

AUTOFICÇÃO EM *VIDA QUERIDA*, DE ALICE MUNRO

Dra. LEILA CRISTINA DE MELO DARIN
Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
ldarin@uol.com.br

RESUMO: Estudos sobre a autoficção, conceito postulado por Doubrovsky, têm conduzido a considerações críticas cada vez mais instigantes sobre a tênue demarcação das fronteiras entre ficção e autobiografia e sobre a construção de narrativas literárias. O presente artigo tem por objetivo discutir essa temática com base na proposta explicitada pela escritora canadense Alice Munro, de incluir quatro histórias autobiográficas na coletânea de contos *Vida Querida* (2013). Na discussão das narrativas autobiográficas, destacamos os recursos literários utilizados por Munro e examinamos, com especial ênfase, o papel dos paratextos dentro e fora do livro no que tange ao prefácio autoral que estabelece um pacto paradoxal com o leitor.

Palavras-chave: Autoficção. Alice Munro. *Vida Querida*. Paratexto.

Artigo recebido: 25 maio 2018.
Aceito: 04 jun. 2018.

AUTOFICTION IN ALICE MUNRO'S *DEAR LIFE*

ABSTRACT: Recent studies on autofiction, a concept put forth by Doubrovsky, have led to a number of critical perspectives both over the boundaries between fiction and autobiography and over the nature of literary narratives. This article aims at discussing this issue by analyzing Canadian writer Alice Munro's project of including four autobiographical short stories in the collection of short stories entitled *Dear Life* (2012). The discussion of autobiographical stories will highlight the literary devices employed by Munro and place special emphasis on the role played by paratexts both within and outside the book regarding the authorial preface that establishes a contradictory pact with the reader.

Keywords: Autofiction. Alice Munro. *Dear Life*. Paratext.

INTRODUÇÃO

O estudo das obras literárias que narram histórias de si tem propiciado uma série de questões de grande interesse para a teoria literária. Tais narrativas têm sido alvo de reflexão dos pesquisadores pelo potencial que possuem de provocar em seus leitores incertezas e indagações produtivas sobre a própria natureza do relato que leem. Produtivas porque o leitor não só acompanhará com prazer a história que escolheu ler, mas usufruirá da possibilidade de pensar sobre o caráter instável (pouco confiável) das narrativas de vida e a intransponível distância entre os acontecimentos passados e seu resgate, no presente.

A fim de empreender uma discussão a respeito dos recursos literários mobilizados para envolver o leitor e imergi-lo na difusa névoa entre mundo real e mundo ficcional, selecionamos alguns contos autobiográficos em primeira pessoa, da escritora canadense Alice Munro, que se encontram em *Vida Querida* (2013). Observaremos os recursos literários da linguagem que constrói as narrativas, bem como o uso de paratextos, que assumem função importante no estabelecimento do ambíguo jogo de sobreposição de vozes do *eu* narrador.

MESTRE NA ARTE DO CONTO

Premiada em 2009 com o Man Booker International Prize e vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 2013, Munro é reconhecida como a grande contista de língua inglesa do mundo contemporâneo. A respeito de seu trabalho com a linguagem, a Academia Sueca declarou, por ocasião da entrega do Nobel: “com frequência, seus contos retratam eventos quotidianos, mas decisivos, e epifanias que iluminam as diversas partes da história, como intensos relâmpagos que trazem à tona questões existenciais” (REUTERS, 2013 n.p., minha tradução)¹.

Sua produção é centrada no conto, gênero literário que encerra o máximo de concisão e densidade, como nos lembra com elegância Alzira Allegro (2009, p. 161): “um conto é magnitude encerrada em uma miniatura, prestes a explodir em significados nas mãos do leitor perspicaz e sensível”. Por sua maestria no gênero, a escritora tem sido comparada a Anton P. Tchekhov e a Katherine Mansfield. A referência a Munro como *Tchekhov canadense* deve-se ao uso que a escritora faz de situações e personagens comuns, e ao fato de que em suas histórias, como nos contos do grande escritor russo, o inexplicável emana da própria vida cotidiana. Conforme afirma o crítico Charles McGrath (2012), a ficção da contista parte do pressuposto de que o mundo e a vida já são, em si, estranhos e enigmáticos: “[...] mas [sua escrita precisa] está também de acordo com a ideia, em sua ficção, de que o mundo é estranho o suficiente, sem necessidade de ornamentos” (McGRATH, 2012, n.p.)². As ideias que expõe fluem por meio de descrições vivas, em narrativas que têm sido valorizadas pela precisão e pelo ritmo tenso.

Garan Holcombe (2008) aponta, na produção da contista, seu cuidado máximo com cada palavra, o compromisso com uma linguagem sedutora, lúcida, sem clichês, que capte os caminhos inconstantes do pensamento. Segundo ele, Munro fez mais do que qualquer outro escritor vivo para valorizar o conto como gênero literário em si. Sobre a semelhança com Tchekhov, Holcombe destaca, dentre outros, a importância secundária do enredo: para os dois escritores, tudo se baseia no instante epifânico, na súbita descoberta, no detalhe sutil, preciso e revelador.

A crítica especializada tem também destacado alguns pontos que muito se aproximam de nossas próprias percepções. É o caso, por exemplo, da visão externada pelo escritor e crítico britânico contemporâneo Alex Keegan, que identifica dois elementos cruciais na produção de Munro. O primeiro, levantado no artigo intitulado “Alice Munro: The Short Answer”, publicado pela *Eclectica Magazine* (1998), é sua forma peculiar de articular os elos entre os

¹ “Her texts often feature depictions of everyday but decisive events, epiphanies of a kind that illuminate the surrounding story and let existential questions appear in a flash of lightning”. Todas as traduções com o original como nota são minhas.

² “[...] but it also accords with a sense in her fiction that the world is strange enough, without need of embellishment”.

fatos narrados, para levar o leitor à percepção daquilo que subjaz às situações vividas: “[...] Há conexões na vida que são imensas e profundas embora não sejam percebidas ou reconhecidas pela consciência; é que elas simplesmente não são captadas sob o tipo certo de luz, de foco ou de atenção, capaz de revelar que elas são a força motriz, não o sintoma” (KEEGAN, 1998, n.p.)³.

Outro aspecto ressaltado por Keegan – crucial para a reflexão que aqui se propõe – é o forte traço autobiográfico que alinhava o conjunto do trabalho da escritora. Muitos de seus contos apresentam um teor sugestivamente autobiográfico, com recorrente ênfase na infância e adolescência. Esse teor torna-se explícito na coletânea *Dear Life*, publicada pela Alfred A. Knopf em 2012, e traduzida como *Vida Querida* por Caetano Galindo (Cia da Letras, 2013). Nela, a escritora reserva um espaço à parte para os quatro últimos contos, separados dos demais por um paratexto que os define como *autobiográficos*.

PACTO AMBÍGUO

Sem dúvida, os estudos de Philippe Lejeune (2014), na década de 1960, foram cruciais para a valorização da autobiografia como gênero literário. Sua noção de *pacto autobiográfico* – contrato de leitura entre o autor e o leitor, que se pauta nos princípios de veracidade e de identidade entre autor, narrador e personagem-protagonista – abriu novos caminhos para se pensar diferentes formas de autobiografia. Contudo, para além do compromisso de verdade estabelecido pelo/a autor/a que narra em primeira pessoa episódios da história de sua vida, o narrado depende inescapavelmente tanto da memória dos fatos passados e dos sentimentos a eles vinculados quanto do momento presente em que as recordações são evocadas. Se essa afirmação se aplica a textos que se assentam no pressuposto da relação de veracidade com o *real*, como autobiografias, diários ou testemunhos, ela adquire ainda mais peso quando se trata de poesias, contos ou romances *autobiográficos*.

A compreensão das escritas de si na literatura alcançou outro patamar com os estudos de Julien Serge Doubrovsky, que, em 1977, cunhou o termo “autoficção” a partir de sua própria experiência como paciente em sessões de psicanálise. Como explica a crítica literária Diana Klinger (2007), para a Psicanálise não há oposição entre história biográfica e ficção, isto é, “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria

³ “[...] there are connections in life which are huge and important even when they are never seen or acknowledged, there, but simply not brought into the right kind of light, of focus, or attention to reveal them as driving forces rather than the symptom”.

narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma *ficção de si*” (KLINGER, 2007, p. 51-2, ênfase da autora). É dessa visão que Doubrovsky deriva o conceito de autoficção: “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto” (DOUBROVSKY, citado em KLINGER, 2007, p. 52).

Assim, sob a perspectiva da autoficção, o romance ou conto autobiográfico não buscará ocultar sua origem ficcional, mas, ao contrário, forjará com o leitor um pacto no qual deixará claro que se trata do relato *ficcionalizado* de uma vida ou de parte dela. Tal contrato significa que, ao leitor, se oferece um novo foco de visão da obra, visto que a autoficção, para Doubrovsky, é uma narrativa em que “a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional” (MARTINS, 2014, p. 26). Conforme explica Anna F. Martins, há uma clara distinção entre a escrita autobiográfica e a autoficcional: “o movimento da autobiografia é da *vida* para o *texto*, e da autoficção, do *texto* para a *vida*” (MARTINS, 2015, p. 47, ênfase da autora).

PARATEXTO DE AUTORIA E PACTO INCERTO

Uma coletânea compõe-se de um conjunto de textos individuais, apresentados segundo determinado critério norteador. *Vida Querida* (2012) reúne 14 contos da escritora Alice Munro, alguns deles publicados previamente em seções de revistas e jornais bem conceituados e de grande circulação. Os últimos quatro estão separados dos demais por um paratexto autoral que declara que esses contos são histórias autobiográficas; o último deles dá nome ao livro. A unidade temática desses quatro contos se justifica: trata-se de relatos em primeira pessoa, que narram acontecimentos da infância e adolescência de uma garota em seu convívio com a família na pequena cidade canadense onde vivem. As histórias, engenhosamente tecidas, são urdidas por meio de recursos literários que, por vezes, logram torná-las *críveis*. Um deles é uso de escolhas lexicais que possam evocar a linguagem infantil e provocar a sensação de que os acontecimentos são relatados sob a ótica da criança. O recurso de entrelaçar os pontos de vista adulto e infantil – aspectos do mesmo sujeito – tem o efeito de conferir certo grau de veracidade aos fatos supostamente vividos e propicia um material instigante para o leitor, que acompanhará pensamentos próprios da infância, mediados pelas intervenções da voz da narradora adulta. Um tema neles recorrente é a conturbada relação da menina com os pais, especialmente com a mãe. Os quatro contos, portanto, respondem à proposta do paratexto que os precede. A

escolha de um deles como título da coletânea de contos parece sinalizar a importância do material autobiográfico bem como seu caráter ficcional.

A inclusão do paratexto autoral “Finale” antes dos contos é também uma estratégia extremamente eficaz que Munro saberá explorar para pactuar com seu leitor. Aqui, é oportuno lembrar o estudo de G. Genette a propósito da natureza e do papel dos paratextos. O teórico postula a ideia de *paratextualidade*, isto é, a ideia de que há uma relação produtiva entre um texto e os elementos textuais verbais ou não verbais que o circundam; isso implica que os paratextos fazem parte do texto e, portanto, expandem e relativizam suas fronteiras, forjando para ele novos contornos e sentidos. A força ilocucionária dos paratextos não escapa ao teórico, atento à pujança das palavras estrategicamente posicionadas nas bordas do texto e ao papel persuasivo e/ou antecipatório que assumem. Genette classificará vários tipos de paratextos e, no presente artigo, para tratar do conto de Munro, faremos alusão a dois deles: os peritextuais (dentro dos *limites* do texto) e os epitextuais (*fora* do texto, como, por exemplo, a atividade editorial).

Assim, a inserção de “Finale” vai além da função de indicar que os contos partilham de uma unidade temática; a nosso ver, o paratexto traduz o desejo da autora de dar algum tipo de orientação que possa indicar um caminho de leitura. O paratexto assemelha-se, nesse caso, a um discurso de persuasão, dada “sua localização preliminar, e, portanto, monitória: eis *por que* e eis *como* você deve ler este livro” (GENETTE, 2009, p. 176, grifos do autor).

Com base no argumento de que os prefácios autorais tendem a apontar um rumo ou sugerir um método de leitura, podemos pensar no paratexto autoral de Munro como um elemento textual que se integra aos contos, com a função de influenciar, de alguma forma, seu horizonte de leitura e recepção.

FINALE

Os últimos quatro textos deste livro não são exatamente contos. Eles formam uma unidade à parte, que é autobiográfica em espírito, apesar de não o ser inteiramente, às vezes, de fato. Acredito que eles sejam as primeiras e últimas – e as mais íntimas – coisas que eu tenho a dizer sobre minha vida. (MUNRO, 2013, p. 255)

De origem latina, *finale* remete ao último movimento de uma composição musical; designa o fim, o desfecho, a partida decisiva, a conclusão. Sensível ao potencial das palavras, Munro anuncia serem aqueles os últimos contos que publicará, preparando-os para serem lidos como os derradeiros e mais próximos da leitura de sua própria vida. No entanto – adverte a escritora –, tal proximidade se dá mais pela via do sentimento do que pela trilha dos eventos reais. Ao assim fazer, consoma o ato literário entrelaçando ficção e realidade e

mesclando lembranças difusas, imaginação e referências factuais. Antes mesmo que o leitor se aventure na leitura, Munro o coloca diante de uma questão intrigante: o que significa uma unidade que é “autobiográfica em espírito”, mas não inteiramente de fato? A nota da autora suspende os limites entre autobiografia e narrativa autobiográfica ficcional e instaura a possibilidade de autoficção.

O prefácio autoral contextualiza a obra e dá direção à interpretação do leitor; acompanha-o, à medida que ele/a se entrega às histórias e, de modo velado, lança dúvida sobre a veracidade do relato: é possível que isso tenha acontecido, de fato, na vida de Alice Munro, ou o narrado é fruto de recordações imprecisas, desbotadas pelo tempo? Ou é, ainda, resultado de um ato de recriação deliberado, “pura” ficção?

Assim, o leitor vê-se diante de um impasse arquitetado pela escritora. Estrategicamente centralizado em página à parte, o prefácio tem uma inegável força ilocucionária: a voz da autora se faz presente e anuncia que o material que segue é autobiográfico e, portanto, visa a retratar aspectos pessoais e íntimos de sua vida. O impacto desse compromisso se intensifica com o acréscimo de um novo sentido a *finale* – a despedida de sua vida literária: serão esses seus últimos contos e este seu último prefácio. Considerando o tom da mensagem, podemos pensar “Finale” nos termos do “prefácio pré-póstumo” de Genette, que o define como “a hora da cerimônia do adeus”, ou “o prefácio derradeiro”: “O ‘último prefácio’, ou presumido como tal, é, pois, sentido muitas vezes pelo autor como sua última ‘mensagem’ ao leitor – a última oportunidade de comunicar-se com seu público” (GENETTE, 2010, p. 230-1).

Ao mesmo tempo em que o paratexto inicial propõe o não distanciamento da esfera referencial, isto é, promete textos autobiográficos – característica que os diferencia do conjunto de narrativas anteriores, que são ficcionais –, ele dá a conhecer ao leitor que não será inteiramente fiel aos fatos, pois a unidade que liga as quatro histórias “é autobiográfica em espírito, apesar de não o ser inteiramente, às vezes, de fato”. Trazidas para o interior da obra ficcional, as palavras da autora real instalam a ambiguidade própria da autoficção. As histórias, por sua vez, tratarão de corroborar a percepção do incerto vínculo que há entre ser e dizer, inclusive diante da própria “impureza” da voz que se narra: “Uma autobiografia resulta de muitas fontes – experiências reais combinadas com coisas ouvidas, vistas, lidas, narradas ou inventadas” (STEINER; YANG, citado em GUERREIRO, 2011, p. 131-2)⁴.

⁴ “Autobiography is the product of various factors (sic) – real experiences, together with things heard, seen, read, narrated and invented. Fact and fiction are inextricably woven together”.

ZONAS DE TRANSIÇÃO: DISCURSOS *DE FORA* DENTRO DO LIVRO

Se estamos considerando o recurso do paratexto na escrita autoficcional como forma de estabilizar ou desestabilizar o contrato com o leitor, vale a pena examinar as implicações de textos não autorais ao redor das histórias, que possam intervir no *contrato* com o leitor. Uma vez que *Vida querida* é uma tradução do original em inglês, podemos observar alguns paratextos tanto do original, como da tradução para o português.

Na edição em inglês, a contracapa apresenta um curto texto que ressalta os elementos literários que consagram *Dear Life*, destacando a presença de uma sequência “impressionante de quatro contos autobiográficos”, que oferecem um olhar singular sobre a infância da escritora. Observa-se, aqui, o forte apelo à realidade do material autobiográfico; contudo, a ideia subjacente de verdade contrasta com o paratexto da página reservada às indicações editoriais, onde se lê o equivalente em português a: “Esta é uma obra de ficção. Nomes, personagens, lugares e acontecimentos descritos são produtos da imaginação da autora ou têm finalidade ficcional. Qualquer semelhança com nomes, datas e acontecimentos reais é mera coincidência.” Essa informação contradiz a ideia de realidade da autobiografia, ao advertir que se trata de *produto da imaginação do autor*. Na versão em português, a contracapa destaca o parágrafo final do conto “Vida querida”, que, agora deslocado de seu lugar de origem, funciona como estratégia para provocar a curiosidade do leitor sobre a autobiografia literária que dá nome ao livro.

Na contracapa de *Dear Life*, leem-se avaliações positivas do livro e da produção literária da escritora, retiradas de jornais norte-americanos respeitados, de significativa circulação. Tal procedimento é seguido pela Cia das Letras, que cita, na contracapa de *Vida querida*, além do trecho já mencionado, duas avaliações extraídas da mídia norte-americana. A falta de citações retiradas da mídia brasileira talvez se deva ao fato de a escritora ser pouco conhecida no Brasil à época da tradução. Embora os trechos dos jornais integrem o livro e, portanto, se encaixem no que Genette cunhou de *peritextos*, o fato de terem sido originalmente publicados como críticas em jornais permite que também sejam vistos como *epitextos*, ou seja, elementos *fora* do livro: “O lugar do epitexto é, pois, *anywhere out of the book*, em qualquer lugar fora do livro – sem prejuízo, é claro, de uma inscrição posterior no peritexto [...]” (2009, p. 303, grifos do autor).

A migração dos epitextos públicos divulgados na mídia para o território do livro pela ação dos editores dá-se, com muito maior visibilidade, nas duas primeiras páginas do original, onde são destacadas citações de onze diferentes meios de comunicação, opção que prima por seu caráter publicitário. Nelas, as

autobiografias são descritas como produto do dom de observação da autora e de sua capacidade de lidar com temas de grande profundidade emocional.

Igual efeito sobre o leitor da obra em português sugere o texto situado na *orelha*, ou desdobro, do livro, onde se inclui uma alusão ao prefácio “Finale”:

Mas este *Vida querida* tem algo que o ergue a um nível novo; coroando uma carreira brilhante, a última parte do livro – que Munro chama de *finale* – traz as quatro *únicas* narrativas autobiográficas já publicadas pela autora, em que *ela emprega toda a sua caixa de ferramentas não apenas para rever sua vida*, mas para refletir sobre o fazer literário, a ficção e os temas que regem sua obra: memória, trauma, morte. *Vida: vida*. (2013, minha ênfase)

Como se pode constatar, a proposta de reunir histórias ou “coisas que eu tenho a dizer sobre minha vida” (MUNRO, 2013, p. 255) é amplificada pelos textos dos editores e críticos, que dão visibilidade e crédito ao compromisso autobiográfico e reforçam a expectativa do leitor de conhecer mais sobre a vida da escritora.

ZONAS DE TRANSIÇÃO: OS DISCURSOS FORA DA NARRATIVA

Se os discursos ao redor dos contos insistem na natureza autobiográfica das histórias, também os textos que circulam fora do livro desempenham um papel importante a esse respeito. Tendo em vista que Munro declara que a escrita autobiográfica dos contos pressupõe algum elo com sua vida “real”, os depoimentos e entrevistas concedidos pela escritora passam a ser fontes de dados concretos compatíveis com a promessa feita no prefácio-pacto com o leitor. Conforme assinalamos, os paratextos que circulam “fora” do livro, ou epitextos, costumam ser veiculados em jornais, revistas, rádio, televisão, conferências, colóquios, *sites*, *blogs* e redes sociais.

A credibilidade de uma história autobiográfica apoia-se na expectativa de certa coerência entre o que é narrado e o que de fato se passou. Valendo-se das ideias de Lejeune (2008) e de outros teóricos que estudam o fenômeno da autobiografia literária, Helmut Galle (2006) argumenta que a leitura desse gênero requer o exame da concordância entre os fatos registrados sobre a vida do escritor e a narrativa sobre essa vida. Em sua exposição, Galle reflete que:

O leitor [...] avalia o teor de cada frase segundo sua coerência com as outras afirmações feitas pelo autor, segundo a sua compatibilidade com os dados (potencialmente) disponíveis sobre o autor e as situações contadas. O mesmo

se aplica às frases que se referem a acontecimentos mentais (pensamentos, sentimentos, intenções) contados na narração: mesmo que o leitor não possa verificá-los por falta de documentação externa, a configuração geral do relato e sua integração mais ou menos lograda na realidade conhecida pelo leitor permitem um juízo fundamentado, ainda que não ‘garantido’ quanto à sua veracidade. (GALLE, 2006, p. 79)

Essa consideração servirá de ponto de partida para a análise dos epitextos autorais, no caso, das entrevistas concedidas à mídia por Alice Munro, relacionadas à primeira fase de sua vida.

Os quatro contos autobiográficos abordam episódios da vida infantil e juvenil da narradora protagonista, centrados em torno de suas experiências com seus pais, irmãos e pessoas próximas à família. Considerando que a escritora nasceu em 1931 em Wingham, Canadá, presume-se que o lugar da narrativa seja o interior do Canadá, nas décadas de 1930 e 1940. Essa hipótese se confirma: através de alusões históricas, como a menção às “desesperadas notícias da guerra” no rádio, em “O olho” (p. 259); de referências geográficas, como o rio Maitland, que corre na região do sudoeste de Ontario, em “Vida querida” (p. 297); ou da referência a costumes e valores morais e sociais, valida-se a presença de dados que condizem com o período e a localização geográfica esperados.

Muito marcante nos contos autobiográficos de Munro é a relação afetiva da menina com a mãe. Pode-se dizer que a figura materna retratada exibe um tipo de autoridade que corresponde ao padrão de comportamento que se atribui à década de 1940-1950, quando as mulheres ficavam a cargo do lar e da criação dos filhos. Esse modelo de família conferia à mãe poder de impor aos filhos a forma supostamente correta de ser. Os castigos e as surras do pai também fazem parte de suas lembranças. Em “O olho”, Munro logra captar sentimentos presentes em seu passado: a submissão, a opressão, a dor, o ódio e a rebeldia. E o faz de um modo persuasivo, com uma linguagem contundente: “E, até aquela época, a casa toda era tomada pela minha mãe, pelos passos dela, pela sua voz, por aquele cheiro poeirento mas funesto que ocupava todos os cômodos mesmo quando ela não estava dentro deles” (2013, p. 257).

As declarações da escritora também permitem avaliar a ligação/relação entre os contos autobiográficos e a vida da contista. Em entrevista a Cara Feinberg (2001), por exemplo, Munro declara que, em seus contos, as crianças não são seres inocentes, mas seres conscientes da complexidade a seu redor, que levam vidas repletas de emoções e dores. Afinal, afirma, era assim que se sentia em sua infância:

Lembro-me principalmente de ter um ‘eu’, quando criança, que mantinha completamente escondido do mundo dos adultos, dos professores e das pessoas a meu redor. [...] Minha lembrança mais antiga é a de sentir necessidade de me proteger, de me esconder, de disfarçar. Isso para poder preservar meu ‘eu’. (MUNRO, citada em FEINBERG, 2001, n.p.)⁵

A declaração da escritora encontra paralelo nos pensamentos registrados no conto “O olho” (2013, p. 258), quando a menina observa que, com o nascimento dos irmãos, a mãe se ocupa em atendê-los, deixando-a mais entregue a si: “Sem ela [a mãe] por ali o tempo todo, eu podia pensar no que era verdade e no que não era. Eu já sabia o suficiente para não falar dessas coisas com ninguém” (p. 258). As recordações da protagonista são corroboradas pelo tom de confiança com que são compartilhadas com o leitor.

Em outro paratexto autoral, Munro é novamente interpelada sobre seu relacionamento com os pais, mas, desta vez, a escritora procura atribuir suas ações aos costumes da época: “Bater numa criança não era de modo algum uma coisa repreensível. Era o jeito natural de mantê-la na linha. [...] Não se tinha tempo ou dinheiro para criar os filhos levando em conta suas necessidades”⁶ (MUNRO, citada em AWANO, 2013, n.p.). No conto “Noite”, uma vez mais, confirma-se a promessa assinada no prefácio, de que histórias se baseiam na realidade do seu tempo e lugar: “O que eu sei é que se eu tivesse ido cobrar dele [do pai] o quanto ele usou em mim a correia de afiar a navalha ou o cinto, ele podia ter dito algo como é pegar ou largar” (2013, p. 284).

Embora seja possível estabelecer muitas conexões entre um texto ficcional de teor autobiográfico e dados do mundo *fora* do texto trazidos, pela leitura, a dialogar com ele, não se pode, no entanto, sucumbir à visão ingênua de que a obra literária se incumbe de manter um pacto de veracidade face à realidade. A ficção opera, por princípio, no campo da criação, da invenção e do trabalho estético com a linguagem, erguendo uma nova realidade a partir de múltiplos materiais e fontes.

Ainda mais no caso das histórias de Munro, que assumem sem rodeios sua natureza inerentemente ambígua, pois que “formam uma unidade à parte, que é autobiográfica em espírito, apesar de não o ser inteiramente, às vezes, de fato” (2013, p. 255).

⁵ “Mostly I remember having a self as a child who was completely hidden from the world of adults and teachers and people around me. [...]. But the earliest thing I can remember is the need to protect, the need to hide, the need to disguise. And this is so your self will not perish”.

⁶ “And the beating of a child was by no means reprehensible. It was a natural way to get the child whipped into shape. [...] There just wasn’t time or money to bring up children in a way took account of their needs”.

AUTOFICÇÃO

O significado que se atribui à obra de um escritor forma-se, também, e especialmente, por meio das opiniões e avaliações de críticos e estudiosos de literatura, cujo conhecimento especializado tem o potencial de atuar sobre a recepção e interpretação dos leitores. Nesse sentido, merece atenção o comentário da jornalista e escritora Cara Enright (2009) sobre a produção de Munro: “A memória é uma grande ferramenta moral para essa escritora; é a forma que permite que o passado nos seja revelado com frescor pelos eventos do presente. Isso porque a memória de nossas vidas muda e faz sentido ao mesmo tempo” (ENRIGHT, citada em FUX; MONTEIRO, 2014, p. 265)⁷.

Ao destacar a importância da memória, e de sua falibilidade, Enright realça a condição imprecisa das narrativas de si, nas quais tempo passado e tempo presente se confundem e sobrepõem. Essa condição é reiterada por pesquisadores como Nelson Guerreiro, o qual discute a autobiografia e a autoficção nas práticas artísticas contemporâneas: “Toda a gente carrega memórias do passado, mas geralmente elas são distorções selectivas da verdade. Toda a gente tem uma história de vida para contar, mas normalmente ela é mais próxima da ficção do que da realidade” (2011, p. 125).

Sobre o papel da memória e o prefácio “Finale”, a própria contista declara a Dickler Awano, no *Vancouver Sun*,

Sem dúvida, as histórias de *Finale* são um trabalho consciente da memória, e não fiz isso muitas vezes porque acredito que, se você vai realmente escrever a sério sobre seus pais e sua infância, você deve ser o mais honesto possível, você tem que pensar em como as coisas realmente aconteceram e não a primeira lembrança que vem a sua cabeça. Mas é claro que nunca se consegue isso, então, pelo menos deve-se dizer: ‘Bem, esse é o meu lado da história – isso é o que eu lembro’. (MUNRO, citada em AWANO, 2013, n.p.)⁸

⁷ A inserção de um paratexto “desestabilizador” em um livro de contos é um recurso que Munro também emprega em ‘Felicidade demais’ (2010), tema do artigo de J. Fux e R. Monteiro, em “Literatura e verdades, de Alice Munro” (2014). No caso, duas páginas após o término da história – que se diz a biografia da matemática russa Sophia Kovalevsky no século XIX – situa-se um posfácio intitulado “Agradecimentos”, identificado com o nome de Alice Munro, o local e a data em que foi escrito, e os dados de fontes documentais que inspiraram o conto. Os pesquisadores observam que: “A nota serve para esclarecer as fontes primárias da inspiração do conto, para agradecer sua disponibilidade e fecundidade, e também (e talvez principalmente) para colocar em movimento algo que entendemos ser o principal ponto de dobra, ou de (in)decisão, do conto: a questão da fronteira” (FUX; MONTEIRO, 2014, p. 254).

⁸ “Certainly the “Finale” stories are a conscious working with memory, and I haven’t done that very often because I think if you’re really going to write seriously about your parents, your childhood, you have to be as honest as you can, you have to think about what really happened, rather than what story your memory dishes up to you. But of course you never can do that, so at least you’ve got to say, “Well, this is my side of the story—this is what I remember”.

Ciente da dubiedade de seu projeto, Munro engaja o leitor em um pacto oximórico para que ele/a acompanhe os momentos da infância de uma menina feita de palavras e lembranças. O leitor adere à suposta reconstituição da personagem, adicionando outras camadas às narrativas.

No Brasil, pesquisas e textos críticos que se debruçam sobre a obra de Munro enfocam igualmente o papel da memória na construção ficcional autobiográfica. Alinhando-se ao raciocínio de Enright e de Awano, a pesquisadora Peonia Guedes (2013) discute a narrativa autobiográfica de escritoras canadenses contemporâneas, dentre elas, a de Alice Munro. Sua análise atenta para o caráter impermanente da memória, para “o cruzamento, e consequente borramento existente na obra entre as clássicas fronteiras que definem os gêneros da autobiografia e da ficção” (2013, p. 68). Seu trabalho parte do viés da teoria feminista e, no que concerne à escrita de si (do *eu*), apoia-se, dentre outros, na teórica e crítica Bell Hooks, para quem autobiografia é “uma narrativa pessoal – um recontar único dos eventos, não tanto como eles aconteceram, mas como nós os lembramos ou inventamos” (HOOKS, citada em GUEDES, 2013, p. 69-70). Visão semelhante é defendida pela estudiosa Tess Cosslet, também referida por Guedes:

Enfatizando o caráter subjetivo e fluido da memória nas narrativas autobiográficas, Tess Cosslett afirma, em *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*, que como (*sic*) a autobiografia está ligada a um resgate de um passado, e depende de um conjunto de memórias pessoais e coletivas que são parciais, mutáveis e conflitantes; a autobiografia é definida, em última instância, pelo que é lembrado e o que é esquecido. (GUEDES, 2013, p. 70)

Esses estudos corroboram a ideia de autobiografia literária como *autoficção*, como uma espécie de reimaginação da existência do sujeito. Não se trata de reconstruir ocorridos, mas, como argumenta Doubrovsky, de ficcionalizar, escrever “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na ‘realidade’, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola” (DOUBROVSKY, citado em MARTINS, 2014, p. 30).

Em artigo dedicado à autoficção, Anna Faedrich Martins (2014, p. 46) ressalta a contradição implícita no pacto e sua condição de ambivalência: “[...] pois rompe [o pacto] com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial”.

Essas considerações favorecem o argumento de que o prefácio autoral de Munro às quatro histórias de *Vida Querida* propõe ao leitor um pacto paradoxal, ao declarar um compromisso de veracidade das histórias, ao mesmo tempo em que alerta para a inviabilidade de tal projeto.

PALAVRAS FINAIS

Nossa reflexão sobre as histórias de si, narradas em primeira pessoa, partiu do exame da declaração da escritora Alice Munro de publicar quatro histórias autobiográficas, reunidas na coletânea de contos *Vida Querida*. Observamos que tal declaração, que antecede as histórias na forma de prefácio, oferece um interessante material de análise, pois, ao defini-las como autobiográficas “em espírito, apesar de não o ser inteiramente, às vezes, de fato”, estabelece com o leitor um pacto paradoxal, o que as situa no território da autoficção (Doubrovsky). A estratégia paratextual – astuta e criativa – nos levou a considerar outros textos dentro e fora do livro que dialogassem com o prefácio autoral e qualificassem o pacto em jogo. Evidentemente, se estamos no campo da literatura, as histórias serão apresentadas por meio da elaborada criação de um universo ficcional, forjado por meio do uso de uma linguagem peculiar, capaz de criar verossimilhança e gerar o efeito de verdade.

Fundamental é o trabalho com a forma verbal, conforme lembra Perrone-Moisés (2016), “uma das exigências para que uma autoficção seja literatura: não é a fala de um eu vaidoso e autocomplacente, mas de um eu que se busca e se autoquestiona com honestidade” (2016, p. 212). Essa honestidade, esclarece a teórica, é causada pelo discurso. E, em Munro, é lograda por meio do uso de uma linguagem que se alterna entre aquilo que reconhecemos como lógica infantil e a memória da narradora adulta sobre sua infância, produzindo um tecido vivo de detalhes concretos e de sentimentos que surpreendem pelo efeito de credibilidade e realidade que atingem.

Como relatos ficcionais, as histórias *autobiográficas* de Munro manifestam um atento trabalho artístico. Em “O olho”, por exemplo, observa-se o cuidado na reprodução da linguagem da menina, o que Munro faz pelo registro da fala informal, coloquial. A peculiaridade e a caracterização do ponto de vista infantil se materializam, ademais, por meio de pensamentos e imagens fantasiosas comuns no período da infância: “Quando eu tinha cinco anos, de repente meus pais apareceram com um menino, que minha mãe disse que era o que eu sempre quisera. De onde ela tirou essa ideia eu não sei. Ela deu uma boa enfeitada naquilo, tudo inventado, mas difícil de contrariar” (2013, p. 257). A chegada de um bebê, do ponto de vista da criança de cinco anos, é expressa como algo inesperado, produto de algum processo

inexplicável, que não desperta grande interesse. “Um menininho” (*a baby boy*) preserva a sugestão de distanciamento em relação à chegada do bebê, que não é tratado como irmãozinho, o que sinaliza um distanciamento em relação a ela. O fato é narrado com linguagem direta, coloquial. Nesse sentido, a tradução de Caetano Galindo para o português recupera os traços da linguagem criada por Munro em inglês, resgatando aquela que o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto considera a grande tarefa do tradutor literário: preservar o *efeito de literariedade* (2012, p. 50), o efeito estético.

Assim se configuram as narrativas autobiográficas em *Vida querida*, como autoficções que partem *do texto* e dos recursos ficcionais para *a vida*, para retomarmos Martins (2015, p. 47). Ao alertar que as histórias entremeiam traços autobiográficos com um passado apenas intuído, Munro se aproxima do leitor, segredando-lhe que um pouco de si ali será deixado, pela última vez. Em “Finale”, a escritora anuncia o encerramento de sua carreira literária e despede-se do leitor, ensinando-o que toda retrospectiva de vida é a projeção de uma vida possível, uma das muitas (res)guardadas no coração da memória.

REFERÊNCIAS

ALLEGRO, A. L. V. Do conto e sua tradução: percalços do gênero. *Tradução e Comunicação*, n. 18, p. 159-176, 2009.

AWANO, L. D. An Interview with Alice Munro. *A National Journal of Literature and Discussion*, Spring 2013. Disponível em: <<http://www.vqronline.org/vqr-portfolio/interview-alice-munro>>. Acesso em: 23 maio 2018.

BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FEINBERG, C. Bringing Life to Life. *The Atlantic Monthly*, 2001. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/12/bringing-life-to-life/303056/>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

FUX, J.; MONTEIRO, R. P. Literatura e verdades em ‘Felicidade demais’, de Alice Munro. *Interfaces Brasil/Canadá*, v. 14, n. 18, p. 253-274, 2014.

GALLE, H. P. E. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 18, p. 64-91, 2006.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

GUEDES, P. V. Sujeito, comunidade, nação: narrativas autobiográficas e ficcionais produzidas por autoras canadenses contemporâneas. In: SCHNEIDER, Liane et al. (Org.). *Mulheres e Literatura: cartografias crítico-teóricas*. V. 1. Maceió: EDUFAL, 2013. p. 31-48.

GUERREIRO, N. Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas. *Cadernos PAR*, n. 4, p. 125-138, Mar. 2011.

HOLCOMBE, G. One Alice Munro short story has the power of many novels. 2008. Disponível em: <<https://literature.britishcouncil.org/writer/alice-munro>>. Acesso em: 23 maio 2018.

KEEGAN, A. Alice Munro: The Short Answer. *Eclectica Magazine*, 1998. Disponível em: <http://www.eclectica.org/v2n5/keegan_munro.html>. Acesso em: 23 maio 2018.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARTINS, A. F. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

_____. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre.

McGRATH, C. The Sense of an Ending. 'Dear Life,' Stories by Alice Munro. *New York Times*, Nov. 16, 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/11/18/books/review/dear-life-stories-by-alice-munro.html>>. Acesso em: 23 maio 2018.

MUNRO, A. *Dear Life: stories*. USA: Vintage Books, 2012.

_____. *Vida querida: contos*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NORDENSTAM, S.; FRENCH, C. Canada's Munro wins Nobel literature prize for her short stories. *Reuters*. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-nobel-literature-idUSBRE9990C120131011>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

PERRONE-MOISÉS, L. A autoficção e os limites do eu. In: _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 204-219.

LEILA CRISTINA DE MELO DARIN é professora titular do Departamento de Inglês (Bacharelado em Letras-Tradução) e do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Dentre seus artigos publicados destacam-se: “Tradução literária e discussão estética: criando e recriando felicidade” (*Cadernos de Tradução*, 2015), “Carlos Drummond de Andrade tradutor: prática antropofágica” (Com E. Rosa, *Fronteiras*, 2017) “A tradução intersemiótica de Hamlet para os quadrinhos: o solilóquio ‘Ser ou não ser?’” (com G. Nunes, *Tradterm*, 2018).