

# O ponto de fuga dos contos de

Alice Munro Página |  
118

Fernanda Ribeiro Marra<sup>39</sup>

Universidade de Brasília (UNB)

## **Resumo**

Esta escrita resulta da leitura e de uma conversa com grupo de leitoras sobre a obra *Fugitiva*, de Alice Munro. Trata-se de um livro de contos, mais propriamente, do primeiro conto do livro homônimo à obra. É sobre ele que me debruço, pois foi o que ensejou minha releitura, ou melhor, minha audição dessa obra. A experiência auditiva do texto foi que me sugeriu uma analogia visual: a do ponto de fuga. Entendo, assim, que a leitura de *Fugitiva* é uma experiência sinestésica que me possibilitou pensar a obra de Munro a partir dessa perspectiva óptica de uma aparente interseção entre duas ou mais retas que nunca se encontram. Logo, o que este texto mostra é a forma como o meu encontro com as mulheres de Munro não se dá pela identificação, mas pela diferença. Logo, esta não é uma leitura que elege e sobrepõe um modelo de mulher às demais, nem das constatações que confirmam minha aceções acerca do que é a mulher. Antes, é uma entrega aos envios de Munro, uma oportunidade de olhar para as decisões e aberturas que constituem as personagens dessa literatura e pensar, não a mulher, mas o devir.

## **Palavras-chave**

Fugitiva. Alice Munro. Envios.

---

<sup>39</sup> Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás e Doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília.

Os contos de Alice Munro (2014) me surpreenderam mais na segunda leitura. Suspeito que pelo fato de ter começado a ler *Fugitiva* procurando por rotas de fuga, que o título da obra havia me sugerido, e de terminar a primeira leitura sem encontrá-las. Tentava entender o propósito de exibir as escolhas desastrosas das personagens femininas, quando percebi que alguma coisa se desconjuntava bem aí nesse viés de leitura que havia tomado para me guiar pelo livro. Em outras palavras, minha expectativa primeira havia sido frustrada. Finalizei a obra, esperei alguns dias e retornei ao primeiro conto relembrando a trama e relendo algumas passagens. À medida que cedia à leitura de forma menos ansiosa, o ponto norteador da minha leitura também se delineava. A esse ponto, vim a chamar de ponto de fuga.

O ponto de fuga é aqui uma leitura do envio e do reenvio. É uma imagem do que, na leitura, foi se revelando como irrepresentado e diferido no sentido de não ter sobre mim o efeito de uma identificação. Antes, porém, de me alongar sobre o uso desse termo emprestado da física, devo acrescentar que entendo a leitura como um encontro com esse envio que vaga, e só vaga porque houve remetimento. Ler, como concebo, é o engrenar de uma cadeia de envios que nos atravessa e reverbera conferindo sentidos no movimento, desenclausurando as formas, entrando, saindo e promovendo aberturas. Dessa perspectiva, ler é enxergar na escrita o que só o lapso dessa errância no tempo conferiu a ela e saber que não existe totalidade interpretativa que a circunscreva e compreenda. Ler é catapultar o arremesso que “se emite já mandando de volta, pois tudo começa com o envio de volta, isto é, não começa” (DERRIDA, 2007, p. 127). O que estava sempre lá, desde o instante da escrita, desde sempre, cindido pelo espaçamento da letra que é também condição para persistir no deslocamento atravessando os dias, as fronteiras, os séculos. Ler sem temer, nem se curvar a um cânone que valide e preserve a função transgressora e diferencial da obra literária. Essa atitude destemida do leitor em relação ao texto, acredito, é o que possibilita a loquacidade da ruptura, da descontinuidade. E é nesse exercício de ouvir – não a voz do logos, mas da diferença – que vai tornando possível localizar a “gratuidade”, isto é, aquilo que Haroldo de Campos designou como o aspecto de criação espontânea e genuína da obra de arte literária (CAMPOS, 2011, p. 54). Com isso, não me refiro exclusivamente aos contos de Munro (2014), mas a qualquer literatura que não se enclausure ao compromisso com a continuidade de um sistema, senão pelo engajamento do autor com o envio que perpassa suas intenções.

Assim, tendo experimentado<sup>40</sup> a diversa gama de personagens de Munro (2014) e observado a singularidade com que cada uma reagia às situações que se interpunham, comecei a pensar na literatura como esse espaço de tudo dizer e do envio indeterminado, na acepção derridiana do termo. Foi isso o que me fez chegar no efeito do ponto de fuga. Um efeito que oferece a percepção ótica de convergência entre duas ou mais retas paralelas, as quais – embora vistas por determinado ângulo e instante – correm em seus respectivos eixos sem nunca tocarem uma à outra. Esse ponto de aparente intersecção por onde um observador espreita um efeito de perspectiva é denominado ponto de fuga. A analogia com o efeito óptico pareceu-me interessante na medida em que reserva ao observador (ou, em minha analogia, ao leitor) essa posição que sustenta uma convergência para que a imagem (aqui pensando nas narrativas/personagens) se forme na ilusão de uma sobreposição, de um encontro.

Entendo, pois, que o deslizamento de sentidos está pressuposto no jogo da linguagem que consiste na invenção da trama. Um jogo que, por mais elaborado, só tem início com a chegada do texto a um destinatário – ao qual não se endereçou diretamente – e que poderá dialogar com esse texto à medida que vislumbra e atribui sentidos a ele. Jean-Luc Nancy (2014), discorrendo sobre a escuta, afirma que, da mesma forma como a música escrita em partituras só é efetivamente música quando executada – e, uma vez executada, ex-põe e projeta singularidades – assim também o texto literário acontece quantas vezes houver a experiência performativa da leitura. Na obliquidade<sup>41</sup> do eu (leitor) que ouve a própria voz e

---

<sup>40</sup> Em “Poetry as Fiction”, Barbara Smith (1971) compara a experiência da leitura a uma encenação teatral em que sabemos que o ator não é a personagem, mas aceitamos a regra do jogo e nos deixamos levar pela encenação que nos propõe. Durante o processo, não nos esquecemos de que se trata de uma atuação, mas nem por isso deixamos de ser acometidos por emoções. A diferença seria que, no caso da leitura, a performance prescinde do terceiro que é o ator para ter lugar no próprio corpo do leitor. Nesse sentido é ele o palco e o corpo dessa dupla experiência de (ou no) corpo e de espectador.

<sup>41</sup> Alexandre Nodari (2016), no texto “Quase-evento: esboço de uma antologia da experiência literária (ou: o que é fazer um programa?)”, desenvolve uma proposta de leitura do texto literário que reivindica o não-descolamento entre vida e arte ao propor que a leitura é um ato performático e que a performance, em termos discursivos, é uma experiência singular e efetiva. Nodari (2016) evoca ainda a noção de quase-acontecimento desenvolvida por Viveiros de Castro para explicitar de que forma compreende a intrusão da vida na narrativa e da narrativa como performance que, mesmo não sendo um “acontecimento histórico” é um quase-acontecimento que atravessa o tempo e o espaço a cada vez que é performado, isto é, a cada leitura (pronunciada ou não) que o faz quase-acontecer. O ponto é que o intercâmbio entre as instâncias discursivas propostas por Benveniste faz com que deixem de se alterar como na situação “natural” do discurso. Na leitura, quando dizemos eu, não somos o referente desse pronome, o referente é a personagem que não tem materialidade, mas que ganha, naquele instante, um lugar de onde se pronunciar. O leitor é esse palco onde a ficcionalidade intercepta a história sem que possa ser historicamente situada. Aquele que lê reúne nele as instâncias todas do discurso: é quem diz eu, tu e é também a não-pessoa, o terceiro de quem se fala. Nesse sentido é que a experiência da leitura é compreendida como uma experiência oblíqua, em que se diz eu, tu e ele nessa equívocidade, ou melhor, nessa quase coincidência com essas posições discursivas sem, com isso, deixar de ser aquele que lê. O instante da leitura é, portanto, segundo Nodari, o palco oblíquo no sentido dessa incisão do (contr)a-histórico, ou do estórico no eixo espacial da história no âmbito do próprio leitor. Uma intrusão que reverbera na dimensão histórica e, por mais que não se possa precisar e quantificar, imprime seus rastros naquele que lê a cada vez que a experiência se repete.

não coincide consigo, tendo em vista que o referente do enunciado que profere é um terceiro (ou vários: personagem, narrador, eu-lírico). Da mesma forma, essa minha articulação contingente e provisória de sentidos que deslizam e colidem com o texto de Munro (2014), presumo que ler é estar à escuta<sup>42</sup>. Conforme disse inicialmente, meu retorno àqueles contos deu-se precisamente pelo sentido da audição que não havia sido ativado na minha primeira leitura, ao que tudo indica.

Creio que minha primeira colisão no conto *Fugitiva* foi com a ressonância de um nome próprio, mais precisamente com o nome da personagem Sylvia. Trata-se de uma história que aborda a relação entre dois casais: Carla e Clark; Sylvia e Leon Jamiesson. Carla e Clark são cuidadores de animais e prestadores de pequenos serviços em uma área rural, no interior do Canadá. Carla havia trabalhado na casa do casal Jamiesson enquanto Leon, marido de Sylvia, esteve doente. Há uma diferença de geração entre os casais, sendo que o segundo tem uma vida materialmente estruturada, com profissões que nos permitem presumir as oportunidades profissionais que tiveram ao longo da vida: Leon era poeta e Sylvia professora de botânica em uma Universidade situada a cerca de 60 km de sua casa. Se as oportunidades não foram muitas, ao menos foram melhores que as que bateram à porta daquele primeiro casal.

Desde o início do conto, há uma tensão estabelecida entre esses pares. Sylvia está retornando de uma viagem que fez à Grécia após a morte do marido e pede para chamar Carla, que a ajudou com os afazeres da casa durante o estágio terminal da doença de Leon. Quem repassa o recado à moça é Clark, que, na oportunidade, entabula com a esposa uma conversa sobre cobrar determinada dívida do casal Jamiesson. Nisso, os leitores tomamos conhecimento de que Clark é um sujeito estourado e pode chegar facilmente a rompantes agressivos. A esposa atribui esses comportamentos explosivos do marido a um traço daquela personalidade irritadiça, ao que ele revida diluindo essa característica na naturalização do gênero: “homem esquentado” (MUNRO, 2014, p. 12). Sabemos que Carla lida melhor que o marido com os animais que ficam sob a responsabilidade de ambos. Ela tem afeto por eles e chega a adotá-los como animais de estimação. É o caso da cabra Flora, que se encontra desaparecida para desgosto de Carla.

---

<sup>42</sup> Para Nancy (2014), o ato de ler é um ato de escuta na medida em que estamos invariavelmente diante de um outro dentro de nós mesmos. Não é porque a leitura se dá no silêncio que não haverá ressonância. Nesse sentido, não é possível desprezar as dimensões tempo e espaço em que essas ondas se propagam, ainda que falemos de uma temporalidade não-histórica e do espaço restrito ao corpo é preciso lembrar que esse contra-tempo atravessa a história e o dentro nunca deixa de ser permeável ao fora. A esse respeito, creio que o melhor exemplo oferecido pelo autor é a comparação com a execução de uma música escrita em uma partitura. Para aquele que lê, a música/texto acontece efetiva e primordialmente em sua mente, mesmo que não haja um único instrumento, ou voz para acompanhar essa execução.

O que, a princípio, desponta na personagem como uma extrema sensibilidade, ganha aos poucos o status de fragilidade e submissão. Esses aspectos se tornam mais evidentes no conto conforme é descrita a história de Carla e Clark. Descobrimos que o casal passou a viver junto após a fuga de Carla da casa onde morava com sua família. Nesse momento da narrativa em que a fuga é descrita, passamos a conhecer algumas nuances da personalidade de ambos: Carla diz para os pais estar buscando autenticidade ao lado de Clark e, em seguida, se depara – no instante da fuga, dentro da camionete do companheiro – com “respostas bruscas” e uma “leve irritação com a leviana animação dela” (MUNRO, 2014, p. 39). Fica patente, portanto, a relação de hierarquia que se desenhou desde o início do relacionamento entre essas duas personagens.

Quanto à dívida a que o marido de Carla se refere, aos poucos a narrativa deixa ver que se trata de um golpe idealizado por Clark com base em uma fantasia desse casal envolvendo o nome do falecido Leon. Carla contava ao marido que o velho a fazia entrar no quarto quando estavam a sós na casa dos Jamiesson e que o acamado insinuava seu desejo e ela cedia. Sequer é possível afirmar que isso tenha de fato ocorrido. Tal como leio, não se trata de dizer que sim, nem que não e promover, com isso, um tribunal para as personagens. Era a fantasia desse casal. Um envio do texto. Evidente, portanto, que ambos se excitavam e extraíam prazer com esse fetiche verbo-voyeurístico. O fato é que, com a morte de Leon, Clark vislumbra naquela narrativa uma oportunidade de extorquir dinheiro da viúva, Sylvia. Extorsão que não chegou a acontecer em virtude de outros acontecimentos que a antecederam na narrativa.

Em minha releitura, quando voltava à descrição da personagem Sylvia, e já conhecendo o seu papel naquela história, seu nome me sou mesmo como um silvo, ou um sibilo que fez dessa falsa origem vizinha da etimologia do nome próprio uma verdade para minha leitura do conto. A origem etimológica do nome Sylvia está vinculada a selva, bosque, floresta, o que me remete à relação metonímica de minha escuta: o sibilo da serpente ressoa de dentro selva, assim como a selva é, em certa medida, a serpente. Parte e todo se implicam, comutam-se. No conto, é Sylvia quem acolhe Carla quando a moça desaba em choro diante de si por já não suportar mais o marido. Não apenas a acolhe como proporciona à Carla a possibilidade de uma fuga imediata, provendo a moça de todas as condições para recomeçar uma vida “autêntica” longe do marido (MUNRO, 2014, p. 29).

Poder-se-ia pensar, a partir do diálogo entre as duas personagens e dessa imagem sugerida pela escuta do nome sibilante, nas noções de tentação e de pecado construídas em torno das leituras bíblicas que entalham nosso legado religioso judaico-cristão e atribuem à

mulher (que se faz serpente) a responsabilidade pela expulsão do homem de uma vida plena. Contudo, creio que escutar mais ainda esse nome na literatura de Munro (2014) é deixar ressoar nele não apenas o sibilo do perigo iminente, mas também o silvo da advertência que o previne a despeito do risco que ele próprio representa. Quero dizer com isso que não há exclusão de sentidos, o nome os soma e reverbera as aporias. A serpente, ouvida assim, não é boa, nem má, bem como o farfalhar da selva que ressoa fazendo-se ouvir e alertando àquele que pretende embrenhar-se sobre os riscos inerentes a ela.

Tal qual o nome está antes de um nascimento, Sylvia também ressoava muito antes que ela pudesse sonhar em não avisar sobre o aparecimento da cabra. Assim como a cobra, ou a floresta ressoam seus avisos, Sylvia já sinalizara para Carla – por outras vias e não propriamente pela linguagem – que haveria lastro e era seguro contar com ela para desabar ali. Desabar diante de Sylvia é desobedecer à lei, uma atitude desencadeada pela agência de alguém que parece vislumbrar alternativas. Com relação a essa desobediência e da linguagem como limite da representação, lembro a questão filosófica levantada por Derrida (2007) acerca de se colocar os envios em linguagem. Para o filósofo, o que remanesce é a pergunta sobre se, ao fazê-lo, é a irrepresentabilidade do envio que produz a lei, ou se é a própria lei que produz o irrepresentável pela proibição. Logo, se o choro de Carla diante de Sylvia é o resultado de envios não verbalizados que se deram entre uma e outra, leio esse choro na esteira da segunda formulação filosófica de Derrida, isto é, como uma volta, uma rasteira na lei, no limite da linguagem como representação. É o instante do (não)encontro entre as personagens que correm paralelas, isto é, o instante em que estão diante uma da outra sem tangenciarem-se, nem fundirem-se uma a outra. O instante do diálogo que se estabelece na diferença, na emissão de um corpo a outro antes do acontecimento da linguagem propriamente.

Não infiro, portanto, as palavras de Sylvia como uma indução, uma maquinação para influenciar a decisão de Carla de partir. Esta, embora não tivesse uma rota de fuga muito bem definida, mostra-se resoluta quanto a fugir da vida que levava e apresenta respostas imediatas para as questões de ordem prática apontadas por Sylvia (MUNRO, 2014, p. 30). Pela prontidão com que responde às questões de ordem elencadas por Sylvia, é como se as questões não fossem novas para ela, mas precisassem da presença dessa outra diante dela para que fossem estruturadas, postas em linguagem, verbalizadas, representadas e reverberadas para dentro de si mesma. Um envio que, como uma onda sonora, precisasse de um corpo para bater e voltar sendo confirmando.

Nesse sentido é que comparo o lugar ocupado pela personagem Sylvia com o do psicanalista, que se posta à escuta e com quem Carla estabelece uma relação de transferência.

Sylvia fala pouco e, quando fala, não tenta seduzir sua interlocutora com promessas de felicidade, tampouco tenta demovê-la de sua vontade de partir. Ela é mesmo esse outro diante do qual Carla faz furo e se desloca, dando acesso ao inconsciente. Em termos filosóficos, Judith Butler (2015) define a transferência como

[...] a cena da interpelação carregada de emoções, que lembra o outro e seu peso opressor e reencaminha o inconsciente por meio de uma exterioridade da qual ele é devolvido de alguma maneira. Desse modo, o propósito da transferência e da contratransferência não é só construir e reconstruir nossa história, mas também encenar o que não pode ser narrado e encenar o inconsciente tal como ele é revivido na própria cena da interpelação. (BUTLER, 2015, p. 75)

Tanto é assim que Carla teme o reencontro com Sylvia. Teme estar diante dessa outra que lhe dá acesso a si. Desde o início do conto, quando Carla avista Sylvia retornando de viagem torce para estar enganada acerca de do que vê: “Tomara que não seja ela” (MUNRO, 2014, p. 9). Carla não queria que fosse Sylvia retornando, talvez porque tivesse medo de que o marido levasse adiante o plano da chantagem para extorquir dinheiro da viúva. Pode ser. Mas confio mais nessa hipótese de que a moça já soubesse que não haveria alternativa para si a não ser recorrer a essa escuta que se oferecia e já acontecia pelos envios anterior à linguagem.

Carla vai. Toma o ônibus, mas não sustenta sua decisão e telefona ao marido pedindo para ir buscá-la. Antes, porém, havia pedido a Sylvia que deixasse um bilhete na caixa de correio com o enunciado: “Saí de caixa. Vai ficar tudo bem.” (MUNRO, 2014, p.33). Um lapso no envio da letra, essa sim endereçada ao marido, embora sem o desígnio explícito do remetente. Carla conta ao marido tudo o que se passou. Ele, depois de resgatá-la, dá-se ao trabalho de ir até Sylvia adverti-la para não ultrapassar novamente a fronteira que envolve a relação daquele casal. Clark quase põe seu plano de chantagem em ação, mas refreia-se. Nesse momento em que conversam na porta da casa de Sylvia, Flora, a cabra desaparecida de Carla, faz uma aparição fantasmagórica diante dos dois e apazigua o clima da conversa. Clark e Sylvia despedem-se amigavelmente com Sylvia prometendo não se intrometer mais na vida dos dois.

Dias depois, todavia, Carla recebe uma carta de Sylvia descrevendo toda a conversa com Clark, inclusive a inusitada aparição da cabra. Trata-se de outro envio com um destinatário definido e um enunciado que, deliberadamente ou não, provocou um efeito completamente outro ao de prestar satisfação a Carla, ou de se despedir mantendo um bom vínculo entre as ambas. O envio de Sylvia é sorrateiro e misterioso, a mim não me parece dissimulado. O fato é que se instala nos pulmões de Carla e a vai espetando como uma agulha

assassina (MUNRO, 2014, p. 52) que obstrui sua respiração e perfura, não seus órgãos vitais, mas o paraíso onde antes gozava com o marido na instável e reconhecida relação de poder. É certo que Carla não havia premeditado sua fuga e contava com Sylvia para cúmplice, tão certo como sabia que, se Sylvia voltasse, ela, Carla, não resistiria ao desejo não-todo de demandar seu suporte para “sair de caixa”. Leio esse envio como rastro de uma liberdade que Carla, mesmo por poucas horas, teve a chance de experimentar e perceber que ela (a liberdade), não chegaria desacompanhada. Com a autonomia, mancomunava-se a responsabilidade monumental de assumir as rédeas da própria vida, das escolhas, boas e más, e do assombro constante da possibilidade de fracasso.

A escritura de Munro (2014), a partir de então, passou a me dizer justamente disso: de aberturas, de possibilidades, do in-comum. Foi o que passou a nortear minha releitura: a da escuta das ressonâncias que passam batidas, a princípio, mas que podem fazer agir os sentidos se nos atentamos a elas. A escuta dos nomes fez ressoar os desejos e as escolhas das personagens permitindo enxergar a de-cisão de Carla de voltar para o marido como uma opção pelo gozo conhecido, ou pelo medo de não mais gozar, ou pela falta de confiança em si mesma de conseguir gozar em outro lugar que precisaria ser construído por ela. Covardia? Não sei. Afinal, não havia nenhuma garantia de que ela conseguiria proporcionar a si mesma essa outra alternativa, ou de que conseguindo, pudesse enfim ser mais feliz. Simplesmente não me parece ser esse o ponto. O que havia era desejo, incertezas e a assustadora possibilidade de um recomeço a ser inventado. E esse é um movimento que Carla havia começado com o drible da linguagem no bilhete deixado ao marido (“saí de caixa”), o lapso, a lógica não-toda, do gozo que não cabe no simbólico, que transborda a representação e que faz da mulher “um lugar onde nada (ou tudo) pode ser dito” (ÁLVARES DA SILVA, 1995, p. 147). O ponto, ao que parece, está mais para a demarcação da encruzilhada, com a chance, inclusive, de retroceder.

As regras, as leis, a hierarquia e o poder reúnem-se sob a lógica universalizante do Um<sup>43</sup> em que os acordos são tácitos e regidos pelo simbólico, a exemplo do código de conduta que estava posto entre Clark e o marido de Sylvia, Leon. Leon, o rei da selva, se assim

---

<sup>43</sup> Segundo Maria Escolástica Álvares da Silva (1995), ao afirmar que a mulher é não-toda, Lacan o faz dentro de uma formulação que compreende a comunidade humana a partir da lógica masculina, isto é, aquele que detém o falo, logo, é completo, Uno e precisa vigiá-lo para não perdê-lo. Em termos simbólicos, seria essa a lógica sobre a qual se funda a humanidade e que a governa em termos de poderes e instituições, inclusive a linguagem. A lógica não-toda não está circunscrita nessa lei do Um e isso caracterizaria um modo de ser distinto. Se a mulher (que não existe nesse sentido de ser irredutível a uma identidade e, portanto, não haver uma comunidade feminina que é Una sob a regência de um significante) participa do mundo fálico como falante, há algo Outro que nela se manifesta, não pela linguagem, mas “pelos efeitos que provoca no ser falante” (ÁLVARES DA SILVA, 1995, p. 149).

quisermos dar outra chance à etimologia, está morto e talvez seja pelo fato de seu nome sobreviver a ele que Clark hesita, mas decide não chantagear Sylvia com a história do assédio, quando vai até a casa dela. Não é em respeito a Sylvia que Clark não leva seu plano adiante, afinal, ele não se sujeita a ela. Ao contrário, ele a intimida com seu corpo de homem, à noite, à porta de sua casa. Todavia, é em nome desse código de condutas morais em consonância com a lógica generalizante do Um que Clark refreia seu ímpeto. Embora morto, a casa de Sylvia é ainda o território de Leon. A honra viril do nome do homem que sobrevive a ele nos outros que o portam. O nome precede o sujeito, inscreve-o no simbólico e o perpassa. Acatar o nome é submeter-se à linguagem e aceitar ser substituído pelo significante da própria ausência. O nome, como aforismo que é, porta a contradição de fazer emergir o sujeito ao mesmo tempo em que lhe dá a morte, a certeza da finitude. O sujeito é precisamente nessa aporia que o reúne e desconjunta, no saber que o nome confere sua singularidade, mas também sobrevive a si (DERRIDA, 2008). O nome sobrevive ao sujeito, ressoa. E seu aforismo consiste, simultaneamente, nesse portar e suspender a morte:

Aquele que recebe um nome sente-se mortal ou morrendo, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e assegurar sua sobrevivência. Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e ao mesmo tempo sentir-se morrer. Já morto por estar prometido à morte: morrendo. (DERRIDA, 2011, p. 42-43)

Retomando com as personagens femininas, entendo que o momento de Carla com Sylvia, quando a primeira decide partir, é o momento em que a moça está diante da alteridade que a possibilita rasgar sua rotina esgarçada e a permite vislumbrar o encadeamento de outras possibilidades para si. Em seguida, sozinha, no ônibus, Carla está diante dessa abertura que dá para o vazio, onde tudo e nada pode ter lugar. O vazio que é tão instigante quanto aterrador e que se impõe diante dela exigindo uma posição. Carla retrocede. Escolhe atar-se novamente à conhecida lógica do Um, onde goza sendo o animal sacrificial do marido que, um dia, conforme sentenciara sua mãe, irá “partir seu coração” (MUNRO, 2014, p. 35). Isso também está nela. O enunciado da mãe, como uma sentença, uma lei a que não se deve escapar, costura sua abertura para que Carla a cumpra.

O ponto nerval do conto de Munro (2014), tal como o leio e ouço, é esse momento em que flagramos o âmbito da agência da personagem que, tendo começado a escapar do jugo/jogo do Um, opta por retornar a ele e se resignar à lei. Parte da beleza do conto está em mostrar o ônus de cada escolha e o limite do sujeito para lidar com a oportunidade de fugir. Voltar a viver com o marido, no entanto, não restitui a Carla o gozo que tinha com ele antes de recorrer a Sylvia. Sylvia é professora de botânica, o nome de Flora (dá-lhe envios!), a

cabra desaparecida de Carla, também ressoa para ela com familiaridade. A carta de despedida que Sylvia envia a Carla contando sobre a visita de Clark e a aparição mágica de Flora arremessa os sentidos acerca desse nome evocados pela professora. Ainda que sem a intenção deliberada de alertar, o envio de Sylvia faz com que a moça tome ciência simultaneamente do reaparecimento e do desaparecimento definitivo de seu animal de estimação. Mais, muito mais, esse envio atravessa uma agulha por dentro de Carla por confirmar de maneira incontestante aquilo de que seu marido é capaz.

Não creio ser possível afirmar que Sylvia maquinava alertá-la sobre o marido com a carta. Não me parece carregada de intenções que quisessem dar ciência ou prevenir a moça quanto ao marido. Até porque, Sylvia não sabe que Flora não voltou para casa. Como elas não se falaram após o ocorrido e Sylvia havia prometido a Clark não intervir mais, parece-me que a carta foi a forma que Sylvia encontrou para dizer que estava tudo bem entre elas, que não havia rancor de sua parte por Carla ter desistido da fuga que ela havia ajudado a concretizar. Além disso, o mais interessante nesse modo de ler a intenção de Sylvia ao escrever a carta é que o gesto expõe o vínculo que se estabeleceu entre as duas mulheres não pela identidade, mas pela diferença. Dessa forma, retornamos aqui à imagem do ponto de fuga.

A relação entre ambas não é hierárquica. Sylvia não reclama, nem exige nada. Seu tom não é de quem está com raiva pela ingratidão da outra a quem havia proporcionado uma oportunidade de escapar do marido agressivo. Ao contrário, é um tom cordial e até amoroso, de quem respeita a decisão tomada por essa outra que é diferente de si. A carta de Sylvia é um ponto de fuga, assim como o é o momento em que Carla a vê chegar de viagem. Pontos exatos e identificáveis dos momentos em que essas paralelas se aproximam e parece que se cruzam, mas não se tocam efetivamente. É o tom do reconhecimento da diferença que as põe diante uma da outra sem que, para isso, seja preciso que uma prevaleça anulando a outra. Suas somas não fazem Um, mas “cada um e algo mais” (NANCY, 2000, p. 260). Mais ainda: as faz, cada qual a seu modo, fugitivas da lógica unária.

Logo, o que importa, de fato, são os envios, os endereçamentos e a disseminação que resulta desses movimentos. Importa efetivamente o dizer. Ao escrever a história do reaparecimento de Flora, Sylvia dava notícia de seu desaparecimento e provavelmente de sua morte, já que a cabra nunca voltara para Carla. Mais uma vez, apresenta-se, no conto, o nome como aforismo que porta o início e o fim, o início no fim: vida-morte. A instância que permanece, mesmo com o fim do mundo do outro e início do mundo do eu. Nesse caso, o eu é Carla, a destinatária da carta assinada por Sylvia que passa a portar o peso do nome de Flora.

Ao presumir a morte da cabra, Flora passa a estar com ela mais do que nunca, pois é ela, Carla, quem porta seu nome e sua morte.

A moça não será mais a mesma, nem após a fuga, nem após saber do que o marido é capaz. Desse ponto de vista, creio que Carla não deixa de ser uma fugitiva, mesmo depois de abandonar a própria fuga. O ponto de fuga, portanto, é o lugar para onde convergem sem subsumir as personagens de Munro (2014). O que existe é a convergência ao ponto onde nunca se encontram, mas se tangenciam. O que existem são singularidades fazendo furo na lógica generalizante.

Comentei inicialmente sobre a compreensão da literatura como envio e destaque que ao longo da obra de Munro (2014) estão dispersos exemplos de como o envio da letra reverbera inconclusa e indefinida. Levando em conta apenas o conto *Fugitiva*, temos: o chamado de Carla por Sylvia, o bilhete de Carla ao marido e a carta de Sylvia a Carla. Endereçamentos que precisam ser escutados no movimento da trama, pois essas emissões não param em seus respectivos destinatários. Em minha leitura acerca do nome de Sylvia, a exemplo do animal sibilante, o som que ele emite não tem a função de alertar contra o perigo, mas pode assim funcionar se o som puder ser escutado, se o envio chegar a ser lido. Os sentidos deslizam pelas aproximações e formam esses efeitos de significado que a atividade da leitura possibilita. E a leitura não se limita a um percurso em linha reta entre o que foi escrito pelo autor e a instância do leitor. Em nota, Nodari (2016) destaca que a esse percurso somam-se “as seguidas performances, ao menos as públicas, de um texto (crítica, tradução, adaptação, etc.) [que] vão mais ou menos (e não sem conflitos) ‘aderindo’ à ficção” (NODARI, 2016, p. 2).

O lapso do bilhete não deixa de ser um envio de Carla, da Carla aborrecida com a relação hierarquizada, com o formato do casamento enquadrado. O conto é o maior entre arremessos, pois os abriga. Nele, estão os envios das personagens (cartas, bilhetes, atos falhos) e as próprias personagens, está o narrador e estão as suposições da autora acerca da comunidade linguística e cultural para quem escreve. Haja vista o rastro dessa latinidade dos nomes próprios, sobretudo o de Sylvia, que permite cotejar a referência ao mito bíblico da serpente (detectada pelo ruído do nome) com as ações da personagem. O que pode ser inferido dependerá dos outros fios dos quais se tece a leitura do conto, mas destaco que essa associação é possível porque já existia em outros contextos e, por isso, enovela o texto quando da minha leitura como escuta.

Observo, por fim, que em todos os contos de *Fugitiva*, ficam estabelecidos contrapontos entre, pelo menos, duas personagens femininas que ocupam diferentes posições

nos contos: patroa e empregada, mãe e filha, cunhadas, mãe biológica e mãe adotiva, irmãs, amigas, são reiteradas as diferenças de perspectiva e da maneira de reagir ante o que está posto para cada uma. Munro (2014) não alivia o cenário para nenhuma delas. Na paisagem canadense, ao mesmo tempo erma e vascularizada por estradas que parecem não ter fim, quase tudo se passa no movimento, no deslocamento pelo vazio que replica, nessa dimensão espacial, a imagem do envio sem destino definido, dos encadeamentos e dispersões. É assim com Carla, no ônibus, com Juliet, no trem, com Grace, no carro, com Robin também no trem, com Delphine e Eileen que, no conto emblemático sobre essa ideia de arremesso e dispersão, viajam, no mesmo carro, para se desfazer dos restos incinerados de um bebê guardado há anos e cujo nome a irmã viva precisa carregar.

A paisagem urbana chega a ser ainda mais perturbadora na medida em que o tamanho reduzido das cidades do interior do Canadá parece ser o ambiente propício para fazer prosperar maledicências, ainda mais sobre uma mulher. Nas bifurcações que se apresentam às mulheres dos contos de Munro (2014), há consequências decisivas com que lidar para o resto da vida. As escolhas podem não ser da ordem da consciência plena, de quem dispõe de todos os elementos diante de si e pode avaliar o melhor caminho. No entanto, a vida está diante delas, exigindo um movimento, um passo para trás ou adiante pelo qual se responsabilizem. As decisões, ao que me parecem, são mais no sentido de oferecer respostas para a pergunta: “onde quero/posso gozar?”. A isso, entendo que respondem ressoando desencontros, devindo mulheres com a singularidade de seus respectivos envios.

### Referências:

ÁLVARES DA SILVA, Maria Escolástica. A mulher não existe. In: **Ideias de Lacan**. São Paulo: Iluminuras, 1995. (p. 147-153)

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DERRIDA, Jaques. Envoi. In: *Psyche. Inventions of the other*. v.1. Stanford, California: Stanford University Press, 2007. (p. 94-128)

\_\_\_\_\_. Aphorism countertime. In: *Psyche. Inventions of the other*. v.2. Stanford, California: Stanford University Press, 2008. (p. 127-142)

\_\_\_\_\_. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MUNRO, Alice. **Fugitiva**. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Globo, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Tomás Maia. Portugal, Lisboa: Veja, Limitada, 2000.

\_\_\_\_\_. **À escuta**. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

NODARI, Alexandre. “Quase-evento: esboço de uma ontologia da experiência literária (ou: o que é fazer um programa?)”. Comunicação apresentada no Seminário Performar a literatura. Pesquisas para uma redefinição do literário. UFPR, 8 e 9 de dezembro, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/30272108/Quase-evento\\_esbo%C3%A7o\\_de\\_uma\\_ontologia\\_da\\_experi%C3%Aancia\\_liter%C3%A1ria](https://www.academia.edu/30272108/Quase-evento_esbo%C3%A7o_de_uma_ontologia_da_experi%C3%Aancia_liter%C3%A1ria). Acesso em: 24-06-2017.

SMITH, Barbara. **Poetry as fiction**. In: *New Literary History*, v. 2, n. 2. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1971. p. 259-281.

## THE VANISHING POINT OF ALICE MUNRO'S SHORT STORIES

### Abstrac

This writing results of a reading and a conversation among a group of readers about the book "Runaway", by Alice Munro. This paper has focused on the reading of the first story because it has induced my second reading of the book, which I prefer calling a hearing. It is curious that, as a hearing experience, the story brings me a visual analogy with the vanishing point. Thus, I understand this reading as a kinesthetic experience which has provided me thinking of Munro's work of art from this optical perspective which consists on showing an apparently intersection among two or more lines that never touch one another properly. As a result, this paper presents how my meeting with Munros' women has not the meaning of identification. It happens, otherwise, because of the differences. In addition, it is not a reading that chooses and overlaps an ideal, or a model of woman, neither is it an acknowledgement that confirms my judgments. Instead, it is a kind of a surrender to Munros' adressings, an opportunity to look at the decisions and openings which her characters are made of.

### Keywords

Runaway. Alice Munro. Sendings.