

# A ARTE DE VER, OU A IMPOSSÍVEL ARTE DE *DESVER*

— MARINA SOARES NOGARA

**RESUMO** Alice Munro, renomada contista canadense, pouco deixou escrito sobre os desafios da criação literária. Em sua obra, no entanto, é possível localizar contos que versam sobre tal questão, escoando concepções interessantes sobre o fazer artístico e a matéria a partir da qual se formula a ficção. Para além do breve comentário sobre contos que tratam explicitamente do tema – como “Material”, da coletânea *Something I’ve been meaning to tell you* (2011), e “The Photographer”, de *Lives of Girls and Women* (2014) –, a proposta deste ensaio é sondar uma matéria mais ambígua: a relação que suas narrativas estabelecem com o olhar, intuindo que há nisso algo que se possa dizer acerca do olhar do artista – seus poderes, seus riscos, suas dores. As reflexões são erigidas a partir do conceito de aura, de Walter Benjamin, diretamente vinculado à maneira como encontra-se inscrito na poesia de Charles Baudelaire, especificamente em alguns poemas de *As flores do mal* (2019).

**Palavras-chave:** Alice Munro; Olhar; Aura; Charles Baudelaire

**ABSTRACT** *Alice Munro, the renowned Canadian short story writer, wrote little about the challenges of literary creation. In her work, however, it is possible to find stories that engage with this very issue, offering compelling insights into the artistic process and the material from which fiction is crafted. Beyond a brief commentary on stories that explicitly address the theme – such as “Material”, from the collection *Something I’ve Been Meaning to Tell You* (2011), and “The Photographer”, from *Lives of Girls and Women* (2014) – this essay seeks to explore a more ambiguous subject: the relationship her narratives establish with the act of looking, suggesting that something may be said here about the artist’s gaze – its powers, its risks, its pains. These reflections are grounded in Walter Benjamin’s concept of aura, closely linked to the way it is inscribed in the poetry of Charles Baudelaire, particularly in certain poems from *As flores do mal* (2019).*

**Keywords:** Alice Munro; Gaze; Aura; Charles Baudelaire

As palavras isoladas boiavam à minha volta,  
coagulavam em olhos que me olhavam fixamente e que  
eu era obrigado a fitar também: são redemoinhos que  
me causam vertigens ao olhar lá para dentro, que giram  
incessantemente, e lá no fundo está o vazio.

— Hugo von Hofmannsthal, em *A Carta de Lord Chandos*<sup>1</sup>

## 1.

Em trânsito pelas ruas da grande cidade moderna, a multidão é parte constitutiva de *As Flores do mal*: “As massas são qualquer coisa de tão intrínseco em Baudelaire que em vão procuraremos nele a sua descrição” (Benjamin, 2024, p. 119). Porque a cidade está inscrita nas pessoas que circulam pelos poemas, não é preciso pintá-la: como força oculta, ela molda os acontecimentos, altera distâncias e velocidades, reformula os vínculos. Nos poemas de Charles Baudelaire, experimentamos a *sensação da modernidade*, estamos diante do testemunho de uma reconfiguração do espaço social que, operando na interioridade dos cidadãos, assenta em uma parte localizada do corpo. Como afirma Walter Benjamin (ibidem, p. 145), “Baudelaire descreve olhos dos quais se poderia dizer que perderam a faculdade de olhar”. O que o poeta registra, nesse contexto de transformações histórico-sociais, é uma alteração da *percepção*, e os termos que equacionam essa mudança são – como observa Jeanne Marie Gagnebin (2014) ao entrelaçar as análises de Simmel às observações de Benjamin acerca da poesia de Baudelaire – a *saturação* e o *embotamento*. O habitante das grandes cidades é submetido ao trânsito rápido das ruas, aos choques constantes com a multidão anônima, ao colorido das vitrines e de suas mercadorias. Tais estímulos convertem-se, assim, em ameaça de esgotamento físico e intelectual, fazendo do empobrecimento da percepção sensível um mecanismo necessário de defesa. É preciso uma *carapaça de indiferença e de frieza* para sobreviver ao trânsito pelas ruas de Paris (Gagnebin, 2014).

Nesse contexto, o que os olhos perdem é a capacidade de reciprocidade, ou seja, de conexão. Retratados na poesia de Baudelaire como melancólicos, acinzentados, vazios, os olhares se cruzam, mas já não se comunicam e, se estão à espreita, é apenas do perigo. “O olhar que procura segurança dispensa a divagação onírica na distância”, afirma Benjamin (2024, p. 147). É como no poema “Os cegos”, integrante dos *Quadros Parisienses*, em que os prazeres da cidade – que canta e ri, em ofegos – convertem-se em atrocidades, de modo que aqueles que enxergam seus excessos arrastam-se por suas ruas *apavorados*. Por outro lado, nos olhos cegos, *com a divina faísca apagada*, conserva-se a capacidade de mirar o céu *como se ao longe olhassem*. Para aqueles que veem, o fascínio da distância já não é compreensível. Resta-lhes, assim, a pergunta que encerra o último verso: “No céu procuram o quê, esses cegos?” (Baudelaire, 2019, p. 293).

É precisamente essa perda do fascínio da distância – e da possibilidade de conexão – que se relaciona com aquilo que Benjamin denomina como *declínio da aura*. Vinculado a transformações no estatuto da arte, o conceito de aura também diz respeito, de uma maneira mais ampla, à própria experiência perceptiva. Mas, afinal, o que é a aura? Se o autor apresenta tal

1. Tradução de João Barrento (Hofmannsthal, 2020, p. 16).

questionamento de forma clara, sua resposta é, no entanto, mais oblíqua: “[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (Benjamin, 1987, p. 170). É misteriosa a imagem: a distância surge não como dado objetivo, como registro de uma medida espacial, mas como algo que emerge na relação entre o observador e o objeto observado. A aura é uma resposta aos olhos que repousam, e a natureza de tal resposta torna-se mais clara com a afirmação que o autor faz no ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”: “Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar” (Benjamin, 2024, p. 143).

A experiência da aura pressupõe, portanto, o *olhar mútuo*, “[...] assenta na transposição de uma forma de reação corrente para a sociedade humana para a relação do mundo inerte ou da natureza com o homem. Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos” (Benjamin, 2024, p. 143). Como ocorre, no entanto, essa transposição? De que maneira as coisas ou a natureza tornam-se capazes de retribuir o olhar? Nas palavras de Benjamin (2024, pp. 143-144), o processo de dotar um fenômeno de tal capacidade é um *manancial de poesia*: “Quando o homem, o animal ou um ser inerte, assim investido pelo poeta, levanta os olhos, este é lançado na distância; o olhar da natureza assim despertado sonha e arrasta o poeta em busca do seu sonho”. No encontro entre os olhares, nasce a distância, ou seja, os olhares são como dois polos que, ao se conectarem, se afastam. Parece haver nisso algo semelhante ao processo de apaixonamento, nos termos como colocados por Anne Carson (2022). Ao falar sobre a constituição do desejo a partir de uma estrutura triangular, a autora localiza seus três pontos: amante, amada e aquilo que se põe entre eles. O terceiro componente, nesse contexto, assume um papel paradoxal: “ao mesmo tempo conecta e separa, marcando que dois não são um, irradiando a ausência cuja presença é exigida por eros” (Carson, 2022, p. 37). Para que haja desejo, sustenta a autora, é preciso o espaço, a distância. É no intervalo que existe entre duas pessoas que vibra a emoção erótica, é o intervalo que possibilita o trabalho da imaginação, permitindo que a mente do amante saia do agora e tente alcançar outra coisa. Se a imaginação, nesse sentido, está no núcleo do desejo, é certo também que, mesmo nas formulações de Benjamin, o desejo parece ter relação com a aura, com aquilo de insaciável e inexaurível que puxa o observador para uma experiência que vai além da própria coisa contemplada. É a aura das obras que faz com que remetam a algo além de si mesmas: no encontro de olhares, abre-se uma distância intransponível. Nesse espaço, opera a imaginação.

Voltando à poesia de Baudelaire, a relação aurática torna-se impossível para aqueles que, absorvidos por seus afazeres pela cidade, não conseguem estabelecer conexões com o que se passa ao redor. Os símbolos estão prontos para responder a olhares que nunca chegam: os olhos humanos, dessensibilizados e sobrecarregados, não são capazes de perceber as possibilidades oferecidas pelo mundo. Embora Baudelaire retrate essa experiência em seus poemas, ela não parece ser a do poeta em si, que busca preservar, com o fim de exercer seu ofício, a capacidade de contemplar a aura das coisas – mesmo Benjamin (2024) reconhece a força com que, na sensibilidade de Baudelaire, se afirma o elemento aurático. Apesar de imerso em um ambiente de estímulos incessantes e transitórios, o poeta registra indícios dessa percepção mais profunda, numa postura que se converte, assim, em uma forma de resistência à inelutável pressa da vida moderna. E se tomarmos a aura como essa espécie de fascínio contemplativo, que arrasta o sujeito de maneira por vezes súbita, por vezes surpreendente, podemos capturar resquícios de sua experiência nos mesmos poemas que, em outros versos, dão testemunho de seu declínio. É o caso de “A viagem”, quando registra: “As mais ricas cidades, paisagens pujantes / Não chegavam a ter

encantos misteriosos / Como o acaso os dá às nuvens inconstantes” (Baudelaire, 2019, p. 421).

## 2.

A aura, segundo Benjamin, é também um traço distintivo das imagens evocadas pela *memória involuntária*, termo amplamente explorado por Marcel Proust já em seu primeiro volume de *À procura do tempo perdido*. Há anos, enquanto acordado à noite, o narrador do livro busca lembrar de Combray, a pequena cidade de sua infância. Suas lembranças, no entanto, apresentam-se de maneira bastante restrita, limitadas a alguns poucos espaços e circunstâncias significativas: “[...] como se Combray tivesse consistido apenas em dois andares ligados por uma escada estreita, e como se sempre fossem sete horas da noite” (Proust, 2022, p. 71). Isso ocorre porque, como afirma o narrador, tudo a que tinha acesso era-lhe fornecido por aquilo que denomina como *memória voluntária*, ou seja, a memória da inteligência, responsável por informações que remetem ao passado, mas que não o conservam, mantendo-o, portanto, destituído de qualquer interesse. É apenas ao experimentar uma *madeleine* molhada no chá que ele enfim consegue acessar Combray outra vez, ampliando seus espaços e reavivando o que antes parecia ter desaparecido. Uma colherada de chá misturada com farelos de bolo e algo acontece: o narrador é tomado por um prazer cuja causa não identifica de imediato, por uma alegria que não sabe distinguir de onde vem. É sobre esse encontro sensível, com a avalanche de recordações desencadeadas, que se erige o restante da obra de Proust. Embora a busca comece a partir do despertar da *memória involuntária* pela xícara de chá, é apenas na interioridade do narrador que ela pode prosseguir: “Pouso a xícara e me volto para meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. [...] Procurar? Não apenas: criar. Está diante de algo que ainda não é, e que só ele poderá tornar real, e depois trazer para a sua luz” (ibidem, p. 72).

Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p. 145, grifo nosso) sublinha a importância desse episódio como uma das chaves da estética proustiana, destacando a oposição entre “a **ressurreição casual e involuntária** dessas lembranças autênticas, vivas, frescas como o olhar da criança de outrora” e o “**vão esforço voluntário e inteligente** do adulto que tentava lembrar sua infância e só encontrava detalhes insignificantes e mortos”. Em síntese, a pobreza da memória voluntária torna-se evidente quando comparada aos instantes de reencontro sensível proporcionados pela memória involuntária, nos quais sensações do presente e do passado se entrelaçam, suscitando um misto de imagens e emoções. A autora, no entanto, adverte que reduzir a obra de Proust à busca por esses momentos de reencontro seria um erro. Para ela, o núcleo do romance reside em outra dimensão: “Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita [...]” (Gagnebin, 2006, p. 146). O episódio da *madeleine*, mais do que uma celebração do reencontro sensível, simboliza a resistência ao lembrar voluntário – à força do esquecimento, à expressão do poder da morte. Nesse contexto, a ressurreição sensível é apenas o ponto de partida para o trabalho artístico:

Em outras palavras: não é a sensação em si [...] que determina o processo da escrita verdadeira, mas sim a elaboração dessa sensação, a busca espiritual do seu nome originário, portanto, a transformação, pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido (Gagnebin, 2006, p. 154).

O trabalho artístico, portanto, não se resume à reprodução das impressões felizes despertadas pela memória involuntária. Ele é, antes, um enfrentamento contínuo, uma luta do espírito consigo

mesmo. Mais do que sentir, é preciso *nomear* a experiência a partir de um engajamento no árduo trabalho da criação artística – uma busca que não é apenas interpretativa, mas também criadora. Como observa Gagnebin (2006, p. 160), ainda sobre *À procura do tempo perdido*: “Só se tornou uma obra de arte, isto é, uma criação que tem a ver com a verdade, porque se confronta com as dificuldades dessas revivências felizes, porque toma a sério a presença da resistência e do esquecimento, em última instância, a presença do tempo e da morte”. No centro da criação artística, há uma verdade que não se encontra nos objetos que compõem a matéria bruta do trabalho, mas sim na construção espiritual que transforma em arte aquilo que é colhido no mundo. É uma verdade outra, de difícil definição, cuja existência também parece ser apontada em um conto da escritora canadense Alice Munro.

Em “Material”, presente na coletânea *Something I’ve been meaning to tell you* (2014), a narradora compra um livro que reúne contos de diversos autores, incluindo um de Hugo, seu ex-marido e pai de sua filha. Ela folheia as páginas, analisa a foto dele, a pequena nota autobiográfica, o conto – e, em cada uma dessas etapas, suas observações ajudam a circunscrever uma certa ideia acerca do estatuto da ficção. Em especial, destacam-se as reações contrastantes em relação à nota autobiográfica e ao conto. O que está em jogo, nesses dois trechos, diz respeito à representação da realidade, aos usos da memória e ao compromisso que cada um desses textos estabelece com a verdade.

Diante da nota autobiográfica, há um sentimento de indignação expresso pela narradora: “escute só as mentiras, as meias-mentiras, os absurdos”<sup>2</sup> (Munro, 2014, p. 35, tradução nossa), ela diz antes de comentar o pequeno parágrafo frase a frase, estabelecendo divergências entre aquilo que sabe sobre a vida de Hugo e a maneira como esses mesmos fatos são revelados por ele através do texto. Aquilo que ela sabe ou lembra é posto em disputa com aquilo que o ex-marido comunica. *O que isso significa?* ela se pergunta sobre certos trechos, localizando não necessariamente invenções, mas distorções; apontando informações que se convertem em mentiras não por aquilo que dizem, mas pelo que deixam de dizer. Por exemplo, quando o texto de Hugo enumera os empregos que ele teve ao longo de sua vida, ela contraria suas afirmações. Nesse sentido, uma das coisas que comenta é que, embora não possa dizer se o ex-marido foi ou não lenhador e atendente de bar, sabe que ele nunca instalou linhas telefônicas: trabalhou, isso sim, como pintor de postes de telefonia, permanecendo no emprego apenas até a metade da segunda semana, quando pediu demissão por causa do calor e do enjoo que lhe causavam o exercício de suas funções. Ao desmentir tal episódio, a narradora assume um tom crítico que, no entanto, nada tem a ver com o abandono prematuro do emprego por parte dele – naquela mesma época, também ela deixou um trabalho que consistia em dobrar ataduras no Hospital de Victoria. A ênfase de sua censura é de outra natureza: “Mas se eu fosse uma escritora, e estivesse listando todas as minhas ocupações variadas e coloridas, eu não acho que colocaria *dobradura de ataduras*, eu não acho que isso seria totalmente honesto”<sup>3</sup> (Munro, 2014, p. 35, tradução nossa). Sua reprovação tem a ver com aquilo que considera ser uma traição da realidade, mais especificamente com a imagem criada a partir da dissonância estabelecida entre memória e texto: “Olhe para você, Hugo, sua imagem não só é falsa, mas também ultrapassada”<sup>4</sup> (ibidem, p. 36, tradução nossa).

Ao ler o conto de Hugo, a memória da narradora e o texto entram novamente em conflito. Dessa vez, porém, sua reação é de admiração: a mesma operação distorciva que, na análise da nota autobiográfica, é motivo de crítica converte-se em elogio. O conto, a narradora afirma, é sobre

2. “listen to the lies, the half-lies, the absurdities.”

3. “But if I was a writer, and was listing all my varied and colorful occupations, I don’t think I would put down *bandage folder*, I don’t think I would find that entirely honest.”

4. “Look at you, Hugo, your image is not only fake but out-of-date.”

Dotty, uma mulher que habitava o porão da casa alugada por eles quando ainda estavam casados: “Claro, ela passou por algumas alterações irrelevantes, e o principal acontecimento que diz respeito a ela foi inventado ou enxertado a partir de alguma outra realidade”<sup>5</sup> (ibidem, p. 50, tradução nossa). Modificações são localizadas mais uma vez em relação àquilo que ela lembra, mas agora seus parâmetros de julgamento são outros. Já não tem importância a fidelidade aos fatos que deram origem ao conto, mas sim a qualidade de seu resultado: “Eu tive que admitir. Fui tocada pela história de Hugo; fiquei, e ainda fico, grata por isso, e eu não costumo me comover com truques. Ou, se me comovo, eles precisam ser bons truques”<sup>6</sup> (ibidem, p. 50, tradução nossa). Se as mudanças são *desonestas* na nota autobiográfica, no conto, são *irrelevantes*. Porque o texto se propõe a ser ficção – mais do que isso, porque se propõe a ser uma obra de arte –, seu compromisso é deslocado: não remete aos fatos que estavam na sua origem, mas sim a algo intrínseco àquilo que se tornou. Nesse sentido, é justamente o trabalho de modificação, de distorção, de recriação, que ganha relevo; é o labor artístico que permite a Dotty ser arrancada da vida e transformada em arte. Após tais reflexões, a narradora pensa sobre as memórias compartilhadas com o ex-marido e chega a uma conclusão: “Eu pensava em dizer a ele como era estranho, para mim, perceber que compartilhávamos, que ainda compartilhamos, o mesmo banco de memórias, e que aquilo que não passava de fragmentos e sobras, bagagem inútil para mim, era algo maduro e aproveitável, um investimento rentável para ele”<sup>7</sup> (ibidem, p. 51, tradução nossa). Para o artista, a experiência vivida, resguardada pela memória, é apenas o início de uma longa jornada. O investimento necessário está na luta contínua que ele trava por meio do seu ofício – uma das facetas da absurda esgrima que Baudelaire retrata como sendo a batalha diária do escritor (Benjamin, 2024).

No breve ensaio “What is real?”, Munro aborda o uso da realidade como ponto de partida para a ficção. Ela explica que o escritor frequentemente utiliza elementos da vida real, mas os modifica, o que pode gerar desconforto em quem reconhece na obra fragmentos deformados de sua própria experiência. Essas pessoas então questionam: “Por que você coloca algo verdadeiro e depois segue em frente contando mentiras?” E a resposta que Munro oferece, embora legítima, nem sempre satisfaz: “Faço isso pelo bem da minha arte e para construir essa estrutura que encerra a alma da minha história [...]. Isso é mais importante do que qualquer coisa”<sup>8</sup> (Munro, 2012). Para a autora, alcançar aquilo que denomina como a *alma* de seus contos exige, por vezes, sacrificar o compromisso com a realidade. E mesmo que, nesse caso, estejamos falando de contos que se assumem enquanto ficções, aquilo que Munro pensa em relação à *apreensão do real* parece seguir uma linha semelhante. Frequentemente, em suas histórias, as personagens vão em busca de restaurar algo de seus passados, em uma jornada similar à do narrador proustiano. É o caso, por exemplo, da personagem Del Jordan, no epílogo de *Vidas de meninas e mulheres*. Narrando um episódio de sua infância, Del reflete sobre como, naquela época, não sabia o quanto se tornaria ávida por recuperar, através da escrita, a cidade onde costumava morar:

Eu tentaria fazer listas. Uma lista de todas as lojas e negócios que construíam e derrubavam na rua principal e seus donos, uma lista de sobrenomes, de nomes nas lápides do cemitério e

5. “Of course, she has been changed in some unimportant ways and the main incident concerning her has been invented, or grafted on from some other reality.”

6. “I had to admit. I was moved by Hugo’s story; I was, I am, glad of it, and I am not moved by tricks. Or if I am, they have to be good tricks.”

7. “I was thinking I would tell him how strange it was for me to realize that we shared, still shared, the same bank of memory, and that what was all scraps and oddments, useless baggage, for me, was ripe and usable, a paying investment, for him.”

8. “Why do you put in something true and then go on and tell lies?”; “I do it for the sake of my art and to make this structure which encloses the soul of my story [...]. That is more important than anything.”

de quaisquer inscrições abaixo. Uma lista dos títulos dos filmes que passaram no cinema Lyceum entre 1938 e 1950, mais ou menos. Nomes no Cenotáfio (mais para a Primeira Guerra Mundial do que para a Segunda). Nomes das ruas e o esquema em que estavam dispostas.

A esperança de exatidão que incutimos nessas tarefas é louca, de partir o coração. **E lista nenhuma poderia conter o que eu queria, porque o que eu queria era tudo, era cada camada de fala e pensamento, cada raio de luz nos troncos ou nas paredes, cada cheiro, buraco no asfalto, dor, rachadura, delírio, imobilizados e unidos — radiantes, perpétuos** (Munro, 2024, p. 330, grifo nosso).

O que a personagem parece ignorar, ao contrário de Alice Munro, é que, por vezes, a proximidade com a vida não é alcançada pela tentativa estrita de reprodução dos fatos. Na obra da autora canadense, a via factual é constantemente retratada como problemática: pontos de vista diversos, memórias distorcidas, informações novas que modificam a compreensão de um espaço ou de um acontecimento, tudo isso coloca em evidência a complexidade ou mesmo a impossibilidade de reconstituir o passado por meio das palavras e da narrativa. Além disso, na seção intitulada *Finale*, do livro *Vida querida*, Munro (2013, p. 255) escreve: “Os últimos quatro textos deste livro [...] 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 as últimas — e as mais íntimas — coisas que eu tenho a dizer sobre a minha vida”<sup>9</sup>. A afirmação *autobiographical in feeling, though not, sometimes, entirely in fact*, como posta no original, é particularmente intrigante. O real é constituído de múltiplas camadas, e o que Munro parece indicar é que, por vezes, para que uma delas seja circunscrita, é necessário abrir mão de outras. Apreender a experiência em sua integralidade, tal como foi vivida, é uma tentativa fadada ao fracasso e, se o objetivo é entrelaçar narrativa e vida, talvez seja mais eficaz voltar-se não para as origens, mas para o outro extremo do trabalho artístico. Tal perspectiva parece dialogar com o pensamento expresso por Jeanne-Marie acerca do processo de nomeação da experiência, visto não apenas como um esforço interpretativo, mas também criador. Para alcançar a verdade artística, a transformação é indispensável: há um ponto que a obra precisa se desprender do compromisso estrito com a experiência, indo em busca de assegurar aquilo que Munro denomina como *alma*. É apenas assim que poderá integrar-se ao mundo mais uma vez — sendo capaz de retribuir o olhar ao estar diante dos olhos de um leitor.

### 3.

“Eu nunca tive problemas para encontrar material. Eu espero que ele apareça, e ele sempre aparece. Lidar com o material com o qual sou inundada, isso sim é o problema”<sup>10</sup>, afirma Alice Munro em entrevista à *Paris Review* (1994). Para ser *inundada* dessa forma, no entanto, é preciso estar disposta. Tudo começa com o olhar, pois o artista colhe a matéria bruta a partir do mundo ao seu redor. Com essa finalidade, é imprescindível uma disciplina do espírito, um cultivo da sensibilidade alerta para acolher aquilo que lhe é entregue pelo acaso. De outro modo, Proust já apontava o risco que corremos: passar ao largo da vida verdadeira, “que jazia escondida no signo casual e ocasional, por inatenção, por preguiça, por covardia [...], e, aí sim, surge o perigo de sermos surpreendidos pelo acaso maior, a morte, antes de termos sequer suspeitado dessa outra

9. “The final four works in this book are not quite stories. They form a separate unit, one that is autobiographical in feeling, though not, sometimes, entirely in fact. I believe they are the first and last — and the closest — things I have to say about my own life” (Munro, 2013, p. 255).

10. “I never have a problem with finding material. I wait for it to turn up, and it always turns up. It’s dealing with the material I’m inundated with that poses the problem.”



vida, dessas outras vidas” (Gagnebin, 2006, p. 154).

A postura investigativa faz surgir o que, de outra forma, poderia passar despercebido. Para reconhecer os vestígios é preciso estar atento, sob a pena de passarmos por cima deles como os meninos do conto “O amor de uma boa mulher” (2013), os quais, tomados pelo desejo de nadar no rio, pisam sem notar sobre visíveis marcas de pneu que chegam até a água – sinais que anunciam em silêncio o carro e o corpo afogado que surgem na história logo depois (Munro, 2013). É preciso examinar o entorno, estar à procura de algo ou, no mínimo, aberto à possibilidade de que algo novo possa surgir. Mas ver, estar atento, tem seus custos. No mesmo conto, a verdade sugerida pelos vestígios é trágica, ela aponta para a morte. Buscar implica a possibilidade de encontrar aquilo que, nem sempre, se quer saber: é um preço que, se por um lado o artista está disposto a pagar, nem todos estão.

Em ensaio sobre a literatura e a psicanálise, Ricardo Piglia (2004) narra um episódio emblemático da vida de James Joyce: enquanto ele escrevia *Finnegans Wake*, sua filha, que morreu psicótica em uma clínica na Suíça, estava já doente, e ele a incentivava a buscar na arte um escape. Ela escrevia, Joyce lia seus textos, mas a situação se complicava. Recomendou-se, então, que ele consultasse Jung. Ao expor o dilema da filha, relatou: “Aqui estão os textos que ela escreve, e o que ela escreve é o mesmo que eu escrevo”. Jung então lhe respondeu: “Mas onde você nada, ela se afoga” (Piglia, 2004, p. 33). A resposta parece encapsular a diferença entre o artista e aqueles que sucumbem ao peso do processo criativo. Escrever é buscar incessantemente a verdade esquiada que dá corpo ao fazer artístico – e não soa como novidade o fato de tal busca, que exige a constante desestabilização daquilo que se sabe, levar por vezes à loucura, por vezes ao sofrimento. *Onde você nada, ela se afoga*, a frase de densidade oracular proferida por Jung parece servir também a Munro e suas personagens: onde a autora mergulha em busca de verdades muitas vezes cruéis, ocultas sob a superfície estável da vida, suas personagens frequentemente se afogam.

No conto “Poderes”, Tessa é dotada de um poder sobrenatural: ela enxerga coisas que estão além do seu campo de visão. Ao final da narrativa, ver demais é justamente a origem de seu sofrimento: **“Ela sabe de alguma coisa, mas está tentando não saber.** / Porque se é isso que significa ela ter de volta o que um dia teve, **o uso da visão profunda de seus olhos** e as revelações instantâneas da sua língua, será que ela não ficaria melhor sem? (Munro, 2014, p. 289, grifo nosso). Em “Ofensas”, a jovem Lauren descobre informações perturbadoras sobre uma mulher chamada Delphine e, diante desse saber, deseja retroceder em seu conhecimento: “E só o tato daquele brinco [...] **fez Lauren subitamente ansiar pelo desaparecimento de diversas coisas, para que Delphine voltasse a ser a pessoa que tinha sido no começo**, sentada atrás do balcão do hotel, ousada e brincalhona” (Munro, 2014, p. 202, grifo nosso). Nas páginas finais de “Fugitiva”, Carla recebe, de sua vizinha Sylvia, uma carta com indícios de algo que preferia ignorar. Ela queima a carta, dá a descarga em seus restos. Ainda assim: “Era como se ela tivesse uma agulha assassina em algum lugar dos pulmões, e, respirando com cuidado, conseguia evitar senti-la. Mas de vez em quando ela precisava respirar fundo, e lá estava ela” (Munro, 2014, p. 42).

O que os trechos ilustram é algo que se repete constantemente nas histórias de Munro: depois que se sabe, há a nostalgia do desconhecimento; em especial, da ingenuidade por ele autorizada. É como a imagem dos três meninos que, mais uma vez no conto “O amor de uma boa mulher”, passam por uma platibanda de ferro estreita sobre um trecho de rio que deságua no lago Huron: embora a superfície banhada de lama e sol assuma a aparência de um pudim de caramelo fervendo, a narrativa nos informa que a temperatura das águas seria capaz de congelar o sangue



deles caso caíssem ali, e a correnteza os atiraria no lago se, antes disso, não arreventassem a cabeça num pilar da ponte. A oposição escancarada entre superfície e profundezas opera como um símbolo não só sobre a história do conto, mas sobre a obra da autora em geral. Há algo que se esconde sob a placidez enganosa das aparências, uma matéria turbulenta, em constante movimento, cuja existência não é de todo desconhecida, mas que, encoberta, pode ser ignorada: “Carros buzinaaram – em alerta ou admoestação – mas eles não deram a menor bola. Continuaram a avançar em fila indiana, tão seguros de si quanto sonâmbulos” (Munro, 2013, p. 16).

“O amor de uma boa mulher” começa com a imagem de um museu cheio de objetos, e o conto revela a história cruel existente por trás de um deles: uma caixa de instrumentos de optometria. “Esta caixa de instrumentos de optometria, embora não muito antiga, tem considerável importância local por haver pertencido a D.M Willens, que se afogou no rio Peregrine em 1951” (Munro, 2013, p. 11), diz a nota ao lado da maleta vermelha. Numa primeira leitura, é impossível imaginar a importância da informação aí contida, do pequeno buraco de onde surge a agulha que se eleva ao passar o fio em gesto ascendente, pairando sobre a tira do texto até mergulhar outra vez em seu ponto final. Há muito para ser visto no encontro com os signos disponíveis no mundo. Munro sabe disso e *olha* com avidez, mas já sabemos que existem outras opções. Se há, por um lado, os olhos dos transeuntes de Baudelaire, anestesiados pelos constantes choques decorrentes das massas urbanas, as personagens de Munro são exemplo de ainda outra variante: os olhos que veem – e são tomados pelo impossível desejo de não ter visto.

## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 103-149.
- BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 153-189.
- CARSON, Anne. *Eros: o doce-amargo: um ensaio*. Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rumor das distâncias atravessadas. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 145-161.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O olhar contido e o passo em falso. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 121-130.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Cartas para Este Tempo*. Tradução de João Barrento. Lisboa: BCF Editores, 2020.
- MUNRO, Alice. Alice Munro, The Art of Fiction No. 137. [Entrevista concedida a] Jeanne McCulloch & Mona Simpson. *Paris Review*, New York, n. 131, 1994.
- MUNRO, Alice. *Dear Life*. London: Vintage Books, 2013.
- MUNRO, Alice. Epílogo: o fotógrafo. In: MUNRO, Alice. *Vidas de meninas e mulheres*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2024.
- MUNRO, Alice. Fugitiva. In: MUNRO, Alice. *Fugitiva*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MUNRO, Alice. Material. In: MUNRO, Alice. *Something I've been meaning to tell you*. London: Vintage Books, 2014.
- MUNRO, Alice. O amor de uma boa mulher. In: MUNRO, Alice. *O amor de uma boa mulher*. Tradução de Jorio Dauster.

São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MUNRO, Alice. Ofensas. In: MUNRO, Alice. *Fugitiva*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

MUNRO, Alice. Poderes. In: MUNRO, Alice. *Fugitiva*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

MUNRO, Alice. *Vida Querida*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MUNRO, Alice. *What is real?*. 2012. Disponível em: <https://livinginthelibraryworld.blogspot.com/2012/12/what-is-real.html>. Acesso em: 04 de jan. de 2025.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 29-36.

PROUST, Marcel. *Para o lado de Swann*. Tradução de Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. (À procura do tempo perdido; v.1).

**MARINA SOARES NOGARA** é doutoranda em Letras pela USP, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Graduada e Mestra em Escrita Criativa pela PUCRS. Contato: [marinanogara@usp.br](mailto:marinanogara@usp.br). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5175038934054743>.