kid,” said Boris, running his beautiful hands over her once again, “eat something you can’t eat, like cardboard. It will go away.”

Boris was beautiful and worked in the library. He had chamber music records and paintings, some he had done himself, which were good; because he was not an amateur; he had given up painting and become a librarian. Her mother was on the library board. That summer she owned a blue dress, New Look, with buttons every two inches, and he had opened each one and kissed them. Just once (IEE 160).

Boris pode ser, também, o amante de Ruth em “The Salt Mine,” embora com outro nome e algumas modificações. Tudo leva a crer que se trata da representação ficcionada do sentimento inspirado pelo conhecido escritor Hugh MacLennan, a quem a jovem aluna de mestrado, Marian Ruth Passmore, chega a propor casamento.

Esta paixão, frustrada e nunca consumada, permanece como um espinho cravado na carne de Ruth, ou como um prego, como diz a narradora, até ao atingir da meia-idade, em que a privação daquilo que teria sido a sua consumação mais se agudiza:

She carried the feeling around with her like a nail. She had gone through a promiscuous stage and bought the first bikini ever seen there and taken on God knows whom and paid for it. Now it was back again, pepper in the nose, and she was six and sixteen and twenty.

She was rich, now. After saving her money at the Hydro she had bought lake property because she could. It was twenty-five dollars a foot, then. Now it was twenty times that. She had money, she was married, beside her a good man snoozed. And the spring sun brought a good-awful stab of lust, an electric pencil in the innards. Time. Remembrance (IEE 162).

Este período de promiscuidade sexual que Ruth vive não é muito diferente daquele que Rita atravessa, em *The Glassy Sea*, um romance com o qual *Inside The Easter Egg* tem,

¹⁷⁹ Cf. *The Glassy Sea*, p. 44:

Eventually, of course, Sadie Maislow told my parents, and the fat was in the fire. “A Married Man!”, my mother shouted (“Now Ellner, now Ellner”). “You sly, wicked wretch!”

I sobbed and sobbed. Father went to see Boris. Boris, always a gentleman, came to see me in the library. “The jig’s up, kid. Besides, I have to go home. If it gets bad, eat something you can’t eat, like cardboard.”

de resto, muitos pontos de contacto. O detalhe financeiro a que “desce” a narração tem a virtude de chamar a atenção para o facto de que a libertação da mulher não pode ter lugar sem a completa independência económica.

O conto culmina num final fortemente marcado de sexualidade, como que a refutar a falácia patriarcal da maior propensão monogâmica da mulher:

Now when the sweet stab swept over her, darting like the Holy Ghost, all she could do was go down to the shore and stroke the sand flanks of her land.

She looked at her husband while he slept. He was beautiful in repose. He looked tanned, carved, like a statue. If he knew, she thought, if he knew. That I squeezed the blood of Christ out of the jelly bag, crinch, crinch, crinch, but my hands were never as strong as Mother's were (IEE 162).

Repare-se no cuidado em salientar que o desinteresse pelo parceiro não é devido a qualquer ressentimento ou repulsa, pois este mesmo é descrito em termos bastante positivos. É certo que lá no fundo há aquela atracção primeira por Boris, nunca levada até às últimas consequências, e que agora vem veementemente à tona. Há também a imagem provavelmente fálica do tubo do concentrado a ser espremido pelas mãos de Ruth, delicadas, quando comparadas com as da sua progenitora. Mais uma vez a presença da mãe castradora, cuja influência só vem a acabar em “Bicycle Story,” o conto que encerra o livro.

Mais uma vez, o momento é intensificado por recursos estilísticos aos níveis fónico e sintáctico. A aliteração “*sweet stab swept*” dá conteúdo acústico à imagem “*darting like the Holy Ghost*,” quase uma blasfémia, mas que santifica afinal o desejo sexual em vez de o repelir como qualquer coisa de pecaminoso. A vontade de correr para a praia e afagar os flancos arenosos da sua propriedade, em vez de acordar o marido para com ele satisfazer o desejo agora mais uma vez reacendido, tem algo de có(s)mico. Se por um lado parece ampliar de forma invulgar um estado de espírito relativamente comum, parece, por outro, parodiar os ritos de passagem dos indivíduos do sexo masculino, da adolescência para a idade adulta, que se verifica ainda em algumas civilizações remotas, e que consistem numa “cópula” com a terra.

Sintacticamente, observamos que precisamente no último período falta a proposição principal. Não se verificando a elipse, teríamos ainda uma terceira vez “*if he*

knew.” Claro que o efeito se esfumaria se, simplesmente, a oração integrante não fosse precedida de ponto final, como normalmente não é.

III.1.3.3.3 “The Salt Mines”¹⁸⁰

“The Salt Mines” é a história de uma das relações adúlteras de Ruth, que nós já conhecemos de “Ruth” e “Bicycle Story.” O objecto da paixão de Ruth é Uli, um mecânico que faz a manutenção das bombas de extração do petróleo, provavelmente uma versão do Boris da juventude de Ruth, ou de Rita, em outros contextos da ficção de Engel. O mais significativo, porém, acerca da figura é que se trata de alguém bem no fundo da escala social, porque não tem salário certo, porque não tem habitação condigna, porque é estrangeiro, porque vivera da caridade, e só fisicamente se sobrepuja a Ruth, o que é, quiçá, o mais importante da relação. Assim como a sua criadora, também ela com o nome Ruth, a protagonista de “The Salt Mines” aceita a superioridade física do marido, mas fica inibida quando, associada à superioridade física, ele, de alguma forma, sugere uma certa superioridade intelectual.

O conto começa com três parágrafos, onde a instância narrativa analisa o sentimento de culpa que apoquentava Ruth, educada numa sociedade cristã conservadora, em que o adultério é um pecado grave. Verifica, porém, que o remorso não é muito diferente do que ocorre em outras situações em que “pecar” é inevitável:

SHE was guilty, of course, but it did not really bother her. For one thing, the quality of guilt was the same as ever; it was the same twinge she felt when she was out on her own and she thought she might have left the gas on and blown the house up, or earlier, when she was seven or eight, and the colors the church was painted, relentless brown and yellow, reminded her of excrement, and she was guilty (IEE 34).

A sensação de culpa que sentia por pecar não era, afinal, maior do que a que frequentemente sentia mesmo sem pecar:

Somehow she had expected this guilt would be different, but it was not. It was no worse, she discovered, to be guilty for real sins than to pull along

¹⁸⁰ Revisão do já anteriormente publicado em *Ontario Review*, No.3 (Fall-Winter 1975-76), pp. 5-11.

the same inborn, inbred, leaden load of shame she had known all her life. I might, she thought, have been sinning all the time for all the difference it makes (IEE 34).

É a religião, em grande medida veiculada pela mãe, a principal responsável por este permanente complexo de culpa e de inferioridade. Por isso a mãe torna-se cúmplice da perpetuação da sociedade patriarcal: em vez de ajudar a filha a lutar pela emancipação, prepara-a para a submissão:

Yes, she still thought it was a sin. It was delicious, but she had been trained to think of it as a sin, the law said it was a sin, the Commandments said it was a sin: it was sin. If Barney or her mother ever found out, or worse still, his mother ... the fat would be in the fire (IEE 34).

Algumas das falácias com que o homem foi, ao longo dos milénios, construindo o edifício patriarcal são desmascaradas ou desmistificadas neste conto. Barney, o marido de Ruth, é um advogado, e simboliza aqui a lei patriarcal, de que a mulher se vem pouco a pouco libertando, a lei de cuja criação e aplicação a mulher tem sido afastada por se considerar que a sua estrutura afectiva lhe não permite legislar e julgar objectivamente. Ora o que vemos neste conto é precisamente um grito de rebelião por parte de Ruth, não contra o marido, mas contra o que ele representa, enquanto homem, enquanto pilar da justiça falocrática:

Such a nice man, a good man, Barney. Why she had married him. Thoroughly decent. But deep inside him, where it had taken her several years to ferret it out, was a core of righteousness, a firm concept of how the world should operate, and what her place was in it. This core was formed in 1895, the year his mother was born (IEE 35).

Outra falácia é a dicotomia activo/passivo. Geralmente, observam os psicólogos da sociedade patriarcal, o homem é mais activo do que a mulher. Por isso, nas relações sexuais, por exemplo, a mulher deixa “de bom grado” a iniciativa ao homem e quanto menos “for molestada” melhor. Por isso, também, é infinitamente “mais fácil” à mulher suportar a ausência de relações sexuais do que ao homem. Isto “normalmente” é assim, e, se não for, é porque há qualquer “anormalidade” na constituição psicossomática da mulher: “*You love someone better than me, therefore you are ill. If he finds out about*

Uli, he'll lock me in the insane asylum” (IEE 35). Ora todo este raciocínio é vigorosamente questionado em todo o conto e, nomeadamente, neste passo:

Yes, she wanted, meanly and indecently [...] to shock him. Shake him up. Dance naked before him. Look. It's me. Shaking her breasts in front of him, wagging her hips. Look, Barney. This is what you married. A living, breathing, human woman. Me (IEE 35).

Toda esta vitalidade que ressumbra de Ruth tem correspondência na natureza e na paisagem. É primavera:

The sky was blue, convex with light and warmth. It seemed to be preparing itself to receive meadowlarks. Fat groundhogs surveyed the world from fenceposts (IEE 34).

Os postes telefónicos e os enormes êmbolos das bombas extractoras de petróleo, que pontuam a paisagem, são gigantescos símbolos fálicos que penetram a planura da terra, “*the flat fields punctuated with telephone poles*” (IEE 35). É a mesma ânsia quase cósmica de cópula que vamos encontrar de novo em “Transformations,” (IEE 56-57).

O encontro amoroso tem lugar numa galeria de uma mina de sal desactivada:

He had a flashlight. He swung its beam around. They were in a salt mine. It was beautiful, crystalline, white. “Oh,” she said, sucking her breath in, like a child (IEE 38).

Há aqui grande ambiguidade de símbolos: o espaço subterrâneo, a que Ruth a princípio tem medo de descer, sugere a culpa, o subconsciente. Mas não é a areia (escaldante) de Dante, não é o inferno, a expiação. É, afinal, o paraíso refulgente e puro de onde ela anseia não mais sair. Já em casa, Ruth medita profundamente sobre esta relação amorosa, ainda não totalmente liberta do sentimento de culpa, e conclui:

No, we were meant to spend the dark hours in a blinding white place, where the crystals are pure and cool; and there are no mothers or fathers or children or dogs, only ourselves and this white, crystalline non-sand, and all the books we have read on Friday nights at the library, and our own, beautiful clockwork (IEE 41).

Aquela galeria abandonada, onde não chegam ecos da vida “organizada” e rotineira cheia de leis e proibições impostas por pais e mães, nem se faz sentir o “dever” de propagar a espécie, onde, portanto, o prazer se desfruta sem medo das consequências, sem que os cães do remorso se possam ouvir, é a utopia, é o fruto da imaginação. Cá fora, os cães da culpa vão ainda morder perigosamente em “Bicycle Story,” a última história da recolha.

“The Salt Mines” é também protagonizado por Ruth, aqui caracterizada como sendo esposa do vice-presidente de uma firma importante e mãe de dois filhos adolescentes. Ruth tem um amante de enorme compleição física e com idade para ser seu pai. Uli trabalha na reparação das máquinas dos velhos poços de petróleo. Socialmente falando, está bem no fundo da escala – quase lhe recusavam o cartão de utilizador da biblioteca. A relação, que tem a ver com uma incompleta superação do complexo de Édipo, tem sucesso também porque Uli é socialmente inferior – ele vive num alpendre que ele próprio construiu no pátio de um benfeitor. A brancura que Ruth encontra nos poços das minas de sal é várias vezes referida, contrastando com a ideia de pecado ou com a monotonia da vida conjugal de Ruth, que é, de resto, uma mulher só: depois do jantar, que ela prepara para toda a família, cada um sai para seu lado, ficando Ruth sozinha e indo sentar-se à beira-mar. Chega a pensar em ir a nado até ao alpendre de Uli, que sugerira que ela algumas vezes poderia ir a pé, junto à orla do mar encontrar-se com ele, e não ter assim de inventar visitas a casa de amigos para se justificar perante os filhos. No poço da mina há alguns momentos que merecem desenvolvimento: Ruth quer lá ficar para sempre, naquele local que lhe parece o paraíso, e não subir mais à superfície; depois, enquanto sobe as escadas, imagina-se largando a escada e flutuando eternamente no ar. Barney, o marido de Ruth, é advogado, à semelhança de outros maridos das protagonistas de Engel. Isso seria uma séria dificuldade em caso de divórcio litigioso – semelhante ao que se passa em *The Glassy Sea* – um claro sinal da parcialidade da lei perante os dois sexos. Uli pode ter também algumas afinidades com o urso de *Bear*. Há alguns momentos interessantes na descrição da paisagem, ainda que sempre sóbrios. Os cristais de cloreto de sódio, que constituem as galerias onde o encontro amoroso tem lugar, são mencionados várias vezes e estão carregados de simbolismo. O sal é usado, se não para purificar a carne, pelo menos para evitar a sua putrefacção. A extrema brancura da superfície assim

constituída acentua este significado. No conto, onde expressamente não simboliza o castigo, sugere a purificação de uma relação, à partida, impura. A perfeição da estrutura cristalina lembra também a beleza, de que Ruth tem tanta relutância em se separar. O *Diccionario de Símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot, que surpreendentemente não inclui nenhum artigo sobre *sal* ou *sódio*, dá mais algumas pistas interessantes no artigo, *cristal*: “*Como las piedras preciosas, es un símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado. [...] El «estado de transparencia» se define como una de las mas bellas y efectivas conjunciones de contrario: la materia «existe», pero es como si no existiera, pues que se puede ver a su través. No hay dureza a la contemplación, no hay resistencia ni dolor* (Cirlot 152). Enquanto confluência ou conjunção de contrários o símbolo não pode ser mais adequado ao pensamento de Engel, empenhada, como está, na harmonização de dicotomias. A ausência de resistência e dor adaptam-se, também, ao enquadramento quase fantástico do encontro amoroso, em que um resto de sentimento de culpa totalmente se desvanece, e apetece não mais abandonar.

III.1.3.4 THE MARRIED LIFE

Não integráveis directamente em nenhum dos três grupos (Ziggy, Marshallene e Ruth) até ao momento explorados, restam oito contos: “Inside the Easter Egg,” “I See Something, It Sees Me,” “Mina and Clare,” “Transformations,” pertencentes à primeira secção; e “Meredith and the Lousy Latin Lover,” “Only God, My Dear,” “The Fall of the House that Jack Built” e “Tents for the Gandy Dancers,” da terceira e última secção. “Inside the Easter Egg” tem a particularidade de fazer a ponte com a outra colecção, *The Tattooed Woman*. Destinado a ser examinado em alguns dos aspectos da sua íntima relação com “The Confession Tree,” ficará por aí o seu exame. Vamos, então, aos sete restantes.

A primeira secção de *Inside the Easter Egg*, THE MARRIED LIFE, é, como o seu título indica, dedicada a cenas da vida conjugal. Os filhos, e os problemas por eles, com eles, ou a eles criados, não estão no centro do acontecer diegético. Num num dos contos da secção, “I See Something, It Sees Me,” não há mesmo quaisquer traços de um esposo, embora por duas vezes haja referência a filhos que, no entanto, nunca aparecem.

III.1.3.4.1 “I See Something, It Sees Me”¹⁸¹

“I See Something, It Sees Me” assemelha-se mais a um exercício, um estudo, do que outra coisa, fazendo lembrar o estilo objectivo, minucioso de *Mrs Dalloway* ou do *nouveau roman*. É uma descrição, feita na primeira pessoa, de parte de uma manhã na vida de uma mulher em Toronto, feita do seu ponto de vista e do ponto de vista de um observador. É interessante porque é um contraponto à generalizada escassez de referência espacial na ficção de Engel, com a excepção de *Lunatic Villas*, que contrariamente, abre com grande abundância de detalhe, talvez irónica, na caracterização da rua onde a acção se desenrola.

A narradora dá-nos, quase em tempo real, o que vê, e o que sente, enquanto regressa de eléctrico a casa. Pessoas e objectos desfilam perante o leitor, reflectidos na consciência dela. Os acontecimentos despertam pensamentos e comentários subjectivos.

Quando a narradora chega a casa, vê, estacionada em frente, uma carrinha, que pode ser de uma firma de detectives. Logo os seus pensamentos se sucedem na sua mente influenciados por essa possibilidade, tomando a forma de relatório policial, factual e objectivo. Será que a peça se destina precisamente a ilustrar duas opções narrativas? Cada uma das partes é equivalente em tamanho, embora os conteúdos sejam totalmente diferentes. Pode verificar-se a quanto pode chegar o poder de selecção do narrador, quando, a partir do mesmo período de tempo, lhe é possível apresentar factos tão diferentes. Ou será que o lapso de tempo não é de facto coincidente, e que temos na primeira parte o regresso a casa da narradora que foi fazer compras, enquanto depois, em casa, se faz um relatório do que, na realidade teve lugar?

Há uma referência à perda de privacidade por parte do cidadão, cada vez mais um número e menos uma pessoa:

By the time I take off my boots and go to the front window the truck is gone. I think of the spy-world we live in – social security numbers identical with medicare ones, everything from your income to your liver on file. I put down the groceries and make the report (IEE 20).

¹⁸¹ Já publicado como “I See Something It Sees Me!” *The Fiddlehead*, No. 101 (Spring 1974), pp. 3-5.

Uma vez mais se presente o temor pela perda da identidade, pela absorção do indivíduo pela massa, se bem que ao mesmo tempo não haja grandes certezas quanto à própria identidade, que encontra no outro tão poucos pontos de contacto.

O vocabulário é mais rico do que o habitual, principalmente aquele que está ligado à humidade, à neve semi-derretida e misturada com lama.

Apesar de parecer que nada acontece, a oportunidade é aproveitada para desmascarar uma sociedade preconceituosa, quando não mesmo segregadora, com que a narradora se não identifica:

I tell myself, “You’re getting like your mother, you always remark on race.” Because the first thing she says about going to a department store is, “The clerk was a . . .” and then she narrates his history and the history of her purchase. It is part of the national heritage to go to the other end of the world and be asked by an errant fellow-Canadian, “What church do you go to?” (IEE 19).

A nacionalidade, parece dizê-lo claramente a narradora autodiegética, não constitui por si só um traço de união, um símbolo de identidade. Mais intimamente unindo, ou desunindo, os canadianos está a religião, ou ainda mais, a confissão religiosa, ou até o próprio templo, como marca social de classe.

III.1.3.4.2 “Mina and Clare”

“Mina and Clare” é dos poucos contos incluídos na colecção que são narrados sob o ponto de vista masculino. Bob é um advogado actualmente fazendo os divórcios dos casais seus amigos, e a maior parte deles já se divorciou. Começou com os litígios das compras imobiliárias dos amigos, passou para os testamentos dos amigos/as da mãe, e agora está com os divórcios. À noite discute com a esposa, Mina, natural das Índias Ocidentais Holandesas, os casos litigiosos, e qual dos dois cônjuges amigos irá, em cada caso, defender:

“He says sex is better with the other one.”

“Oh-la-la, sex. Of course it is easier to get it up with a new girl. He should be too busy.”

“Coral talks all the time.”

“He wants a woman with a perfect body, his wife’s is marked by child-bearing, she is tired by looking after that big boring house, she knows no other entertainment than buying, buying, buying. Then she goes out and gets a job and he hates her independence. The Peters are the same: he likes to chase young girls, she hates to stay at home waiting up for him, he objects when she makes herself more independent, so they divorce, causing their children agony, to make a new arrangement that is exactly the same. As for the Parrishes...”

“There’s no doubt in my mind that Clare is a nymphomaniac.”

“Nonsense, Bob. Clare is very nice. She is the only wife of your friends who is not silly.”

“They seem to be the one couple who ought to have divorced.”

“That’s because Bill is your oldest friend and you do not like to see him hurt. But I think Clare gives herself, really gives herself, and is good at heart. She is very beautiful and has no morals, that is all. She is also good to their children, but very vulnerable to people in distress” (IEE 24-25).

A profissão de Bob confere possibilidades estruturais ao conto, uma vez que permite a apresentação sumária dos vários casos críticos da sociedade moderna, da crise da família monogâmica, baseada na complacente dependência da componente feminina. Agora que essa dependência se vai atenuando, e a independência da mulher se vai gradualmente materializando, esta mostra-se cada vez menos disposta a aceitar as assimetrias conjugais na repartição de deveres e no gozo de direitos.

O envelhecimento do corpo feminino, o único capital de que dispõe a mulher na sociedade patriarcal, está também na base de todos os problemas conjugais. Que o homem procure sexualmente uma mulher dez anos mais nova parece natural aos olhos de Bob, e Mina é “forçada” a concordar, ao mesmo tempo que “vai pondo as barbas de molho”:

At night, they clung to each other, feeling innocent, sexually opaque, unable to understand their friends’ declivities. “It isn’t,” he would say in disgust, “as if Brian’s going after anything but a piece of skirt ten years younger than Ann.” She would agree with him and look fearfully at her body in the mirror. He would feel depressingly smug. “Sexual propaganda,” he would say, “that’s what it is, sexual propaganda” (IEE 23-24).

Como bem observa Jane Rule¹⁸², Bob mostra-se despeitado com todo este desrespeito ao nono mandamento, e esta obsessão condenatória do “pecado” dos outros só termina quando ele também “mete a colherada.” A prolongada ausência de Mina nas Caraíbas, terra da sua naturalidade, onde passa o Inverno com os filhos e os pais, deixa a Bob a oportunidade de uma relação com Clare, a generosa e sensual esposa de Bill, o seu maior amigo. Depois de várias semanas de adultério, que Clare estimula, tudo é descoberto pelo marido enganado, para opróbrio e remorso de Bob.

Um trabalhador eventual, que costuma trabalhar no jardim de Bob e Clare, também vem consultá-lo com vista a um divórcio fundamentado na infidelidade da mulher. O texto faz o contraste entre a intransigência deste jardineiro – acompanhada de uma certa dignidade em não querer ser defendido por um advogado oficioso – e a semi-complacência de Bill, o marido de Clare.

Bob sente-se humilhado quando compreende que o amigo sabe do que se passa e que, tolerando que Clare prodigalize as suas carícias a outros, não tolera que ela faça o mesmo a ele. Por fim Bob lá vai ter com a mulher e os filhos às Caraíbas, receando encontrá-la talvez nos braços dalgum morenaço, o que não acontece, e tudo se recompõe:

Mina stretched. “Tonight, we go out and eat, really eat. There is a new man from Sumatra who makes something so good you wouldn’t imagine it. Sates and sambals. Ach, you can get all the things here, the climate is right. We shall eat. I have waited a long time for you.” Then, “On the plane on the way down there was that movie Claire’s Knee, and I got jealous and all winter I have mourned for you” (IEE 33).

A comida e o clima das Antilhas parecem ser o mais importante para Mina, e até para Bob o local parece oferecer mais atractivos do que noutras ocasiões. O filme a que se faz alusão é uma obra de 1970, de autoria de Éric Rohmer, que, inserido na chamada *nouvelle vague*, dramatiza jogos de sedução, libertinagem e moral. Na sua homonímia com a outra personagem feminina do conto, a fita desperta no sexto sentido de Mina como que um eco apenas pressentido da relação eventual que Bob e Clare protagonizam, mas que Bill desta vez inviabiliza, com alguma humilhação para Bob,

¹⁸² Cf. 4.1.4 acima.

que oculta totalmente o episódio. Parece haver alguma falta de coesão na história, apenas a representação mais ou menos aleatória dos motivos habituais em Engel.

Mina representa à perfeição o papel da mulher que alimenta a família. Do princípio ao fim do conto, a sua preocupação maior parece prender-se com a preparação de comida. O relevo que lhe dá Engel parece inequívoco:

Then she would have the ingredients for a rice-table, and she would shoo the children into the icy wind and spend five days grinding peanuts, marinating chickens, pounding spices and grinding coconut. The house filled with the odor of shrimp paste and a kind of rotted-fish condiment called blachan. Then she invited the horde – his high school friends, his university friends, his law-school friends, his clients, the friends she had made amongst his. He loved to see her at the feast, her eyes incandescent (IEE 23).

Ao contrário de Joanne, do romance homónimo, que se mostra irritada com este tipo de festas conviviais que o marido promove, e que ela depois tem de organizar, Mina presta-se prazenteiramente a este papel, que aceita como inerente à sua condição de mulher.

III.1.3.4.3 “Transformations”¹⁸³

Marian Engel disse uma vez que “The Smell of Sulphur” era o que de mais autobiográfico jamais havia escrito. “Transformations,” porém, escrito muito antes, disputa seriamente essa primazia. Se pensarmos que este conto foi apresentado pela autora a John Rich, e com ele discutido em sessões de psicanálise¹⁸⁴ durante a depressão que acompanhou a sua crise conjugal, podemos fazer uma ideia mais clara da sua importância enquanto chave para muita da ficção da autora, para muitos dos temas, tantas vezes apenas levemente, e quase cripticamente, aludidos.

“Transformations” é em grande medida uma alegoria¹⁸⁵ sobre a inexistência da mulher enquanto sujeito. Lou, a protagonista, começa por afirmar que foi treinada para

¹⁸³ Revisão do já anteriormente publicado em *Chatelaine*, Oct. 1975, pp. 66-67, 115-18.

¹⁸⁴ Cf. MEA Box 6, File 28, p. [42].

¹⁸⁵ No entanto C. G. Jung cita o caso de um doente que também não via as coisas (cf. Jung 237). Durante o tratamento começou a ver as pessoas, mas não via as cabeças – via e não via: era a consciência, explica Jung, que não queria ver.

se ver a si própria como os outros a vêem, o que à partida denega a sua existência enquanto sujeito: existe só enquanto objecto. Não se consegue ver reflectida no espelho, isto é, não tem identidade, não sabe quem é¹⁸⁶. O conto começa:

HAVING been told that it was the highest virtue to see herself as others saw her, Lou learned in the company of the elegant to feel shabby, in the company of the shabby-genteel to feel worldly and slight, in the company of boys her own age to feel hairy, and with girls to feel inferior (IEE 51).

Lou interrompe o seu trabalho independente, a sua carreira, para cuidar dos filhos: alimentá-los, lavá-los, acompanhá-los às várias actividades extracurriculares. Depois, quando eles já não precisam, já ela também perdeu o gosto pelo trabalho e prefere a ociosidade:

She was good at her work, but she married. She would have thought herself an awful failure if she hadn't married. And she liked Dick, totally liked him (IEE 51).

Passou então a idade crítica dos quarenta anos e com isso surgem alguns problemas físicos (vai precisar de óculos) e psicológicos (deixa de ver a sua imagem no espelho).

É acometida de um obsessivo e exacerbado desejo sexual por todo e qualquer homem, e até os objectos de aspecto fálico lhe despertam o desejo de com eles copular, o que parece indiciar um complexo de insuficiência de afectos, provocado por um procedimento de renúncia ao prazer em que foi educada, “*you didn't go to bed with people because you wouldn't be marriageable if you did*” (IEE 55), e de renúncia a proporcionar esse mesmo prazer aos parceiros do sexo masculino, pois dar-lhes o que eles queriam era uma má estratégia, “*boys weren't supposed to get what they wanted*” (IEE 55). E não se tratava de uma simples carência provocada pelo desinteresse sexual do marido, que se mantinha tão interessado por ela como sempre:

¹⁸⁶ É essa, também, a leitura de John Rich, o psiquiatra de Marian Engel, quando sugere uma alteração no conto: Told him about the story “Transformations” – he said, it would be best to have her get herself back before she has a man. “After all, you can't tell what kind of man you want if you don't know who you are” MEA Box 6, File 28, p.[42].

Dick was exuberant too, but she was not. The warmth and the rum made him lusty in bed. She found herself twisting and turning away from him, forcing herself to give in because she was foolish not to want him. She felt bad about it (IEE 55).

Tratava-se de qualquer coisa muito diferente, muito mais forte, que ela não conseguia explicar.

Certa manhã, sozinha em casa, voltara para a cama depois de toda a família ter saído. Desassossegada, porém, levantara-se de novo, tomara um duche e regressara outra vez ao leito, nua e sem se enxugar. Uma aragem suave soprando da janela aberta brincava percorrendo o seu corpo até que um acesso lancinante de desejo quase tão concreto como um odor pungente a acometeu:

After that, she wanted every man she saw on the beach. She was a bleeding wound of desire to such an extent that it was a game for her, it was funny. She couldn't pass an upright branch of driftwood, let alone a suburban father in shorts playing volleyball with his four-year-old. The people two lots up had planted yuccas along the front of their property and the great phallic calyxes were thrusting up: my God, she thought, I'd do it with them too. Then laughed: it was shaming, but somehow good (IEE 56-7).

É inevitável ler, neste passo, uma sátira à forma como a sociedade patriarcal encara diferentemente as manifestações da sexualidade masculina e feminina, perdoando ao homem a sua promiscuidade, principalmente na chamada “crise dos cinquenta,” enquanto convencionou que na mulher os impulsos da sexualidade não são tão pungentes, e, portanto perfeitamente suportáveis, enquanto existir o amor pelo companheiro. O passo parece tão caricatural no exagero da expressão lúbrica que, sendo verdade que a sexualidade feminina se faz sentir de uma forma tão ou mais aguda que a masculina, parece querer dizer: “Vede, homens, como é ridícula a justificação que convencionastes dar para a vossa promiscuidade. Nós, mulheres, sentimos o mesmo apelo e sabemos, quando queremos, contê-lo, no estrito cumprimento de um contrato celebrado em nome da continuação da família tradicional”.

Lou dá muitos passeios à beira-mar, e, por vezes, avança pelo mar, quer a nado, quer pelos embarcadiros que longamente se projectam mar adentro. Um desejo que lhe vem da juventude, uma sede de infinito. De repente Lou deixa de ver a sua imagem no

espelho, consulta um psiquiatra, por coincidência, um que se apaixonara por ela enquanto jovem, e que ela sempre repelira. E os dois aparecem no espelho do quarto de banho do consultório do psiquiatra, porque ele se interessa por ela. Ela, então, tem de se interessar por si própria, já que lá em casa tal parece não acontecer. É Lou que tem de falar para si própria ao espelho para, aos poucos, nele se começar a ver de novo. À medida que recupera o seu amor-próprio, começa também, pouco a pouco, a ver-se reflectida no espelho. Na praia encontra uma concavidade, onde se mete como quem está anichada no regaço de alguém que nos ama ou acarinha, nuns braços protectores, ou num útero. Então consegue ver-se num pequenino espelho de bolso que sempre a acompanha, e com quem fala, por vezes.

Ali escreve também frases aparentemente sem sentido: símbolo do poder expressivo da palavra, da escrita, da arte? O poder terapêutico desta escrita parece ser grande, pois parece ser a partir daí que se intensifica e recuperação. O psiquiatra declara-se impotente para, só por si, provocar essa recuperação, embora, enquanto Lou está com ele, ambos apareçam no espelho da casa de banho.

A falta de visibilidade no espelho pode também representar uma crise de identidade. É interessante verificar que uma das transformações por que passa Lou é uma intensificação violenta da libido, apeteendo-lhe copular com qualquer coisa que, ainda que vagamente, possa parecer uma representação fálica: estacas, plantas, bocados de pau na praia, etc., sem falar nos homens em calções brincando com os seus pequenos, na areia. Quanto à crise de identificação, ela própria se reconhece como sendo, sucessivamente, várias personalidades femininas, desde Cleópatra a Theodora Droodge, Pollyanna, Anne, ou Elsie Dinsmore.

Não é que Lou tenha um mau marido; mas parece que nunca houve entre ambos verdadeiro amor: davam-se bem, e era tudo. No fim – quando ela lhe confessa que são os quarentas que a trazem assim abatida – Dick chega mesmo a sugerir que ela volte a trabalhar, ou uma mudança de lugar, para outra cidade mesmo. Mas não parece ser esse o problema. Mais parece o sentido de perda, o sentir de uma vida que se esvai sem ser vivida.

Num plano mais profundo, “Transformations” pode ler-se também como uma alegoria sobre a escrita, sobre a mulher enquanto esposa/mãe/escritora. Note-se que quando Lou começa a escrever coisas aparentemente desconexas na areia, a sua

imagem começa a aparecer mais frequentemente no espelho. Pelo nome da personagem, Lou, este conto encontra-se também intimamente ligado a *Bear*, e essa ligação é desenvolvida por Verduyn¹⁸⁷, que lê também no romance a mesma alegoria sobre a escrita e a realização de uma metamorfose pessoal, que ambas as personagens verificam olhando para o espelho (Verduyn 121-123).

O desaparecimento da imagem do espelho pode significar uma recusa inconsciente de Lou a ver-se a si mesma, envelhecida; uma recusa a ver os efeitos, as transformações que a idade, que traz consigo visíveis mutações hormonais, provoca no corpo. O passo que se segue, descrevendo o impulso que Lou sente para desaparecer no lago, nadar, nadar sempre até perder de vista a margem e se cansar, adormecendo para sempre, assemelha-se também à ideia de Ruth, presente em “The Salt Mines”, de soltar as mãos da escada e ficar a flutuar no ar, caindo indefinidamente, e simboliza uma recusa a envelhecer, a transformar-se; um desejo, enfim, de paragem no tempo:

I could swim out. I wouldn't know what happened. It would be easy, it would be soft. I would be so tired I would just go to sleep. Become part of the water. It wouldn't hurt.

Then she remembered it was only February. Swimming was out of the question. She put the supper on (IEE 53).

A lembrança, prosaica por certo, de que é Inverno, e de que a água está fria, trá-la de regresso à realidade da rotina diária de uma dona de casa.

Uma técnica narrativa, notavelmente utilizada por Margaret Laurence, em *The Stone Angel*, por exemplo, é aqui também utilizada. Consiste na transição da transcrição do pensamento, no seu fluir por vezes desconexo e imprevisível, para o diálogo concreto, a sua articulação fônica. Geralmente, o último pensamento é repetido, por vezes ligeiramente alterado, mas desta vez devidamente articulado, de forma a ser ouvido pelo interlocutor:

If you can't put your finger on it, what use is your finger? Cut it off. Then, if the world was an egg, I'd break it. Then, I'm sorry Dick.
“I'm sorry, Dick” she said (IEE 56).

¹⁸⁷ Verduyn dá mesmo o título do conto a um dos capítulos do seu livro, *Lifelines*, o que dá bem a medida de quão importante o considera no conjunto da obra de Engel.

Uma das características comum à quase generalidade das grandes heroínas de Engel é não saberem verdadeiramente o que é o amor. Aquilo que julgam ser o amor, tal como aparece nos romances da especialidade e no cinema, acaba por nunca conduzir ao casamento, acaba por nunca se consumir. É a sua ideia que perdura:

She didn't know what all that stuff they called love was about – she meant, she had thought she knew when she was sixteen and reading books like Wuthering Heights and coming home after dances, finding it too glorious to go inside, so, trailing her long, new New Look swayback fuzzy brown overcoat in the brown leaves, danced outside the house in the side yard for ages after Wallie Purvis left her shyly unknissed on the doorstep [...]

The moon was high that night. They were living in a house with garlands of gingerbread on the grey gables. Wallie Purvis didn't kiss her but she didn't want him to. She was saving herself for better things. Yes, she knew about love. She was never so certain of that again (IEE 51-52).

Uma sátira do amor romântico, da falácia romântica, é o que parece sobressair neste passo, com uma provável alusão a um qualquer filme, talvez um musical, para além do romance de Emily Brontë. A grande amorosa de *Wuthering Heights*, Cathy, é uma figura recorrente em Engel. Simbolizando o amor romântico, tão escaldante como impossível, aparece também em “What do Lovers do?”, na segunda secção da colecção, como já testemunhámos:

She had loved one man at a distance so desperately that she thought she would die; when he came close up, she was ill. She had been loved in the same obsessive way; it gave her claustrophobia. She and Dick liked each other fine; they married (IEE 52).

Parece querer sugerir-se aqui que o amor paixão, “when he came close up, she was ill,” não funciona no casamento; ou que, se houver casamento, essa paixão se extingue. Não havendo, fica sempre vivo, como que intocado, esse sentimento. A paixão causa claustrofobia, impede de facto a vida prática a dois, ou desgasta-se consideravelmente. Esta paixão não consumada faz também parte da crise que Lou agora atravessa.

III.1.3.5 CHILDREN AND ANCESTORS

III.1.3.5.1 “Meredith And The Lousy Latin Lover”¹⁸⁸

A encabeçar a terceira secção de *Inside the Easter Egg*, CHILDREN AND ANCESTORS, encontra-se “Meredith And The Lousy Latin Lover” uma das mais interessantes peças da colecção. Os temas da distância entre aparência e realidade, da visão dicotómica do mundo e das coisas – a preto e branco – estão no centro dos acontecimentos. Pelo meio desfilam muitos dos temas caros a Engel: a preocupação com o corpo, o complexo de Édipo no feminino, isto é, a rivalidade com a mãe pela conquista do pai. A preocupação da mãe com a possibilidade da filha conquistar o pai afectivamente, coisa em que ela própria falhou, mas também da filha ser conquistada por ele, e de a mãe ter, assim, de partilhá-la.

Observa-se que as culpas da separação precoce dos progenitores de Meredith estão repartidas pelos dois, mãe e pai, pela inexperiência de ambos no casamento, pelo facto do próprio pai ter pouca experiência da paternidade, já que pouco tempo viveu com o seu próprio pai. Estes são alguns dos malefícios da falta de um dos progenitores durante o crescimento do indivíduo, na formação da sua personalidade, tema caro ao feminismo, quando quer fazer entender que as responsabilidades da criação dos filhos devem ser repartidas por pai e mãe, e não apenas assacadas a esta.

Nancy, a mãe de Meredith, é muito possessiva, muito severa quanto à vida matrimonial, um tipo, enfim, que Engel exhibe ironicamente como muito canadiano. O ex-marido, Edmondo, é um engenheiro italiano, produto, portanto, de uma cultura muito diferente, muito menos repressiva dos impulsos sensuais; o cliché do macho latino. Esta tipificação, recorde-se, surge já em *No Clouds of Glory*.

Edmondo, incapaz de respirar no espaço que Nancy fecha à sua volta, acaba por abandonar o lar na companhia de uma sueca, Aviva, que afinal não é sueca, mas sim californiana. É precisamente esta mulher, de entre todas as personagens, aquela que se revela mais madura, experiente e sensata, e que, analisando correctamente a situação de

¹⁸⁸ Versão revista do conto publicado em *Chatelaine*, Jan. 1976, pp. 22-23, 71-74.

que resulta, já quase no fim do conto, a fuga de Meredith da casa materna, onde sempre vivera, para a casa do pai, aconselha a jovem a regressar ao lar materno.

Meredith cresce com a mãe, quinze anos de vida num ambiente fechado e protegido do mundo exterior: não está habituada às escaramuças conjugais, e logo fica perturbada quando assiste, em casa de uma amiga com quem estuda, a uma pequena tempestade entre marido e mulher por causa da mera escolha de umas azeitonas para o Martini.

A atracção que Edmondo exerce sobre a jovem filha é fruto dum misto de amor filial e de instinto de sedução, pois a jovem prepara-se para o primeiro encontro com o progenitor como se fosse sair com um namorado. A mãe também pressente isso, consciente ou intuitivamente, quando lhe recomenda que não ponha umas certas sandálias que lhe dão um ar de galdéria:

Meredith liked her father. Not his attitude to women, but his own self. He was clever and knowing and not like anyone else she knew. He made easy, affectionate conversation. He had been everywhere, seen everything. So many of her mother's friends were involved in local politics to the exclusion of anything else. He made them seem provincial. He made her boyfriend seem the age he really was. He made her mother seem unreasonable (IEE 120).

O encontro com o pai liberta Meredith de uma quase total dependência da mãe, de uma forma que ela própria não julgava ser possível. Vai ter, um dia, que se desligar da progenitora. Agora que conheceu o pai, a sua personalidade, a sua sofisticação, o seu apelo físico, até, o mundo em que cresceu na ausência dele, parece-lhe provincial: uma constatação que o leitor pode estender também ao próprio país, fechado sobre si próprio, protegido de hábitos e ideias, que, provenientes do exterior, pudessem macular o ambiente moralmente asséptico do país.

Meredith passa agora cada vez mais tempo com o pai e com Aviva, que lhe revelam um mundo diferente, mais sofisticado. Nancy sente a filha afastar-se e fica nervosa. Mãe e filha discutem com acrimónia e Meredith sai de casa indo passar a noite a casa do pai. Tudo na fuga de casa parece incitar a jovem à independência, ao exteriorizar da emancipação acabada de conquistar:

She crossed to the middle and marched down the parks of the boulevard, kicking tulips. There were no cops around to stop her. She took off her shoes and walked through all the fountains (IEE 120).

Na circunstância, Aviva mostra-se extremamente sensata, pondo bastante água na fervura. Se por um lado se presta a alguma cumplicidade, oferecendo à enteada uma bebida forte, por outro faz racionalmente compreender a Meredith toda a extensão do problema, e autoriza que, naquela noite apenas, a jovem fique ausente de casa: no dia seguinte deve regressar para sua mãe. Meredith obedece, mas, na manhã seguinte, não regressa directamente a casa. Em vez de tomar o metropolitano, faz todo o caminho a pé, observando como a cidade matinal difere da cidade nocturna, e pensando, “*I don’t want anyone to own me, I won’t let them have the papers. And, oh Jesus, I forgot to ask him about the math problem*” (IEE 121). Um assomo de ironia faz-se sentir, em contraponto com o irrefreável impulso autonómico da adolescente: é que há ainda *problemas* que ela não consegue resolver sozinha.

Quando a jovem chega a casa, Nancy ainda dorme. Meredith não a acorda. Toma um duche e observa-se de novo ao espelho. Algo no seu corpo tinha mudado. Algo de irreversível acontecera. Ela, que sempre vivera com a mãe, e nunca antevira a possibilidade, nem o desejo, de dela se separar, sabe finalmente que a separação acabará por ter lugar um dia, e que se efectuará sem grandes dificuldades. Quanto ao pai, parece-lhe agora demasiadamente dependente da sua actual companheira para poder dedicar à filha a atenção que ela requer:

She lay on her bed and thought about the Lousy Latin Lover. He was gorgeous, the sight of him made her quiver, but he couldn’t do anything without Aviva. He was afraid of her a little, too. He always hesitated before he spoke. It seemed to her he didn’t know how to be a father. His own father had been killed in one of their wars, and his mother was a martinet in black, Nancy said. She guessed he had his problems (IEE 121-122).

Mais um conto em que se mostra uma situação que todos os dias se repete, apenas com a diferença de que aqui não há apenas duas dimensões, bons e maus, mas uma imensidade de gradações em que a culpa é repartida por todos, e por eles, em parte, assumida, e ainda por um contexto social transcendente que o indivíduo dificilmente consegue contrariar. Pelo meio é afluída, também, a questão dos preconceitos

culturais, particularmente em relação aos povos latinos, que Nancy, apesar de tudo, não consegue esconder na totalidade.

É bem visível neste conto a intenção de Engel de desmontar alguns estereótipos profundamente enrustados na mentalidade de certa sociedade canadiana. Afinal o engenheiro italiano não abandona o lar devido à proverbial lascívia que alegadamente faz correr um macho latino atrás do primeiro rabo de saia: o ambiente asfixiante que Nancy cria em torno de Edmondo é sugerido como podendo estar na origem dessa escapada; e o facto de ele parecer não saber ser pai é explicado pela circunstância de, na prática, não ter tido pai. Não se trata, então, de qualquer inabilidade congénita ou cultural dos latinos. É isso que Engel coloca em evidência.

Engel tem consciência de que os estereótipos são estereótipos, mas algumas das suas personagens não têm essa consciência. Convém observar, no entanto, que embora fazendo-se eco do impacto das várias culturas imigrantes nas comunidades de ascendência europeia, Engel nunca elege a problemática das relações inter-étnicas como uma prioridade. Na maior parte dos romances nunca a chega a aflorar, e, quando o faz, nos contos e em *Lunatic Villas*, as manifestações de segregação partem geralmente de pessoas mais velhas, de que a geração das protagonistas se tende a distanciar, como se fosse já uma coisa do passado. A comunidade judaica é a mais frequentemente referida como objecto dos remos e atitudes segregacionistas das comunidades protestantes, e em *Lunatic Villas* surgem duas jamaicanas, excelentes a lidar com crianças, que, em vez de tratarem dos filhos dos canadianos ricos, deviam estar nos seus países com a possibilidade de terem os seus próprios filhos e tratarem deles com a competência que demonstram no país estrangeiro.

Se, porém, desejarmos ter uma ideia da segregação que umas comunidades exercem sobre as outras, e da pungente humilhação que infligem, em todas as classes sociais, europeus sobre asiáticos, e todos sobre os descendentes de africanos, e estes, ainda, uns sobre os outros, segundo a sua proveniência, teremos de ler autores como Austin Clarke, que através da consciência de uma criada barbadiana ao serviço de uma família judia, na trilogia *The Meeting Point* (1967), *Storm of Fortune* (1971) e *The Bigger Light* (1975), dá uma ideia muito nítida da imiscibilidade de uma população que vive segregada em “guetos” bem delimitados, cada comunidade comprazendo-se em ter sempre uma outra que considera inferior.

III.1.3.5.2 “Only God, My Dear”¹⁸⁹

“Only God, My Dear” releva do conflito de gerações e da crise da família tradicional ameaçada por aquele, pelas tentações extraconjugais exercidas sobre o homem, pela falta de privacidade e de liberdade, que a existência da família sempre coarcta, e estrutura-se em cinco quadros:

(1) Numa sala de aula, Diana, professora de Inglês, vigia uma prova de Latim. Está preocupada com a geração iletrada de agora, de cabelos compridos, bonitos, mas pouco práticos. Depois pensa no que irá fazer para o jantar:

SHE was invigilating a Latin exam, her mind, trapped as usual (because it was three o'clock in the afternoon), between plans for supper and plans for tomorrow (IEE 123).

O tema da mente feminina sempre repartida por uma multiplicidade de preocupações ou solicitações, embora sendo o primeiro a ser apresentado, não vai ser de primordial relevo, para além do que lhe advém do facto de contribuir para acentuar a dificuldade da mulher em dispor duma certa privacidade mental, que, esse sim, parece-me, é o tema principal do conto.

Os cabelos compridos da geração de sessenta, cuja moda Diana quase patologicamente detesta, são já objecto de um desenvolvimento maior. Por um lado, sugerem-lhe a decadência física quando se lembra de

hair in the sink and the bath-drain, and hairbrushes clotted with snarls and lying on the chesterfield: it spoke to her of misty female horrors, far-off invalid aunts and lyings-in (IEE 125);

por outro lado contribuem para a caracterização de uma descontinuidade entre a geração de Diana e a geração seguinte. Os cabelos não são feios, são até mais bonitos do que no seu tempo. São, porém, pouco práticos e os jovens fazem com eles coisas que na geração anterior mereceriam a mais severa reprovação:

¹⁸⁹ Versão revista do conto anteriormente publicado com o título “Too Many Parts.” *Chatelaine*, Oct. 1971, pp. 44, 96, 98, 101-02.

It looked, she thought, better than the crimped hair they had worn in their day. But it got into their eyes and their mouths, it hung down and blotted the papers of the few who still used ink. They chewed it noisily and obscenely, [...] they dangled it over three desks at a time (IEE 125).

Mas, para além dos cabelos, outra transformação se operou nos corpos das pessoas, que começa a tornar difícil uma recíproca identificação com a geração anterior:

They were tall and alive and athletic – even her own children had these ridiculously prolonged legs – unbent, unaccustomed to uniform. And enormously hairy (IEE 124).

Estes são os aspectos físicos da falha geracional, que, naturalmente, se torna mais acentuada na actividade mental, pois “*each year that the hair got longer, the work got worse [...] an insult to the intelligence*” (IEE 125). E o comprimento do cabelo, e a sua beleza em geral, como símbolo exterior de beleza, um mero objecto de prazer, torna-se central para o conto quando Engel de forma oblíqua alude ao poema misógino de Yeats, abaixo referido.

(2) Em casa, na cozinha, Diana e o filho, Scotty, falam do insucesso escolar deste, e, também, da irmã, Lisa, que participa numa manifestação feminista contra um concurso de beleza, “misse fato de banho,” apesar de estarem no inverno, o que, afinal, é natural, pois a moda de Verão lança-se no Inverno. Scotty está, a pedido da mãe, a ralar as cenouras para o jantar.

(3) Chega Ted, o marido. Provoca Lisa, em tom trocista, por causa da manifestação. Corroborando Ted, Diana cita um poema de Yeats¹⁹⁰ de onde é extraído o título do conto:

Diana broke in. “Do you know the Yeats? ‘That only God, my dear/Could love you for yourself alone/And not your yellow hair?’” (IEE 129).

¹⁹⁰ Trata-se de “For Anne Gregory,” um de três pequenos poemas do autor publicados pela primeira vez no *The Spectator*, no decurso de 1932, e que vem depois a integrar *The Winding Stair and Other Poems* (1933). Cf. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. London: MacMillan & Co Ltd, 1961. Desconheço a identidade da destinatária, que o poeta parece assim querer insultar com tão misógina criação. (Trata-se, provavelmente de uma filha ou neta de Sir William Gregory e Lady Gregory).

Revoltada com o poema, Lisa responde que se isto é literatura, não percebe que utilidade pode ter aquilo que a mãe anda a ensinar. Diana, que no fundo nunca gostara deste poema, contesta um pouco a atitude de Ted, vindo em socorro da filha, que, a certa altura, está quase em lágrimas. Que é do humor? pergunta Ted.

O telefone toca, é Lina, uma vizinha solteirona, que pede a Ted que a vá ajudar a resolver um qualquer problema. Diana não consegue ocultar uma ponta de ciúmes, mas sente não ter razões para impedir Ted de lá ir, pois ela própria vai estar ocupada na correcção de testes.

(4) Fica Diana sozinha. Mas não consegue trabalhar, a pensar no que se passou ao jantar. Então liga a televisão e comove-se extraordinariamente com o *David Copperfield*, que lhe restitui antigas emoções de infância. Da experiência, dirá mais tarde ao marido, “*I watched David Copperfield on the television and cried and cried. I was darn glad you weren’t here*” (IEE 131). Quando sugere aos filhos que liguem também a TV para verem o filme, estes escusam-se com a necessidade de estudar.

(5) Ted regressa, irritado com a proposta de Lina para que abandone mulher e filhos e case com ela. Diana, que por momentos contempla com agrado as vantagens de uma vida a três, sem o marido, portanto, conta-lhe do filme que vira, e como fora bom estar sozinha para se poder emocionar livremente. Pergunta se Ted deseja que ela deixe de ensinar, mas o marido responde que não. Será que há outra maneira, diferente, de viver? interroga-se Diana.

O assunto principal do conto parece-me concentrar-se neste pensamento de Diana:

It would not do to be ridiculously self-sacrificing: one’s self was split into too many parts: home, school, family, and the private, neglected life of the imagination (IEE 124),

pensamento que, aproximadamente, se estrutura como as cinco partes do conto que acabei de referir: a casa, a escola (a profissão), a família, e privacidade da imaginação – a mais negligenciada.

O clímax ocorre exactamente no momento em que a imaginação é estimulada. Depois de limpar a mesa onde foi servido o jantar, o que faz sozinha, Diana liga o televisor da cozinha em plena transmissão de *David Copperfield*, uma versão

cinematográfica do romance de Charles Dickens, cuja história sua mãe lhe lia habitualmente ao deitar. O reencontro com aquelas personagens tão afectivamente familiares desperta-lhe profundas emoções, que Diana logo deseja partilhar:

She thought for a moment of calling the children down, and remembered they were children no longer. She could not envisage their sharing her reaction, and they had their own work to do. During a commercial, she called Lisa on the extension and told her to turn it on if she wanted to upstairs. Lisa said she was studying, and so was Scotty (IEE 130).

O visionamento da versão cinematográfica de *David Copperfield* vem desencadear uma catadupa de reminiscências da infância e adolescência, que Diana não pode partilhar, por um lado, porque a família não está, ou não se mostra disponível, e, por outro, porque a natureza desta “tempestade” emocional é exclusivamente individual, e não teria lugar com o marido, por exemplo, presente. A catarse dessas emoções dá-se, então, com plena intensidade, a sós:

So she watched alone and cried unabashedly. If Ted were here he would be always conscious of the actors, the credits, the techniques. Well, it was her job to be conscious of the story and the voices, and they were lovely (IEE 130).

De salientar a impossibilidade de partilhar intimamente este momento de tão intensa comoção. É aqui que falha mais pronunciadamente a relação familiar, a impossibilidade de associar os entes queridos à “*private life of imagination*”. Os filhos têm outros interesses. O marido tem outra sensibilidade, outra formação académica. Uma comunhão total sobre aquilo que mais intimamente toca a Diana parece impossível. A relação mantém-se, por isso, a um nível que pouco mais é do que de sobrevivência.

Mas o conto não desenvolve apenas este tema principal. Em torno dele orbitam outros temas que já nos são familiares. As gravidezes e a educação dos filhos, que contendem fortemente com as carreiras das mulheres, é um tema que também é aflorado. Diana interrompe a sua vida profissional até que os filhos atinjam a puberdade. É preciso, também, ter cuidado com a figura quando se está grávida, e nos

anos seguintes, para que o homem não se desinteressasse sexualmente. Mas neste capítulo não houvera problemas. Ted fora compreensivo e Diana está-lhe grata por isso:

“Remember the baby-sitter who used to say to you, ‘You’ll have to keep up with him and not lose your looks, Mrs Walpole’.”

“When I was fat after Lisa. You were so good, then. You held me together” (IEE 131).

Para além destes requisitos da sociedade patriarcal, cuidadosamente inculcados pela ama e interiorizados por Diana, esta sente-se fortemente impregnada da autoridade do pai: a falocracia não está apenas no homem. Quantas vezes as mulheres são as mais intolerantes defensoras da sociedade patriarcal:

Therefore, after the bice-lined foolscap, after the examination paper, she passed out elastic bands. And the ones she had known for the whole four years, who knew her and knew she liked them, and liked her [...], accepted the elastics, and tied back their flowing locks, and worked. [...] She thought again, how very like my father (IEE 125).

A continuidade do pai que Diana sente em si própria – também ele fora professor, e um bom professor, um aspecto que é desenvolvido noutra local do conto (IEE 123-4) – parece estar ali também para sublinhar a dimensão do vazio que parece estar a cavar-se entre gerações.

Lina, a sedutora vizinha a cujo pedido de auxílio Ted acorre a responder, é uma personagem que, embora apenas esquematicamente delineada, escapa ao estereotipo mulher-bonita-cabeça-oca. A verdade é que se manteve solteira apesar do seu reconhecido bom aspecto físico:

They had always known Lina [...]. She had not married, and she had once been very beautiful, although her present appearance was open to argument. It could not be said that Lina because she was beautiful had failed to use her head; it seemed to Diana that she used it admirably. Certainly she told good stories, and they sounded wonderful to other women’s husbands (IEE 128).

Para a função que desempenha no conto, Lina está, a meu ver, suficiente, e convincentemente, caracterizada. Em relação ao tema principal, Lina oferece a

possibilidade de Diana ficar a sós em frente da televisão. Ao mesmo tempo, suscita em Diana um sentimento duplo de ciúme, por um lado:

“Don’t go, Ted. She’ll only get you involved again.”

“Why not? You’re busy.”

“So I am.” She let the jealousy show in her voice (IEE 128);

e de expectativa, diria quase, de esperança, por outro, quando Ted regressa a casa:

“I don’t see why anybody shouldn’t be free if . . .” She stopped. That wasn’t what she meant at all. She had had, as he spoke, a small shock of desire for freedom, the thought, only three of us, easier. . . (IEE 131).

Por um fugaz momento Diana quase saboreia a hipótese da formação de um núcleo familiar mais restrito: só ela e os filhos, *“only three of us,”* pensamento que parece voltar a surgir-lhe quando se interroga *“I wonder if there’s another way to live” (IEE 132).*

Diana conforma-se com a justificação que Ted dá para não ficar em casa: estando ela ocupada com os afazeres inerentes à sua profissão, não está, então, inteiramente disponível para o marido. Este sente-se, “naturalmente”, no direito de ir procurar entretenimento junto de outra mulher. Mas não ocorre a Diana perguntar se ela também pode sair quando ele está ocupado; uma falta de reciprocidade que comanda o pensamento patriarcal, que Diana interiorizou perfeitamente, aliás, na linha de todo o pensamento e sentimento anterior, e que está tão expressivamente condensada na citação de Yeats.

Ao desculpar os laivos de chauvinismo que Ted deixa transparecer no seu discurso, nas suas preferências e na sua conduta, Diana procura mentalmente contrabalançá-los, apontando nele algumas qualidades que, geralmente, as mulheres parecem apreciar nos homens: a capacidade de criar um clima de segurança para a família, e de autoridade para com os filhos:

She cleared the table and thought how easy it was to be unfair to Ted. His teasing was always a probe and sometimes an insult, but in fact he saw the world steadily and whole and not in subjects as she did. It was he who had kept the children, too, from rebelling against her scholasticism. If, deep

inside, there was an old fuddy-duddy who salivated at beauty contests, should she complain? (IEE 129).

Mas não parece dar-se conta de que a percepção fragmentada do mundo e das coisas, que lhe parece ser a sua, se deve à necessidade de se preocupar com muitas coisas ao mesmo tempo. De facto, ressalta à evidência que a mente de Diana está muito repartida. As tarefas domésticas: a confecção da comida, as preocupações com os problemas dos filhos e da sua educação, as atenções que permanentemente deve dispensar ao marido, a manutenção do equilíbrio doméstico, colocando-se ora do lado dos filhos, ora do lado do marido; as preocupações profissionais e a permanente auto-avaliação do seu desempenho nesse domínio, além duma constante auto-análise do seu comportamento, acotovelam-se na mente de Diana, deixando um espaço muito acanhado para os reencontros consigo mesma, do tipo daquele que acaba por ter lugar no decorrer do conto, e que constitui, como vimos, o clímax principal da peça. O marido, por seu lado, apenas tem de se preocupar seriamente com a sua própria profissão, e com o seu próprio bem-estar:

“I wonder if there’s another way to live. Are you sure you don’t want me to quit teaching?”

“You’ve got to use up all that energy somehow, haven’t you? Good-night, love. I’m an old, old man tonight” (IEE 132).

Diana pressente que pode haver uma alternativa à sociedade patriarcal, que de momento lhe parece a única possível, aquela que decorre da própria estrutura da natureza. Mas, por outro lado mostra-se pronta a renunciar à profissão para benefício da família. Ted, o marido, porém, parece conhecê-la melhor do que ela a si própria, e mostra-se menos conservador ao reconhecer que há na mulher energias que carecem de uma libertação, de uma aplicação autónoma, de um escape fora do ambiente restrito, e restritivo, da família. O último comentário de Ted aponta para um novo conhecimento, uma sabedoria que só a idade traz, mas que ele parece ter adquirido naquele bocado de noite que passou junto de Lina.

David Copperfield surge no conto representando uma tradição em vias de se ver descontinuada, já que nenhum dos filhos quer interromper o que está a fazer para ligar o televisor. É uma certa continuidade com um passado marcado por uma prestigiada

tradição literária, que aqui se revela em vias de desaparecimento, posta em causa por novas ideias (feminismo), novas grandes causas, ou por uma iliteracia de origem pragmática. É a tradição literária, portanto, aqui representada por Dickens e Yeats, que também está em julgamento.

Mesmo numa família que se mantém unida, pelo menos vivendo sob o mesmo tecto, sente-se o efeito de algumas tensões desagregadoras. A afirmação da individualidade de qualquer dos elementos tende a colidir com os sentimentos do outro. A própria experiência por que passa Diana ao voltar a ver, na TV, *David Copperfield*, e que é intensíssima, uma verdadeira tempestade, não poderia ter sido assim vivida estando Ted presente.

O conto é de grande beleza, uma beleza que não é facilmente apreciável numa primeira leitura, e que lhe é comunicada, não por uma escolha especialmente apurada de palavras ou imagens mas pela selecção e sequenciação dos elementos construtivos. Os factos relatados, seleccionados para a narração são, em si mesmos, geralmente banais. É, no entanto, a intensidade do olhar da narradora, e da autora por detrás dela, que lhes confere estatuto diegético. Assiste-se aqui, a um tempo, à captura de um momento de crise na família tradicional, em que a comunicação entre os seus membros se estabelece com dificuldade ou não existe mesmo, em que as verdades tradicionais foram profundamente abaladas sem que tenha transcorrido ainda tempo para outras se estabelecerem no seu lugar.

III.1.3.5.3 “The Fall of the House that Jack Built”

“The Fall Of The House That Jack Built” é um conto em que mais uma vez os elementos diegéticos parecem totalmente desprovidos de interesse romanesco, pelo menos para certo público masculino, já que do ponto de vista feminino a casa é, convencionalmente, o centro de atracção do mundo da mulher, ou, se quisermos, e segundo a perspectiva feminista, o espaço reduzido de manobra para onde foi remetida pela sociedade patriarcal.

Como o próprio título indica, a casa é foco da acção, ou se quisermos as casas, pois de três se fala no conto. Alissa e Marcus possuem uma antiga casa apalaçada que a avó Alissa lhe legou, por preferir esta, talvez, às outras netas. Mas a verdade é que a casa é enorme e não está em boas condições. Marcus, contudo, é um homem prático e,

nas horas que a docência lhe deixa livres, e com a colaboração da esposa, pouco a pouco torna a casa habitável.

A história começa no preciso momento em que, para a casa em frente, se está a mudar a família do director da grande fábrica local. Os filhos do casal estão a passar férias num acampamento e está-se no meio do Verão. Quando o casal está conversando na grande cozinha, desaba o tecto da sala de estar devido a um deslocamento nas paredes da casa.

A equipa de construtores enviada pelo engenheiro substitui algumas vigas, que se verificam ser de fraca qualidade. A magnificência exterior esconde uma estrutura deficiente e decadente. Trata-se, afinal, de uma casa que impusera respeito e temor a várias gerações de pessoas – incluindo as crianças que então eram o casal que nela agora vive – mas que esconde uma qualidade de construção de segunda ou terceira ordem. Um gigante com pés de barro, por assim dizer.

Reposta a estabilidade da casa em quatro dias, durante os quais o casal dorme em sacos-cama no jardim, Marcus sugere que Alissa aceite um convite de Linda, uma amiga, para passar o resto do Verão numa ilha onde esta habita. Ele próprio recusa a sugestão da mulher de partir no seu veleiro para uma expedição náutica.

Alissa passa então um período excelente com a amiga, mas quando regressa encontra a casa completamente mudada. Alegadamente a conselho do senhor Delamere, o vizinho da frente e novo director da fábrica, Marcus remodelara a casa de forma a poder vendê-la por um preço excelente. É a fábrica que a compra, afinal, e nela se instalará, vêm a sabê-lo, no fim, o leitor e o próprio casal, a família do director.

Alissa fica, inicialmente, magoada porque o marido tudo resolveu sem lhe pedir a opinião: afinal a casa era dela! Marcus, o marido, dá alguns sinais de impaciência, que já haviam começado antes da casa ser vendida. Porém, com o dinheiro que receberam da venda da casa, e que é dividido igualmente pelos dois, compram uma vivenda noutra local, mais moderna, com melhores condições, e o que sobra ainda lhes permite pagar todas as dívidas e mudar de carro. E o conto termina com a senhora Delamere a convidá-los a visitarem a sua nova casa, que, afinal, fora a deles.

No centro do conto parece estar uma alegoria ao colonialismo, ainda que de forma ténue e disfarçada. A subalternização da mulher, principalmente na tomada de decisões importantes, como é a venda da casa que Alissa herdou da avó, e à qual está ligada por

laços afectivos muito fortes, é bastante conspícua, mas também não parece ser esse o tema central do conto. A dicotomia aparência/realidade é também glosada. Há a metáfora ninho/casa, em que os elementos ornamentais que Marcus usa na decoração da casa são comparados (assindeticamente) aos fios coloridos que as aves entretecem nos seus ninhos. Dramatizada parece também a tenção entre a afectividade e o pragmatismo.

Incluído na terceira secção da colecção, CHILDREN AND ANCESTORS, o tema da subalternização da mulher vê, por isso, reduzida a sua centralidade, pois a casa representa um certo passado percebidamente glorioso, mas que se vem a revelar ser apenas de gloriosa aparência. Há quem queira ver (Cf. Rule 43) neste conto um marido, que padecendo dum complexo de inferioridade, por ter esposado uma mulher de um estrato social superior, procura apagar todos os traços dessa percebida superioridade, acabando por vender a casa, último e mais importante símbolo de uma certa posição social. Se assim for, no entanto, creio haver demasiada insistência na degradação do edifício e nas vantagens objectivas da sua venda. É certo que a inclusão do conto nesta secção dá alguma força à leitura de Rule, mas não me parece decisiva.

Mais uma vez uma casa ocupa o centro da narrativa. A preocupação com as casas é constante na ficção de Engel. Vejam-se *Bear*, *The Honeymoon Festival*, “The Confession Tree,” *Lunatic Villas*, por exemplo. A ideia que mais consistentemente parece prevalecer é a de ter-se atingido o fim de uma época, a época colonial, com a sua acentuada divisão de classes, divisão que no presente se esbate com o convívio das famílias outrora imiscíveis, e que agora mutuamente se ajudam e convivem.

III.1.3.5.4 “Tents for the Gandy Dancers”¹⁹¹

“Tents for the Gandy Dancers” estrutura-se claramente em cinco quadros emoldurados por um prólogo e um epílogo:

Prólogo – apresentação da família MacGreggor nas bodas de ouro dos progenitores. A protagonista, que quase se subentende no prólogo, é Isobel, que tem

¹⁹¹ Radiodifundido anteriormente: Narr. Aileen Seaton. *Anthology*. CBC Radio, 19 Aug. 1972.

três irmãos, Angus, Allistair e Rowena.

1º quadro: Isobel e Rowena – (a) cena premonitória à porta de casa de Isobel, de onde se avista um cemitério, onde se podem ver ainda os últimos momentos de um funeral que Isobel observara; semi-oculto entre as heras encontra-se um copo. (b) Dentro de casa: as duas irmãs falam dos tempos de infância. Rowena é a mais nova.

2º quadro: (a) Isobel e Angus – em Maidie Griswold's, Rosedale. Conversam Isobel e a terceira esposa de Angus. Ele escolhe sempre mulheres iguais às anteriores, mais novas, porém. Semelhante, sem dúvida, ao que se passa em “The Tattooed Woman,” em que o marido escolhe uma segunda mulher fisicamente parecida com a primeira, só que vinte ou trinta anos mais nova, o que significa que o homem se apaixona, não por uma mulher, mas por uma ideia de mulher. Quando esta envelhece, Angus vai procurar uma réplica mais nova, mais próxima da ideia que a mulher envelhecida ou fisicamente alterada deixou de ser. O homem aprecia pois a mulher como objecto e não como sujeito. (b) O quadro termina com Angus e a mulher afastando-se e comentando a cena.

3º quadro: Allistair e Phil ao telefone. Phil informa o cunhado de que internou a ex-mulher numa instituição, para desintoxicação, após uma tentativa de suicídio em que Isobel corta as veias dos pulsos.

4º quadro: Allistair e Morgan H. Frye, o médico de Isobel. Este deseja confirmar as muitas histórias que Isobel afirma ter vivido, principalmente em ambientes rurais: quase todas são, afinal, verdadeiras.

5º quadro: (a) Angus recebe a visita de um polícia que lhe solicita a identificação de um corpo de mulher que se lançou para debaixo duma composição do metropolitano, trazendo no bolso um pedaço de papel com o nome dele: trata-se de Isobel; (b) funeral (c) os cadernos de Isobel.

Epílogo: Allistair e Robin, filho de Isobel, falam sobre Phil, o pai ausente; Isobel está esquecida. O conto termina com uma referência à mudança operada no jardim.

Phil e Isobel são paralelos do Marcus e da Alissa do conto anterior, “The Fall of the House that Jack Built.” Marcus e Phil estão sempre a trabalhar nas suas casas, a redecorá-las, sem perguntar a opinião das respectivas esposas.

Pode dizer-se, no entanto, que Isobel é a antítese de Alissa, a protagonista do conto anterior. Isobel não consegue, nem procura, adaptar-se à idiosincrasia do marido, Phil, de quem tem um filho, de vinte anos, presentemente a estudar numa universidade de elite. Isobel, agora divorciada, vive sozinha numa casa que o marido todos os anos transforma, modificando-lhe a decoração. Isobel não consegue deixar-se moldar pela vontade do ex-marido, e, por isso, tem um destino trágico. Outra coisa que ela não aceita é Phil ter decidido unilateralmente sobre a educação a dar ao filho, Robin, enviando-o para um colégio interno, o que ela considera ir contra a tradição democrática da sua família.

Mesmo depois de divorciado de Isobel, Phil continua a sentir-se responsável por ela, e a comportar-se como tal, embora vivendo agora com uma segunda esposa. Por seu lado, Isobel, presa do álcool, sente o seu estado físico e mental degradar-se. A meio de uma depressão, após ter cortado os pulsos numa tentativa de suicídio, é internada por Phil num hospital psiquiátrico. Quando sai, vai viver sozinha para um apartamento, mas por pouco tempo. Usando uma falsa identidade, Flossie Mackensie, Isobel morre trucidada por uma composição de metropolitano, para debaixo da qual se lança. Deixa uma pilha de cadernos, com que Phil não deseja ficar, onde estão inscritos:

Indecipherable scribbles, meaningless jottings. Pages divided crookedly in half with ballpoint lines: "Cavaliers, Roundheads," "Introverts, Extroverts," "Male, Female" – nothing under these headings he could make out. Handwriting slanting every which way. "Come, little leaves, said the wind one day," he deciphered. That was from the old first-grade reader. Then, heavily underlined, "You'll be a man, my son." Crazy stuff (IEE 155-6).

Nas folhas desses cadernos parece, a certo passo, reflectir-se uma visão maniqueísta do mundo, com as suas dicotomias irreconciliáveis, de que Isobel, por certo, se sente vítima. Mas, talvez ainda mais significativa é a frase, bem sublinhada, "You'll be a man, my son." Aparentemente sem sentido, um disparate no contexto, pensa Angus, esta convicção banal de que o seu filho será, um dia, um homem, aponta no sentido de uma leitura abrangente do conto. Isobel é indirectamente caracterizada como albergando um acentuado complexo de *penis envy*, que resulta da forte componente "masculina" da sua personalidade. Tem dois irmãos mais velhos, com quem, na infância, disputa a primazia em termos, mesmo, de varonilidade. Desejava ter

sido marinheiro, e comandava com facilidade o irmão mais velho; está parecida com Marie Dressler – a famosa atriz do tempo do cinema mudo, de elevado porte e rosto marcadamente varonil; tem um desejo de independência muito forte, que colide frontalmente com o de Phil. A sublimação do *penis envy complex* é conseguida através da concepção de um filho varão: é nele que, inconscientemente, vai ter o pênis que lhe “falta.” Mas o filho é-lhe retirado: uma nova castração a acrescentar à repetida repressão dos impulsos da infância e adolescência.

Para Angus, contudo, mais preocupado na resolução do seu problema de palavras cruzadas, isto não faz qualquer sentido:

He threw the note books in the wastebasket and went back to the crossword puzzle, wondering what he was going to do about that damnfool Diarmuid Ryan and the bazookas (IEE 155-6).

Fina ironia, sem dúvida, é Angus regressar às difíceis palavras cruzadas, mais preocupado em decifrar dois ou três termos misteriosos do problema do que em entender os enigmáticos apontamentos registados nos cadernos da irmã, verdadeiros rabiscos que, para ele, permanecem totalmente ininteligíveis.

Isobel não se conseguira acomodar a um mundo onde parece não haver lugar para meias tintas: tudo tem de ser preto ou branco. É que ela tem sensibilidade e personalidade de artista. Sabe de plantas e gosta de tratar de jardins, de flores. Quando chega a época de tratar das flores e do jardim, as coisas melhoram sempre, mas não de forma a evitar o trágico desenlace final.

Os vários diálogos com os irmãos têm o efeito de fazer destacar a personalidade forte de Isobel e a forma como, enquanto solteira, os levava sempre a fazerem-lhe a vontade, por mais extravagante que fosse. É esta personalidade forte e independente que Phil acaba por destruir, e esta destruição resulta tanto mais dramática quanto contrasta com o passado.

No primeiro quadro, em que, como vimos, intervêm Isobel e Rowena, é relembrado um episódio que acaba em metáfora. Quando criança, Rowena sofreu uma séria queimadura num pé quando seguia os irmãos através de uma lixeira a céu aberto. No fim do episódio, à despedida, Isobel recomenda à irmã mais nova: “*We are what we are, kid, and stay out of burning dumps*” (IEE 149).

No segundo quadro avultam dois episódios das reminiscências dos dois irmãos, Isobel e Angus. Em ambos, Isobel desafia o irmão, seis anos mais velho, a fazer coisas de que ele se sai sempre mal: andar com botas de sola, escorregadias, em cima do telhado, enquanto ela, calçando sapatos de atletismo, o observa, espreitando, irônica, algum deslize; montar uma enorme suína de raça, que acaba por atirá-lo contra um algeroz velho e ferrugento, que lhe rasga uma orelha. Neste passo, parece ilustrar-se aquela ideia caracterizada por Luce Irigaray, em que a mulher, actuando como um espelho, é essencial para o homem poder afirmar o seu ego: o homem tem necessidade de fazer coisas que impressionem a mulher. Ainda que muitas vezes a admiração desta seja fingida, o homem sente necessidade de fazer coisas que causem admiração, mostrando assim a sua “superioridade.” Aqui é claro que quem levava sempre a palma era a rapariga.

No quarto quadro ocorre o diálogo entre Allistair e o psiquiatra de Isobel, um artifício narrativo que permite dar uma caracterização de Isobel e Phil através do depoimento do irmão. O psiquiatra deseja confirmar as inúmeras histórias que ela conta, nomeadamente aquelas que são situadas no campo. Esta necessidade que Isobel sente de contar histórias, associada ao amor pela jardinagem e, por fim, aos cadernos de notas que escreve em segredo, prefigura, parece-me, a metáfora da criação literária. Isobel é uma criadora que a “hiperactividade” de Phil acaba por atrofiar, ele, que parece padecer do *lack of womb anxiety*. Haverá nestas histórias situadas em ranchos, talvez, também, uma sátira subtil aos romances rurais com todos os seus lugares comuns.

O quinto quadro mostra o lado mais íntimo, e ao mesmo tempo o mais misterioso, de Isobel, com a revelação da existência dos imensos cadernos quase ininteligíveis, que constituem praticamente o seu espólio. Depois de sair do hospital psiquiátrico, Isobel crê finalmente ser possível retomar uma existência autónoma, um regresso à vida pré-conjugal, como parecem simbolizar a utilização de uma antiga mala que usara quando andava na universidade, e a opção de alugar um apartamento e assim fugir ao controle de Phil. Mas a verdade é que não é possível apagar o passado.

O intróito apresenta a família no dia em que o casal MacGregor celebra as bodas de ouro matrimoniais. Os quatro filhos, Angus, Allistair, Isobel e Rowena são primeiro apresentados segundo a perspectiva dos pais, pelo seu lado brilhante, e depois pelo seu lado mais obscuro, que os pais talvez ignorem. A perspectiva dos pais ilumina o lado da

posição social dos filhos, todos com cursos superiores. Angus há anos que é um *Queen's Counselor*, uma personalidade de prestígio; Allistair, com o seu curso de artes dramáticas, trabalha na televisão, e foi, ainda que muito provisoriamente, apresentador das notícias na TV, com todo o prestígio que tal circunstância concede aos olhos da senhora MacGregor. Quando chega a vez de se mencionar Isobel, porém, sintomaticamente, é do filho, Robin, que se fala, seleccionado para a equipa Olímpica de Equitação – um apagamento inicial, sem dúvida, ominoso do trágico desenlace final; Rowena, é a preferida, já lhes deu quatro netos e não se poupa a esforços para estar presente. A verdade, porém, é que Angus é um apoiante financeiro do IRA, Allistair é homossexual e Isobel é alcoólica, todos marginais, portanto, segundo os padrões do velho casal.

O epílogo vem mostrar o total apagamento de Isobel sugerido inicialmente. Allistair e Robin já nem falam da mãe deste, falecida apenas alguns meses antes. Até o jardim, a concreção do impulso criativo de Isobel, e último traço que dela ficara é, entretanto, substituído por um “*exquisite Japanese Garden*” (IEE 156). Trata-se, com efeito, do total apagamento da mulher enquanto sujeito com identidade própria: Isobel, ao contrário da Alissa do conto anterior, que se acomoda a ser o objecto que dela pretende a sociedade patriarcal, acaba por ser, literalmente, triturada na luta pela afirmação duma entidade própria.

*

*

*

Ao tempo em que Engel escrevia estes contos assistia-se à crescente vocalização da consciência, estimulada pelos diversos movimentos feministas, de que a realidade humana se encontrava muito imperfeitamente representada nas artes e especialmente na literatura. Faltava-lhes, percebidamente, a perspectiva feminina. Mesmo em questões em que as mulheres eram as principais interessadas ou visadas, ou que mais de perto lhes diziam respeito, era quase exclusivamente o homem que, com a sua voz autoritária, explicava paternalmente à mulher a forma como ela deveria sentir e ver-se a si própria, sob pena de ser considerada excessiva, perversa, anormal. As poucas mulheres que

tenham voz sobre os seus problemas preferiam, consciente ou inconscientemente, ver-se a si próprias como os outros as viam.

Nesta colecção, Engel põe em causa, de forma umas vezes subtil, outras vezes contundente, demolidora mesmo, múltiplos aspectos da ordem patriarcal, denunciando violentamente a insuportável opressão que as culturas judaico-cristãs exercem sobre a mulher a nível psicológico, sexual, económico e social. Se a luta pela emancipação económica e social já se vinha fazendo, com alguma intensidade, a partir dos finais do século XIX, é na década de sessenta do século passado que começam a ser expostas e questionadas, não só com mais insistência e relevo, mas mais radicalmente, as milenares falácias sobre a sexualidade feminina.

A unidade temática, corroborada pela coesão formal, ao nível das personagens, do enquadramento espaço-temporal e da textura do discurso verbal, fazem, a meu ver, de *Inside the Easter Egg* um prestigante paradigma de um género que, não tendo aparentemente adoptado o nome com que há cerca de vinte anos o quiseram baptizar, dispõe de inegáveis potencialidades estéticas.

III. 2. *The Tattooed Woman*

A preparação de *The Tattooed Woman* ocupou a parte mais significativa dos últimos meses de vida de Marian Engel. O primeiro esboço encontra-se datado de meados de Julho de 1984 e consiste numa listagem, contendo já nove dos dezasseis títulos que acabariam por integrar a colecção. Dois deles, “Vanishing Lakes” – título de um projectado romance, cujo material Engel planeou depois utilizar noutra obra, que a morte da autora não deixou concluir,¹⁹² mas que não sobreviveu enquanto conto – e “Blue Glass and Flowers”¹⁹³, este, já publicado em 1983, não viriam a ser utilizados. Depois dos títulos numerados de um a nove, surgem cinco linhas antecidas da indicação, “*Write*”, que parecem corresponder a outros tantos títulos de contos ainda a escrever, e que, não existindo rastros de contos, mesmo inéditos, com títulos semelhantes, não é fácil identificar com nenhum daqueles contos que acabaram por ser incluídos¹⁹⁴. A introdução de Engel está datada de Janeiro de 1985, o mês anterior ao da sua morte.

A colecção agrupa dezasseis títulos, escritos ou publicados entre 1975 e 1985, em cujo Verão foi dada a lume. Dos dezasseis, apenas seis ali aparecem pela primeira vez. Os dez restantes haviam sido anteriormente publicados em revistas, ou radiofundidos pela CBC, no programa *Anthology*, produzido por Robert Weaver, de quem Engel diz, na sua “Introduction”, “*will remain in history as the man who has done most for Canadian writing, particularly in the line of the short story*” (TW xii). A selecção é da inteira responsabilidade de Marian Engel, segundo nos afirma Timothy Findley, romancista canadiano de renome, em “Marian Engel and The Tattooed Woman,” um breve artigo com que abre o livro.

¹⁹² “Elizabeth and the Golden City”

¹⁹³ Este título aparece seguido de um ponto de interrogação.

¹⁹⁴ *Write: Ildelorn & the Blue Tower*

Withdrawal

Quiet

Eventual journey to blue hills.

Oh thine eternal bride of quietness (MEA Box 34 File 16 [14]).

A confirmar a suposição de que se trata de títulos de contos a escrever, ou já alinhavados, está o facto de existir uma página de um conto inédito intitulado “The Bride of Quietness” (Cf. MEA Box 21, File 15).

Segundo escreve Findley nesse breve artigo, Engel terá hesitado entre dois critérios de selecção: a sua preferência pessoal e um princípio de unidade. Terá prevalecido a unidade. Porém, esse princípio de unidade, “*oddness*”, é em si mesmo bastante lato, e o seu significado para Engel bastante diferente do entendimento comum. Para a escritora, ainda segundo Findley, “[*the*] *sense of oddness is very often one of apartness*” (TW viii). Isto é, continua Findley, “*Her people lived apart, making their peace with life and what passed for life, with a kind of wonderful valour*” (TW viii).

Nas cerca de três páginas da sua “Introduction”, e numa interessante metáfora desenvolvida, Engel dá conta do processo de construção dos seus contos. Para ela um conto resulta apenas da montagem de um *kit*: na analogia, uma bela bicicleta. As peças vêm todas na embalagem e ela possui as melhores ferramentas – *the Soft Spanner and the Hysterical Wrench, Faulkner’s Torque Assembly and Laurence’s Pearline Drill* (TW xi), uma elegante referência a dois excelentes cultores do género.

Quanto à natureza e organização das suas narrativas, Engel sublinha: “*I am not good at traditional narrative. Reality brings out the worst in me*” (TW xii). É que há uma realidade mais profunda e verdadeira do que esta que os nossos sentidos apreendem, que é mais aparente do que real: “*I have been made to believe in the irrational, the area where, when the skin of logic is pulled back, anything can happen*” (TW xii). Trata-se, sem dúvida, de investigar no subconsciente, ou mesmo no inconsciente, a compreensão do ilógico, do irracional que por vezes condiciona e chega a dominar o comportamento das personagens. A forma da narrativa tenderá, portanto, a reflectir o carácter superficialmente desconexo do devir empírico. É o que Engel parece exprimir quando confia, em 13 de Outubro 1983, à intimidade dum caderno de notas (MEA, Box 24, File 12 [p.32]):

Perhaps it’s a sign of disturbance but I think rather it’s that broken forms allow, like broken hearts, deeper truths to seep up – narrative flow avoids emotional points the way it is conventionally done. I am even more attracted to direct statement than I was when I was younger, and perhaps need all the elements to express the complexity of what I see (Verduyn 1999: 521).

Engel sente, portanto, que o fluir constante da narrativa tradicional não serve a expressão da complexidade do mundo que a rodeia, e sente também que, mais do que uma limitação, essa nova forma de organização da narrativa, juntando estilhaços refulgentes, é também uma qualidade. É precisamente isso que escreve no mesmo caderno (MEA, Box 24, File 12 [p.16]) em 30 de Setembro do mesmo ano: “*Why not fragments? Other people are brilliant at smooth flowing narrative, but I can put together bright shards*” (Verduyn 1999: 519).

Um dos pontos fortes do discurso ficcional de Engel é, como já por mais do que uma vez referi, o tratamento do diálogo entre as personagens. A escritora tem disso plena consciência e reconhece-o na “Introduction”: “*I sit in restaurants sometimes and take down their tête-à-têtes, but they never turn out to be like other peoples*” (TW xiii).

Engel teve sempre tendência para secundarizar a sua produção de ficção breve, e volta a fazê-lo neste livro. Para ela o que é realmente importante é o romance; mas o romance é um investimento a médio prazo, só rende dividendos de dois em dois anos. Para pagar as contas do fim do mês tem de recorrer a miudezas: os contos. Alguns dos leitores deixaram-se enganar, creio, pela modéstia desta motivação, como veremos já de seguida. Estou mais de acordo com outros leitores que pensam que a colecção reúne do melhor que Engel escreveu. A seguinte afirmação, também incluída na “Introduction” encerra, numa eloquente imagem, a meu ver, uma mais correcta motivação, e uma avaliação mais justa do material contido na colectânea:

More and more, the irrational, the magical impulse, dominates my work. When the mirror cracks I find the compression necessary to miniaturize the narrative drawl, create a world in small compass (TW xiii).

Muito embora se mostrasse, por vezes, ao nível do discurso, algo insegura quanto ao real valor da sua ficção breve, Engel aflora, neste passo, os pontos essenciais da composição deste género literário: o seu carácter de captura de um fragmento da realidade aparentemente desligado do contexto, momentâneo e surpreendente, fortemente comprimido no espaço e no tempo. Disso se apercebem muitos dos seus leitores mais influentes, cuja opinião passarei em revista já de seguida.

III.2.1 A Recepção de *The Tattooed Woman*

III.2.1.1 A crítica mais favorável

Jane Rule, oficial do mesmo ofício, produz, talvez, a opinião mais favorável das catorze opiniões aqui seleccionadas. Para ela, a principal qualidade é a capacidade de transformar a “*darkness and pain in most of these stories*” quase sempre em “*affirmations of a life more truly seen through satire, fantasy, and sometimes directly stated insight*” (Rule 1985). A segurança do estilo, a penetração da observação, a modalidade muito particular do discurso fazem com que o importante legado de Engel transcenda a sua perda. Até “*Banana Flies*”, a mais polémica peça da colecção, que outros críticos preferem ignorar ou condenar abertamente, merece uma respeitosa atenção de Rule, como a seu tempo veremos.

Para Barbara Black, “*Engel’s forte was probing, loving descriptions of mess, both household disarray and relationships that were shot full of holes*” (Black). As suas personagens são fustigadas pelo destino, geralmente na forma de parentes, ou de envelhecimento e decrepitude inexoráveis. Surpreendente é a forma como elas reagem a esta agressão: “*They fight back with desperate eccentricity*” (Black).

Outra adesão incondicional é a de Douglas Hill. Para ele quase todos os contos incluídos estão ao nível do melhor da escritora: “*the prose [...] sings consistently with the lucidity and directness, the purity of line, that have made reading Bear and the other novels always such an immediate, exhilarating experience*” (Hill₁).

Também Pamela Post é sensível à qualidade auditiva dos contos, muitos deles destinados a radiodifusão. Do estilo de Engel nestes contos escreve: “*For the most part her prose style is straightforward, full of pithy dialogue, and more psychological than imagistic*” (Post). Uma observação interessante desta articulista prende-se com a escrita de Engel na sua relação com a tradição: “*True to a strong tradition of short-story writing, she jumps into the narrative obliquely — the asymmetry of the form matching the deviations in the content*” (Post); essencialmente tradicional, a narrativa é sujeita a súbitos desvios que acompanham o comportamento excêntrico, por vezes irracional das personagens. A magia do discurso narrativo de Engel surge, diz ainda Post, usando a própria terminologia de Engel, quando ela mostra como o estranho e o irracional flutuam tão próximos da normalidade da superfície.

Para Rosemary McCracken os contos incluídos em *The Tattooed Woman* estão ao mesmo nível, elevado, da obra anteriormente publicada. De uma forma, a meu ver contraditória, a articulista sublinha a visão essencialmente andrógina de Engel, ao mesmo tempo que aponta a atitude compreensiva para com um número relativamente reduzido de personagens masculinas no conjunto dos dezasseis contos, personagens, no dizer de McCracken, “*gravitating towards relationships in which both sexes function as spiritual equals*” (McCracken).

Também para Patricia Morley a presente colectânea se posiciona ao mesmo nível elevado da obra que a antecede, enquanto alguns dos contos são mesmo comparáveis ao que de melhor se produzira no país até ao momento. A força de Engel encontra-se no elemento surrealista, que ela usa “*to illuminate the real world and extend its boundaries*” (Morley).

Trata-se de uma obra brilhante, opina Gerald Hill, que refere a criação das personagens, que, “*more or less successful in approaching a kind of individual beatitude*”, são “*distinctly believable and true*” (Hill₂).

Marianne Micros, por seu lado, é de opinião que os contos apresentam Engel no auge do seu poder criativo e que o livro se manterá vivo, profecia que, lamentavelmente, de momento não está cumprida. Também para ela, se há um tema ou mensagem que percorre o livro de Engel é que “*deformity, illness, and bizarreness are what make people alive and human*” (Micros), o que não me parece uma leitura muito profunda dos contos, onde esses factores são usados metaforicamente para representar o excepcional, que tanto repugna à moralidade puritana do Ontário.

Sherie Posesorski aproxima-se, a meu ver, duma leitura mais produtiva quando afirma que um dos temas que percorre toda a sua obra de Engel, e conseqüentemente os contos incluídos em *The Tattooed Woman*, é o de uma mulher “*escaping the bounds of convention*” (Posesorski), descrição que se aplica perfeitamente à própria autora, também ela simultaneamente escritora e mãe de família: a sua reconhecida incapacidade “*to lead a conventional life*” granjeou-lhe celebridade nas letras canadianas.

III.2.1.2 A crítica mais reservada

Diferentemente dos autores que acabámos de passar em revista, outros houve que aceitaram com algumas reservas a obra em análise, sem, contudo, deixar de fazer pender a sua opinião sobre ela para o lado francamente positivo.

Embora considerando esta obra de Engel ao nível do melhor que até ao momento se havia escrito no Canadá, John Bemrose tem dificuldade em aceitar o conto titular sem algumas reservas: além de achar que é difícil simpatizar com o entorpecimento e a pieguice da protagonista, *“too many of the story’s undercurrents are left unresolved”* (Bemrose). Se a segunda objecção – que o conto deixa para o leitor a difícil tarefa de atar as pontas que no decorrer do conto se vão soltando, mas que para muitos leitores é mais uma virtude do que um defeito – pode ter alguma razão de ser, já o mesmo se não pode dizer da primeira, em que a personagem impressiona precisamente pela invulgar frieza com que, apesar de tudo, tenta superar a crise, aspecto em que Adachi vê precisamente um trunfo de Engel, quando escreve, incluindo o conto titular, para ele o melhor: *“her piercing tales of love and loss demonstrat[e] a talent for illuminating the secret core of ordinary lives with clear-sighted unsentimentality”* (Adachi).

Ken Adachi parece-me, no entanto, um pouco influenciado pela própria apreciação de Engel sobre a sua ficção breve. Na sua opinião, o génio de Engel carece de mais espaço para se afirmar: os romances de Engel representam, esses sim, o seu melhor. Reconhece, porém, haver algumas notáveis excepções – o conto titular por exemplo, para Adachi o melhor da colecção – mas que, por serem precisamente os mais longos, confirmam a sua tese. Nessas notáveis excepções, então, afirma Adachi:

A lavishness of imagination is brought to bear upon a small moment, and the writing is of such a spare intensity that a character is revealed in one situation and a way of life disclosed in a few compressed scenes (Adachi).

Toda esta compressão e economia no espaço e no tempo, fatores de uma intensidade acrescida, não confirmam, afinal, a alegada menor capacidade de Engel para a ficção breve, antes a desmentem.

Enquanto detecta uma certa insubstancialidade e um certo sentimentalismo em algumas das histórias, Tom Marshall acha que as mais conseguidas, a maioria por certo, se situam ao nível dos seus melhores romances, explorando “*several generations of Ontario life, high and low, rural and urban, then and now*” (Marshall).

Anne Boston aponta, pela negativa, um acentuado pendor para o surrealismo, compensado por um hábil e robusto domínio do tom, com alguns, mas muito raros, mergulhos no que ela chama “*cute whimsy*”. “Banana Flies” não passa de um equívoco: “*The less said, the better. But the inventiveness and originality of the rest repays pursuing*” (Boston).

Douglas Glover, para quem o livro é um corolário um pouco decepcionante duma obra notável, partilha da opinião de Adachi de que é no romance que Engel encontra a sua melhor forma de expressão, sendo, portanto, melhores os contos mais longos. Ao contrário de Adachi, no entanto, para quem o conto titular é o melhor exemplar da colecção, Glover tece duras críticas a “The Tattooed Woman”, que classifica de “*rather sketchy tale*”. Uma das mais graves objecções que Glover põe:

is imprecise diction — this woman is going to end up with scars, not tattoos. Worse, however, is the strangely sentimental notion the reader is asked to swallow — namely that this self-pitying self-mutilation is somehow redemptive. Rather, it is a kind of hyper-romantic shorthand, the bizarre fronting for character, which reads like a wish-fulfilling fantasy (Glover).

Parece-me rigor exagerado escarpelizar a diferença entre tatuagem e cicatriz, quando Engel usa a imagem como símbolo polissémico, que nunca se chega completamente a definir. Quanto à autocomiseração e ao sentimentalismo, já vimos como outros críticos, incluindo Adachi, têm opiniões diferentes a seu respeito, e eu próprio considero que um dos trunfos de Engel é precisamente a forma que a escritora encontra de se distanciar dos acontecimentos que mais facilmente poderiam causar no leitor um efeito emocional. Em “The Confession Tree” teremos oportunidade de analisar mais detalhadamente essa capacidade notável.

Para Glover, que verbera ainda o que ele considera “*a weakness for eccentricity as a stock device*” (Glover), os melhores contos são os que desenvolvem um realismo puro e simples, o que, sublinha, mostra como um autor se pode enganar quanto às suas

reais capacidades: “*For my money the best writing in this book is the flat-out realism of ‘The Smell of Sulphur’*” (Glover).

III.2.3 Os contos

E, depois desta passagem em revista pelo que foi a primeira e, com poucas excepções, única recepção de *The Tatooned Woman*, passemos à leitura de cada um dos dezasseis contos. Os contos serão comentados pela ordem por que surgem na colecção, não se vislumbrando, ao contrário do que aconteceu em *Inside the Easter Egg*, nenhuma razão forte para que assim não seja.

III.2.3.1 “The Tatooned Woman”¹⁹⁵

“The Tatooned Woman” estrutura-se em seis quadros.

1. A protagonista (42 anos) e o marido adúltero (48 anos) no momento em que este revela a sua paixão por outra mulher, uma jovem de vinte e um anos, exactamente a metade da idade da esposa que agora se vê preterida.

2. Pela mente da protagonista, passam os momentos mais marcantes de vinte e um anos de vida conjugal. Pormenores físicos do marido pouco abonatórios.

3. Estratégias para uma vida pós-matrimonial.

4. O processo de tatuagem.

5. As visitas à loja onde, sem ser vista, a protagonista observa Linda, a nova namorada do marido, que lá trabalha. Nessa atitude é, certa vez, surpreendida por ele, que, pela primeira vez, se dá conta do verdadeiro estado da esposa, da auto-infligida tatuagem, ou mutilação.

6. No consultório do médico: estratégias para uma dupla cura, física e psíquica.

“The Tatooned Woman” é a história do proprietário de uma moderna mercearia, de quarenta e oito anos, e sua esposa, ‘doméstica,’ de quarenta e dois anos, ambos anónimos no conto, no momento em que ele anuncia que tenciona ir viver com uma

¹⁹⁵ Radiodifundido anteriormente, narr. Aileen Seaton, *Anthology*, CBC Radio, 8 Nov. 1975. Quase em simultâneo com a colectânea, é também publicado em *Ethos*, 1, No.4 (Summer 1985), 59-61.

jovem de vinte e um anos, por quem se apaixonou. Enquanto as coisas não se definem, no entanto, pretende ficar ainda algum tempo sob o mesmo tecto com a esposa. Esta não reage com alarido, pois, de certo modo, já estava à espera de uma situação destas, tendo chegado à idade que chegou, e sem possibilidades de modificar a rotina instalada nas suas vidas.

A segunda parte é construída à volta do refrão, “*They had been married for twenty-one years. The girl was twenty-one,*” que ocorre quatro vezes com pequenas variações, encabeçando outros tantos parágrafos. Nela se faz, a traços largos, a caracterização da decadência de um corpo mutilado por sucessivas intervenções cirúrgicas, que nele deixam profundas cicatrizes; a semi-ociosa rotina feita de preferências e interesses divergentes, e vidas separadas; a constatação de que, afinal, a jovem agora preferida é uma versão rejuvenescida e revitalizada da esposa preterida: cabelo da mesma cor, um nome com o mesmo número de letras, a mesma cidade natal; o tema, enfim, tantas vezes glosado por Engel, da mulher objecto, que quando deixa de corresponder à ideia inicial tem de ser substituído; a consolação com o facto de, há muito tempo já, viverem separados, e que o marido, agora transviado, também tinha os seus defeitos físicos, e por isso o ciúme não era tão acutilante – a mulher não perdera grande coisa.

A terceira parte dedicada à exposição de estratégias para uma vida pós-conjugal, expõe uma série de obstáculos ponderosos. A ideia natural, na circunstância, de arranjar um novo namorado surge dificultada pela falta de prática em estratégias de sedução: nunca estivera com outro homem em toda a sua vida. Alistar-se como voluntária do serviço social era só para as esposas dos senhores-fulanos-de-tal, e ela era a esposa de um simples merceeiro. Pensa em estudar ecologia – ciência que alguns feminismos recomendam como metáfora da condição feminina – mas aqui a falta de bases é obstáculo intransponível. O pai nunca a deixara estudar, tendo-a destinado ao mundo do trabalho, actividade que ela também pouco acabou por desenvolver. Os dias eram fáceis de passar: longos duches polindo o corpo, golfe e por vezes um gim com as amigas, e assim por diante. De noite vinham os pensamentos mais soturnos, o ciúme de um corpo ainda não submetido à violência de partos mais ou menos difíceis ou a intervenções cirúrgicas mutiladoras.

Na quarta parte desenvolve-se o processo de auto-tatuagem, iniciado acidentalmente quando – e a própria necessidade de eliminar os pelos é simbólica do apagamento de certos traços físicos a que as mulheres têm de se submeter para encaixarem nos modelos patriarcais – rapando com uma lâmina de barbear os pelos das pernas, umas pernas marcadas por irregularidades adquiridas aos longo dos anos, logra fazer um corte mais ou menos profundo numa das canelas. Logo ali começa o longo e complexo processo de tatuagem, processo que ela desenvolve às ocultas das amigas, com quem deixa de se encontrar, e do marido, nunca acendendo a luz do quarto quando este está presente. A tatuagem não é profunda, já que ela não pretende infligir a si própria sofrimento físico.

Passa a visitar diariamente a loja do marido, que observa semi-oculta por uma planta ornamental. Os gestos do marido e de Linda, a nova namorada, que também lá trabalha, são bastante discretos. Uma vez a protagonista dirige-se ao balcão para comprar cigarros, e não é reconhecida. Mentalmente faz uma comparação com o que fora o seu trabalho na velha loja quando o filho era pequeno e ela ajudara lá durante algum tempo. Parecia-lhe que estivera bem em todos os aspectos, demasiadamente bem para merecer agora ser posta de lado. Aparentemente, fora a idade a causadora de tudo; mas a idade não conta nos homens!:

She hadn't got sloppy, she was not bad-tempered, she had not lost her figure. Funny, she had simply got older. It didn't seem to matter when men got older (TW 7).

Certa noite é descoberta pelo marido no seu posto de observação habitual. É severamente repreendida:

"It's contemptible to spy on people," he said. "It's beneath you. I can't help it if I love her, I tell you, I can't help it. It's my age." Then he saw her arm and said, "Oh, my God" (TW 7).

A situação é tristemente irónica: o pecador censura o justo. O homem perdoa-se facilmente as suas próprias faltas, as infracções à lei que ele mesmo formulou e impõe à mulher. Para elas, encontra pronta justificação. Porém, está pronto a apontar o dedo acusador à sua companheira por cometer uma falta irrisória quando comparada com a

sua. Ao pegar-lhe pelo braço, no entanto, repara finalmente nas tatuagens e, preocupado, leva-a a um médico.

A sexta e última parte tem lugar num consultório. O médico interpreta a tatuagem como um ritual fúnebre, o luto pela morte de um amor, que, no entanto, há muito parece ter acabado. Quando, perante a extensão da mutilação, o médico procura saber da intensidade do seu afecto pelo marido, “*She tried to remember. ‘I wanted him to be happy,’ she said. ‘So I must have loved him’*” (TW 8). O médico responde “*‘When the scars are healed,’ he said, ‘you will cease your mourning’*” (TW 8). O médico não quer que ela vá para um hospital, psiquiátrico ou outro; será o marido que deve tratar dela, dos danos físicos auto-infligidos por culpa dele. Ela sabe, porém, que isso não vai acontecer:

Then, suddenly, she knew what she had done and why she had done it. She had done it to get his pity, and pity was not a thing he had to give. He and his girl would not come and rub the healing ointments on her body. They would vacate themselves, they would run away to their private pleasures (TW 9).

Tudo, afinal, se devera a um prosaico desejo de compaixão, que, seguramente, nem o marido nem a namorada deste estavam dispostos a manifestar. O médico recomenda-lhe umas férias num clima quente, que lhe irão proporcionar um bronzeado notável.

A explicação que a heroína – outra das várias Mrs Incognito de Engel, porque não lhe é dado um nome – acaba por dar no final do conto, para as tatuagens tão abundantemente gravadas no seu corpo, parece anticlimática, enquanto que a do médico, aconselhando no sentido de uma fixação, e não de uma restauração da anterior superfície dérmica, vai de novo no sentido da tatuagem enquanto obra de arte, enquanto expressão do sofrimento.

Primeiro grava uma estrelinha na testa, segundo as suas próprias palavras, símbolo da experiência. Então, embora lhe falte a técnica necessária, ensaia gravar alguns cortes ornamentais do tipo usado pelas mulheres de algumas tribos africanas, e depois dorme bem. Qual cordeiro sacrificial imolado pelas culpas do mundo, desenha com a lâmina pequenos A’s maiúsculos nos braços, em expiação do adultério do marido. Nos seios grava arabescos e nos antebraços, quase invisíveis, pequenas casas e árvores em linhas paralelas entrecruzadas.

Com as marcas que em si mesma acumula torna-se uma mulher tatuada, uma artista, alguém, uma matrona respeitável:

I am an artist, now, she thought, a true artist. My body is my canvas. I am very old, and very beautiful, I am carved like an old shaman, I am an artifact of an old culture, my body is a pictograph from prehistory, it has been used and bent and violated and broken, but I have resisted. I am Somebody (TW 8).

Com este passo atinge-se, estou em crer, o clímax do conto. A protagonista presente que encontrou uma linguagem que consegue exprimir a sua enorme indignação, de uma forma que as palavras se revelam incapazes de fazer. A tatuagem substitui as palavras, impotentes para exprimir uma revolta e uma tristeza tão profundas, que o passo faz relacionar com uma submissão milenar.

A tatuagem assume-se assim como uma forma multidisciplinar de arte, que releva da pintura e da magia. Já em diálogo com o médico, a mulher tatuada acrescentará: “[I am] an old, wise woman, and at the same time beautiful and new” (TW 8).

A posição desvantajosa da mulher perante a linguagem verbal tem sido assunto de intensa reflexão por parte de algumas feministas francesas, de que Luce Irigaray é uma notável representante. Como estas estudiosas salientam, a língua “exclui” (apõe uma marca de exclusão em) o feminino e suprime a realidade feminina. A linguagem verbal encontra-se informada por uma visão masculina do mundo e certas dimensões globalizantes da realidade das mulheres, particularmente as que se prendem com o corpo feminino, estão ausentes da linguagem verbal e da literatura.

Como afirma Adrienne Rich, “*The world [men] have described is not the whole world*” (Rich 1979: 207). Há todo um universo de experiências e realidades vividas pelas mulheres, para as quais parecia que não existiam palavras. Perante esta limitação da linguagem verbal, as feministas francesas desenvolveram a noção da *écriture au féminin*. Frequentemente traduzida literalmente como “escrita no feminino,” a *écriture au féminin* esforça-se por realizar a representação da mulher na linguagem verbal, inscrevendo no texto o corpo feminino. Assim se quebra o tabu do corpo feminino e da mulher enquanto escritora. Para Christl Verduyn a mulher tatuada de Engel ilustra estes dois objectivos. Neste caso a tatuagem simboliza uma nova linguagem com que as

mulheres podem exprimir a sua experiência, que a linguagem dos homens se revela impotente para exprimir:

The French theoretician Luce Irigaray has suggested that theories of the subject have always been appropriated by the “masculine.” She argues against the fundamentally narcissistic (male) “specular” logic that underlies Western discourse. This logic represents woman as the negative of its own reflection, the “other” in a system that seeks sameness. For Irigaray, woman is not only the “other,” as Simone de Beauvoir demonstrated; she is specifically man’s other – his negative or mirror-image. Femininity is better analysed, in Irigaray’s view, as nonspecular and free from the either-or model. It is more appropriately described as inclusive and noncentric, as plural or multiple. In this view, women’s efforts towards single, separate, centred, and coherent subjectivity are likely to end in frustration (Verduyn 1995a: 14-15).

III.2.3.2 “The Last Wife”

“The Last Wife” surge publicado pela primeira vez em Março de 1977 com o título de “The Last Happy Wife”¹⁹⁶.

Pat, bem casada, com filhos, vive o dilema pungente de ser artista ou ser doméstica. Neste momento encontra-se realizada como esposa e mãe; é muito feliz, todos dependem dela. As suas necessidades de ordem estética têm uma saída na cozinha, nas pequenas reparações que faz em casa, e no estirador, onde faz desenho industrial para o marido. Mas nunca deixa, verdadeiramente, de sentir aquele espinho da arte a lembrar-lhe que a sua acomodação pode não passar de um acto de cobardia, uma traição à sua verdadeira natureza de artista. Um segundo tema tem a ver com a “*private mind*,” neste caso com o ser ou não religioso, e o direito a sê-lo, que Chris, o marido de Pat, surpreendido com a manifestação inesperada de uma certa religiosidade latente na esposa, questiona.

Marina é o tipo oposto de Pat. As duas amigas conhecem-se desde os tempos da universidade, exactamente vinte anos antes:

¹⁹⁶ *Chatelaine*, March 1977, pp. 43, 64, 66.

Marina [...] lived in a fluster, in a rush. From crisis to crisis. Was she always upset because she was an artist, because her life had to contain chaos so she could reshape it in order? In twenty years she had bounced like a tennis ball from style to style, form to form, husband to husband, a rushing torrent. And produced. Her work was perhaps not first-rate but it had energy, colour: it caught and held interest. You could forgive a person who produced good work a lot (TW 14).

Pat também tem talento de artista, mas o certo é que a vida doméstica tem para ela atractivos consideráveis, e o instinto maternal parece sobrepor-se à necessidade de expressão artística. Não é que Pat seja passiva, o diametralmente oposto de Marina. Pat é, como ela, bastante activa; um bom exemplo da actividade feminina, caluniosamente considerada deficitária ou, mesmo, inexistente. Ao contrário do marido, bastante inábil por certo, é Pat que evidencia uma grande habilidade manual:

She did not, she thought, have Marina's energy. She was not passive, no, there was something stubbornly active still inside her; but she was not fit for the hurly-burly aggressive artist's world. She had settled for a stool in a drawing office, drawing exquisite forms to order. She was not a real artist, not an independent (TW 15).

Falta-lhe porém aquela força irreprimível, aquela irrequietude, tão bem caracterizada pelos substantivos, *chaos*, *bounced*, *rushing torrent* e *energy*, do penúltimo passo.

Grande parte do conto é dominada por este contraste entre as duas mulheres com igual talento artístico, mas muito diferentes temperamentos. Pat tem para si que a expressão artística não lhe é vital, e, portanto, a sua arte nunca atingirá uma dimensão que a justifique. Marina, por seu lado, vive num constante turbilhão, e a arte é a forma que encontrou de pôr ordem no caos em que a sua vida constantemente se agita. O conto representa de uma forma bastante eficaz os dois meios antagónicos em que as duas mulheres se movimentam. Os interesses de Marina repartem-se por (1) um ex-marido, Jerry, que ultimamente se tem portado muito bem, o que muito ajuda na educação de David, o filho de ambos; (2) pelo segundo marido, Mike, actualmente na prisão, e de quem ela pensa já separar-se; (3) por uma irmã que fracturou um tornozelo em Halifax e clama por ajuda; (4) por um agente que a explora; (5) por afectos, como o

que nutre por Pat, que lhe fazem recordar que é o dia do aniversário da amiga e a levam a formular o inevitável convite para um jantar comemorativo.

Os interesses de Pat estão concentrados na casa e na família, e ela sente-se realizada com a ideia de que é a coluna em que assenta todo o seu mundo familiar, ou, mais ternamente, nas palavras de Chris, uma almofada em que marido e filhos repousam.

Os insistentes encorajamentos de Marina para que volte a pintar, e o epíteto, bota-de-elástico, com que a amiga a mimoseia acabam por causar os seus efeitos sobre o espírito de Pat. Posta definitivamente de parte a possibilidade de retomar a actividade artística, para o que Pat considera faltar-lhe o mínimo temperamento requerido, fica a ideia de uma vida desprovida de excitação, de entusiasmo, que tempere a sucessão serenamente igual dos seus dias. Marina sugere um caso amoroso, que Pat rejeita liminarmente, até pela inabilidade que sente para o efeito.

O acaso, porém, vem trazer esse grão de sal, ainda que pequenino, que falta para introduzir um elemento de variedade na sua vida.

O anúncio da morte inesperada da irmã de Marina, feito já tarde nessa mesma noite, causa um desabafo de Pat que surpreende o marido: “*I pray for that girl,’ Pat said as she hung up*”. Esta observação desencadeia um vivo diálogo entre os cônjuges, que, por sua vez, introduz o segundo grande tema do conto, a privacidade do espírito, “*the private life of the mind,*” aquele espaço reservado de que carecem mesmo aqueles que vivem uma vida inteira de intimidade, ou principalmente esses:

“I pray for that girl,” Pat said as she hung up.

“You what?” Chris asked, suddenly awake.

“I pray for that girl.”

[...]

“Good heavens, woman. You’re going back to the old, primitive things.”

[...] She lay back with her elbows behind her head and thought awhile. “Religion is private,” she said. “I don’t think you should tell me what to feel.”

[...]

“Honestly, Pat. I thought you were a good rationalist.”

She was half amused. He might be accusing her of having an affair. “Look, Chris, anything that can help you keep your still centre is good. You get drunk, sometimes, and spew out all your bad feelings. Do I object? Then why shouldn’t I have

little pleading conversations with the corner of the Lord I can't disbelieve in?"

[...]

"I'm astonished at you. All this time you've had a kind of secret life."

"Haven't you? How can anyone know everything about another person?" (TW 19).

Trata-se, de facto, da cena nuclear do conto, conduzida, aliás, com grande mestria. Obviamente, a morte da irmã de Marina é apenas o pretexto estrutural para esta discussão sobre a religião, que ocupa toda uma página (TW 19). Por sua vez, e como já sugeri, o incidente proporciona o tal grãozinho de sal de que a relação conjugal, demasiado perfeita, carecia. Agora sentia-se melhor:

Suddenly she felt him fall into sleep. She lay in the dark for a long time, warm beside him, and immensely more content. The reason her drawings had not been good was that they were too easy, too perfect; they did not reach out, or strive. Her life had a flaw in it now, and she felt better (TW 20).

O incidente, convém referir, não fora demasiado sério, não bastando para tirar o sono a Chris, que logo adormece; e a disputa tinha reanimado em Pat um interesse novo pelas coisas.

III.2.3.3 “Madame Hortensia, Equilibriste”¹⁹⁷

“Madame Hortensia, Equilibriste” encena da mulher enquanto artista e mãe. Enquanto artista, a mulher tem dificuldades acrescidas para conseguir singrar: a alegoria no conto é conseguir ser acrobata com apenas uma perna, uma clara metáfora da condição feminina. Tem de transformar o seu *handicap*, o facto de ser mulher, em vantagem: no conto é a prática de equilíbrio que adquiriu com a sua deficiência. Para ser mãe, a mulher tem de ser medíocre, tem de abdicar da sua excepcionalidade, do seu talento, tem de ser “canadiana”.

Assim, a famosa equilibrista acrobata acaba por ter de andar de cadeira de rodas, de ocultar os seus talentos, quando rapidamente se vê mãe de seis filhos (seis é um

número que Engel gosta de empregar para filhos). Mireille faz esforços extraordinários para ser artista, exercitando-se secretamente com grande regularidade. Mas isso de pouco vale: para ser mãe, tem de abdicar de todas as capacidades acessórias que a possam desviar de tão absorvente actividade.

Assim, além de fazer ironicamente o elogio da mediocridade, o conto continua glosando as dicotomias arte/maternidade, público/privado, que até ao último momento da vida de Marian Engel estiveram no centro das suas preocupações, e que percorrem toda a sua obra, mormente, e de uma forma particularmente pungente, nesta colectânea póstuma. Tal circunstância faz de *The Tattooed Woman* um verdadeiro testamento ético, tanto mais que durante a sua preparação Engel se apercebeu de que o seu fim se aproximava a passos largos.

Há um interesse especial posto na descrição do fundo cultural da protagonista, particularmente o literário, que preenche por inteiro uma das dez páginas em que se desenrola o conto.

“Madame Hortensia Equilibriste,” narrado em analepse por Mireille, aliás Madame Hortensia Equilibriste, nome artístico, estrutura-se em oito partes:

1. Uma introdução, em que são expostos temas, motivos, dados biográficos, e traços caracterizadores relevantes de Mireille e seus filhos.
2. Autobiografia de Mireille, compacta, mas mais coerente, com incidência na caracterização dos pais.
3. Relação da formação literária de Mireille, com referência também ao cinema e a algumas ciências.
4. Opção pela acrobacia e suas razões – Mireille começa a praticar intensamente em segredo.
5. Quando da morte dos pais, ocorrida com breve intervalo uma da outra, Mireille é recebida em casa de uma tia e primos, pouco sensíveis a projectos artísticos.
6. Mireille conhece Mr Borodino, que, finalmente, lhe abre as portas à tão ambicionada carreira.

¹⁹⁷ Anteriormente publicado em *Saturday Night*, Sept. 1977, pp. 46-50.

7. Casa com George e tem gémeos. George deixa-a. Casa com Mr Robinson, de quem tem quatro filhos. O marido deixa-a.
8. Epílogo, que conduz a narração de novo à situação inicial, o tempo presente, fechando o círculo.

Convém desde já sublinhar que há uma grande distância psicológica entre a pessoa que viveu os acontecimentos diegéticos e a que agora os narra. Enquanto que a primeira trabalhou arduamente para adquirir competências fora do vulgar, que a tirassem do anonimato e lhe granjeassem admiração e aplauso, a narradora actual repudia esse passado, ou pelo menos oculta-o, por considerá-lo inconveniente para o seu estatuto actual de mãe.

Como vários outros contos, “Madame Hortensia Equilibriste” apresenta-se-nos à maneira de uma peça musical, em que tema e motivos começam a ser lançados para a frente do leitor de uma forma desagrupada, quase incoerente, como num puzzle. À medida que esses motivos vão sendo rerepresentados, no entanto, começa a perceber-se um fio condutor que acaba por conferir à peça uma unidade mais ou menos perceptível. O tom geral é de uma irónica comicidade, que participa da caracterização, do assunto, e do próprio estilo, recheado de comparações, metáforas e imagens de surpreendente humor por vezes, como, por exemplo, quando descreve a forma como os pais se conheceram e apaixonaram, já algo tardiamente:

Legend had it that they had met while working in office buildings across Adelaide Street from each other and had fallen in love like two toys in facing plate glass windows (TW 26).

Mireille descreve sempre os seus progenitores, ambos de pequena estatura, como se de dois bonequinhos se tratasse. Por isso a comparação, além de cómica, é apropriada. Noutro local, e utilizando uma comparação, faz, de uma só penada, uma descrição física, ao mesmo tempo que descreve o seu vestuário típico:

The Glovery, where my father sold handkerchiefs, kid gloves and ladies' haberdashery — underwear — exquisite as himself. It was about six feet square, a miniature emporium crammed next to the theatre marquee, and he presided over it in a morning coat and grey moleskin spats, as dapper and tidy as his white moustache (TW 25).

O bigode branco rigorosamente aparado, perfeitamente a condizer com o traje a rigor, a que não faltam as já arcaicas polainas, juntamente com o irónico oximóron “*six feet square [...] miniature emporium*” descrevem à perfeição, com grande exactidão e economia vocabular, ao mesmo tempo que a pequenez do homem, a importância que ele a si próprio se atribui.

Outra comparação de estrutura análoga descreve Sylvia, a mãe:

Mother was what is known as frail. Her heart was as fragile as her floating chiffon afternoon dresses. Her wrists were too fine and thin to knit the heavy khaki socks required by the Red Cross for the war effort (TW 26).

Desta vez é a quase imaterial leveza e fragilidade do *chiffon* a dar a medida da fragilidade do coração de Sylvia, e da hiperbólica debilidade dos braços da incorpórea criatura.

A forma como Mireille inicia a sua vida dupla de “aleijadinha”, mimada e apapricada pela mamã, por um lado, e de atlética candidata a uma carreira no mundo do espectáculo, é dada pela ironia e pela anáfora, fazendo começar por *Mother’s little half-chick* quatro frases quase consecutivas:

Mother’s little half-chick, protected and cosseted, hopped outdoors for her exercise at naptime. Clearly, she was not dying of consumption. Mother’s little half-chick went into the barn and shed her long, protective skirts. Mother’s little half-chick, first on the saw-horse, then on the beam, then on the hanging rope another lot of children had used for a swing . . .
Mother’s little half-chick tailored herself scarlet corsets from an old Chinese dressing-gown; saliva’d her eyebrows and rouged her cheeks; found in the attic a frilly parasol (TW 29).

A ideia que passa à superfície é que, para singrar na vida, para ser uma boa mãe de família, uma mulher não pode ser ambiciosa, não pode salientar-se em relação aos outros. Por isso, após um período de intensa vida artística, Mireille regressa ao anonimato e à mediocridade.

Mireille, que desde muito pequena ambiciona ser uma estrela, não importa em que ramo da arte – depois de considerar várias possibilidades para as quais revela evidentes inadaptações físicas (o caso do piano, pois com uma só perna não pode accionar um dos pedais), ou inabilidade (no caso da pintura, ou da actividade literária onde, apesar de

bastante dotada, é prejudicada pela sua má ... caligrafia) – decide dedicar-se à acrobacia circense, aproveitando o desenvolvimento da capacidade de equilíbrio, a que a própria deficiência física a obrigou. Curiosamente, a inspiração para esta actividade vai a jovem encontrá-la numa pintura nos pratos de porcelana de um serviço de chá usado lá em casa nos grandes dias:

They were thin and white and gold banded and in the centre there were exquisite coloured engravings of acrobats: Mme Hortensia was the one I loved; Mme Hortensia in a scarlet corset, standing on one foot on the back of a horse; Mme Hortensia, équilibriste. For whose profession, it seemed to me, I was admirably suited (TW 28).

Nessa disciplina, depois de ter encontrado em estrangeiros o apoio que parentes e compatriotas lhe negaram, vem a obter enorme sucesso nos Estados Unidos, cedo se tornando numa grande estrela. A razão da opção pela modalidade, bem como as razões para a recusa de outras alternativas, não deixa de ser pueril, como pueril é também o impulso para a criança se salientar das outras, para conquistar o aplauso, “*to distinguish herself, to set herself up above the other people*” (TW 28). A ironia dirigida à percebida incapacidade do Canadá gerar e alimentar os seus artistas é bem clara quando se referem os apoios dos estrangeiros, e o país vizinho, onde a sua carreira se desenvolveu. Mas não se fica, evidentemente por aqui. Mireille começa a praticar sozinha, e, para isso, aproveita o período em que os outros dormem a sesta, o que serve dois fins: mostra como, à semelhança das escritoras que no passado usaram nomes masculinos para dissimularem o seu sexo, a actividade da jovem é desenvolvida na ignorância de todos, e ilustra o “sono” canadiano no campo das artes. Mais ainda, enquanto encarna esta sua nova *persona*, Mireille dá-se a si mesma em segredo o nome de Madame Mirella. Mais tarde adoptará como seu nome profissional aquele que figura no título do conto.

Porém, dois casamentos frustrados e seis filhos depois (os mais velhos dos quais são um casal de gémeos), a *madame* Hortensia, em que entretanto se tornara, toma a “sensata” decisão de abandonar a carreira artística, voltar a ser a Mireille que era dantes e ocultar todas as extraordinárias capacidades que evidenciara, passando agora a deslocar-se em cadeira de rodas, ocultando, até dos próprios filhos, o seu passado glorioso de artista. Aos filhos recusa mesmo exhibir os inúmeros álbuns de fotografias,

que os mais velhos, sabedores da sua existência, tantas vezes lhe pedem para ver. Ironicamente, Mireille afirma que se calhar foi o *Women's Lib Movement* que lhe abriu os olhos para esta realidade.

Abandonada já a carreira artística, “verdadeira” mãe já, e de novo “autêntica” canadiana, Mireille comenta metadiegeticamente:

Goodness, I sound like Cardinal Newman, needing to apologize for myself. But the papers say we're in for another wave of over-achievers again and I can't bear the idea of people competing and rising above each other once more. All that battling and tattling (TW 24).

A narração é autodiegética, mas, obviamente, Mireille não é de forma alguma identificável com Engel. Os “*over-achievers*,” indesejáveis para a narradora, só poderão ser, sem qualquer sombra de dúvida, um sinal de patriótica esperança para a autora.

A lição que Mireille dá agora aos filhos é a do anonimato e da mediocridade. Por isso se repetem frases como estas: “*It's bad luck to have ambition, I tell them. It's exercising overweening pride. It's taken me all these years to get humdrum*” (TW 24); “*don't get ideas about yourself. The only happy people here are the ones who are ordinary*” (TW 24).

III.2.3.4 “The Life of Bernard Orge”¹⁹⁸

Marge Elph, mãe de dois gémeos (Victor e Hugo) tem o marido (Denzil) na prisão por ter assassinado, julgando ser sua esposa, uma mulher que passava na rua. Actualmente ocupa-se a organizar e promover espectáculos solicitados pelas próprias companhias ou grupos musicais, e, esporadicamente, escreve poesia. Agora que os filhos têm vinte anos, pertencem a um grupo de *rock* em Vancouver e raramente vêm a casa, decide mudar de identidade/sexo, quando Joe Crown lhe dá os seus óculos estilo Groucho Marx.

¹⁹⁸ Anteriormente radiofundido, narr. Jayne Eastwood. *Anthology*. CBC Radio, 30 April 1983.

Este é verdadeiramente o contributo de Engel para o tratamento literário do andrógino, a lembrar, na sua metamorfose, o *Orlando* de Virginia Woolf, que inesperadamente se vê, a meio da acção, trans-sexualizado.

Marge não nasceu “mulher,” pois o ser mulher é mais um produto cultural do que biológico. Como, porém, teve dois filhos e tradicionalmente cabe ao progenitor feminino, além da função reprodutora, a função nutridora e educadora, Marge aceita manter “*personality of Mum for 12 or 14 hours a day, which was stabilizing (TW 35)*, sem, no entanto deixar de se sentir “*like a grindstone, the bottom one against which the gods grind whatever they do grind slow and fine (TW 35)*. Uma imagem a vários títulos eloquente, sugerindo, a um tempo, a situação fundamental, mas extremamente penosa, da mulher na estrutura patriarcal, e a posição relativa dos dois sexos no coito tradicional. Na aceitação do papel de mãe está subjacente a clara consciência da injustiça sofrida, principalmente quando se tem, como ela, por marido um demente homicida, Denzil, com quem, aliás, começa metadiegeticamente¹⁹⁹ o conto:

Did this story begin the year that I first saw Denzil playing hangman with the twins and the hanged man had my face? Or did it begin the year I was born? Or in the year of the Animals, when we all turned up at parties in furry vests and goatshair sweaters and shoes more suitable for hobbits than Torontonians? Or was it because the cultural grants were cut back that Bernard Orge and I got ideas about each other? (TW 35).

O tom irónico, tragicómico, do primeiro parágrafo dá o mote para todo o desenvolvimento, ora jocosos ora mordazes, que faz do conto um dos melhores exemplos de Engel no género, em que é possível, muito à sua maneira, pôr em pé de igualdade a loucura e o homicídio, por um lado, e o corte de subsídios para a cultura, por outro, como possíveis causas para o que vai contar.

Marge é verdadeiramente um ser andrógino, no sentido comum do termo. Enquanto pensa uma etimologia para o nome adoptivo, Orge, Marge considera várias possibilidades que vão do mais sério e elevado, “O Funeral do Conde de Orgaz”, o mais célebre quadro de El Greco, pintor conhecido pelas suas figuras esguias de homens com

¹⁹⁹ O termo *metadiegeticamente* é aqui usado no seu sentido literal, de *comentário sobre a narrativa* e não no sentido que G. Genette lhe dá em *Figures III de narrativa secundária, embutida na principal*, que acabou por não ter acolhimento, tendo-se, para este segundo sentido, adoptado o termo *hipodiegético*.

rostos feminis, ao mais prosaico “Orge de Barley”, uma referência cômica ao facto de “Orge” significar “cevada”, em francês, a *orgeat*, (o refresco feito originalmente de cevada e, mais tarde, de amêndoa e água de flor de laranjeira) passando por *orgasm* e *orgueil*.

Quando cessa a necessidade de actuar como mulher, Marge passa a viver como homem, com todas as liberdades e vícios geralmente autoconcedidos ao sexo masculino, definhando gradualmente, e quase autodestruindo-se, na própria expressão do seu médico de família, “*indulging in the worst sort of idle decline*” (TW 43), como que a significar a completa dependência do homem, incapaz de viver sozinho, em relação à mulher.

Rapidamente parece ganhar forma a ideia de que, a partir do momento em que assume a personalidade masculina, Marge deixa de ser disciplinada, deixa de trabalhar, torna-se desleixada. É certo que emagrece, mas isso só lhe traz alguma vantagem quando, no fim, lhe permite vestir as roupas dos filhos. A narradora chama a este período, “*an episode of irresponsibility and starvation*” (TW 44), o que é compreensível se pensarmos que, se a mulher é responsável pela educação dos filhos, pela economia doméstica e pela alimentação do lar, quando ela muda de identidade, há lugar a irresponsabilidade e fome.

Parece poder tirar-se daqui a “lição” que, basicamente, homens e mulheres são biologicamente constituídos da mesma forma, são inclinados às mesmas “fraquezas”, virtudes e tendências: o que acontece é que a sociedade condena na mulher a cedência a essas “fraquezas” e tendências, enquanto as tolera no homem, que, assim, não é obrigado a refrear-se tanto como a mulher.

Poderá entender-se também uma outra alegoria, semelhante a este primeiro sentido. Quando não há nada que fazer, quando cessam todas as preocupações, Marge pode dar-se ao luxo de adoptar uma personalidade masculina e entregar-se à ociosidade. Quando depois surgem de novo as tarefas e as responsabilidades, ela parte os óculos e o nariz – principalmente este, e volta de novo a ser mulher. Isto é, uma pessoa não nasce mulher²⁰⁰, torna-se, adquire essa identidade:

²⁰⁰ *One Is Not Born A Woman* é o título de um livro de Adrienne Rich, inspirado numa frase de Simone de Beauvoir (Cf. 97 supra).

Within a fortnight, I had almost no money left. This amazed me. During the long haul of raising Victor and Hugo when I paid for everything but their school fees and uniforms, I had never been irresponsible about money. I had in fact become a compulsive bill-payer. Bernard Orge, it turned out, was quite irresponsible (TW 40).

Tendo Marge decidido retomar a sua identidade anterior, tudo imediatamente na sua vida se modifica para melhor. Contudo, é interessante observar como aquilo que, antes da experiência, Marge de certa forma invejava no sexo oposto se reduz a dois ou três aspectos exteriores, absolutamente fáceis de suprir sem prescindir das suas qualidades inatas:

Ten days or so later I had organized myself a rather smart and boyish image with a new short haircut (white hair is a different texture from one's old mouse brown and cuts better) and the only clothes I could find to fit, which came out of Victor and Hugo's dresser drawers (TW 44).

Um penteado e um guarda-roupa “masculino” e jovem operam o milagre. E, porque o que está em causa é também uma distribuição equitativa das tarefas domésticas, um dia bate à porta o verdadeiro Bernard Orge, que, embora partilhando de algumas das características do seu fantástico homónimo é um *gourmet cook*, um verdadeiro *cordon bleu* diplomado por uma escola francesa da especialidade.

De inicial inquilino, Bernard Orge rapidamente passa a aprazível parceiro, terminando o conto numa atmosfera de cautelosamente feliz convivialidade, que isto de homens nunca se sabe: “*some day I'll come home and find he's simply vanished*” (TW 45).

III.2.3.5 “The Country Doctor”

“The Country Doctor” utiliza alguns dos traços que habitualmente se encontram nas histórias de terror e mistério: armaduras medievais, vozes misteriosas, hipotéticos fantasmas, ranger de portadas, entradas e saídas de Kevin, o protagonista masculino, médico, uma espécie moderna de Dr. Jekyll, que apesar muitas insinuações e mistérios, não se vem a confirmar. A par disto, temos sugestões duma capacidade premonitória que Diana, a protagonista, mãe e jornalista, acaba por descobrir em si, como que adivinhando factos relacionados com morte de Kevin. A forma como a morte ocorre e o

aspecto do rosto do cadáver não são totalmente clarificados. Aqui e além ouvem-se, ou parecem ouvir-se, ressonâncias de *Wuthering Heights* – “*Outside, the wind had risen. She remembered the house was high on the hill. Somewhere a branch was groaning against a wall. Somewhere a shutter was flapping*” (TW 61) – ou dos sons esganiçados de *Psycho*:

There was no sound of the banging shutter now. Instead, as she moved under the lamp, the voice she had heard earlier, a bird-screeching malevolent voice, said, “He’s gone, I told you, he always goes, he’s better drowned, isn’t he?” and began to cackle and laugh (TW 61).

Outra ressonância parece ser a da louca Bertha de *Jane Eyre*, na pessoa da ex-esposa do médico, Mrs Heaps, que parece ter abandonado o seu lugar de confinamento e atraído o ex-marido, por meio de um telefonema, a uma cilada fatal, não sem antes ter visitado a casa deste, onde Diana terá ouvido a sua voz escarninha.

Com todas estas ressonâncias literárias, o conto é, sem dúvida, um bem conseguido ensaio de Engel num género para que seu ex-marido, Howard Engel, conhecido autor de romances de mistério, em tempos, a tentou encaminhar.

Diana é uma jornalista de Toronto de visita a uma cidadezinha rural numa região remota do interior, uma visita que não é totalmente de lazer, pois a visitante terá de escrever um artigo sobre a cidade e seus habitantes. Na véspera do seu regresso, um casal amigo, Tom e Maureen, dão em sua casa uma festa de despedida, em que a maioria dos participantes é do sexo masculino, pois não é fácil encontrar quem tome conta das crianças. Depois de muitas chávenas de chá e tisanas de gosto duvidoso, preparadas segundo receitas ancestrais, ciosamente guardadas por avós há muito falecidos, e conversas de circunstância, entrecortadas aqui e além por uma ou outra anedota brejeira, rapidamente chegam as duas da manhã, e com elas o cansaço e a hora da despedida.

Para conduzir Diana ao hotel, oferece-se solícito um médico local, de nome Kevin Morrison, até então totalmente desconhecido da protagonista e do leitor. Qualquer coisa de suspeito se passa com ele, pois, apenas formula o seu oferecimento, logo se faz silêncio na sala. Ao passarem junto da casa de Kevin, este convida Diana a uma rápida visita, a que ela, apesar do extremo cansaço e da acção obnubilante do álcool, não se

consegue furtar, já que o vetusto imóvel constitui um autêntico museu do período vitoriano.

Pouco a pouco, enquanto percorrem algumas das dependências da casa, acentuam-se os sinais de intimidade entre os dois, e, com eles, um certo erotismo que se vai mesclando com o misterioso, e, depois, desvanecendo com o adensar do mesmo misterioso, – pois até as feições de Kevin parecem, qual Mr Hyde, prestes a transformarem-se nas do horrendo Dr Jekyll – acabando ambos num quarto provido de fofo leito, para onde Diana, meio contrariada meio desejosa, é conduzida e, nele caindo, logo adormece.

O dia seguinte é também fértil em peripécias. O regresso a Toronto é sucessivamente adiado, quer por problemas com os voos, quer por opção de Diana. Kevin vem e vai sem que o tão preparado e aguardado contacto íntimo entre os dois chegue a concretizar-se porque, quando tudo parece anunciar essa concretização, um telefonema chama-o a acudir a um acidente, ou então é uma misteriosa Mrs Heaps que reclama a sua presença.

Na manhã seguinte, Maureen virá a explicar, de uma forma não muito clara, – pois sobre toda a informação que é partilhada com o leitor paira sempre um mais ou menos denso véu de mistério – que Mrs Heaps era o nome anterior da ex-esposa de Kevin. Ora é precisamente depois que ocorre ao chamamento de Mrs Heaps que o Dr Kevin desaparece na noite do segundo dia.

Maureen e Tom procedem a averiguações, e é Maureen quem, na manhã do terceiro dia, entrevista Diana sobre o que porventura se terá passado na noite anterior. Além das idas e vindas do misterioso médico – correspondentes a um mais amplo e permanente movimento de atracção/repulsa da fêmea em relação ao macho, que simultaneamente atrai e atemoriza, movimento perfeitamente perceptível durante todo o conto – Diana descreve os ruídos e vozes misteriosas que, enquanto no fim da tarde da véspera aguardava o regresso de Kevin, a tinham feito fugir assustada para o motel, onde acabara por passar a noite. O intrigante é que ela ouvira o som de portadas a bater e a velha casa não tinha portadas. Mas é o teor das palavras que ouvira, ou que, pelo menos, soaram dentro da sua cabeça, que logo alarma Maureen e lhe sugere o paradeiro do desaparecido médico, conforme claramente se depreende do passo anteriormente citado.

Logo Maureen telefona a Tom para que draguem o lago em busca do cadáver de Kevin, que acabam por encontrar. Tudo leva a crer que o malogrado Dr Kevin teria sido assassinado pela despeitada ex-esposa, a qual, sabendo que Diana se encontrava em sua casa, viera assustá-la, e anunciar-lhe, ainda que de forma velada, a realização do seu crime. Para Maureen, tudo isto são revelações sobrenaturais, mas o leitor sabe que, apesar da natureza insólita dos acontecimentos, estes têm uma explicação plausível.

No fim, e porque em Engel está sempre latente uma investigação sobre o projecto de vida, das relações entre homens e mulheres e da sua institucionalização, o conto aponta no sentido duma solução tradicional para Diana. Uma vida sexual sem parceiro certo, que, no fundo, uma moral residual puritana parece condenar em Diana, vem a revelar-se emblematicamente recheada de perigos misteriosos, os quais, por ignorar-se-lhes a exacta natureza, se revelam intoleráveis. O epílogo, já em Toronto, mostra-nos uma Diana suspirando de alívio quando Oliver Crown aceita a sua proposta de casamento.

O conto contém de certo a maior concentração de acontecimentos romanescos que Engel alguma vez utilizou, com sugestões de fantasmas assassinos, que, por outro lado, também podem ser de carne e osso. O próprio Dr Kevin, também pode ser um fantasma, com o seu rosto sempre a ameaçar desintegração, sempre a aparecer para logo desaparecer, sem se saber ao certo se tem ou não família:

Then she looked up at him and his very big, very white face and saw that it was crinkled and cracked with a thousand wrinkles, as if he had suddenly aged or cracked like the glaze on a jug; his mouth was a wide, red gash, and she was afraid of him. She thought, his hair's not natural, it's too red and too neat, like a piano-tuner's wig. I have to stop picking up men, there could be bodies in those big wardrobes. But it was too late to turn away and she let him kiss her (TW 55).

O passo está carregado de sugestões do sobrenatural, com a descrição dum rosto que parece todo estalado, como o vidro de uma jarra, e prestes a desintegrar-se. O cabelo ruivo de Kevin, de aspecto tão artificial, e a possibilidade da existência de cadáveres nos armários, evocam velhas histórias de terror, criando no leitor uma atmosfera propícia à aceitação do sobrenatural. Além disso a narração utiliza um vocabulário ambíguo para descrever as acções mais banais: Kevin abre a porta não com uma chave normal, mas com uma chave mestra (*skeleton key, TW 53*), e até o simples

accionar de um interruptor pode assumir contornos violentos (*stabbed at a mother-of-pearl light button, TW 53*). Porém a narração está simplesmente a jogar com os nervos do leitor, pois bem sabe, ela e a personagem, que tudo se deve a ilusões de óptica, já que no dia seguinte:

[She r]emembered the redhaired man's face under the landing light, fractured by a fractured lampshade (TW 58);

afinal o aspecto fragmentado do rosto, dando a impressão duma iminente desintegração, provém da projecção da luz através de um quebra-luz fracturado, o que já era sabido de Diana e, por conseguinte, da instância narrativa.

Pelo meio fica também uma expressão do habitual “conflito” entre os ditames do “espírito e da matéria,” uma construção central da moral judaico-cristã. Quando acorda depois da primeira noite passada na vetusta casa de Kevin, Diana é presa de um acesso de remorsos, um tanto injustificado, pois, afinal, o estranho doutor não lhe tocara sequer durante o sono, coisa que ela constata, entre aliviada e decepcionada, pelo facto de, à excepção do casaco e das botas, se encontrar completamente vestida:

She got up, full of guilt. I'm like him, I'll never get used to the new ways, she thought. Waking up in a strange bed, put there by a strange man (TW 56).

Mas logo depois destes acutilantes remorsos, há a purificação: toma banho, veste uma alvíssima camisa de noite de algodão plissado que ali encontra, pois Kevin tinha prometido voltar às dez, e convinha a Diana estar preparada para qualquer iniciativa mais galante. De facto o doutor chega à hora prometida, mas o encontro não podia ser mais fugaz: *“He bent towards her. A telephone rang. He left” (TW 57).*

Então o corpo começa a rebelar-se contra o espírito: *“Her morning body was stirring now. She missed him. A little. She had only known him a little” (TW 57).* E volta a haver mais sentimentos de culpa, mas de novo aquele estranhamente agradável prurido se faz sentir, quando, encontrando de novo Maureen, lhe agradece o prazer proporcionado pela estadia, *“Her body stirring for something quite other” (TW 59).*

De referir a quebra de mais um tabu, em termos de representação literária, realizada através da menção duma mancha de sangue menstrual na camisa de dormir,

que Diana procura precipitadamente ocultar, enrolando a camisa e metendo-a na maleta. A referência justificar-se-ia por si só, pela quebra do tabu, mas na circunstância significa mais qualquer coisa. Por um lado, a desmistificação da crença que a mulher não sente desejo ou é intocável nesse período, ou que só as mulheres mais libidinosas sentem desejo durante esse período, ou ainda, e mais plausivelmente, como sinal exterior de um sentimento de culpa, que apesar de toda a acção da razão, teima em não se desvanecer. No fundo, ou envolvendo todo o conto, podemos ver uma alegoria, uma dramatização em que o racional é abalado pelo irracional, pelo subconsciente ou o inconsciente, mesmo. Há um sentimento de culpa profundamente entranhado que, emergindo, exerce a sua acção, mesmo quando a razão o deseja repelir.

III.2.3.6 “There from Here”

“There from Here” versa o tipo de problemas que uma mãe divorciada tem de enfrentar quando cuida sozinha de um filho, principalmente quando este é um rapaz numa sociedade patriarcal: dificuldades financeiras; a falta da figura do pai, como modelo de masculinidade e símbolo da autoridade; insegurança na forma de corrigir comportamentos, que provavelmente não teriam razão de existir numa sociedade que não fosse cavada por diferenças entre sexos, que a sociedade patriarcal extremou para poder afirmar que uma metade é superior à outra e tem o direito, e o dever, de a “colonizar”. Neste caso trata-se de um caso difícil em que a protagonista, a conselho dos psiquiatras, primeiro, e, depois, por imposição do tribunal, tem de internar o rapaz num colégio de regime severo, do tipo militar. O pai do jovem, que dele recebe cartas queixosas, e ameaçando suicídio, instaurara um processo judicial contra a ex-esposa para reaver a tutela do rapaz. Apesar de tudo, a protagonista ganha o processo.

A cena tem lugar quando mãe e filho se dirigem ao tal colégio a oitenta quilómetros de distância, num carro alugado, que ela não tem posses para pagar, já que não foi possível a nenhum dos amigos ir levá-los. O texto insiste em como a escassez de meios financeiros pode agudizar a situação.

O dia está cinzento e em tudo se vêem sinais de uma crise económica. A limosina em que viajam pertence a um ex-escritor que montou uma empresa de carros de aluguer. O condutor é um reformado do exército, que se presta eventualmente a este

tipo de serviços em complemento da sua magra reforma. A viagem custa à protagonista, ela própria também escritora, algo mais do que esta recebe por uma recensão numa revista. A somar a tudo isto, há ainda a humilhação de ter de ouvir no tribunal a jovem mulher do seu ex-marido dar lições sobre educação dos filhos, ou advogados extremamente jovens, atacando ou defendendo a sua posição.

III.2.3.7 “Feet: A Christmas Story For Grown-Ups”²⁰¹

“Feet” desenrola-se numa noite de Natal, passada num velho moinho hidráulico adquirido por baixo preço pela família Burden durante a depressão. Noite propícia a recordações, que desfilam pela mente de Harris Burden, o actual pai de família. Presentes encontram-se Sara, a segunda esposa de Harris, que começara por ser sua contabilista, algumas amigas dela, todas com uma profissão e, “portanto,” apenas uma delas casada. O marido desta amiga, porém, já se foi deitar, pois tem, alegadamente, de se levantar cedo para praticar *jogging*, mas fará ao grupo a surpresa de, ao soar da meia-noite, tocar no velho órgão a música alusiva à quadra natalícia. Talvez por isso, por não haver mais homens presentes, Harris quase não fala com ninguém, e a sua mente oscila entre o sono e reminiscências do passado. Há porém uma espécie de obsessão em Harris, que faz com que quase todos os fragmentos da memória estejam associados a pés e sapatos dos mais diferentes tipos, tamanhos e feitios.

A palavra *feet* ocorre vinte e cinco vezes no conto, que se estende apenas por seis páginas. Porquê esta obsessão? Porque ele não gosta dos seus pés, compridos e roliços, que o fazem parecer mais baixo do que realmente é? Porque, inconscientemente, subsiste um sentimento de culpa, irracional por certo, relacionado com a morte da primeira esposa, Erika, aos quarenta anos, de doença cancerosa, localizada, provavelmente, nos pés? Ou será porque uma das leituras bíblicas do Natal contém a frase “Abençoados os pés daquele que traz a boa-nova”? Tudo isto é deixado em aberto.

²⁰¹ Anteriormente publicado com o título “Feet: A Story for Christmas.” *Quest*, Dec. 1981, pp.44-45, 46, 48.

Presentes estão também os filhos de um e de outro, seis ao todo, seus respectivos maridos e namoradas. Vencida a resistência inicial oposta pelos filhos de Harris ao segundo casamento, e uma adolescência difícil de Mike, um dos filhos de Sara, o ambiente é agora de paz e harmonia. Porém, o cansaço apodera-se dos mais velhos e só o bater da meia-noite e a entrega das prendas revitaliza as ideias. Três dos jovens surgem vestidos de Reis Magos, soa o órgão noutra compartimento em que o *jogger* supostamente adormecido faz soar a suave melodia de *Silent Night*, a que todos se juntam cantando, notavelmente Mike com sua voz justíssima e cristalina. Tal desempenho conquista para ele o direito de terminar a solo, tudo fazendo crer que o jovem encontrara novas formas de se notabilizar, novos canais por onde encaminhar os seus impulsos, impulsos do tipo que já encontramos em “Madame Hortensia Equilibriste”.

Sobre Erika, a primeira esposa de Harris, paira algum mistério. Sabe-se que era bonita e que a sua nacionalidade alemã se manifestava exuberantemente na aversão pela desorganização tradicional na família Burden, e no seu “*absurd desire to tidy up the whole landscape of Canada*” (TW 81).

A atmosfera de paz e harmonia que se vive naquela noite, e em especial o epílogo, contrastam vivamente, por um lado, com o primeiro casamento infeliz de Sara, com John, um marido alcoólico e ocioso, que se prolonga num filho cujos desmandos de adolescente acabam por conduzi-lo à prisão, e, por outro com a morte de Erika, a primeira esposa de Harris Burden, de que este sente alguns remorsos, por a não ter, porventura, amado como ela merecia. Tais remorsos são, embora irracionalmente, agudizados pelo facto de que era ele e não ela quem devia ter contraído a doença, por se ter exposto vezes sem conta à radioscopia, observando, quando pequeno, os seus pés num aparelho de acesso público, como parece poder depreender-se do passo seguinte:

Green X-ray machines in Agnew Surpass, running in every day after school for a year to watch your toes wiggle, grey in a green outline. The wrong person got the cancer (TW 82).

Este sentimento de culpa agudiza-se quando Sara, numa disfarçada provocação erótica talvez, “*wiggled her toes in his thigh*”, trazendo-lhe à memória o cadáver de Erika enquanto ele e o armador preparam o funeral:

Feet. He was back there again, listening to the undertaker: “Dress, underclothing, stockings; you don’t need to bring any shoes. “Won’t she be cold in her bare feet? he had wanted to ask. Then he had understood that she was dead (TW 82).

Como mais um exemplo da mestria que Engel revela na condução dos diálogos, aqui fica este pormenor. Sara, anteriormente a contabilista de Harris, está a verificar umas parcelas, explicando, ao mesmo tempo, a razão por que chegou atrasada naquele dia. Tinha estado no julgamento de um filho, Mike, envolvido num caso de utilização abusiva de automóveis. Aliás este é apenas o culminar de uma série de problemas. Harris pergunta:

“Doesn’t his father help?”

“Look, here’s where you’re out. You always make the same mistake, it must be because you’re left-handed, you entered that zero too far over. His father’s an alcoholic and I haven’t seen him for years.” In a flash, she corrected the error and snapped the book shut.

“Feel like coffee?”

“As a matter of fact, I do. I don’t have to rush home tonight to see what Mike’s up to: he’s in a group home” (TW 78-9).

A resposta à pergunta *“Doesn’t his father help?”* não é imediata, pois a observação que Sara faz em resposta prende-se com as contas e o erro cuja origem detectou naquele preciso momento. Isto deixa, por momentos, o leitor perplexo, sem conseguir atinar com o sentido da resposta, que verdadeiramente só é dada duas linhas depois. O oferecimento do café e a sua pronta aceitação marcam o início de uma relação, que, abandonando o aspecto puramente profissional, acabará por conduzir ao casamento de ambos. O brevíssimo diálogo é caracterizado por uma concisão, uma eficácia e uma elegância inexecedíveis – uma das particularidades de Engel.

III.2.3.8 “Anita’s Dance”²⁰²

A estrutura do conto não é complicada, seguindo uma ordem cronológica. Estrutura-se em cinco planos, para usar um termo da cinematografia:

(1) Anita no jardim (a) a mondar e depois (b) a ler, está a “fazer horas” para o encontro com Clive. Enquanto monda, reflecte sobre o passado e surge, então, assim reflectida, a sua história a traços largos. Quando lê, surge a história dentro da história, um *mise en abyme*, — uma situação que Anita chega a considerar para si; a de uma governanta que vai procurar emprego numa agência empregadora, e o dono da agência equaciona a possibilidade de a contratar para seu próprio serviço, na mira, quem sabe, de um eventual casamento. Enquanto lê, Anita coloca-se na situação da candidata da história, mas “*that dream of cosy domesticity was a male dream; she’d been living in a man’s world too long*” (TW 89).

(2) Surge Jack, grosseiro e provocador, a pedir-lhe dinheiro. Aliás, a estratégia de Jack é reavivar-lhe um sentimento de remorso latente, que ela depois supostamente mitigará, abrindo generosamente os cordões à bolsa. São acrescentados mais dados sobre a história da família. A estratégia de Jack é por demais conhecida de Anita, que o “despacha” com dez dólares e um bilhete de metropolitano, enquanto sai para o encontro com Clive — Anita e ele vão para o interior, visitar casas de antiguidades.

(3) Já na companhia de Clive, Anita fala de si e da família, em especial de Jack, a ovelha negra, e quando lhe conta que o irmão ficou lá em casa, no jardim, Clive pressente que, com toda a facilidade ele se introduziria na casa e lhe daria cabo de todas as bebidas. Decidem, então, voltar a casa de Anita.

(4) Quando lá chegam encontram Jack, de facto, instalado dentro de casa, fazendo as honras ao que de melhor encontra na garrafeira. Uma série de atitudes provocantes deste, cumuladas pela recusa em sair, por um lado, e a atitude demasiado cavalheiresca e pouco enérgica de Clive para forçar a saída de Jack, por outro, conduzem à súbita explosão de Anita, que, a golpes de punhos — arte aprendida com o pai, sempre pronto para uma zaragata — aplica o merecido castigo ao desprezível irmão, pondo-o KO.

²⁰² Publicado anteriormente em *Chatelaine*, Nov. 1981, pp. 66-67, 240, 242.

(5) Epílogo. Anita teme pela involuntária revelação desta vertente tão pouco “feminil” do seu carácter, desta insuspeita habilidade, mas Clive tranquiliza-a; é assim mesmo que ele gosta das mulheres: enérgicas, decididas, activas.

“Anita’s Dance” subverte, depois de desconstruir, o mito do homem forte, defensor da débil mulher em perigo, fraca, passiva, sempre dependente da protecção masculina.

Quando a insolência de Jack, o irmão de Anita, atinge o insuportável, é esta que, fazendo uso eficaz dos seus surpreendentes dotes de pugilista, o põe KO por instantes — é essa a dança de Anita, a dança do pugilista, perante o assombro dos dois homens.

A ressonância mais óbvia do título, é sem dúvida a do quadro do *Peer Gynt* de Ibsen, para que Grieg compôs a música, que depois publicou em forma de duas *suites* orquestrais. Ora precisamente um dos quadros da segunda *suite* intitula-se, em inglês, “Anitra’s Dance,” a homofonia é quase perfeita.

O momento na peça de Ibsen corresponde aos quadros seis a oito do quarto acto. Anitra é uma bailarina marroquina, que através do seu poder de sedução e da lisonja vai despojando Peer Gynt de todos os objectos de valor que traz consigo, e quando ele já não tem mais nada para lhe oferecer, vibra-lhe uma chicotada nos dedos e foge a todo o galope, deixando-o só no meio do deserto.

Ora, parece-me que não é pela semelhança — embora em ambas as situações se verifique uma reacção violenta da personagem feminina contra a masculina — mas pelo contraste que devemos considerar o convite da autora à exploração da homofonia. É que, na peça de Ibsen, embora justificando-se a dissimulação de Anitra, a escrava, porque age legitimamente para obter o quinhão a que a mera existência lhe dá direito, mas que encontra usurpado, essa dissimulação é degradante. O que se impõe é um combate aberto e destemido, como o que Anita acaba por travar no conto de Engel.

A revelação tardia (aos quarenta anos) desta faculdade é emblemática da situação da mulher, que possuindo impulsos activos semelhantes, se não superiores, aos do homem, tem sido forçada, pela ordem patriarcal, a ocultá-los, ou dissimulá-los como traço indesejável de masculinidade.

Anita começa por ser caracterizada como tipicamente “feminina”, por exemplo, no seu amor pela leitura, traço comum em todas as heroínas de Engel, e encontra-se, no início do conto, a tratar do jardim, em perfeito estado de beatitude. Aos quarenta anos

permanece solteira, tendo recusado algumas propostas, que se revelaram, em toda a sua crueza, paternalistas e com laivos de proxenetismo. É o caso dum potencial marido que desejava simplesmente que ela abandonasse os estudos para o ajudar, a ele, a tirar um curso de direito — uma vez mais o direito como instrumento de opressão por excelência da ordem patriarcal. Além disso, há várias vantagens numa vida assim, sem a presença do homem: tem o jornal só para si, o pequeno-almoço, o tempo todo, enfim.

Clive, porém, apresenta-se como um candidato diferente. O que levara ao insucesso, e conseqüente dissolução do seu anterior casamento, fora precisamente um excesso de passividade por parte da primeira esposa. Ora este assomo de actividade surpreendentemente revelado por Anita, longe de assustar Clive, como ela receia, é-lhe agradável. E o conto termina bem, com a possibilidade de uma mudança de mentalidades, em que a mulher – em vez de aceitar o espartilho apertadíssimo, que é todo o quadro de domesticidade, em que por vezes é levada a deixar-se envolver, espartilho que o patriarcado foi, ao longo de milénios, formando para ela – resolve, com êxito, assumir-se tal como é, dessa forma aumentando no homem, ainda mais, a estima por ela, em vez de a diminuir.

Por vezes Anita sente-se ainda tentada por certas formas de domesticidade, mas, identificando-as como construções patriarcais, logo cai em si e as abandona. A ideia de que “*one is not born a woman*” encontra alguma ressonância nas reflexões a que se entrega Anita após ter deixado o irmão sozinho no jardim. Anita recrimina-se, pois sente que o que aconteceu foi uma manifestação da sua faceta mais primitiva, daquilo que ela reconhece ter sido enquanto criança, e que Jack ainda é: sovina e egoísta. Foi o estudo e a educação que fizeram dela um ser humano racional e empenhado, civilizado e culto, tudo isto conseguido à custa de muito esforço pessoal, por meio de bolsas, e outros meios a custo obtidos. Jack, o seu irmão, é a personificação da outra fracção da humanidade, parasita, decadente, repugnante e desprezível, a que a mulher se não deve associar.

III.2.3.9 “The Confession Tree”

A acção na ficção de Engel é tendencialmente parca de eventos intrinsecamente interessantes, ou susceptíveis de prender de imediato a atenção do leitor. “The Confession Tree” não foge à regra. O que se passa no conto pode descrever-se da

seguinte forma: (1) Mary (de calculadamente 47 anos de idade) regressou há pouco do hospital, onde lhe foi diagnosticado um cancro; (2) Osborne, o marido, professor de filosofia, investigador em ética, actualmente gozando de licença sabática, adquiriu recentemente um computador, que o absorve, no entender de Mary, excessivamente e o torna, por isso, demasiado ausente; a mãe de Mary, Mrs Beatty, sempre crítica do genro e da filha, é uma visita inoportuna e castradora; (3) a macieira do quintal, que dá o nome ao conto, irrompeu em flor de um dia para o outro, facto que Mary costuma comemorar anualmente, almoçando com algumas amigas sob a copa florida, trocando confidências que a árvore parece catalisar, o que no presente se torna, porém, impossível devido a vicissitudes várias.

A primeira tensão criada no conto provém precisamente do facto de Mary pretender não deixar passar a fugaz floração da macieira sem uma condigna comemoração, nem que seja almoçando a sós com a mãe, já que Osborne, que trabalha tipicamente seis horas ininterruptas, só mais tarde se lhes poderá vir juntar. Mrs Beatty, porém, coloca várias objecções, que Mary não acolhe, e o almoço, ainda que muito frugal, mas onde não falta o vinho branco a solenizar o momento, acaba por ter lugar debaixo da árvore em flor. Uns breves momentos de silêncio da mãe de Mary proporcionam a esta algum recolhimento propício a recordações, que começam com a sua saída de casa aos doze anos, para prosseguimento de estudos; o seu encontro com Osborne em Teerão, onde Mary era secretária de uma companhia; o casamento de ambos, numa cerimónia bastante informal, muito sem-cerimónia, em Londres; a vinda do casal para o Canadá, para habitar a casa paterna de Osborne, sintomática também da renúncia a uma vida autónoma, e da aceitação de uma integração e dissolução da protagonista no projecto pessoal do marido.

A evocação pormenorizada da casa de Osborne, tal como Mary a encontrou, é interrompida pela súbita referência que sua mãe faz à doença cancerosa de um conhecido, em estado terminal. Esta revelação, que Mary entende como um sinal de que Mrs Beatty já está ao corrente da doença da sua filha, desencadeia um crescendo de tensão que vai culminar no que me parece ser o clímax do conto – as náuseas de Mary, a frustrada procura de auxílio em Osborne, e, por fim, o apaziguamento, sublimado pela dupla acção da música de Schubert e da copa florida da macieira. Osborne vem finalmente associar-se-lhes ainda a tempo de beneficiar deste momento de beatitude.

No entanto, o filósofo não estivera totalmente alheio ao avolumar desta enorme tensão e planeara, de conivência com a cunhada, uma retirada estratégica da velha senhora. No dia seguinte, durante o almoço, também sob a copa florida da macieira, mas agora por sugestão de Osborne, o marido de Mary dá uma explicação psicológica para o comportamento irritável e irritante dos idosos, como ficando este a dever-se ao temor da morte iminente, combinado com o acicate do ciúme que sentem dos mais jovens, que lhes vão sobreviver. O conto termina com confidências de Osborne da sua adolescência e uma terna reafirmação do seu amor por Mary.

O conto começa à maneira de uma composição musical, introduzindo sucintamente os temas principais a serem desenvolvidos no seu desenrolar. O paralelismo verbal do início dos dois primeiros parágrafos, que descrevem as actividades a que nesse momento se entregam Mary e sua mãe, Mrs Beatty, desperta a atenção para o conflito geracional, cultural e temperamental que se instalou entre as duas mulheres:

Mary Abbot was standing at the back door staring at the apple tree in the garden, which just that morning had burst into bloom. She tried to stare hard enough at it to be swallowed by, to enter into, that cloud of pink and white unreality. It was an old tree, and it gave her pleasure every year it survived.

Mary Abbot's mother, Mrs Beatty, was standing at the ironing board, pressing Osborne's no-iron shirts, and talking to herself (TW 99).

A austeridade utilitarista da mãe, que a sua entrega às tarefas domésticas – tão enfadonhas quanto inúteis na óptica de Mary – tão bem representa, contrasta com o interesse de Mary pela macieira recém-florida matizada de branco e cor-de-rosa, tão prenhe de significado no conto, como iremos ver. Mary, por seu lado, deseja ser absorvida pela árvore, símbolo da longevidade no seu cíclico renascer. Este anseio fortíssimo, bem como a capacidade de sobrevivência da árvore, ano após ano, serão postos em contraponto com o tema introduzido no terceiro e quarto parágrafos:

Since she had come home from the hospital, Mary sometimes found the gears in her mind slipping, as if her father's movie projector was running backwards and she was a child again, rising from an untidy splash backwards like a bent hairpin to the smooth rock they dived off, plump and

pigtailed and proud for him. Or even smaller, saying to herself, I went into the hospital well and came home sick (TW 99).

Trata-se da doença há pouco revelada, a perspectiva de uma morte a prazo, que imediatamente convida à reminiscência, a um como que balanço final de uma existência ameaçada. A forma, tão característica da escrita de Engel, como vai ser apresentada a doença de Mary enquanto tema, terá um desenvolvimento adequado mais abaixo.

A introdução do diálogo no conto coincide também com a apresentação da irreduzível, ainda que unilateral, hostilidade de Mrs Beatty para com genro, Osborne, que a anciã, tão perversa quanto irremediavelmente, utiliza como insistente instrumento com que tortura sua filha Mary. A referência ao trabalho absorvente de Osborne, agora materializado pelo computador recém-adquirido, encerra a apresentação dos temas principais:

“That Osborne, “she was saying, “the way he takes advantage of you, Mary. Untidy, crumpling his newspapers onto the floor as he reads them...”

“He stopped that years ago, Mother...”

“Never picks up after himself, never helps around the house, never home.”

“He’s upstairs with his computer, Mother.”

“He might as well be in Mars.”

As he might indeed be, and Mary was angry with him for it, buying a computer to spend his sabbatical with when she was in the hospital.

“Wasting his money. Not that he hasn’t a lot of it, those Abbots, and his stepfather was a Jew, wasn’t he? You living in this rich neighbourhood and him treating you like a servant...”

“That’s enough, Mother” (TW 100).

Estes três temas principais são então desenvolvidos ao longo do conto em forma polifônica, uma forma que Engel utiliza geralmente nos romances, e que aqui, com uma concentração espaço-temporal notável, consegue realizar, também, a meu ver, com excelente efeito.

A postura crítica constante que Mrs Beatty, mãe de Mary, mantém relativamente ao genro é, no fundo, dirigida à filha, que não conseguiu arranjar melhor do que, em seu entender, um ocioso parasita, que faz da esposa uma escrava. Isto é tanto mais

grave porquanto, afinal, Mary deixou de ajudar em casa, a casa dos pais que tanto investiram na filha, e por ela se sacrificaram, para que um estranho viesse a beneficiar desse sacrifício.

Mary considera grande parte das tarefas domésticas desinteressantes e desnecessárias. No entanto, a permanência de Mrs Beatty em sua casa possibilita uma crítica constante à aparente desarrumação e indisciplina reinantes. Cada um toma as refeições à hora que mais convém ao seu ritmo de trabalho. Em “Inside the Easter Egg,” em que é Mrs Beatty que toma conta da casa enquanto Mary sofre uma intervenção cirúrgica que a tornará estéril, os horários são muito mais rígidos: o almoço é invariavelmente às doze e um quarto, e as crianças vão para a cama irrevogavelmente às sete horas. Porém, embora subconscientemente não consiga afastar de si um sentimento de culpa, Mary tem a plena consciência de que a mãe se mantém permanentemente ocupada com inutilidades: na primeira aparição que faz, por exemplo, Mrs Beatty está a engomar as camisas de Osborne, que não carecem de ferro. Depois há mesmo uma alusão directa à inutilidade do esforço materno:

What if I yelled at her, Mary wondered. What if I said what I'm thinking: I don't want you here with your meanness, your childish wickedness. You're standing there doing useless work, with a smug reproachful look because you know I'm a useless woman: I don't knit, I never iron, and I do what I darn well please. And I'm happy when you're not here, I'm darned well happy. Except about that computer (TW 101).

Esta explosão, ainda que mental apenas, constitui o primeiro clímax do conto, o culminar do primeiro tema, da rivalidade mãe/filha, que se avolumou num crescendo de intensidade nas duas páginas anteriores. O conflito, no entanto, continua, agora num tom mais sereno, com o desacordo de ambas quanto a almoçar no quintal. A observação do corpo envelhecido da mãe (“*the poor gnarled old knuckles*”), e a recordação de tempos passados vividos com grande sacrifício,

Poor frail thing that once lived in a teacherage in the mountains and slept with her vegetables to keep them from freezing: stoked the stove, hauled the water, kept big boys in line, married a miner (TW 102),

suavizam o desacordo, que, ainda que reacendido uma vez mais pela evocação do precoce abandono do lar materno protagonizado por Mary, se extingue com a chegada de Osborne, e, com ele, do anúncio da necessidade da iminente partida de Mrs Beatty, que, como já vimos, fora estrategicamente fomentada por ele próprio. O desenvolvimento do tema, e as tensões por ele criadas, resolvem-se da forma mais harmoniosa possível, a que não devem ter estado alheias a macieira florida e a música de Schubert:

Mary helped her mother to bed almost tenderly. We loved each other once, she thought, before we headed for different men. Or were we always competing for the same one? (TW 108)

O ponto final é posto por Osborne e a forma como interpreta o comportamento da sogra:

*“My grandfather was like that. [. . .]
“They go mad with jealousy, you know. They’re afraid of dying and they see us here with our youth, our future all before us. They can’t understand that we’re middle-aged and frightened too. We’re still their children, dashing off into the future without looking behind us, and that with unsuitable companions (TW 109).*

A doença cancerosa de Mary é uma das nuvens que pairam sobre o ambiente do conto. A outra, antitética, é a floração da macieira no quintal, símbolo de felicidade, do instinto de sobrevivência, do renascer cíclico da vida. É interessante observar a forma extremamente sutil como o tema é desenvolvido, tão sutil que pode escapar a uma leitura mais apressada:

*[... S]he had come home from the hospital [...] saying to herself, I went into the hospital well and came home sick.
I must stop that, she thought. That’s madness. I went into the hospital thinking I was well, and they found it (TW 99).*

“They found it” é o primeiro sinal que qualquer coisa de mais grave se passa com a saúde de Mary. Duas páginas depois, a sugestão de que a sua vida pode terminar a curto prazo:

“They’ve all gone back to work. “And another thought seeped through from another level, maybe there won’t be a next year. I want it now, she thought: lunch under the tree. That cloud of odd revealing happiness (TW 101).

Embora não raro se ouça dizer “não sei se estarei cá para o ano,” sem que isto corresponda a alguma suspeita fundamentada, esta observação reforça a primeira, e o tema fúnebre começa a afirmar-se, posto que ainda muito ténue. Na mesma página, ainda, (TW 101) a natureza da doença começa a clarificar-se com a referência à quimioterapia. Torna-se já claro neste momento que se trata de cancro, e que é Mary a vítima da implacável doença:

As [the salmon] whirred on the electric can opener she thought, you can go on if you’re happy, but that can’t be right: lots of happy people die of it. Dodie wasn’t unhappy and she went in six months. It must be true what the doctor says: it’s all luck and chemotherapy (TW 101).

O reverso do tema fúnebre, o apego à vida, simbolizado pela árvore em flor, que logo no início causa espanto a Mary pela sua teimosa sobrevivência, e que pode funcionar aqui como o contra-sujeito na forma sonata, faz também a sua aparição. Uma outra referência, talvez um pouco menos conseguida, à doença encontra-se na página seguinte:

No point in saying that all that money was invested in City of Toronto debentures that didn’t mature until 1990 (will I see them? will I see them?) at three percent. No use riding against the legend, better to ride against your disease (TW 102).

e o assunto parece abandonado e cair no esquecimento até que, quatro páginas volvidas, uma referência aparentemente fortuita de Mrs Beatty, mas que Mary, conhecendo a mãe melhor do que ninguém, entende ser intencional, o traz de volta, agora, porém, num dramático crescendo que conduzirá ao clímax do conto:

She had put her energy into the garden because Osborne didn’t care what he ate, didn’t notice food, disliked colour on the walls, hated noise. It was the children who made the house alive.

“Perce Norman has cancer, “her mother said. Which of the treacherous children had mentioned the disease to her? Which one knew? Emma, perhaps, who could read lips (TW 106).

A simples referência à doença cancerosa de um velho conhecido dá a entender a Mary que alguém falou a Mrs Beatty da sua doença. Claro que o leitor sabe tratar-se da doença de Mary, não porque tal revelação seja feita agora, mas porque este momento vem sendo preparado desde o princípio, e é agora possível avançar sem necessidade de grandes explicações.

Movimentos de tensão e distensão alternam-se no conto. Aqui atingimos novo clímax com as náuseas provocadas pela descrição da doença cancerosa de Perce Norman, que não podem deixar de despertar em Mary pensamentos sobre a sua própria doença:

Suddenly the oriole, undeterred by the buses on Bathurst Street started to sing. “Excuse me, Mother, I must just get a cardigan, I’m cold.”

Mary ran upstairs to the bathroom and vomited. Then she leaned herself up and wandered distracted around the upstairs hall, opening and shutting doors and drawers, expecting skulls to fall out of the linen closet, burn bandages on doorknobs. Osborne’s computer whirred and she thought she heard him humming and she wanted to pound on the door and yell at him, but she couldn’t think what except “I need you,” which in front of her mother she could hardly do. And the interior voice wasn’t saying anything, it was making a noise like a bad drain instead (TW 106-107).

A iminência da morte é, já o dissemos, constantemente contrabalançada pela ideia do apego à vida, do instinto de sobrevivência, que é poeticamente representada pela macieira em flor. É precisamente a imagem da árvore que dá início ao conto e logo se integra na estratégia de resistência à doença que cedo se começa a adivinhar:

They say you live longer if you keep your spirits up, Mary thought. [...] You keep your blood count up by keeping your spirits up. You think pure thoughts. You send your white blood cells in like warriors (TW 101).

Para além de constituir a repetição cíclica de um fenómeno, o que confere, em certas circunstâncias, uma sensação de segurança, a sensação de que nada foi alterado pela passagem do tempo, o almoço que Mary propõe seja tomado no quintal sob a copa florida da macieira assume, desta vez, particular relevância. A presente indisponibili-

dade das amigas de Mary que participam habitualmente do ritual, e a nuvem negra da fatal doença que ameaça a heroína fazem com que esta se agarre firmemente à ideia de não deixar fugir a oportunidade, o que, a acontecer, confirmaria o sentimento de perda que se começa a apossar do seu pensamento.

A ideia de serena felicidade, que a árvore na sua silenciosa beleza ajuda a criar, constitui outra tábua de salvação, que Mary se esforça a todo o custo por segurar, numa luta tenaz, opondo à ameaça cega e implacável da doença uma inquebrantável energia mental:

[...] you can go on if you're happy, but that can't be right: lots of happy people die of it (TW 101).

O perigo, porém, de que esta ideia, não seja mais do que uma ilusão espreira na lisonjeira evocação de outros casos que a experiência lhe traz à lembrança.

Com uma formação de grau superior em secretariado, Mary abdica de uma carreira pessoal, apenas iniciada na Europa, em favor da criação dos filhos e do apoio ao marido a tempo integral. É um tema caro a Engel, que encontra plena expressão em romances como *The Honeyman Festival* e *The Glassy Sea*.

Osborne é um marido afável e reconhecido, cujo desleixo tipicamente masculino a esposa consegue melhorar, mais a instâncias de sua própria mãe do que por uma imperiosa necessidade pessoal. No entanto, a dedicação ao seu trabalho afasta-o bastante do convívio dos filhos, cujo bulício lhe é insuportável. Esta circunstância faz aflorar outro tema caro a Engel, contra o qual se exprime o feminismo da segunda geração: a demissão do pai na educação dos filhos.

Na sociedade patriarcal, a carreira do homem e a sua realização pessoal são soberanas. A acção da esposa tende a convergir para esse objectivo: ela não tem vida própria, não tem personalidade própria, não é, por si só, uma entidade completa. Isto é bem simbolizado pelo nome, Miss Incognito, que Osborne manda chamar pelo sistema sonoro do hospital em “Inside The Easter Egg,” e que, por sinal, Engel chegou a considerar para intitular a primeira colecção de contos.

Enquanto solteira, e ainda segundo o discurso patriarcal, a mulher é um ser incompleto, sem identidade própria. Mary não rompe em absoluto com esta realidade

falaciosa, mas supera-a no essencial. No primeiro conto, o planeamento familiar é levado a cabo com o sacrifício de Mary, embora a impotência psicológica resultante de uma possível intervenção em Osborne pudesse afectar ambos os cônjuges. Nesse conto a “castração” de Mary é sublimada pela protagonista com um acto de imaginação, dando um nome novo a uma das filhas. É curioso observar como é a própria Mary que defende o marido quando este é criticado por não ter sido ele a deixar-se intervencionar. Amarga ironia esta, que é serem as mulheres as principais cúmplices da continuidade da ordem patriarcal, ao transmiti-la a suas filhas de geração em geração. De observar, também, a sintomática ironia da falta de ética de Osborne, o especialista em ética, que ajuda a desmontar o discurso falo(go)crático.

No final de “Inside The Easter Egg,” Mary formula mentalmente o desejo de que Osborne possa melhorar alguns dos seus comportamentos, sem que nada no essencial seja alterado:

She got into her own bed, thinking what a victory it would be if Osborne folded the papers instead of crumpling them up (IEE 7).

Em face da simbologia conferida à mansão que habitam, prefigura-se a sugestão de que, operadas com sucesso algumas reformas superficiais, uma mudança muito mais profunda se torna imperiosa:

“Emma’s to be called Polly from now on,” she said. “And I think I’d like to wallpaper this room.”

“Why, for heaven’s sake? It’s always been this colour.”

“Well you can see why your mother got rid of it and went to Palm Beach as soon as your father died; it’s so gloomy” (IEE 15-16).

Uma qualquer mudança na casa, cujo interior é claramente assumido como símbolo da personalidade desconhecida de Osborne, sugere a necessidade de uma mudança estrutural de grande dimensão.

O sentido simbólico da casa em “Inside The Easter Egg” é clarificado, dez anos mais tarde, em “The Confession Tree:”

She was hunched up and puzzled and afraid for herself, because she knew it was not only a house they were going to but the abode of some dark thing

inside himself. The part of Osborne that was not puzzled by sun and reality lived here, and it might be a different man she was with when they stepped in the door (TW, 104).

No entanto parece não ter sido possível operar na casa, e, por conseguinte, nas relações conjugais e na ordem social, as transformações necessárias de dez anos antes:

She knew that he had grown up in this house. “It’s all yours, “he said. “Do what you want with it. Apparently there’s lots of money. “The money was there, but not a fortune, and tied up in debentures. She had not been able to strip the panelling, bleach the floors, replace the silly lozenge windows. She had merely, as the children arrived, moved the best of the furniture upstairs to their bedroom and Osborne’s study and felt exotic as she lay nursing her babes on the beautiful serpentine sofas (TW 105).

Apesar da aparente disposição de Osborne para se submeter à acção transformadora de Mary, há obstáculos que transcendem ambos – as instituições patriarcais – e que frustram, à partida um sucesso imediato.

A par dos três temas principais acima enunciados, vão surgindo vários motivos subsidiários que emprestam colorido e variedade à compacta composição. As casas, geralmente grandes e antigas na ficção de Marian Engel, assumem frequentemente valor simbólico. Nesta casa, em que Mary entrou pela primeira vez cerca de vinte anos antes, esperava encontrar “*the abode of some dark thing inside himself*” (TW 104), um símbolo, uma chave, portanto, do inconsciente de Osborne. A descrição da casa parece revelar que não há nada de realmente grave a rezear na zona oculta da personalidade de Osborne. Por fim, Mary vai fazer remodelações na casa o que sugere, também, um esforço decidido para modificar os comportamentos de Osborne, e torná-los mais consentâneos com os imperativos de uma vida a dois.

O valor quase mágico que Mary confere à macieira em floração é contrariado pelo espírito pragmático da mãe quando relembra que o fruto não presta. Nisto é corroborada, aliás, pela constatação de que realmente as maçãs dão trabalho a apanhar no Outono, apenas para serem de novo enterradas, no que pode, afinal, ser entendido como uma metáfora da auto-reflexibilidade da arte, que serve apenas para a si mesma se alimentar.

O tema do marido ausente, alheado da educação dos filhos, está também muito presente no conto. No momento de maior angústia, Mary não pode contar com o marido, que parece demasiado absorvido no seu trabalho para a poder ajudar a superá-la. Recorre, então, à arte, desta vez a música, conjugada com a intensa contemplação da macieira florida. Osborne, porém, não está tão distraído como parece a Mary. Apercebe-se da tensão provocada na esposa pela presença da mãe e encontra meios para afastá-la; e se Mary não consegue encontrar nele ajuda imediata é mais por força das suas próprias inibições do que pela indisponibilidade dele.

A textura densamente alusiva da ficção de Engel inclui habitualmente um jogo intertextual com o cânon literário. Se bem que a alusão explícita à sala de jantar de Mrs Havisham, em *The Great Expectations*, se possa entender como meramente decorativa, já o mesmo se não pode dizer da velada semelhança entre a exploração pós-matrimonial da casa patrimonial de Osborne e a exploração do rio e da floresta que tem lugar em *The Heart of Darkness*.

As recriminações maternas pelo facto das suas filhas abandonarem a casa, fugindo à sua tutela para formarem o seu próprio lar, são outro tema recorrente em Engel, nomeadamente em *The Glassy Sea*. Neste conto, a saída de Mary opera-se aos doze anos, ainda que apenas para prosseguir os seus estudos, e é um motivo de permanente censura materna. O único desacordo entre este conto e “Inside the Easter Egg” reside precisamente na idade atribuída a Mary quando sai de casa, que neste último conto é de catorze anos.

As mães das heroínas de Engel constituem quase sempre, mesmo quando ausentes, uma presença obsessiva. Representando, geralmente, a herança puritana, constituem tipicamente uma entidade acusadora, de que suas filhas, apesar de todas as racionalizações, nunca se conseguem inteiramente libertar. À semelhança de outras mães na ficção de Engel, Mrs Beatty é uma presença fortemente inibidora em casa de Mary, como já observámos num passo transcrito e comentado na página 524 supra.

As aves, principalmente as aves canoras, encontram-se glosadas em célebres poemas, nomeadamente do período romântico, como símbolos do poeta, do artista, da poesia e da arte: o rouxinol, o cuco, a cotovia, foram cantados em outras tantas obras-primas da literatura inglesa, e não só. Também Engel recorre notavelmente ao valor simbólico das aves, como por exemplo em *The Glassy Sea*. “The Confession

Tree,” o conto em escrutínio, tem alguns dos seus pontos altos marcados por intervenções de uma ave canora, o papa-figo (*oriole*, *TW* 104, 106, 109). Ao mesmo tempo que contribui (juntamente com a música e a contemplação do triunfo da natureza, representado pela macieira florida) para o contraponto à ideia de morte, só por si, o canto da ave simboliza a perenidade da arte, o desejo de imutabilidade, de imortalidade.

O anti-semitismo pequeno-burguês do Ontário está aqui representado pelo avô de Osborne, brandindo a bengala ameaçadora contra as sinagogas em construção, e Mrs Beatty, apontando o sucesso financeiro “pecaminoso” do padraço de Osborne: “pecado” da usura, e “pecado” contra a modéstia, uma das virtudes capitais propugnadas pelos Puritanos do Canadá.

Trata-se, como espero tenha ficado claro, de uma riquíssima composição, ao nível do melhor que Engel nos deixou. O longo crescendo, lentamente construído com elementos subtis e variados, quase em surdina, conduz a um clímax poderoso, violento mesmo na sua contenção, de que resulta uma catarse de ordem estética, que se espraia e encontra justa expressão na amena tranquilidade do final.

III.2.3.10 “The Smell of Sulphur”²⁰³

“The Smell of Sulphur” foi um dos muitos contos escritos por Engel para o programa radiofónico, *Anthology*, da CBC. Dele disse uma vez Marian Engel tratar-se, provavelmente, da composição mais autobiográfica que alguma vez havia escrito. O título provém das características do sítio revisitado, uma estação termal de águas sulfurosas.

A narração é feita na terceira pessoa, quase sempre segundo a perspectiva e a consciência de Tessa, no início, uma criança de seis anos. Trinta anos depois, Tessa volta a essa região do Norte onde passara férias com os pais, Frank e Maudie, e a irmã, Janie, ao tempo com doze anos, e a narração reflecte, por vezes, e de uma forma bastante verosímil, as limitações na interpretação da realidade evidenciadas pela personagem. Assim, por exemplo, quando é atacada por um ganso, ou se assusta com

²⁰³ Primeiramente radiodifundido, narr. Maxine Miller, *Anthology*, CBC Radio, 5 Nov. 1983, e publicado em *Room of One's Own*, [Special Issue on Marian Engel], 9, No. 2 (June 1984), 79-91.

uma vaca, animais que até ao momento nunca vira, a narradora faz deles uma descrição sem lhes mencionar os nomes, que ignora.

O conto está claramente dividido em duas partes, correspondendo cada uma a um desses dois períodos da vida de Tessa separados no tempo.

Quando volta a essa praia lacustre no norte, Tessa é uma escritora casada com um Judeu, como refere Mrs Ellis, característica comum a muitas das heroínas de Engel, e à própria escritora.

Os momentos que Tessa mais aprecia ocorrem quando fica a sós, e essa região, nas margens dum lago, proporciona-lhe um espaço de libertação, onde pode dar largas à sua imaginação, sem ser tolhida ou contrariada de qualquer forma. Ora isto tem também a ver com o que se passa, por exemplo, em “Only God, My Dear,” a tal privacidade da mente de que Sam, o marido, compreende que ela necessita para reviver as memórias da infância, e por isso a deixa a sós:

[Tess] came to their own clearing: it was exactly the same. The cedar grove was still the shape of a woodshed or a living-room. She might find the aluminum plate for the fish cleanings if her parents had been the sort of people who ever left an object behind. But they had littered with memories, and she had become the sort of person who picked them up after them. And if she went looking for the board with the ants under it, or the can of toads, or the scars of the tow-rope against the tree, or the whippoorwill's nest, what wouldn't happen. Anyway, she was too big to be king of the castle any more.

[....]

Ten years after that, she thought, would it have helped if I had said something artistic like “Od und leer das Meer?”

And laughed, and plunged her hand in again among the cold bottles and the cold snakes and smelled sulphur (TW 124-5).

Muitos dos episódios que constituem a primeira parte do conto, e que correspondem à representação da protagonista quando criança, são agora sumariamente evocados em íntimo isolamento, e em íntima comunhão com o local em que outrora ocorreram. Objectos e acontecimentos tão banais como o pequeno bosque de cedros, o prato de alumínio em que levava às gaivotas as vísceras de peixe, a tábua que quando levantada deixava a descoberto um enxame de laboriosas formigas, a lata de sapos bebês que Tessa utilizava como interlocutora, as marcas da corda na árvore, o ninho do noitibó, a memória de quando brincava aos castelos, e o próprio local onde essas

brincadeiras tinham lugar, o odor intenso a enxofre e sensação fria das garrafas de leite e do contacto das cobras, tudo isso respira agora uma atmosfera poética, que o verso alemão convida a partilhar.

O verso alemão é o verso (24) do terceiro acto da ópera *Tristan und Isolde*, de Wagner, utilizado por T. S. Eliot como verso 42 de “The Burial of the Dead”, o primeiro poema de *The Waste Land*. Na ópera, o verso é proferido pelo pastor, informando que não se avista nenhum navio, incluindo aquele que poderia trazer Isolde. Tristão está na Cornualha, convalescendo de um ferimento, e, até ao momento, ainda não recobrou o ânimo. O pastor, de atalaia, deverá informar Kurvenal da chegada do navio, tocando uma melodia alegre e brilhante na charamela. Por enquanto, a sua melodia é triste e nostálgica. No poema de Eliot, o verso de *Tristan und Isolde* explica-se por sinédoque:

*I was neither,
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.*
Öd' und leer das Meer.

O conto ganha uma outra dimensão com a dupla alusão a elevar ao plano do mítico a nostalgia da inocência perdida, da irreversibilidade do tempo, por um lado, mas também pelo utópico, por qualquer coisa que se deseja ardentemente, mas que teima sempre em não chegar. A necessidade de um espaço de privacidade da mente, que dê livre campo à nostalgia e à fantasia, que foi já possível observar em “Only God, My Dear”, está neste conto, uma vez mais em evidência. A intensidade que atingem as recordações é tão grande que a aproximação de uma mulher que no passado lhe era detestável, lhe faz de novo sentir, agora como outrora, vontade de fugir.

O texto impressiona agradavelmente pela riqueza de pormenor utilizada na descrição de episódios, pessoas, sensações, objectos, sentimentos que, tratando-se de experiências primitivas, com todo o encanto da novidade, do tempo em que era ainda possível encontrar coisas novas, tendo impressionado a narradora quando muito jovem, cerca de trinta anos antes, lhe acodem agora de novo à memória com uma vivacidade e uma frescura muito próximas da sua intensidade original. Em contraste, a suave

nostalgia das coisas que mudaram e a emoção das coisas que permaneceram iguais, ou com pequenas diferenças.

III.2.3.11 “In the Sun”²⁰⁴

“In the Sun” é a segunda mais pequena peça da colecção com quatro páginas apenas, e vem a lume pela primeira vez integrada na presente colecção. Como se pode ler nos cadernos de Engel, o seu primeiro esboço data de 8 de Setembro 1982, (cf. Verduyn 1999: 505) um passo em que também surge referida a ideia de que certos estranhos preconceitos que Engel identifica no seu carácter remontam à mais tenra infância.

Sylvie, uma académica de meia-idade, aguarda sozinha os breves minutos que antecedem o almoço, porventura galante, com Justinian Lewis, o simpático produtor televisivo que acaba de produzir um programa na área em que ela é especialista. A excitação antecipatória contrasta com a austera educação puritana da personagem: “*She grew up puritan, she is always embarrassed by the enthusiasm of her sexuality*” (TW 130). Este sentimento de culpa, injustificado em termos racionais, tem a sua origem num complexo de Édipo, de que o episódio central, que o vai despoletar, é cabal manifestação.

Uma série de manifestações psicológicas excêntricas, se não mesmo anómalas, no comportamento da personagem preparam o leitor para o episódio central. O dia está radioso e de repente Sylvie começa a fantasiar, como ultimamente vem acontecendo, que – qual insecto ou réptil que solta a sua casca, ficando por instantes mais vulnerável na sua tenra pele – descasca a componente adulta e fica de novo criança, retirando de si própria a Sylvie menina, que ela afaga, e acarinha e vê crescer.

No filme que rapidamente se desbobina na sua mente surge, inopinada, a seguinte imagem, chave do conto:

Sylvie in a white dress, being an airplane, careening towards Daddy and sexual mistakes. Sylvie, tendrils sprouting from her fingers, curling

²⁰⁴ Publicado em *Saturday Night*, Aug. 1985, p. 41.

around Daddy like a succubus. Sylvie grown up, surprised to find that Daddy is a small man (TW 132).

A forte atracção afectiva pelo pai (envolvendo uma não menos forte componente física que torna a criança uma rival da mãe) ao mesmo tempo implacável (*tendrils sprouting from her fingers, curling [...] like a succubus*) e inocente (*in a white dress*), é mais tarde recalçada pela interiorização do tabu cultural, não, porém, sem deixar algumas cicatrizes subconscientes.

Estas cicatrizes, tornadas agora visíveis pelo sentimento de culpa que, subtil, perpassa pela consciência adulta de Sylvie na iminência de um encontro com um homem a vários títulos desejável, não parecem, no entanto, de graves consequências, já que estão intelectualmente controladas pelo perfeito conhecimento da sua origem e natureza. Por isso Sylvie pode pegar de novo no seu pequeno “protótipo”, pousá-la no chão e, confiadamente, levá-la pela mão para o hotel para onde foi convidada para almoçar.

Sylvie é apresentada como vivendo num estado de quase semiconsciência ou semi-demência: quando sai do metro, esquece por momentos o que vai fazer, assim vestida. Por isso, quando mais tarde se vê reflectida nas grandes vidraças espelhantes do hotel, sente-se reconfortada; afinal existe mesmo, o que não acontecia ainda, recordêmo-lo, em “Transformations,” conto em que Lou, embora tendo recuperado a sua imagem nos espelhos, ainda o não conseguia fazer nas vidraças. E essa satisfação deve ser confirmada por outra constatação, esta apenas subentendida: a observação da sua própria sombra projectada.

Já sabemos que o dia está radioso de sol, é cerca do meio-dia e, quando Sylvie se levanta e se dirige para o hotel, fã-lo em direcção a nascente, projectando para a sua esquerda uma pequena sombra: a pequena Sylvie que leva pela mão. Mencionando o sol sugere-se a sombra; um belo exemplo de metonímia. No final, Sylvie decide, mentalmente, qual o prato que vai escolher: *“I’ll have the sole, she thinks; it will be easier for a young person to manage”* (TW 132). A solha. A austeridade e contenção do peixe, preferida à maior volúpia gustativa da carne, tudo a sugerir uma vigilante contenção, e o exercício de um permanente controlo puritano sobre as emoções e sobre a fruição do prazer.

III.2.3.12 “Banana Flies”²⁰⁵

“Banana Flies” é o mais breve conto da colecção. Um pequeno *scherzso* onde se tratam algumas coisas sérias. Anne Boston chamou-lhe um equívoco evidente (cf. Boston). O exercício lúdico, possibilitado pelos nomes de frutos dados às personagens, não parece justificar o esforço despendido, ou, melhor, a quebra de credibilidade exigida ao leitor, ou o elevado grau de cumplicidade exigido do leitor para que entre no jogo. O exercício pode ser, também, entendido como uma auto-referência à criação ficcional num contexto em que tudo é real excepto os nomes das personagens.

III.2.3.13 “Could I Have Found a Better Love Than You”²⁰⁶

“Could I Have Found a Better Love Than You” é a segunda composição mais extensa da colecção, estendendo-se por cerca de quinze páginas, o que não deixa de condizer com o seu longo e ressonante subtítulo “NOTES ON THE LIFE OF MISS IRIS TERRYBERRY WITH EXCERPTS FROM THE TERRYBERRY GARDEN PERENNIAL CATALOGUE.”

Basicamente, trata-se de um estudo sobre a identidade canadiana, continuidade e evolução, através do relato de um dos últimos representantes da família Terryberry, esteio da velha sociedade burguesa do Ontário, comentado pela narradora, uma ex-professora, que tendo já criado um filho, agora ausente, pode dispensar o exercício de uma profissão, dedicando-se a múltiplas tarefas de assistência social; uma vida típica da mulher da classe média local da década de setenta.

Iris Terryberry é a mais famosa floricultora da região. Actualmente inválida após ter fracturado o fémur, e vivendo sozinha, Iris é auxiliada por amigas dedicadas que se vão revezando no apoio à sua invalidez. Uma característica estruturante do conto é o

²⁰⁵ Já publicado em *Women and Words: The Anthology /Les Femmes et les Mots: Une Anthologie*. Ed. West Coast Editorial Collective. Madeira Park, B.C.: Harbour, 1984, pp. 262-64.

²⁰⁶ Publicado com o título, “Under the Hill: Notes on the Life of Miss Iris Terryberry with Excerpts from the Terryberry Garden Perennial Catalogue.” *Room of One’s Own*, [Special Issue on Marian Engel], 9, No. 2 (June 1984), 60-74.

hábito que Iris adquiriu de dar nomes às variedades que vai apurando, homenageando amigos ou pessoas que admira.

A heroína, autodiegética, chama-se Louisa, mas isso só é revelado mesmo no fim do conto, quando Blakey oferece à protagonista a faculdade de, à semelhança do que fazia a então recentemente falecida Iris Terryberry, poder baptizar a primeira variedade que obtiver, cuja antecipada descrição começa pelo nome Louisa.

A floricultura é uma actividade que permite dar largas à criatividade, e por isso simboliza, com propriedade, a poesia. As descrições, aliás, das flores no famoso catálogo utilizam uma linguagem muito exuberantemente sugestiva, uma linguagem que acaba por alastrar ao próprio estilo do conto, invulgarmente, para Engel, rico e abundante em descrições de incidência visual.

No centro do conto encontra-se, então, Iris Terryberry, uma nonagenária que permaneceu toda a vida solteira. A falta de filhos, ou de uma profissão liberal, como seu pai, o austero juiz Terryberry, teria gostado que tivesse, é suprida através da produção de novas variedades de flores, a que vai dando o nome das pessoas mais importantes da sua vida. E assim há lugar à apresentação de quadros protagonizando pessoas diferentes, e terminando também invariavelmente pela transcrição, do catálogo Terryberry da flor que recebeu o nome da pessoa nesse mesmo episódio apresentada. Um processo que, de certa forma, espelha inversamente o da criação ficcional.

O casal Ben (imigrante centro-europeu) e Louisa (nome, como já disse, deduzido da derradeira descrição floral do conto) serve como que de moldura para a história de Iris, uma história em que cada episódio, repito, é coroado pela descrição de uma flor a que foi dado o nome da/o protagonista desse episódio.

Ben mostra-se um pouco cioso da atenção que a sua esposa dispensa a Iris, e Louisa apresenta-lhe algumas razões para que a sua vida tenha acabado por se cruzar com a de Iris: uma grande admiração pela família Terryberry; a grande paixão pelas flores; e o desejo de ser solidária, uma vez que Iris carece de apoio diário – é aqui que entra Louisa e outras pessoas das relações de Iris, e, por fim, o próprio Ben.

Oblíquamente surge no conto o ensejo de mencionar o tabu: a homossexualidade, masculina e feminina, doenças venéreas e casamentos “étnicos”. Della é um homossexual que causa algum desconforto a Ben. Ardeen e Iris são tidos por um par lésbico, embora infundadamente. Convém observar, sobre este ponto, a referência do

médico ao facto de Ardeen estar seriamente contaminada com gonorreia, uma observação que só aparentemente é despropositada no conto, pois efectivamente corrobora as afirmações de Iris quanto à inexistência de qualquer contacto sexual entre as duas mulheres, de que resultaria também a contaminação de Iris. A razão para o Dr Carscadden quebrar assim espontaneamente o sigilo médico parece, aliás, não ser outra.

No fim do conto, Aaron, o filho de Ben e Louisa, regressa a casa, trazendo consigo um “amigo” que vai tomar conta das estufas de Iris, que Ben entretanto adquirira, agora que a nonagenária acaba por falecer muito tranquilamente durante o sono, uma morte que ela própria pressentira com alguma antecedência, como se pode ver pelo facto, notado por Louisa, de ter oferecido a Della algumas flores que cuidadosamente guardara em exclusivo durante anos.

Fiquemos com dois passos que ilustram bem a forma como pessoas e flores se interpenetram no conto. Aqui, Louisa, a narradora, a meio da história autobiográfica de Iris Terryberry, observa, à guisa de comentário ao quadro que acaba de ouvir representando o Ontário de há três ou quatro gerações:

It makes me boil with anger when people say Canadians have no history. When I was a child I wondered if I would ever escape the tales of ingrown passion and petty quarrels the matrix of Scots-Irish and English in the county bred. [...] I was one of the generation which tried for a while to cover that porous historical brick and wood with the hard tile of sophistication, dropping the last of the forced handicrafts, feeding on the new and glittering values imported from postwar Europe; but I too returned to the matrix and raised children and found I needed after all grey churches, things hanging from rafters, bleeding-heart.

Terry's Favourite: Rich mauve standards, violet falls, heavily ruffled, veined purple, rosy stamens, tall, a sensation, \$5.95 and worth every penny (TW 144-5).

O que cabe realçar neste passo é a precisão e a segurança da frase, a força e a eficácia da metáfora e, mais original, a forma como se opera a transição do discursivo para o puramente poético, através da ambiguidade de *bleeding-heart*, que é, ao mesmo tempo, figurativamente, um traço de carácter, e o nome de uma planta. A severidade da necessária estrutura moral (*grey churches, rafters*) é temperada pela poesia e pela emoção (*things hanging*, plantas ou outros adornos); à austeridade utilitária do tijolo e da madeira, vem juntar-se o refinamento do azulejo. Ao contrário do que muitos dizem,

e que Louisa irritada refuta, o Canadá tem uma história própria, quer dizer, não é apenas o prolongamento da história dos países europeus de origem dos primeiros colonos, as coisas modificaram-se pelo contacto com outras culturas, e a mitologia do pioneirismo já deixou de ser referência para a maioria da população, mesmo a que deles descende directamente.

Para uma pessoa de noventa anos, porém, a percepção de uma mudança pode ser indesejável. Quem aprecia sobretudo a pureza das cores, ou das “raças,” pode sentir-se ameaçado com a crescente miscegenação demográfica, e desejar manter as coisas bem estremadas:

I remember somebody saying something about all things tending to something — well, in the nursery world, I'll tell you, all things tend to puce. When you see in a catalogue some kind of brown sliding into purple with a green sort of sheen, you know some beggar's made a mistake and he's trying to pass it off. You keep your yellows and your purples segregated and you get back to Eden where colours ran true” (TW 147).

Se o passo veicula uma certa expressão de nostalgia do passado, do tempo em que todos os habitantes eram de origem escocesa e irlandesa, tal sentimento não é decididamente partilhado pela narradora, ela própria casada com um imigrante da Europa central, fora da matriz escócio-irlandesa, portanto.

III.2.3.14 “Share and Share Alike”

“Share and Share Alike” parece mostrar que, mais do que viver com pessoas do mesmo sexo (no caso de Gwen são duas mulheres e respectivas filhas) é importante viver com pessoas que partilhem dos mesmos sentimentos e princípios fundamentais, humanistas neste caso. Trata-se, pois, de mais um estudo sobre a estrutura familiar ou formações gregárias menos convencionais, assunto que Engel trata mais desenvolvidamente em *Lunatic Villas*.

É com Tibor, um imigrante, duma cultura consideravelmente diferente, que Gwen acaba por encontrar a felicidade. A verdade é que as coisas boas e más são igualmente partilhadas por ambos e há espaço de manobra para todos, os de boa vontade, claro

está. A casa é grande, cada um vai para o seu emprego todas as manhãs e, às vezes, encontram-se para almoçar, como se fossem namorados.

Pode considerar-se o conto estruturado em duas grandes secções: a primeira, em que Gwen, uma jornalista, aceita alugar parte da sua enorme casa a Pol, assistente social, esposa, agora separada, de Max, um colega no jornal, alcoólico, um bom repórter criminal “*because he knew the system from the inside*” (TW 159). Gwen está também separada do marido. Ambas são heterossexuais, e recebem em casa os seus namorados ocasionais, sem que nenhuma se ofenda, desde que haja alguma discricção, por causa das jovens filhas, ainda jovens.

Tudo vai bem, pois até a cozinha é partilhada sem problemas, tolerando ambas bem os hábitos alimentares uma da outra e os odores daí resultantes. Só quando Gwen, a pedido de uma assistente social sua amiga, aceita um novo inquilino, Tom, um jovem a convalescer de uma perturbação psiquiátrica, que Pol, apesar da sua formação específica, não aceita e acaba por hostilizar, provocando-lhe uma recaída, é que começam a surgir os problemas que acabam por precipitar a saída da companheira de apartamento. A atitude de Pol parece confirmar uma marcada desconfiança de Engel em relação a certas assistentes sociais, repetidamente evidenciada noutros locais do seu universo ficcional, notavelmente na Sue Littlemore de *Lunatic Villas*.

A perda dos inquilinos e a falência do jornal onde trabalhava obrigam Gwen a procurar emprego, que acaba por encontrar numa loja de antiguidades, de que Tibor é proprietário. Embora, por vezes, discordem entre si em pequenos detalhes, no fundo começam a gostar um do outro e Tibor acaba por ir viver para casa de Gwen.

Ambos são pessoas pouco convencionais. Ela gosta de homens muito jovens “[*She*] mothered rather innocent young men: [*She*] was a kind of transition between home and the big wide world” (TW 160), quando é suposto as mulheres terem preferência por homens mais velhos do que elas. É também muscularmente bastante desenvolvida, o que não parece diminuir a sua femininidade aos olhos de Tibor. Ele é um imigrante austrohúngaro, um *bohunk*, portanto, gosta de cozinhar e é bom nisso, o que também não parece diminuir a sua masculinidade, largamente testemunhada pela sua participação em várias guerras e revoluções.

O que acaba por favorecer o desenvolvimento de uma relação feliz é esta complementaridade de temperamentos e capacidades, esta simpatia mútua e este

respeito pelas qualidades pessoais de cada um, aliados ao generoso espaço de liberdade que ambos os parceiros se concedem mutuamente, e ainda ao facto das actividades domésticas mais penosas serem partilhadas igualmente, o que, por certo, acaba por sugerir o título do conto.

Quando Pol regressa e pretende ser aceite de novo como inquilina, não há lugar para ela, que aliás, continua impertinente e mandona como sempre fora, chegando a apodar Tibor de reaccionário, quando é ela própria que evidencia o comportamento mais xenófobo e discriminatório. Quem volta é Tom, que Tibor e Gwen acabam por encontrar, já totalmente recuperado, como empregado de mesa num restaurante.

O epílogo é transbordante de felicidade. Para isso também contribui o facto de que as relações de Gwen com o primeiro marido, Jean-Louis, nunca tenham azedado, permitindo à filha adolescente, em vez dos malefícios de ter pais separados, as vantagens de uma família alargada:

We're so happy that sometimes even Jean-Louis and his wife drop by for a drink and a piece of preserved goose and a joke, and we share this happiness with them carefully, spoon by spoon, in memory of other times when things were not so good (TW 169).

Com mais este final feliz, não uma felicidade intensa embora fugaz, mas a felicidade possível, embora duradoira, cada vez mais a colecção se afirma como uma espécie de testamento moral, em que Engel vai fazendo desfilar por sob os olhos do leitor uma variedade de soluções fora do enquadramento religioso e tradicional, para que homem e mulher não tornem hostilmente árido este espaço precário que a vida lhes proporciona.

III.2.3.15 “Two Rosemary Road, Toronto”

“Two Rosemary Road, Toronto”, uma pequena peça de apenas cinco páginas, é um dos seis contos da colecção nela publicados pela primeira vez. O conto consiste, em grande parte, na resposta que Osborne ensaia a uma, no mínimo, estranha carta de condolências que Betty, uma antiga colega de faculdade, lhe envia por ocasião da morte da esposa.

Depois de refutar uma série de insinuações de Betty quanto à hipotética falta de coragem de Mary; à culpa de Osborne na doença da esposa; ao facto de ele ser rico e de ascendência judia; tudo isto aparentemente em crescente aversão pela criatura que assim lhe escreve, e tão sem escrúpulos se mostra, e, quando parecia que iria repelir, enojado, aquilo que lhe parece um despudorado exercício de sedução por parte de Betty, algo dentro dele começa a despertar com a lembrança do corpo jovem e insinuante da antiga colega.

A carta que Osborne acaba de escrever provoca-lhe, agora, um sorriso, pelo exagero do melindre. A vida continuará, sem dúvida, é a ordem natural das coisas. Pelo meio ficam alguns apontamentos importantes quanto à forma de encarar a morte, de uma forma tranquila porque convenientemente preparada. Trata-se de um dos últimos trabalhos de Marian Engel, que espelha, de alguma forma, as suas últimas reflexões sobre este tema eterno. Se, por um lado, Osborne, por não ser crente, não pode beneficiar do conforto religioso de uma vida para além da morte, “*a heaven full of harpists in togas*” (TW 174), também não se sente ameaçado por terríveis infernos abrasadores: apenas a tranquila aceitação do inevitável. Para isso, contribui a austera formação puritana. Trata-se de um exemplo da “morte educadora”: o próprio Osborne, apesar de considerar a experiência difícil de partilhar, acha que, quando chegar a sua vez, terá mais facilidade em aceitar a morte.

Convém referir que este é o terceiro e último de uma série de três contos, os primeiros dos quais, “Inside the Easter Egg” e “The Confession Tree,” já analisámos, que envolve a mesma família, Osborne e Mary Abbot. É um tríptico que tem a ver directamente com o tema da vida e da morte: no primeiro, Mary é esterilizada mediante uma laqueação das trompas, mas ensaia compensar essa perda, no domínio do simbólico, com o dar um novo nome a uma das filhas; no segundo, doze anos depois,

aparece-nos vitimada por doença cancerosa, mas persistindo tenazmente no ritual de vida que lhe é sugerido pela macieira em flor; e no terceiro, já postumamente, com a lição derradeira de uma morte vivida, segundo o depoimento do marido, com suprema elevação.

III.2.3.16 “Gemini, Gemino”

Trata-se de uma peça escrita para o programa *Anthology*, da CBC, radiofundida pouco antes da sua publicação nesta colectânea²⁰⁷.

No centro de “Gemini, Gemino” encontra-se a questão da ética do escritor: deve ou não ser permitido ao escritor utilizar na sua ficção, de forma identificável, o conhecimento dos problemas que vai observando nas pessoas do seu círculo mais íntimo? “Gemini, Gemino” mostra como tal prática pode ser danosa, (e até para a sua autora isso pode ter sido nocivo), quando a esposa do protagonista verifica que o marido está a usá-la num romance, a si e a uma sua irmã gémea, falecida na adolescência, e apenas conhecida dele através da gémea sobrevivente.

A crise eclode quando Joan verifica, com amargura, que também o marido prefere a gémea falecida, Elspeth, à sua própria esposa, a gémea sobrevivente, confirmando assim uma realidade por ela vivida: devido ao facto de ser cega, linda e loira, sempre Elspeth atraíra todas as atenções que deviam ter sido repartidas também por Joan. No romance, que o seu marido lhe dá a ler em primeira mão, Joan vê claramente que, mesmo depois de morta, a irmã continua a monopolizar todas as atenções, e compreende, finalmente, a razão do acerbo ressentimento, ódio, por vezes, que sentia pela irmã.

O polémico livro está bem escrito, e é uma pena não se publicar, pois trata-se do resultado de dois anos de trabalho. A própria Joan insiste para que seja publicado, mas no íntimo não o toleraria, pois, até depois de morta, a irmã lhe aparece como a rival que sempre fora em vida.

Quando, porém, tudo parece prenunciar um mau final, Larry decide escrever outro livro e a esposa decide submeter-se à psicanálise, dois factores que alteram

²⁰⁷ Narr. Corinne Langston. *Anthology*. CBC Radio, 2 March 1985.

radicalmente a situação, tudo se encaminhando agora para um final feliz, salvaguardada a precariedade de que a vida sentimental sempre se reveste.

De salientar estarmos aqui em presença de um dos exemplos, não muito frequentes em Engel, de um casal tradicional que se dá razoavelmente bem, ao ponto de, pelo menos, se esforçar por se manter unido. Para isso deve contribuir também o facto de, no conto, o marido ter alguma deficiência motriz, em resultado de uma poliomielite, que lhe sobreveio quando muito jovem. A deficiência como que atenua, aos olhos da mulher, a patriarcal “superioridade” do macho.

O conto estrutura-se numa alternância entre o desenvolvimento do tema principal e motivos secundários, qualquer coisa como A, B, A, C, A, D, etc., modelo que, enquanto forma musical se denomina rondo, e termina numa espécie de coda, ou epílogo, atingido um tanto contracorrente, à revelia da intensidade acumulada. Este desfazer de tensões é obtido por meio das consultas de psiquiatria, a que ambos recorrem, e por meio da criação artificial do interesse mútuo entre o casal – um pouco de ciúme que Joan provoca em Larry ao tentar agradar tanto ao seu jovem psiquiatra. Como resultado, ele acaba por escrever outro livro, e intensificar consideravelmente a sua jardinagem.

Mais uma vez, o tema principal, a prostração de Joan por causa do manuscrito, não é exposto no princípio. A primeira menção, brevíssima ainda, ocorre na segunda página do conto. Na terceira página já se refere que a presente situação tem a ver com o conteúdo do livro, na composição do qual Joan autorizara a inclusão de material biográfico da sua família. Na quinta página o problema torna-se mais claro, mas o próprio Larry não conhece ainda toda a sua natureza e extensão. Só a partir da décima página é que o leitor passa a dispor de todos os elementos para compreender a situação. Para objecto da sua paixão, o protagonista do romance, perfeitamente identificável com Larry, escolhe a gémea loura do romance, a mais querida de todos, aquela a quem todos dão mais atenção, e que na vida real tivera uma morte prematura. Até depois de morta a irmã loira monopoliza as atenções.

Não é, porém, de assacar a Larry todas as responsabilidades do sucedido, pois a caracterização de Elspeth, tal como agora aparece no romance, é obra de Joan. É que ele não se apercebe de que a admiração que Joan sente pela irmã vem misturada com muito ressentimento, fruto da rivalidade entre gémeas, e este ressentimento cria um

sentimento de culpa, agudizado ainda pela circunstância de Elspeth ter sido cega. É na leitura do romance de Larry que Joan descobre toda a verdade da situação, e compreende, finalmente, mas agora em toda a sua extensão, a mistura de sentimentos que alimentou a sua relação com a irmã gémea.

A questão ética e deontológica da ficção, que é o tema central deste conto, era uma questão que muito preocupava Marian Engel, ela própria vítima da extrapolação que muitos leitores fazem da ficção para a vida real. Quando do lançamento de *No Clouds of Glory*, o primeiro romance de Engel, pessoas houve das relações da família, e não só, que chegaram a pretender consolar a mãe da escritora pela forma como a filha a (mal)tratava no romance²⁰⁸. Ironicamente, por outro lado, as virtudes da ficção vêm ao de cima quando Joan atinge a compreensão de si própria através do tratamento ficcional daquilo que ela havia contado ao marido: um complexo de culpa subconsciente, levará-a a criar da irmã uma figura ideal de perfeição, de todo em todo afastada da realidade.

²⁰⁸ Num caderno que Engel usou em 1969, o “*dark green date book*”, numa entrada datada de 5 de Novembro pode ler-se: “*H [...] - home tomorrow. Girl Marianne Neville has told him everyone was sorry for mother when Sara.no.clouds came out. This hurts*” (Verduyn 1999: 281).

IV – Conclusão

IV – Conclusão

Uma das grandes vitórias dos movimentos feministas, em questões de identidade de género, e que Marian Engel largamente desenvolve na sua obra, foi a interiorização de que a ideia de feminino é uma construção patriarcal sem correspondência com aquilo que na realidade seria se fosse deixada à mulher a capacidade de se definir a si própria como sujeito. Tal definição, de resto, torna-se, de momento, impossível, já que ela foi ensinada a ver-se a si própria como os outros a vêem, uma situação que a metáfora do *mise en abyme* representa poderosamente. “Transformations”, que, recorre a uma metáfora diferente, mas igualmente poderosa, é a mais desenvolvida alegoria de Engel da inexistência da mulher enquanto sujeito. Lou, a protagonista, que foi treinada para se ver a si própria como os outros a vêem, não se consegue ver reflectida no espelho, isto é, não tem identidade, não sabe quem é.

À medida que a mulher vai ganhando consciência de que encaixa mal nos moldes apertados que o patriarcado, para seu próprio interesse, lhe vem impondo desde tempos imemoriais, ganha também força a procura de novos modelos a que mais facilmente se acomode, modelos mais consentâneos com a sua natureza, a procura duma identidade mais autêntica, livre dos preconceitos patriarcais. Toda a obra de Engel, com maior ou menor intensidade, explora essa procura.

Em “The Gandy Dancers”, Isobel não se consegue acomodar a um mundo onde parece não haver lugar para meias tintas: tudo tem de ser preto ou branco. É que ela tem sensibilidade e personalidade de artista; a personalidade forte e independente de uma mulher que, enquanto solteira, assumiu sempre um papel dominante em relação aos irmãos, mas que acaba por ser destruída pelo casamento – uma destruição que resulta tanto mais dramática quanto contrastada com o passado. É, com efeito, mais um exemplo do total apagamento da mulher enquanto sujeito com identidade própria. Isobel, ao invés da Alissa de “The Fall of the House That Jack Built”, que se acomoda à condição de objecto que dela pretende a sociedade patriarcal, acaba por ser, literalmente, triturada quando ensaia uma nova vida, pautada pela afirmação da sua identidade.

Em “Amaryllis”, o que vemos ilustrado é um casal “às avessas”: isto é, Alex exibindo características mais “femininas” e Amaryllis, mais “masculinas.” Gravitando

em torno das consequências de um divórcio amigável e das relações entre cônjuges quando ambos desenvolvem uma actividade intelectual, o conto inclui alguns pontos feministas relacionados com a responsabilidade da reprodução, e das tarefas domésticas. Além de uma inversão das atitudes tradicionalmente aceites como normais perante a sexualidade, e da exteriorização por parte da protagonista dos seus receios quanto à sua identidade psicossomática, é ainda claramente observável um desejo, comungado por Marian Engel, de viver o melhor dos dois mundos – a maternidade e a criação literária.

Harriet, a personagem central de *Lunatic Villas*, sente-se melhor trabalhando fora do lar enquanto o marido fica em casa a tratar dos filhos, uma coisa que ele adorava fazer; enquanto Rita, em *The Glassy Sea*, experimenta as mais díspares situações, do celibato ao divórcio, da clausura conventual à maternidade, do consumo exagerado de álcool e promiscuidade sexual, à depressão e, de novo, a uma forma sublimada de maternidade, como madre num convento anglicano – uma madre superiora de muito ténues convicções religiosas, deve acrescentar-se.

Uma outra área temática na obra de Engel releva da autobiografia, da psicologia feminina, da introspecção, da psicanálise freudiana. Em *Sarah Bastard's Notebook* foram observados e amplamente ilustrados alguns paralelos autobiográficos, respigados especialmente de entrevistas concedidas por Engel e dos seus cadernos. Constatou-se que o romance estava impregnado de uma profusão de termos e conceitos psicanalíticos, tais como o complexo de inveja-do-pénis, complexo de masculinidade, a ansiedade de mãe-castradora, o complexo de culpa, o complexo de Édipo, o factor de rivalidade entre irmãos, o factor de olhar masculino, a problemática do ideal monogâmico, o impulso incestuoso, o impulso maternal. O romance aposta também na exposição impiedosa de uma visão maniqueísta do mundo, contribuindo para o desmantelar de mais algumas construções dicotómicas, tais como amor/sexo e físico/psíquico, cuja dissolução parece ocupar sempre um lugar central na obra de Engel.

Um dos aspectos mais tenebrosos da opressão patriarcal exercida sobre a mulher foi, e em largas franjas da população mundial continua a ser ainda, a repressão da sexualidade feminina, o princípio de que é anormal o interesse da mulher pelo sexo, ao qual se sacrifica apenas em benefício da maternidade. Quando Lou descobre uma estampa erótica vitoriana entre os objectos do Coronel Cary em Pennarth, e diz que não

condena a sexualidade masculina, mas sim a negação que o homem faz da sua correspondente feminina, é disto mesmo que está a falar.

Investigações levadas a cabo no pós-guerra, na esteira das teorias psicanalíticas, vieram comprovar não só que a sexualidade feminina “existe”, mas que se faz sentir de uma forma ainda mais premente do que a masculina. Se a questão é abordada em *Bear* de uma forma mais conspícua, o facto é que o seu tratamento se estende por toda a obra de Engel, afirmando-se como um dos temas mais centrais de toda a sua paleta. Se Lou atinge a plenitude do prazer de uma forma mecânica, por acção involuntária do animal, é porque nesse momento estão ausentes as barreiras culturais que até ao momento a inibiam, particularmente preconceitos e falácias patriarcais.

Em *Inside the Easter Egg*, Engel põe em causa, com vários graus de subtilidade, múltiplos aspectos da ordem patriarcal lesivos da mulher, denunciando violentamente a insuportável opressão que as culturas judaico-cristãs têm exercido sobre ela a nível psicológico, sexual, económico e social. A protagonista de “The Salt Mines” alcança a felicidade suprema, de forma desinibida – fora de um casamento sem problemas, mas rodeada de uma família sempre ausente – com um homem do fundo da pirâmide social, num conto que desenvolve os temas da culpa e das ideias falaciosas sobre a sexualidade feminina, da fé e da moral religiosas.

Para uma desmontagem das falácias sobre a sexualidade feminina, contribui também o irónico tratamento que Marshallene faz do tema do estupro. Quando parece que a protagonista está a minimizar a gravidade da violação enquanto crime, o que ela sugere é que essas violações não se verificariam se o sexo não tivesse sido abrangido pelo anátema judaico-cristão. Para Marshallene as representações literárias de violações que conhece prestam-se menos à sua denúncia do que à sua exploração. Mas Marshallene atinge o auge do sarcasmo quando sugere que tão criminoso é o exercício da violência para a realização do acto sexual, como, numa relação consentida, a indiferença, ou inabilidade de um parceiro. O mesmo tom é usado no conto para descrever os malefícios que podem advir de um excesso de cautelas nesta matéria.

Embora conscientes da legitimidade das manifestações da sua sexualidade, certas personagens femininas de Engel têm dificuldade em libertar-se de inibições e complexos de culpa gerados por uma educação puritana fortemente repressiva. É por isso que o final de “The Country Doctor” aponta no sentido duma solução tradicional

para Diana, quando uma vida sexual promíscua, que, no fundo, uma moral residual puritana subliminar parece condenar na protagonista, vem a revelar-se sintomaticamente recheada de misteriosos perigos, os quais, por se lhes ignorar a exacta natureza, se apresentam temíveis. Há um sentimento de culpa profundamente entranhado que, emergindo, exerce implacável a sua acção, mesmo quando a razão o deseja repelir. Assim, para Diana, uma personagem que carrega tantos fantasmas de uma sexualidade recalcada, o melhor mesmo é a segurança de uma relação formalizada. É assim que o epílogo nos mostra uma Diana suspirando de alívio quando um camarada de trabalho aceita a sua proposta de casamento.

Sexualidade e culpa, desta vez com ressonâncias edípicas, voltam a estar no centro das preocupações de uma personagem feminina, a Sylvie de “In The Sun”, na iminência de um encontro romântico num restaurante, quando a protagonista decide, mentalmente, escolher um prato de peixe. A austeridade contida do peixe, preferida à maior volúpia gustativa da carne, assume o valor de metáfora num conto que reflecte bem, mesmo a contragosto, o efeito do vigilante controle puritano sobre as emoções e a fruição do prazer.

Marian Engel apostou forte na sua profissionalização como escritora. Após um início de carreira universitária no campo das línguas e literaturas modernas, para que ainda concluiu o MA, Engel enveredou decisivamente pela criação literária como profissão. Esta fase da sua vida está de certa forma espelhada em *No Clouds of Glory*.

Bem no centro das preocupações de Marian Engel na busca de uma realização pessoal plena estava, portanto, o que ela mesma chamou viver o melhor de dois mundos: seguir uma carreira de criação literária e ter uma família tradicional. A maioria das suas personagens debate-se com semelhantes dificuldades criadas pela mesma determinação. Sarah opta claramente pela primeira opção, enquanto Minn se decide pela segunda. Harriet consegue conciliar as duas, embora a sua família, mesmo quando em vida do marido, nunca tenha sido verdadeiramente tradicional.

“Madame Hortensia, Equilibriste” desenvolve, de uma forma sarcástica, a temática da mulher enquanto artista e mãe, da produção artística e da reprodução da espécie. Enquanto artista, Mireille tem de transformar em vantagem o seu *handicap*, o facto de ser mulher. Para ser mãe, a mulher tem de ser medíocre, tem de abdicar da sua excepcionalidade, do seu talento, tem de ser “canadiana”. Além de fazer ironicamente o

elogio da mediocridade, o conto continua glosando as dicotomias arte/maternidade, público/privado, que até ao último momento da vida de Marian Engel estiveram bem no centro das suas preocupações. Tais preocupações percorrem toda a obra da escritora, mormente, e de uma forma particularmente pungente, a sua colectânea póstuma *The Tattooed Woman*, um verdadeiro testamento ético, tanto mais que, durante a sua preparação, Engel se apercebeu de que o seu fim se aproximava a passos largos. Por seu lado, embora tenha optado pelo casamento, Pat, a protagonista de “The Last Wife”, encontra escape suficiente nas suas actividades domésticas. Ocasionalmente, porém, volta a sentir aquele espinho da arte a lembrar-lhe que a sua acomodação pode não passar de um acto de cobardia, uma traição à sua verdadeira natureza de artista.

A família tradicional tem vingado até aos nossos dias à custa da submissão da mulher e da sua renúncia ao desenvolvimento das suas capacidades naturais. Essa renúncia é amplamente desenvolvida por Marian Engel em “Madame Hortensia, Equilibriste”. Enquanto artista, a mulher tem de vencer dificuldades acrescidas para obter sucesso: a alegoria no conto é conseguir ser acrobata com apenas uma perna, uma clara metáfora da condição feminina. A crueldade desta renúncia forçada está bem expressa quando a famosa acrobata acaba por ter de andar de cadeira de rodas, de ocultar os seus talentos quando o casamento rapidamente lhe traz seis filhos.

Quase todos os contos e romances de Marian Engel espelham, central ou periféricamente, as tensões que se desenvolvem no seio da família patriarcal. *Lunatic Villas*, uma espécie de laboratório social onde se experimenta toda uma variedade de novos paradigmas familiares, espelha a desagregação da família tradicional, intensificada na sequência das profundas transformações verificadas na moral sexual, após a Segunda Guerra Mundial. Casada duas vezes, uma vez viúva e presentemente divorciada, Harriet acha-se agora à testa de uma numerosa família. À sua volta orbitam os fragmentos vivos duma acentuada desagregação, que a protagonista heroicamente aglutina numa numerosa família monoparental, com todas as suas grandezas e misérias, a demonstrar que os laços biológicos podem ser dispensáveis.

Depois do primeiro matrimónio de Harriet, em que se ensaia uma inversão dos papéis tradicionais dos cônjuges, o seu segundo casamento espelha bem o que é a coabitação com um “*male chauvinist pig*”, fruto inutilizado dos exagerados desvelos maternos. Outro casal protagoniza o modelo em que o instinto reprodutor da espécie se

mostra mais arreigado no homem. Há um casal lésbico, com filhos dum anterior matrimónio, e um casal *gay*, que um dos membros, bissexual, acaba por abandonar em favor de uma união heterossexual. Uma relação adúltera é, por seu lado, bem tolerada porque é conveniente a todas as partes envolvidas, e cabe a uma divorciada, definitivamente desencantada com o casamento, ser porta-voz do pensamento feminista libertário.

Com “Share and Share Alike”, um conto dotado de um final feliz, não uma felicidade intensa embora fugaz, mas a felicidade possível, embora duradoira, cada vez mais a colecção se afirma como uma espécie de testamento moral, em que Engel vai fazendo desfilar por sob os olhos do leitor uma variedade de soluções fora do enquadramento religioso e tradicional, para que homem e mulher não tornem hostilmente árido este espaço precário que a vida lhes proporciona.

Como a própria Marian Engel, as suas protagonistas partilham uma formação puritana do Ontário num momento de transição em que a fé religiosa se torna cada vez menos possível, e nada, ou muito pouco, ficou para compensar a coerência perdida. Engel e as suas personagens interrogam-se constantemente sobre a natureza humana, sobre o que é legítimo esperar de um ser humano vivendo em sociedade; longe de ser de origem metafísica, a sua procura é tipicamente pragmática. Interrogam-se se os paradigmas morais que lhes são impostos são desejáveis, necessários e atingíveis. Perdida a fé religiosa, todo um conjunto de regras morais deixou de ser inquestionável, tanto mais que essas regras morais foram, em muitos casos, co-responsáveis pela opressão, exploração e exclusão, das classes menos favorecidas em geral, e da mulher em particular. Quando compreendem que Deus é uma criação de homens e para homens, e, enquanto tal, cruel, vingativo e misógino, as heroínas de Engel perdem por Ele todo o interesse. Uma suave memória da fé agora perdida, contudo, ainda permanece, por vezes, num pequeno nicho das suas mentes, e a falência do transcendente tende, então, a ser compensada pelo estreitamento das relações humanas e, em última análise e de uma forma mais permanente, pela arte.

A tatuagem de que fala o título, *The Tattooed Woman*, assume-se como uma forma multidisciplinar de arte que releva da pintura e da magia. A linguagem verbal encontra-se informada por uma visão masculina do mundo, e certas dimensões globalizantes da realidade das mulheres, particularmente as que se prendem com o seu

corpo, estão ausentes da linguagem verbal e da literatura. A posição desvantajosa da mulher perante a linguagem verbal resulta na exclusão e supressão da realidade feminina. Neste caso a tatuagem simboliza uma nova linguagem com que as mulheres podem exprimir a sua experiência, que a linguagem falo(go)crática se revela impotente para exprimir.

Na obra de Engel estão bem reflectidas desconfianças, preconceitos e estereótipos antigos, alimentados pela comunidade anglo-saxónica canadiana, em relação a comunidades imigrantes em rápida ascensão, provenientes do Mediterrâneo, da Europa Central, da Ásia e da América Central. Tais desconfianças manifestam-se nas gerações mais velhas, e estão na fase de serem ultrapassadas pelo grupo etário das protagonistas, grupo esse que, ao longo de toda a obra acompanha, a própria autora.

Até à história recente do país, pouco havia com que todos os canadianos se identificassem verdadeiramente para além da Polícia Montada ou do castor, enquanto símbolos nacionais. A obra de Engel contém, inevitavelmente, ecos desta magna questão de identidade nacional, sem que em nenhum dos romances o tema assumia verdadeira centralidade.

Bear, obra marcada por uma cultura pós-colonial do tipo *settler colony*, é onde a pesquisa identitária das raízes nacionais de matriz europeia se faz de forma mais visível. O romance, no entanto, parece sugerir que nenhuma vertente cultural de matriz europeia pode reclamar uma posição privilegiada na definição da identidade nacional canadiana. Nessa mesma linha parece caminhar “*Could I Have Found a Better Love Than You*”, onde se insiste na ideia de que o Canadá tem uma história própria, que não é apenas o prolongamento da história dos países europeus de imigração: as coisas modificaram-se pelo contacto com outras culturas, e a mitologia do pioneirismo deixou já de ser referência para a maioria da população, mesmo a que desses países descende directamente.

Em “*I See Something, It Sees Me*”, a nacionalidade, parece dizê-lo claramente a narradora autodiegética, não constitui por si só um traço de união, um símbolo de identidade. Mais intimamente unindo, ou desunindo, os canadianos, encontra-se a religião, a denominação religiosa, ou, mais precisamente ainda, o próprio templo frequentado, como marca social de classe.

Uma atenção inicial à teoria literária, e um interesse pelo experimentalismo (Joyce, Proust, Gide e o *Nouveau Roman*), foram-se desvanecendo em Engel com o atingir da maturidade e o apuramento de um estilo muito próprio. Também neste campo, a escritora obteve um equilíbrio entre o romantismo e o realismo da sua formação escolar, e o pós-modernismo de alguns dos seus contemporâneos.

Embora, em termos de invenção romanesca, a obra de Engel não tenha, de uma forma generalizada, empolgado a crítica, a inteligência e o humor postos ao serviço da sua ficção, a par da elevada qualidade da sua escrita, foram quase unanimemente reconhecidos, tendo esta última sido caracterizada como uma prosa sóbria e condensada, permeada com breves erupções líricas, que brotam desta severidade de recursos quase como belas miniaturas autónomas. O estilo de Engel exhibe uma grande variedade de figuras organizacionais, de vozes, de técnicas narrativas, que vão desde o consagrado narrador onisciente extra-diegético, ao monólogo interior autodiegético, e a narradores infiáveis, que com grande eficácia transmitem ao leitor a confusão criada nas suas mentes momentaneamente afectadas por um estado depressivo.

A abordagem à obra de Engel agora empreendida manteve-se atenta às técnicas de composição literária no plano prosódico, sintáctico e semântico. Incluiu também a análise e os efeitos de figuras narratológicas, nomeadamente: aspectos de técnica cinematográfica, como retrospectivas (*flashbacks*) e montagem; composição polifónica, em que várias linhas parecem ter um desenvolvimento simultâneo autónomo; uma hábil utilização da corrente de consciência e discurso indirecto livre (pequenos diálogos, envolvendo perguntas e respostas, por vezes registados sem os habituais sinais de pontuação, como se de um só período sintáctico se tratasse); a apresentação de diálogo despojado de quase todos os verbos introdutórios; e um uso bastante eficaz das possibilidades oferecidas pela variação do ponto de vista narrativo.

Assim, no plano diegético, a escrita de Engel mostrou caracterizar-se por uma apresentação elíptica de informação, em combinação com um apelo intenso à referência interna, cada novo dado actualizando, ou dando significado, a dados até aí parcialmente sem significado. Foi notada uma tendência para a caracterização indirecta e para uma forma tangencial ou oblíqua de revelar informação, que, ao mesmo tempo, exige e gratifica uma atenção excepcional do leitor e, não raro, uma releitura.

Os aspectos ilustrados vão desde o elíptico desvendar de material diegético a um enigmático revelar do pensamento das personagens, de uma forma que muito se assemelha à livre associação de ideias. Observou-se, também, que, a despeito da natureza fragmentária e elíptica da diegese, a representação do tempo é feita com alguma exactidão e pormenor. Uma invulgar agilidade na narração iterativa e um hábil recurso à visão estereoscópica são dois outros meios importantes ao dispor da técnica narrativa de Engel. Contudo, o mais visível de todos é a inovadora apresentação do diálogo, efectuada de uma forma que permite a eliminação da maior parte dos verbos introdutórios.

A instância narrativa é dotada de vários instrumentos, que incluem um amplo emprego das possibilidades das figuras de ordem e duração, e da ironia dramática. A natureza entrecortada da diegese verificou-se, por vezes, beneficiar da comparação com o cinema, outras vezes com um andamento sinfónico em que temas e motivos se enlaçam ludicamente de forma a parecer ouvirem-se em simultâneo.

Constatou-se que as obras de Engel se estruturam utilizando, geralmente, a inter-relação de múltiplos códigos – literário, mitológico, folclórico, psicológico –, sem que nenhum deles possa ser tomado como definitivo, mas todos devendo ser implicados numa leitura mais aberta à complexidade vivencial.

O discurso narrativo é, geralmente, servido por uma prosa de marcado cunho pessoal, onde se pressente uma clara intenção rítmica e uma articulação fluente, e caracteriza-se por uma notável frugalidade estilística, em que o recurso ao mais modesto artifício de linguagem resulta potenciado em momentos cruciais da acção.

Casos de sintaxe complexa (hipotaxe) são tendencialmente evitados, sendo prevalecente a organização paratáctica do discurso. Esta orientação sintáctica, associada a uma construção, ora polissindética, ora assindética, contribui percebidamente para uma descrição de superfície, aparentemente neutra, que se pretende objectiva. A aliteração, o zeugma e a enumeração sindética, surpreendentemente assimilando ou aproximando objectos sem qualquer relação entre si, emprestam, por vezes, um tom levemente trocista em situações que exigem controle emocional e distanciamento, as quais, doutra forma, poderiam facilmente resvalar para o sentimental. De notar, também, uma flexibilidade estilística intencional, adaptada às várias situações do discurso narrativo.

A construção frásica e a escolha de palavras voltam a revelar uma preocupação prosódica e articulatória, que, em certos momentos de intensidade lírica, origina segmentos métricos regulares de efeito harmonioso. Um exemplo do refinamento estilístico de Engel de inspiração musical encontramos-lo no final de “Home Thoughts From Abroad”, que, em termos de dinâmica musical, se poderia descrever como um diminuendo que desaparece em pianíssimo. O passo é dotado de um ritmo fluente e suave, descritível em termos de análise métrica, até que o som, marcado por um número crescente de vogais fechadas, vai diminuindo de intensidade até desaparecer.

Uma representação convincente do enquadramento e do espírito do lugar proporciona uma moldura eloquente para uma acção que, não sendo muito palpitante, é, pelo menos, variada. Apesar do descritivo em Engel ter, não raro, um valor simbólico estruturante, os quadros que a escritora faz evocar na mente do leitor, de forma notavelmente económica, mas vigorosa, são plenos de vida. Em *Bear*, por exemplo, a descrição do desabrochar primaveril da natureza acentua o processo de renascimento interior desejado pela heroína – reflexo nostálgico de uma vida nova purificada, responsável, regenerada – e que ela, de alguma forma, vai experimentar. Apesar desta intenção estruturante e da exiguidade quantitativa de meios descritivos, Engel proporciona uma imagem bastante visual do local. A mesma segurança descritiva cria ainda, com pinceladas vigorosas, imagens visuais dinâmicas de grande precisão, quando, ainda em *Bear*, depois do temporal, a serenidade da paisagem verdejante se restabelece sob a acção benéfica do sol.

O humor e a ironia são traços característicos do estilo de Engel, por vezes atingindo o sarcasmo, como quando, em sonhos, Lou entabula um diálogo com o Diabo, que assume a defesa da moral patriarcal, ou na descrição de uma cerimónia de casamento onde é usada uma terminologia mais própria das artes marciais.

O emprego orgânico de símbolos foi também observado e comentado como um dos principais aspectos estruturantes da arte engeliana. Fios do tecido simbólico de *Bear* encontram-se na simbologia da água em que Lou mergulha várias vezes, com a sugestão de um regresso ao ventre materno, de um renascimento; encontram-se na casa octogonal e nos objectos nela contidos; na biblioteca, no lago, no recurso a aspectos da teoria junguiana dos arquétipos; e na alusão aos românticos ingleses: Coleridge, Shelley, Keats e Byron, para mencionar apenas os poetas.

A simbologia da nudez e do vestuário replica, também, a oposição natureza/cultura, dois pólos magnéticos do campo em que Lou se movimenta. Por isso, quando, ao contrário do que acontece naquela noite que a protagonista passa despida, saboreando a morna amenidade da atmosfera nocturna, Lou se torna a vestir depois de deitar o seu bestial companheiro, fica no ar a sugestão de que a total comunhão com a natureza, anteriormente experimentada, não passara de uma ilusão momentânea, e que alguma coisa irremediavelmente se perdera.

Dúvidas quanto à sua própria existência enquanto sujeitos levam Sylvia de “In The Sun” e Lou de “Transformations” à procura de um seu reflexo nas vidraças, que as assegure da sua existência. Por isso, quando mais tarde se vê reflectida nas grandes vidraças espelhantes do hotel, Sylvia sente-se reconfortada; afinal existe mesmo. E essa satisfação é confirmada por outra constatação, esta apenas subentendida: a observação da sua própria sombra, que o sol radioso do meio-dia projecta para a sua esquerda como uma pequena Sylvie que leva pela mão. Um belo exemplo de metonímia, pois é mencionando o sol que se sugere a sombra. No final, Sylvie decide, mentalmente, escolher a austeridade de um prato de peixe, contraposta metaforicamente à volúpia da carne.

A tensão criada em “The Confession Tree”, pela ameaça de morte que paira sobre a protagonista, e pelos infundados sentimentos de culpa avivados por uma presença materna asfixiante, é, por fim, dissipada por acção balsâmica da arte e da beleza, simbolizadas na perfumada floração da macieira do jardim, no canto aflautado das aves primaveris e na música de Schubert.

Em “Could I Have Found a Better Love Than You”, sobressai a precisão e a segurança da frase, a força e a eficácia da metáfora e, mais original, a forma como se opera a transição do discursivo para o puramente poético, através da ambiguidade dos nomes das plantas, que podem, em simultâneo, ser entendidos como traços de carácter das personagens. A severidade da estrutura moral sugerida pelo austero enquadramento espacial é temperada pela poesia e pela emoção das plantas floridas ou outros adornos; à austeridade utilitária do tijolo e da madeira, vem contrapor-se o refinamento do azulejo.

Com *Inside the Easter Egg* Engel ensaia um sub-género que relewa do romance e do conto, tentativamente apelidado de “*rovelle*”. Não tendo, embora, adoptado o nome

com que há cerca de vinte anos o pretenderam baptizar, trata-se de uma modalidade ficcional com inegáveis potencialidades estéticas. Nesta colecção, personagens como Ziggy, Marshallene e Ruth, cruzam, central ou perifericamente, diferentes contos, e fazem, além disso, a sua aparição em romances, onde protagonizam capítulos (Marshallene) ou surgem apenas como ecos longínquos (Ziggy).

*

Mau grado tenha sido objecto dos mais rasgados elogios, produzidos principalmente por companheiros/as de ofício, a obra de Engel é pouco lida actualmente. Exceptuando *Bear*, reimpresso pela última vez há onze anos, nenhum dos seus romances se encontra hoje em dia no mercado. Porque será? A prosa de Engel oferece, não raras vezes, a qualidade estilística e a complexidade da poesia. Este facto, embora explicando a falta de interesse das massas, devia recomendá-la aos académicos. Não é que os seus temas estejam datados. Enquanto houver mulheres e homens, e relações heterossexuais, o material de que são feitos os romances de Engel continuará actual.

Um inquérito que conduzi no âmbito de uma lista da especialidade na Internet (CANLIT List-Serv), com cerca de quatrocentos subscritores, sobre a importância da autora e da sua obra, obteve apenas duas respostas, uma das quais de Afra Kavanagh²⁰⁹, uma das poucas pessoas que continua a escrever sobre Engel. A sua opinião é elucidativa: “*She is not read much, nor taught much these days, and it is a strictly ideological thing*”. A questão ideológica, esclarece Kavanagh, prende-se com as modernas tendências dos estudos literários canadianos, dominados, segundo esta professora do University College of Cape Breton, por modelos pós-modernos e pós-

²⁰⁹ Eis o passo relevante da mensagem electrónica recebida da parte de Kavanagh, em 26 de Janeiro 2004: “*I saw your request for information on the CANLIT List-serv, and was not surprised that no one responded to your query. She is not read much, nor taught much these days, and it is a strictly ideological thing. Christl Verduyn continues to write about her. She is planning a new volume of general correspondence to come out this spring or summer I have published an article on her short stories in the Journal of the Short Story in English (Published in Angers, France), and a volume of her Juvenilia (University of Alberta).*”

Last March, in Paris, at the Carol Shields International Conference, I met several of the critics who had written about her: Lorna Irvine, Aritha van Herk, Coral Ann Howells), and they all seemed interested in participating in a conference I am thinking of holding in the spring of next year.”

coloniais, “*and they fail to see how she fits into that (of course, she does)*”. Na verdade já a própria escritora pressentia esse problema quando afirmou, numa entrevista a que já anteriormente aludi²¹⁰: “*I'm not considered to be a post-Modernist, so I'm O-U-T for many academics. They can't have read my books. And I did some marvellous things in The Honeyman Festival – and some marvellous things in other works – which were cut out so that the book would sell.*” (Matyas 7) Sentia-se entre a espada e a parede, ou, como escreve Kavanagh, “*between a rock and a hard place*”.

Acedendo, gentilmente, a pronunciar-se sobre a presente situação dos estudos engelianos, Verduyn prefere, sintomaticamente, perspectivar o futuro:

As a new generation of scholars discovers the work of Canadian writers who came to prominence during the 1960s and 1970s – a key period of national literary awareness for Canada – Engel's importance will, I think, be confirmed as a writer who took risks in terms of subject matter, style and innovation of form – and did so with talent and results that will last the test of time. Her intelligence and courage are there for the keeping in her books (Verduyn, e-mail de 19-02-2005).

Uma previsão otimista, mas absolutamente justificada, de quem mais tem lutado para recentrar Marian Engel na cena literária canadiana.

De positivo, no entanto, dois factos se prefiguram no curto e médio prazo, respectivamente: uma conferência promovida por Christl Verduyn e Kathy Garay, perspectivada para a primavera de 2005²¹¹, em que se presta uma homenagem a Engel, e a projectada edição por Verduyn de um romance inédito da escritora, “*Elizabeth and the Golden City*”.

A obra de Christl Verduyn, que eu vaticinava poder vir a reacender o interesse por Engel, parece não ter obtido ainda o efeito desejado. Por isso, julgo não ser imodéstia pensar que, se mais estudos fossem produzidos e divulgados, destacando a variedade dos pequenos detalhes, as jóias refulgentes que embelezam cada uma das obras de Engel, ela poderia mais rapidamente ser elevada ao honroso lugar no espectro literário a que tem direito.

²¹⁰ Cf. 22 e 22, supra.

²¹¹ “*Turning the knobs on writers' closets*” Archives and Canadian Literature Conference, McMaster University, 24-26 May 2005, um congresso centrado na exploração de arquivos de escritores pela crítica literária, inclui uma homenagem a Marian Engel no vigésimo aniversário do seu falecimento.

E chegado ao fim de alguns anos de absorvente trabalho, impõe-se reflectir no que ficou por fazer; muita coisa, por certo, que a obra de um autor como Marian Engel não se esgota numa dissertação de doutoramento. Embora a minha investigação tivesse revelado alguns focos significativos de intertextualidade, desde o mais remoto ao mais imediato, a que Engel confere uma importância estrutural considerável, muito há ainda por descobrir. Uma pesquisa na Internet de uma expressão mais suspeita pode revelar-se sumamente proveitosa.

O papel que os sonhos representam no equipamento expressivo de Marian Engel foi um campo que desde sempre me chamou atenção, que explorei dentro do possível, mas onde fica ainda muito por explorar. Uma das razões é de ordem logística. Quando solicitei fotocópias de uma grande quantidade de documentos, entre os quais alguns cadernos ao arquivo de Marian Engel, foi-me enviado todo o material que pedi, com a excepção, precisamente, destes últimos, sendo-me explicado que não seriam necessários, dado ter acabado de sair uma compilação sob a égide de Christl Verduyn. Não demorei a adquirir o precioso volume, mas, para surpresa minha, logo verifiquei que, a par de alguns dados pessoais mais íntimos, todos os registos dos próprios sonhos que Engel abundantemente realizara haviam sido omitidos. Embora o que interessasse fazer não era a psicanálise da autora através da sua actividade onírica, a comparação dos verdadeiros sonhos com os que ficcionalmente são utilizados nos seus romances, a par de eventuais comentários, reveste-se de inegável valor literário. Ficam, porém, identificados por Verduyn, quais os cadernos e as respectivas páginas onde os tais registos se encontram, o que já é muito.

Outro rico manancial, também pela mão de Verduyn e Garay, chegou-me às mãos no outono de 2004: *Marian Engel Life and Letters*. Ao contrário do que esperava, a sua leitura não revelou a natureza e extensão dos cortes que os editores de Engel julgaram necessário realizar nos seus romances, para que estes não tivessem tanta dificuldade em passar para um público ainda não muito preparado para aderir a certas audácias de forma e conteúdo. É uma investigação que se poderá fazer através da comparação com as suas versões inéditas.

Por último fica uma questão vital: que fazer com uma dissertação apresentada em português quando não existe traduzida nesta língua uma linha sequer de Marian Engel, nem a sua obra tem uma circulação mínima nos meios académicos do nosso país? Duas

respostas parecem evidentes: ou traduzir a tese para inglês, ou Marian Engel para português. É por esta segunda alternativa que optarei se para isso obtiver autorização, e encontrar algum editor interessado na sua publicação.

V – Obras Citadas

V – Obras Citadas

V.1 Obras de Marian Engel

B = *Bear*. Toronto: McClelland & Stewart, 1976.

GS = *The Glassy Sea*. Toronto: McClelland & Stewart, 1978.

HF = *The Honeyman Festival*. Markham (Ontario): Penguin Books, 1986.

IC = Marian Engel e J.A. Kraulis. *The Islands of Canada*. Edmonton: Hurtig, 1981.

IEE = *Inside the Easter Egg* (short stories). Toronto: House of Anansi, 1975.

J = *Joanne: The Last Days of a Modern Marriage*. Don Mills, Ont.: PaperJacks, 1975.

LV = *Lunatic Villas (The Year of the Child)*. Toronto: McClelland & Stewart Limited, 1981.

M = *Monodromos (One-Way Street)*. Toronto: House of Anansi, 1973.

MAT = “A Study of the English-Canadian Novel Since 1939: A Thesis Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts in the Faculty of Graduate Studies And Research of McGill University.” McGill University, 1957 (MEA Box 4, File 13).

MEA = “The Marian Engel Archive.” Archives and Research Collections-McMaster University Library. Hamilton, Ont.

NCG = *No Clouds of Glory (Sarah Bastard’s Notebook)*. Don Mills, Ont.: Longmans Canada, 1968.

SGM = *Sunbeams from a Golden Machine* (Early Poems and Stories). Ed. Afra Kavanagh and Tammy MacNeil, ill. Basma Kavanagh. Edmonton: Juvenilia Press (Department of English, University of Alberta), 2002.

TW = *The Tattooed Woman* (short stories). Markham, Ont.: Penguin, 1985.

V.2 Bibliografia Secundária

Adachi, Ken. 1978. "Engel Follows *Bear* with Unsettling Novel of Uneven Riches." *The Toronto Star*, 30 Sept. D7.

———. 1981a. "Absurd and Absorbing Novel from Marian Engel." *The Toronto Star*, 7 March, F10.

———. 1981b. "The Versatility of Marian Engel." *The Toronto Star*, 8 March, D12.

———. 1985. "In Need of a Bigger Canvas." *The Toronto Star*, 20 July, M5.

Albépart-Ottesen, Chantal. 2001. "'What Am I? What Do I Want?': An analysis of *The Glassy Sea* by Marian Engel" (Scripta Minora nr. 43). Växjö Universitet (Sweden): Författaren & Institutionen för humaniora.

Allan, Tony, ed. 1987. *Library Of Nations: Canada*. Amsterdam: Time-Life Books.

Amiel, Barbara. 1978. "Bearing Up Under the Strain, Part II." *Maclean's*, 9 Oct., 64.

———. 1981. "Insight, with a High Price of Admission," *Maclean's*, 9 March, 62.

Appenzell, Anthony. 1976. "The Great Bear." *Canadian Literature*, No. 71 (Winter 1976), 105-07.

Atherton, Stan. 1979. "Long Day's Journey into Light." Rev. of *Christopher Breton*, by Selwyn Dewdney; *The Glassy Sea*, by Marian Engel; and *Judith*, by Aritha van Herk. *The University of Windsor Review*, 14, No. 2 (Spring-Summer), 111, 113-14.

Baker, Janet. 1976. Rev. of *Bear. Atlantis: A Women's Studies Journal/Journal d'Études sur la Femme* [Acadia Univ.], 2, No.1 (Fall/automne), 125-27.

Badinter, Elizabeth. 1992. *XY de L'Identité Masculine*. Paris: Éditions Odile Jacob.

Bannon, Barbara A. 1979. Rev. of *The Glassy Sea*. *Publishers Weekly* [New York], 11 June, 96.

———. 1981. Rev. of *The Year of the Child [Lunatic Villas]*. *Publishers Weekly* [New York], 15 May, 72.

Barclay, Pat. 1981. "Engel's sixth novel is probably her best." *The Chronicle Journal* (Thunder Bay, Ont.) March 30, ?.

Barthes, Roland. 1964. "Elementos de Semiologia." In *O Grau Zero da Escrita, se guido de Elementos de Semiologia* [Tit. orig. *Le Degré Zero de l'Écriture suivi*

de *Éléments de Sémiologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.] Roland Barthes. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70: 1973, 35-179.

———. 1968. “Linguística e Literatura.” In *Linguística e Literatura* [Tit. orig. *Linguistique et Literature*, (Revista *Langages* 12, Librairie Marcel Didier e Librairie Larousse)]. Roland Barthes *et al.* Trad. Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1976, 7-19.

———. 1970. *S/Z*. In *Œuvres Complètes*, 2. Roland Barthes. Paris: Editions du Seuil, 1994, 565-742.

Bauman, Zygmunt. 1997. *Postmodernity and its Discontents*. New York: New York University Press.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le Deuxième Sexe*, vol. 1. [Paris :] Gallimard, 1977.

Bemrose, John. 1985. “A Graceful Epitaph.” *Macleans*. “Books” 5 August, 51.

Bennett, Sally H. 1979. Rev. of *The Glassy Sea*. *Library Journal* [New York], Aug., p. 1586. Rpt. in *The Library Journal Book Review: 1979* [New York], 1980, 607.

Biesenthal, Linda. 1979. Rev. of *The Glassy Sea*. In *Canadian Book Review Annual: 1978*. Ed. Dean Tudor, Nancy Tudor, and Linda Biesenthal. Toronto: Peter Martin Associates, 144-45.

Black, Barbara. 1985. “Canadian Authors Shine in Diverting Distinguished Stories.” Rev. of *Darkness*, by Bharati Mukherjee; *The Tattooed Woman*, by Marian Engel; and *Dark Arrows: Chronicles of Revenge*, ed. Alberto Manguel. *The Gazette* [Montreal] 24 August, C1.

Blythe, Ronald. 1975. “A Novel Not to Be Missed.” *The Sunday Times* [*The Times*] [London], 5 Jan., 31.

Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Boston, Anne. 1986. “Irrational Areas.” Rev. of *The Tattooed Woman*, by Marian Engel; and *Fables of Brunswick Avenue*, by Katherine Govier. *The Times Literary Supplement* [London.], 18 July, 792.

Bradbury, Maureen. 1976. Rev. of *Inside the Easter Egg*. In *Canadian Book Review Annual: 1975*. Ed. Dean Tudor, Nancy Tudor, and Linda Biesenthal. Toronto: Peter Martin Associates, 128.

Brady, Elizabeth. 1996. *Marian Engel and Her Works*. Toronto: ECW Press.

Braverman, Kate. 1981. “If you read 1 book this summer ...” *Herald - Examiner* [Los Angeles, CA.] Jun 28.

- Buitenhuis**, Peter. 1973. "Brilliant Pastiches in Search of a Meaning." *The Globe and Mail* [Toronto], 10 Nov., 32.
- Brown, E. K.** 1943. "The Problem of a Canadian Literature." In E.K. Brown, *Responses and Evaluations, Essays on Canada*, ed. and intr. by David Staines. Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1977, 1-23.
- Cameron**, Elspeth. 1977-78. "Midsummer Madness: Marian Engel's *Bear*." *Journal of Canadian Fiction* 21, 83-94.
- Chaucer**, Geoffrey. 1912. *Complete Works*, ed. by Walter W. Skeat. London: Oxford University Press.
- Chodorow**, Nancy. 1979. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
 _____ . 1989. *Feminism and Psychoanalytical Theory*. New Haven: Yale University Press.
- Choice**. 1977. Rev. of *Bear*. [Middleton, Conn.], Jan., 1434.
- Cirlot**, Juan-Eduardo. 1978. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Clery**, Val. 1978. "Look outward, Engel, Now." *Books in Canada*, Aug.-Sept, 14.
- Coldwell**, Joan. 1983. "Jane Rule." In *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Gen. Ed. William Toye. Toronto: Oxford University Press, 720-721.
- Collins**, Aileen. 1981. "Engel's 'lunatics' discover hope." *The Gazette* [MEA Box 17, File 17].
- Cowan₁**, Doris. 1981. "A Fine Madness." *Books in Canada*, April, 20-21.
- Cowan₂**, S.A. 1981. "Return to *Heart of Darkness*: Echoes of Conrad in Marian Engel's *Bear*." *Ariel: A Review of International English Literature* (University of Calgary) 12, no. 4 (October): 73-91.
- Coyle**, Martin. 1991. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge.
- Creet**, Magda. 1970. "Novels by Canadian Women." Rev. of *The Honeyman Festival*, by Marian Engel; and *This Spring's Sewing*, by Marianne Brandis. *The Kingston Whig-Standard*, December 23, ?.
- Critchley**, Simon, et al. 1996. *Deconstruction and Pragmatism*. Ed. Chantal Mouffe. London: Routledge.
- Crittenden**, Yvonne. 1981. "Latest from Engel's a madcap comedy." *The Sunday Sun*, March 29, S21.

- Culler**, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Culler**, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Davidson₁**, Arnold E., ed. 1990. *Studies on Canadian literature: introductory and critical essays*. New York: The Modern Language Association of America.
- Davidson₂**, Jim .1978. "Where Were You When I Really Needed You", interview with Margaret Atwood. In *Conversations With Margaret Atwood*. Ed. Earl G. Ingersoll. London: Virago Press, Limited 1992, (86-98).
- Dawe**, Alan. 1976. "Back to the Bush." *The Vancouver Sun*, 9 April, 32A.
- De Man**, Paul. 1971. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Delbaere-Garant**, Jeanne. 1985. "Decolonizing the Self in *Surfacing*, *Bear* and *A Fringe of Leaves*." In *Colonisations: Rencontres Australie-Canada*. Ed. X. Pons and M. Rocard. Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Série B; t. 07. Toulouse: Univ. De Toulouse-LeMirail, 67-78.
- Dennys**, Louise. 1976. "Lit, O Lit, O Careless Lit: Engel's Disappointing New Collection Raises Questions about General Literary Complacency." *Books in Canada*, Feb., 9.
- Dewar**, Elaine. 1979. "FEMCANLIT: Six Authors in Search of a Character: Reflections on a State of Mind." Rev. of *Who Do You Think You Are?*, by Alice Munro; *The Glassy Sea*, by Marian Engel; *A Casual Affair*, by Sylvia Fraser; *Where the Cherries End Up*, by Gail Henley; *Judith*, by Aritha van Herk; and *Considering Her Condition*, by Margaret Gibson. *City Woman*, March-April, 44, 46, 48, 50.
- Dickman**, Thelma. 1976. "Somewhere in Here There's a Good Writer." *The Globe and Mail* [Toronto], 10 Jan., 35.
- Dickson**, Robert. 1971. "Minn, une femme 'ordinaire.'" *Le Soleil* (Quebec), 27 February.
- Dobbs**, Kildare. 1973. "*Monodromos*: It's a Novel One Can Enjoy in All Ways." *The Toronto Star*, 28 Nov., G20.
- Dodd**, Jean. 1976. Rev. of *Inside the Easter Egg*. *Emergency Librarian*, 3, No. 6 (July-Aug.), 25.
- Dretzsky**, George. 1979. "The New Woman's Novel." Rev. of *Abra*, by Joan Barfoot; *Judith*, by Aritha van Herk; and *The Glassy Sea*, by Marian Engel. *The Fiddlehead*, No. 120 (Winter), 143, 144-45.

- Duffy**, Dennis. 1978. "When Early Life's So Cold, Later Years Must Pass in a Hothouse of Dreams." *The Globe and Mail* [Toronto], 30 Sept., 26.
- Edinborough**, Arnold. 1978. "The Books of Autumn – A Time for Readers to Revel." Rev. of *Karen Kain: Lady of Dance*, by David Smart, illus. David Street; *The Glassy Sea*, by Marian Engel; *E.M. Forster: A Life*, 2 vols., by P.N. Furbank; *The Railroad's Not Enough*, by Heather Menzies; and *The Joy of Hockey*, by Eric Nichol, illus. Dave More. *The Financial Post* [Toronto], 14 Oct., 44.
- Eagleton**, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Eikhenbaum**, Boris. 1918. "Como é feito 'O Capote' de Gogol." In *Teoria da literatura II*. Apres. Tzvetan Todorov (Trad. Isabel Pascoal, do fr. *Théorie de la Littérature II*. Editions du Seuil, 1965). Lisboa: Edições 70, 1978, 93-118.
- Erlich**, Victor. 1969. *Russian Formaliam: History-Doctrine*. The Hague: Mouton.
- Elam**, Diane. 1994. *Feminism and Deconstruction, Ms en Abyme*. London: Routledge.
- Fallis₁**, Laurence. 1968. S. Rev. of *No Clouds of Glory*. *Library Journal* [New York], 1 Jan., 96. Rpt. in *The Library Journal Book Review: 1968* [New York], 1969, 690.
- Fallis₂**, Sheila Robinson. 1978. Rev. of *The Glassy Sea*. Quill & Quire, Sept. 12.
- Farkas**, Edie. 1979. "A Ride That Promises Everything." *The Last Post* [Toronto], 7 (Feb.), 44-45.
- Fee**, Margery. 1988. "Articulating The Female Subject: The Example of Marian Engel's *Bear*." *Atlantis: A Women's Studies Journal/Journal d'Études sur la Femme* [Acadia Univ.], 14, No. 1 (Spring/printemps), 20-26.
- Fefferman**, Stan. 1968. "She Has Clearly Marked Her Territory: The Landscape of the Hung-Up Puritan Mind." *The Telegram* [Toronto], 17 Feb., 30.
- Forbes**, Marie. 1981. "It's all messy, just like in real life." *The Plain Dealer*, December 13.
- French**, William. 1968. "The Good, the Bad and the Trendy." *The Globe Magazine* [*The Globe and Mail*] [Toronto], 22 Dec., 13.
- . 1976. ". . . and We Do Learn a Lot about Bears." *The Globe and Mail* [Toronto], 10 April, 38.
- . 1977. "Female Authors Mauled in Pan of Engel's *Bear*." *The Globe and Mail* [Toronto], 29 March, 14.

- _____. 1978. "Engel casts hope in the Glassy Sea." *The Globe and Mail*, 29 August, ?.
- _____. 1981. "Urban Renewal and Single Parenthood. Scenes from the Bleak Contemporary Social Landscape Served Up with Marian Engel's Tough, Sardonic Humour." *The Globe and Mail* [Toronto], 7 March, E16.
- Freud**, Sigmund. 1927. *The Future Of An Illusion*. Trans. and ed. James Strachey. New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- _____. 1933. 'Femininity,' *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. Trans. and ed. James Strachey. New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- _____. 1995. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. Trans. and ed. Dr. A. A. Brill. New York: The Modern Library.
- Friedan**, Betty. 1968. *The Feminine Mystique*. Harmondsworth: Penguin.
- Friedman**, Norman. 1955. "Point of View," *PMLA*, LXX [December], 1160-84.
- Fulford**, Robert. 1968. "A War Inside Sarah's Head." Rev. of *No Clouds of Glory*. *Toronto Daily Star*, 6 Feb., 23.
- Gadpaille**, Michelle. 1982. "A Note on *Bear*." *Canadian Literature*, Vol 92, (Spring), 151-155.
- Garay**, K.E., compiled by, with Norma Smith, Preface L.A. Braswell. (1984) *The Marian Engel Archive*. [*MacMaster University Press Research News*, 8, No.2].
- Gervais**, Marty. 1981. "Flakey Novel Could Sell Lots of Soap." *The Windsor Star*, 14 March, E8.
- Gibson**, Graeme. 1973. *Eleven Canadian Novelists*. Toronto: House of Anansi.
- Gide**, André. 1920. *Paludes*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- Glover**, Douglas. 1985. "Bodily Harm." *Books in Canada*, August–September, 15.
- Godard**, Barbara. 1982. Rev. of *Lunatic Villas*, by Marian Engel; *The Charcoal Burners*, by Susan Musgrave; and *The Tent Peg*, by Aritha van Herk. *The Fiddlehead*, No. 132 (April), 90-92.
- Gordon**, Mary. 1979. "The Quest of Sister Mary Pelagia." *The New York Times Book Review*, 9 Sept., 12, 42.
- Gottlieb**, Annie. 1972. "*The Honeyman Festival*: To Minn, Illumination Is Non-Existent." Rev. of *The Honeyman Festival*. *The New York Times Book Review*, 1 Oct., 40-41.

- Govier**, Katherine. 1979. "Patching Up the Victims." *The Canadian Forum*, March, 30.
- Greenwood**, Beth. 1982. Rev. of *Lunatic Villas*. *Quarry*, 31, No. 1 (Winter), 96-97.
- Greimas**, A. J. 1972. "Por Uma Teoria do Discurso Poético." In *Ensaio de Semiótica Poética*. [Tit.orig. *Essais de Sémiotique Poétique*, Librairie Larousse]. Org. A. J. Greimas. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, 9-31.
- Grosskurth**, Phyllis. 1968a. "A Hip, Hip and a ... Wait, Whoa." *The Globe Magazine* [*The Globe and Mail*] [Toronto], 17 Feb., 18.
- Grosskurth**, Phyllis. 1968b. "In a Year of Bad Novels, Here's the 15 Best." *Toronto Daily Star*, 7 Dec., 71.
- Grumbach**, Doris. 1976. Rev. of *Bear*. *The New York Times Book Review*, 15 Aug. 1976, 8,10,12.
- Hair**, Donald S. 1982. "Marian Engel's 'Bear.'" *Canadian Literature* [Fiction in the Seventies], 92 (Spring), 34-45.
- Hamilton**, Jamie. 1976. "Canadian Myth Embraces Exotic Links with Bear." *The London Free Press*, 17 April, 55.
- Hay**, Linda. 1976. "Through the Looking Glass and Beyond." *The Canadian Forum*, May, 35-46.
- . 1977. Rev. of *Bear*. In *Canadian Book Review Annual: 1976*. Ed. Dean Tudor, Nancy Tudor, and Linda Biesenthal. Toronto: Peter Martin Associates, 133.
- Hill₁**, Douglas. 1985. "Striking Gold in a Major Resource." Rev. of *The Tattooed Woman*, by Marian Engel; *Darkness*, by Bharati Mukherjee; and *Dark Arrows: Chronicles of Revenge*, by Alberto Manguel. *The Globe and Mail*, 20 July, E17.
- Hill₂**, Gerald. 1985. "Dazzling Book by Simply Great Writer." *The Edmonton Journal*, 24 August, D7.
- Hirsch Jr.** E. D. 1976. *The Aims of Interpretation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Hirsch**, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Hogan**, Margaret. 1973. "South Windy." *Books in Canada*, 2, No. 4 (Oct.), 9-10.
- Horney**, Karen. 1993. *Feminine Psychology*. Ed. Harold Kelman. New York: W.W. Norton & Company.

- Howe**, Parkman. 1977. "Two Novels Accent Self-Discovery." Rev. of *Farmer*, by Jim Harrison; and *Bear*, by Marian Engel. *The Christian Science Monitor*, 27 Jan., 27.
- Howells**, Coral Ann. 1987. *Private and fictional words: Canadian women novelists of the 1970s and 1980s*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Hoy**, Helen. 1982. "Letters in Canada: 1981. Fiction: 2." *University of Toronto Quarterly*, 51 (Summer), 329-30.
- Humm**, Maggie. 1995. *The Dictionary of Feminist Theory* (2nd edition). New York: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Hutcheon**, Linda. 1988. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press.
- . 1988a. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*. New York: Routledge.
- Hutchison**, Ann M. N/D. "Onward, Naked Puritans!: The Progress of the Heroines of *Bear* and *The Glassy Sea*." (Typescript of unpublished article) The Marian Engel Archive, Box 32, file 32.
- Irigaray**, Luce. 1991. *The Irigaray Reader*. Ed. Margaret Whitford. Oxford: Basil Blackwell, Ltd.
- Irvine**, Lorna. 1982. Rev. of *Lunatic Villas*. *World Literature Written in English*, 21 (Summer), 613-16.
- . 1986. "Colonial Metaphors: *The Honeyman Festival* and *Lunatic Villas*." In her *Sub/version*. Toronto: ECW, 149-69.
- Iser**, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (do original alemão de 1976, *Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung*). London: Routledge & Kegan Paul.
- Jackson**, Marni. 1975. "Novelists Roam Newfoundland, a Greek Island and Divorce World." Rev. of *Tomorrow Will Be Sunday*, by Harold Horwood; and *One Way Street* and *Joanne: The Last Days of a Modern Marriage*, by Marian Engel. *The Toronto Star*, 22 Feb., F7.
- Jakobson**, Roman. 1960. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." In *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.: The Massachusetts Institute Of Technology, 1978, 350-377.
- Johnson**, Herb. 1971. "Incessant flashbacks." Review of *The Honeyman Festival*, by Marian Engel. *Lethbridge Herald*, 2 January.

- Jordan**, Francis K. 1976. Rev. of *Bear: Best Sellers* [Univ. of Scranton, Pa.], Nov., 245.
- Jung**, C. G. et.al. 1964. *Man and his Symbols*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- . 1981. *Estudos de Psicologia Analítica* (Obras Completas de C. G. Jung, v. 7). Petrópolis: Vozes.
- Kadar**, Marlene, ed. 1992. *Essays in Life Writing: From Genre to Critical Practice*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kareda**, Urjo. 1981. "Children and Chaos" *Saturday Night*, May, 56.
- Kavanagh**, Afra and Tammy MacNeil. 2002. "Introduction". In Marian Engel. *Sunbeams from a Golden Machine* (Early Poems and Stories). Ed. Afra Kavanagh and Tammy MacNeil, illust. Basma Kavanagh. Edmonton: Juvenilia Press (Department of English, University of Alberta) (vii-xix).
- Keitner**, Wendy. 1985. "Real Mothers Don't Write Books: A Study of the Penelope-Calypso Motif in the Fiction of Audrey Thomas and Marian Engel." In *Present Tense: A Critical Anthology*. Vol. IV of *The Canadian Novel*. Ed. John Moss. Toronto: NC Press, 185-204.
- Kennedy**, Alan. 1976. Rev. of *The Glass Knight*, by David Helwig; and *Bear*, by Marian Engel. *Dalhousie Review*, 56 (Summer), 389-92.
- Kirkwood**, Hilda. 1982. Rev. of *Lunatic Villas*. *The Canadian Forum*, Feb., 43.
- Kirtz**, Mary K. 1992. "'Facts Become Art Through Love': Narrative Structure in Marian Engel's *Bear*." *American Review of Canadian Studies* 22, no. 3 (autumn), 351-62.
- Klein**, Carroll. 1984. "A Conversation with Marian Engel." *Room of One's Own*, 9, no. 2 (June 1984), 5-30.
- Klein**, Melanie. 1987. *The Selected Melanie Klein*. Ed. Juliet Mitchell. New York: The Free Press.
- Klein**, Melanie & Joan Riviere. 1964. *Love, Hate and Reparation*. New York: W.W. Norton.
- Labonte**, Ronald. 1977. Rev. of *Inside the Easter Egg* and *Bear*. *Canadian Fiction Magazine*, Nos. 24-25 (Spring-Summer), 183-90.
- Lacan**, Jacques. 1977. *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton.

- _____. 1981. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller. New York: W.W. Norton.
- Laurence**, Margaret. 1976. "Engel's Novel Bear Explores Communication, Life." *The Gazette* [Montreal], 10 April, 15, 23.
- Lausberg**, Heinrich. 1967. *Elementos de Retórica Literária*. [Tít. orig. *Elemente der Literarischen Rhetorik*. München: Max Hueber Verlag, 1967] Trad. pref. e aditamentos R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- Lawrence**, D. H. 1919. "Whistling of Birds." In *Reflections on the death of a porcupine and other essays* (The Cambridge edition of the letters and works of D. H. Lawrence). Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 21-24.
- Leigh**, Rebecca. 1973. Rev. of *Monodromos. Chatelaine*. "Books," Dec., 4.
- Leonard**, John. 1979. "Books of the Times." Rev. of *In Between the Sheets and Other Stories*, by Ian McEwan; and *The Glassy Sea*, by Marian Engel. *The New York Times*, 14 Aug., p. C12.
- Lewis**, Harriette. 1983. *The Dictionary of Initials: What They Mean*. Kingswood, Surrey, UK: Paperfronts.
- Lee**, Betty. 1981. "Marian Engel: Writer at Work." *Chatelaine*, April, 55,168,172, 174.
- Long**, Tanya. 1973. Rev. of *Monodromos. Quill & Quire*, Nov., 12.
- Lotman**, Iouy. 1973. *La Structure du Texte Artistique*. Trad. colectiva a partir da ed. russa (Moscovo, 1970) sob a dir. de Henri Meshonnic. Paris: Gallimard.
- Lunatic Villas**, Rev. of. 1982. *The Financial Post Magazine [The Financial Post]* [Toronto]. "Paperbacks," 1 June, 7.
- Lund**, Mary. 1976. Rev. of *Inside the Easter Egg*. *The Fiddlehead*, No. 110 (Summer), 143-46.
- MacSkimming**, Roy. 1976. "Toughness, Affection, Humour Mark the Best of Engel's Stories." *The Toronto Star*, 24 Jan., H7.
- _____. 1976. "Toronto Writer Turns Simplicity into True Artistry." *The Toronto Star*, 10 April, H7.
- Manning**, Linda. 1979. Rev. of *The Glassy Sea. Quarry*, 28, No. 1 (Winter), 89-91.
- Marshall**, Tom. 1986. "A Vital, Bemusing World." *Cross-Canada Writer's Quarterly*, 8, No.1, 19.

- Matyas**, Cathy, and Jennifer Joiner. 1981. "Interpretation, Inspiration and the Irrelevant Question: Interview with Marian Engel." *University of Toronto Review*, 5 (Spring), 4-8.
- McCracken**, Rosemary. 1985. "Feelings Mark Engel's Stories." *Calgary Herald*, 25 August, C8.
- McGoogan**, Ken. 1974. "Women Elbowing Their Way into the Literary Forefront." *The Toronto Star*, 3 Aug., F7.
- McGregor**, Gaile. 1985. *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- McLellan**, Joseph. 1979. "Convent of the Seared Heart." *The Washington Post*, 4 Sept., B2.
- McNeill**, Stan. 1968. "First Writing from the Guts." *The Spectator* [Hamilton], 17 Feb., 12.
- Medvedev**, P.N. e M.M. Bakhtin. 1978. *The Formal Method in Literary Scholarship, A Critical Introduction to Sociological Poetics* tr. Albert J. Wehrle. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Mellors**, John. 1975. "Island Styles." Rev. of *Leavetaking*, by John McGahern; *He's Somewhere in There*, by Anthony O'Connor; *One Way Street*, by Marian Engel; *Memoirs of a Survivor*, by Doris Lessing; and *The Days of Destruction*, by Vincent Brome. *The Listener* [London], 23 Jan., 126.
- Micros**, Marianne. 1986. "The Miracle of Everyday Life." Rev. of *Raspberry Vinegar*, by Joan Fern Shaw; *Fables of Brunswick Avenue*, by Katherine Govier; *The Tattooed Woman*, by Marian Engel; and *Various Miracles*, by Carol Shields. *The Fiddlehead*, No. 147 (Spring), 98, 99, 100, 101.
- Michaels**, Oleg. 1975. "Fresh, Home-Grown and Tasty." Rev. of *Silton Seasons*, by H.D. Symons; *Monodromos*, by Marian Engel; *Fly Away Paul*, by Peter Davies; and *Paddle Wheels to Bucket Wheels*, by J.G. MacGregor. *The Montreal Star*, 25 Jan., D4.
- Millar**, Sylvia. 1975. "Sermons in Stones." *The Times Literary Supplement* [London], 24 Jan., 73.
- Miller**, J. Hillis. 1992. *Ariadne's Thread: Story Lines*. New Haven: Yale University Press.
- Miller**, Nancy K. 1991. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York & London: Routledge.

- Mitchell**, Stephen A. and Margaret J. Black. 1995. *Freud and Beyond: A History of Modern Psychologic Thought*. New York: BasicBooks.
- Moffett**, David, et al. 1993. *Human Physiology: Foundations & Frontiers*. St. Louis: Mosby.
- Monk**, Patricia. 1979. "Engel's *Bear*: A Furry Tale." *Atlantis: A Women's Studies Journal/Journal d'Études sur la Femme* [Acadia Univ.], 5, No. 1 (Fall/automne), 29-39.
- Montagnes**, Anne. 1976. "You See, There's This Girl and Her Bear. And . . ." *Saturday Night*, [Spring Literary Issue], May, 70-71.
- Morley**, Patricia. 1977. "Canadian Crusoe: Ursomorphic Lore." *World Literature Written in English* [Univ. of Texas at Arlington], 16 (Nov.), 359-60.
- .1978. "Engel, Wiseman, Laurence: Women Writers, Women's Lives." *World Literature Written in English* [Univ. of Texas at Arlington], [Women Writers of the Commonwealth], 17 (April), 154-56, 163.
- .1981. "A Fun Look at the Lunacies of Urban Life." *The Citizen* [Ottawa], 7 March, 35.
- .1985. "Superb Last Stories Match Best Engel Novels." *The Citizen* [Ottawa], 20 July, C2.
- Moss**, John. 1977. *Sex and Violence in the Canadian Novel: The Ancestral Present*. Toronto: McClelland and Stewart, 6, 74, 75.
- .1987. *A Reader's Guide to the Canadian Novel*, 2nd ed. Toronto: McClelland and Stewart.
- Mouffe**, Chantal, ed. 1996. *Deconstruction and Pragmatism*. London: Routledge.
- New**, W.H. 1982. Introduction. In "Canada." By Moshie Dahms. *Journal of Commonwealth Literature*, 17, No. 2 (Dec.), 54, 59.
- Nicholson**, Linda J., ed. 1990. *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge.
- Oates**, Joyce Carol. 1976. "Love Story." *The Canadian Forum*, May, 35.
- . 1979-80. "The Canadian Inheritance: Engel, Munro, Moore." Rev. of *The Glassy Sea*, by Marian Engel; *The Beggar Maid*, by Alice Munro; and *The Mangan Inheritance*, by Brian Moore. *Ontario Review*, No.11 (Fall-Winter), 87, 88, 90.
- Osachoff**, Margaret Gail. 1979. "The Bearness of Bear." *The University of Windsor Review*, 15, Nos. 1-2 (1979-80), 13-21.

- Palencia**, Elaine F. Rev. of *Bear*. *Library Journal* [New York], July 1976, 1555. Rpt. in *The Library Journal Book Review: 1976* [New York], 1977, 630.
- Parker**, Douglas H. 1975. "Memories of My Own Patterns': Levels of Reality in *The Honeyman Festival*." *Journal of Canadian Fiction*, 4, No. 3, 111-16.
- Pendleton**, Elsa. 1981. Rev. of *The Year of the Child [Lunatic Villas]*. *Library Journal* [New York], Aug., 1565.
- Posesorski**, Sherie. 1985. "Engel's Glorious Failure." *Now* [Toronto], 25-31 July, 26.
- Post**, Pamela. 1985. "Engel's Last Collection, a Celebration of Life." *The Vancouver Sun*, 10 August, D11.
- Pratt**, Annis. 1987. "Affairs with Bears: Some Notes Towards Feminist Archetypal Hypotheses for Canadian Literature." *Gynocritics/La Gynocritique: Feminist Approaches to Writing by Canadian and Québécois Women/ Approches féministes à l'écriture des Canadiennes et Québécoises*, ed. Barbara Godard. Toronto: ECW Press, 157-78.
- Prince**, Gerald. 1988. *A Dictionary of Narratology*. Aldershot, Hampshire: Scolar Press.
- Publishers Weekly**. 1967. Rev. of *No Clouds of Glory*. [New York], 20 Nov., 51.
- Ricardou**, Jean. 1973. *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil.
- Rich**, Adrienne. 1979. *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* New York: W.W. Norton & Co.
- . 1986. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton.
- Richards**, I. A. 1924. *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1976.
- . 1929. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Richmond**, John. 1970. "When Putting Pen to Paper, Beware!". Rev. of *Between the Lines*, by Hannah Milner Smith; *Hail Galarneau*, by Jacques Godbout; *A Game of Touch*, by Hugh Hood; *The Honeyman Festival*, by Marian Engel; and *Heaven to Witness*, by Bernard Berlin. *The Montreal Star*, 26 December, 45.
- Rimmon-Kenan**, Shlomith. 1986. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Robson**, Nora. 1983. Rev. of *Lunatic Villas*. In *Canadian Book Review Annual: 1981*. Ed. Dean Tudor and Ann Tudor. Toronto: Simon & Pierre, 131.

- Room of One's Own.** 1984. [Número especial dedicado a Marian Engel], 9, No. 2 (June), 41-45.
- Roper, Gordon.** 1969. "Letters in Canada: 1968. Fiction." *University of Toronto Quarterly*, 38 (July), 358-59.
- Rorty, Richard.** 1991a. *Objectivity, relativism, and Truth* (Philosophical Papers VOL.1). Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1991b. *Essays on Heidegger and Others* (Philosophical Papers VOL. 2). Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1998. *Truth and Progress* (Philosophical Papers VOL. 3). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ross, Catherine.** 1981-82. "Mary and Martha." *Journal of Canadian Fiction*, No. 33, 138-41.
- Rudzik, O.H.T.** 1974. "Letters in Canada 1973. Fiction." *University of Toronto Quarterly*, 43 (Summer), 340.
- Rule, Jane.** 1984. Rev. of *Inside the Easter Egg. Room of One's Own*, [Special Issue on Marian Engel], 9, No. 2 (June), 41-45.
- . 1985. "Posthumous Collection Confirms Engel's Power and Insight." *Quill & Quire*, June, 39.
- Russel, George.** 1976. "Making Do." *Time Canada*, 16 Feb., 8.
- Ryval, Michael.** 1981. "A Satiric Engel on Toronto Society." *Quill & Quire*, March, 60.
- Sayers, Janet.** 1991. *Mothers of Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton.
- Sayre, Nora.** 1968. "The Loss of Love." *The New York Times Book Review*, 25 Feb., 38-39.
- Scanlan, Larry.** "Great Expectations" [MEA Box 17, File 17].
- Simpson, Leo.** 1981a. "Best Novel Yet from Engel." *The Spectator* [Hamilton], 21 March, 78.
- . 1981b. "Comic Reactions from the Fusion of Laughter and Realism." *Quill & Quire*, April, 33.
- Solecki, Sam.** 1977. "Letters in Canada: 1976. Fiction: I." *University of Toronto Quarterly*, 46 (Summer), 343, 345-46.

- . 1979. "Letters in Canada: 1978. Fiction: 2." *University of Toronto Quarterly*, 48 (Summer), 320-22.
- Sonthoff**, Helen. 1980. "The Stories of Wilson & Engel." Rev. of *Mrs Golightly and Other Stories*, by Ethel Wilson; and *Inside the Easter Egg*, by Marian Engel. *Canadian Literature*, No.86 (Autumn), 148-52.
- Stambaugh**, Sara. 1984. "Marian in Edmonton." *Room of One's Own*, [Special Issue on Marian Engel], 9, No. 2 (June), 54-57.
- Stasiulis**, Daiva and Nira Yuval-Davis. 1995. *Unsettling Settler Societies: Articulations of Gender, Race, Ethnicity and Class*. London: Sage.
- Swan**, Susan. 1970. "A housewife with mean memories." *Telegram* (Toronto), 21 Nov., 30.
- Symons**, Scott. 1977. "The Canadian Bestiary: Ongoing Literary Depravity." *West Coast Review* (Simon Fraser University) 11, no. 3 (January), 3-16.
- Taylor**, R.J. 1976-77. Rev. of *Bear*. *Archivaria*, No. 3 (Winter), 147-48.
- Thomas**, Audrey. 1986. Introduction. In *The Honeyman Festival*. By Marian Engel. Markham, Ont.: Penguin, i-iv.
- Thompson**, Kent. 1976. Rev. of *Bear*. *Axiom: Atlantic Canada's Magazine*, 2, No. 5 (July), 32-33.
- Todorov**, Tzvetan. 1967. *Literatura e Significação*. [Tít. orig. *Littérature et Signification*. Librairie Larousse, 1967]. Trad. António José Massano. Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.
- Twigg**, Alan. 1988. *Strong Voices: Conversations with Fifty Canadian Authors*. Madeira Park: Harbour Publishing.
- Tynianov**, J. 1927. "Da evolução literária." In *Teoria da literatura I*. Apres. Tzvetan Todorov (Trad. Isabel Pascoal, do fr. *Théorie de la Littérature I*. Editions du Seuil, 1965). Lisboa: Edições 70, 1978, 149-169.
- Vance**, Sylvia. 1979. "A Novel Worth the Wait." *Branching Out*, [Fifth Anniversary Issue], 6, No. 1, 52.
- Van Herk**, Aritha. 1990. "Afterword." In *Bear*. Marian Engel. Toronto: McClelland & Stewart, 143-147.
- Van Luven**, Lynne. 1981. Rev. of *Lunatic Villas*. *Lethbridge Herald*, [Alberta] March 7
- Van Varseveld**, Gail. 1976. Rev. of *Bear*. *Room of One's Own*, 2, Nos. 2-3, 123.

- Verduyn**, Christl. 1994. "The Mule and the Muse: Marian Engel Monodromos." *Voyages* (Association for Canadian Studies), XVI, 33-43.
- . 1995a. *Lifelines: Marian Engel's Writings*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- . ed. 1995b. *Dear Marian, Dear Hugh: The MacLennan-Engel Correspondence*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- . ed. 1999. *Marian Engel's Notebooks 'Ah, mon cahier, écoute...'* Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press.
- Verduyn**, Christl e Kathleen Garay, ed. 2004. *Marian Engel: Life in Letters*. Toronto: University of Toronto Press.
- Vintcent**, Brian. 1975. "Inside the Engel Easter Egg." *Quill & Quire*, Dec., 29, 36.
- Wake**, Hal. 1981. "Where are the people?" *Vancouver Sun* [B.C.], March 20. [MEA Box 17, File 17].
- Wachtel**, Eleanor. 1978. "Pleasure of Engel's Company." *The Vancouver Sun*, 27 Oct., 40L.
- Warwick**, Jack. 1985. "Le Mythe de la ville: Lunatic Villas de Marian Engel." *Etudes Canadiennes/Canadian Studies* [Univ. de Bordeau III], No. 19 (déc.), 207-12.
- Watson**, Wilfred. 1979. "Sisterly Satire." *NeWest Review*, April, 5,14.
- Wellek, René**, Austin Warren. 1948. *Teoria da Literatura*, trad. José Palla e Carmo (título original, *Theory of Literature*, 2ª edição, 1955). Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.
- Wengle**, Annette. 1987. "Marian Engel (née Passmore): An Annotated Bibliography." In *The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors*, ed. Robert Lecker and Jack David, 7: 11-113. Downsview: ECW Press.
- West**, Barbara. 1978. "New Women's Books: No Man's Land." Rev. of *Final Payments*, by Mary Gordon; *Violet Clay*, by Gail Godwin; *Abra*, by Joan Barfoot; and *The Glassy Sea*, by Marian Engel. *Chatelaine*, Sept., 6.
- Wicken**, George. 1976. "The Hibernation Ends." *Essays on Canadian Writing*, No. 5 (Fall), 97-99.
- Williamson**, David. 1976. "Emptiness of Existence." Rev. of Bear and Inside the Easter Egg, by Marian Engel. *New Leisure Saturday Magazine* [Winnipeg Free Press], 17 April, 17.
- . 1981. "Gentle Novel Engel's Best." *Winnipeg Free Press*, 14 March, 10.

Wimsatt Jnr, W. K., Monroe C. Beardsley. 1946. "The Intentional Falacy." In *Twentieth Century Literary Criticism, A Reader*. Ed. David Lodge. London Longman Group Limited, 1977, 334-345.

_____. 1949. "The Affective Falacy." In *Twentieth Century Literary Criticism, A Reader*. Ed. David Lodge. London Longman Group Limited, 1977, 345-358.

Winnicott, Donald. 1971. *Playing and Reality*. London: Routledge.

Woodcock, George. 1977. "Possessing the Land: Notes on Canadian Fiction." In *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*. Ed. David Staines. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 91, 95. Rpt. in *The World of Canadian Writing: Critiques & Recollections*. By George Woodcock. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1980, 35, 38.

_____. 1981. "Casting Down Their Golden Crowns: The Novels of Marian Engel." In *The Human Elements*. 2nd ser. Ed. David Helwig. Ottawa: Oberon, 10-37.

_____. 1983. "Marian Engel." In *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Ed. William Toye. Toronto: Oxford Univ. Press, 230-41.

_____. 1984. "Casting Down Their Golden Crowns: Notes on *The Glassy Sea*." *Room of One's Own*, 9, no. 2 (June), 46-53.

Woolf, Virginia. 1928. *Orlando: A Biography*. London: Hogarth Press, 1970.

_____. 1929. *A Room Of One's Own*. London: Granada Publishing Limited, 1977.

Wright, Elizabeth. 1982. "Modern Psychoanalytic Criticism." *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. Ed. Ann Jefferson and David Robey. Totowa: Barnes, 113-33.

Wyatt, Louise. 1981. "Lunatic Villas Captivates Reviewer." *The London Free Press*, 7 March, B9.