



2026

V.19

História da Historiografia

International Journal of Theory
and History of Historiography



ISSN 1983-9928



FAPEMIG



Sociedade Brasileira
de Teoria e História da
Historiografia



UNIRIO



UFOP



Dossiê

D

A Casa enquanto Cosmos: sobre a tragédia na obra de Alice Munro

Dossiê | História e Ficção





A Casa enquanto Cosmos: sobre a tragédia na obra de Alice Munro

House as Cosmos: on Tragedy in the Work of Alice Munro

Gustavo Naves Franco

gnavesfranco@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0218-8513> 

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Departamento de Letras, Rio de Janeiro, RJ, Brasil



Resumo

O artigo propõe uma análise comparativa da obra da escritora canadense Alice Munro (1931-2024), tendo como enfoque a recorrência do modo ficcional trágico em seus contos. O argumento converge para uma diferenciação entre a tragédia escatológica, de referência monoteísta, tal como aparece na literatura pós-apocalíptica do fim do século XX e início do XXI, e aquilo que, no nosso objeto de estudo, ganha contornos cosmológicos, a partir de referências à tradição greco-romana e às culturas politeístas da antiguidade, ainda que se mantendo em um âmbito doméstico e provinciano característico da autora. Ao configurar a tragédia na obra de Munro como um fenômeno mais próximo da tradição classicista do que da judaico-cristã, utilizando para isso também correlações com as obras de Anne Carson e Ursula K. Le Guin, torna-se possível, por outro lado, assinalar o aspecto contemporâneo da historicidade implicada na concepção do tempo em seus contos.

Palavras-chave

Alice Munro; ficção; historicidade.

Abstract

This article proposes a comparative analysis of the work of Canadian writer Alice Munro (1931-2024), focusing on the recurrence of the tragic fictional mode in her short stories. The argument converges on a differentiation between eschatological tragedy, with a monotheistic reference, as it appears in the post-apocalyptic literature of the late 20th and early 21st centuries, and that which, in our object of study, takes on cosmological contours, based on references to the Greco-Roman tradition and polytheistic cultures of antiquity, although remaining within a domestic and provincial context. Thus, by configuring tragedy in Munro's work as a phenomenon closer to the classicist tradition than to the Judeo-Christian pathos, using correlations with the works of Anne Carson and Ursula K. Le Guin as well, it becomes possible, on the other hand, to point out the contemporary aspect of the historicity implied in the conception of time in her short stories.

Keywords

Alice Munro; fiction; historicity.



Apresentação

Desde sua aclamação como vencedora do Prêmio Nobel de Literatura de 2013, a obra da escritora canadense Alice Munro se tornou objeto de uma merecida atenção pública, antes restrita a um nicho de aficionados. Porém, o impacto do evento em sua fortuna crítica não foi significativo a ponto de alterar o teor de alguns de consensos então já estabelecidos sobre seus textos. Do ponto de vista estilístico, por exemplo, a comparação com Anton Tchekhov continuou como uma premissa inevitável. Porém, algumas especificidades da obra de Munro não se deixam captar por essa linha de continuidade com a poética do escritor russo que, com frequência, reduz possibilidades de leitura, ao invés de abri-las.

O propósito deste artigo é indicar uma possível expansão do entendimento a respeito do universo em que se situam as narrativas de Munro, vinculando seus aspectos domésticos a uma dimensão cosmológica e argumentando que este movimento carrega consigo um diálogo simultâneo com a tradição classicista e com os dilemas de sua época. Isto será feito através do enfoque em episódios de violência e situações de sofrimento que atravessam seus contos. Vamos analisar a expressão do trágico na obra de Alice Munro a partir de recursos da teoria literária e, ao mesmo tempo, tentar compreendê-la comparativamente, oferecendo uma perspectiva capaz de assinalar marcas de historicidade nas recorrências encontradas.

Teremos, como ponto de partida, as distinções entre os modos ficcionais trágico e cômico, tais como apresentados na Teoria dos Modos de Northrop Frye (2000, p. 33-70). Nela, o primeiro fator, o trágico, é responsável pelos movimentos de ruptura da composição narrativa, decorrentes da afirmação de uma individualidade e de suas paixões, enquanto ao segundo – o modo cômico – são atribuídos os gestos de congregação, nos quais prevalecem a renovação dos acordos e normas sociais. Este recurso crítico foi utilizado por mim em um artigo anterior sobre modos ficcionais e historicidade nas obras de Charles Dickens, Franz Kafka e Raymond Carver (Franco, 2014). Porém, agora ele surge, sobretudo, para estabelecer um contraste, pois embora pertinente para a análise de fenômenos da tradição judaico-cristã e de seus desdobramentos, mostra-se insuficiente para reconhecer algumas características ligadas à forma trágica tal como conhecida na antiguidade clássica, da qual veremos ressonâncias na obra de Munro, o que não acontecia nos demais casos.

Precisaremos, então, recorrer à Teoria dos Mitos do próprio Frye, que inicia esta seção do seu *Anatomy of Criticism* tratando justamente daquilo que se sobrepõe à individualidade do herói trágico: “Podemos chamar de Deus, deuses, destino, acidente, fortuna, necessidade, circunstância, ou qualquer combinação entre estes termos” (Frye, 2000 [1957], p. 207). O trecho situa, no âmbito da teoria, uma reflexão importante no estudo histórico sobre a tragédia como crise da figura do herói grego, que viria a ser formulada por Jean-Pierre Vernant (1999 [1972]), para quem a experiência



trágica grega carregava consigo coexistência ambivalente de duas temporalidades distintas, o tempo do mito e o tempo do *logos*, sem poder resolvê-la mediante um gesto individual. De maneira mais ampla, a passagem dialoga com a *Poética* de Aristóteles, tornando a obra do filósofo grego adequada para uso diante de um fenômeno contemporâneo, se minha hipótese se revelar válida.

Minha hipótese é de que Alice Munro nos oferece uma singular expressão contemporânea daquela sobreposição de um cosmos às individualidades que habitam o conjunto de seus textos e que teve na tragédia antiga sua expressão mais conhecida, mas que surge também em outras culturas politeístas. Portanto, se por um lado, tal como muitos de seus pares norte-americanos (em especial os estadunidenses), ela se distingue das inclinações do século XIX britânico para a comédia, nas quais a resolução do conflito se dava no âmbito da reorganização social, por outro lado, a dimensão trágica de sua obra não se deixa apreender através dos padrões da escatologia judaico-cristã, que tanto marcou a literatura dos EUA no século XX, através de figuras como Philip Roth e Cormac McCarthy.

Os elementos para a composição deste argumento deverão ser buscados nos movimentos internos dos contos de Munro, em especial em suas referências à antiguidade clássica e aos estudos sobre o tema. A partir daí, será assinalado que a contraposição entre indivíduo e sociedade (seja através do acordo, seja através do rompimento) não é suficiente para a compreensão do problema da historicidade do trágico, tal como experimentado no século XXI, quando outras forças não-humanas passam a ser percebidas como componentes do sentimento histórico de indivíduos e coletividades, tornando as culturas politeístas e animistas uma referência importante ao estudo desta condição (cf. Connolly, 2013, p. 98-139).

O artigo se organiza em duas partes. Na primeira, mais breve, o principal objetivo será delimitar os temas do sofrimento e da violência em um corpus dos contos de Munro, apontando para um conjunto de semelhanças internas. Estas, em um primeiro momento, devem situar a autora em uma relação de proximidade com seus pares na literatura em língua inglesa do século XX. Na segunda parte, porém, serão abordados os aspectos do trágico na obra de Munro que, no enquadramento de uma teoria dos mitos narrativos, a diferenciam deste conjunto de seus contemporâneos e trazem aproximações com outras autoras, como Anne Carson e Ursula K. Le Guin que, enfim, melhor se aplicam a uma compreensão comparativa da historicidade de sua obra.

O hábito do trágico

“Meneseteung” é o nome de um conto publicado pela primeira vez por Alice Munro na revista *New Yorker*, em 1988, e depois reunido na coletânea *Friend of my Youth*, do mesmo ano. O título faz referência a um rio localizado na área rural de Ontario. A narrativa se apresenta como



uma investigação que intercala dados geográficos com a biografia de Almeda Roth, uma poeta provinciana, de morte precoce, que teria vivido na região durante o século XIX, deixando um conjunto de livros pouco conhecidos. Trata-se de uma mulher solitária com um histórico familiar marcado pela tragédia e, que segundo a investigação, por volta dos trinta anos teve uma breve aproximação a um vizinho disponível, viúvo e empresário, chegando a gerar comentários na imprensa da cidade sobre um possível noivado.

Tudo nesse momento da história indicava a possibilidade um final feliz; Javier Poultris, o vizinho, era sério e atencioso, enquanto a condição de Almeda como mulher solteira parecia estar no limiar do aceitável para a sociedade em que vivia; também sua casa se situava justamente na fronteira entre a parte 'decente' da cidade, habitada pelos cidadãos produtivos e respeitáveis, e outra, atravessada pela pobreza e pela violência. A cena central do conto acontece justamente quando esse mundo irrompe, literalmente, no jardim de Almeda, onde uma mulher bêbada é espancada por homens anônimos, até permanecer desacordada junto à cerca, criando uma situação com a qual ela só consegue lidar com a ajuda cavalheiresca de Poultris.

No entanto, aquilo que parece ser a ocasião de uma aproximação definitiva entre ambos, acaba se revelando um ponto de virada no sentido oposto. De acordo com as informações da narradora, o episódio termina por catalisar um surto psicótico em que, entre outras visões e delírios, Almeda projeta a escrita de um poema infinito, que levaria o nome do rio mencionado no título. Muitos anos depois, seu obituário daria indicações de um longo processo de debilitação mental, em que ela teria se tornado motivo de escárnio para as crianças da cidade.

Em que pesem as especificidades da prosa de Munro, cabe notar, antes de tudo, como "Meneseung" realiza alguns movimentos recorrentes na literatura em língua inglesa do século XX, em especial no caso norte-americano, na comparação com a tradição britânica oitocentista. A oscilação final da narrativa na direção do polo da violência e da loucura é bastante enfática: se, por um lado, as descrições de abertura e a situação inicial poderiam constar num romance de Jane Austen, por outro lado o desfecho se dá inequivocamente do outro lado do Atlântico, para onde, em séculos anteriores, teriam se transferido indivíduos mais brutos e menos respeitáveis, segundo padrões da Europa Ocidental. Entre eles, estavam os antepassados escoceses de Alice Munro, tal como ela os escreve em seu livro de memórias *The View from Castle Rock* (2006): pobres e desterrados, propensos ao fanatismo e à insanidade, vivendo às margens da decência e do decoro burguês.

Não faltam casos semelhantes em sua obra ficcional. Apesar do tom enganoso de sua prosa, com sua objetividade destituída de ênfase e de construções pictóricas chamativas, a violência e a loucura são temas recorrentes em seus contos, e o modo narrativo trágico se coloca com frequência, sem que seus desenlaces apontem caminhos para a reversão da fortuna ingrata de



suas protagonistas. Há casos mais ostensivos, como “Vandals” (*Open Secrets*, 1994), que põe em cena um mero ímpeto destrutivo adolescente levado às últimas consequências; e “Dimension” (*Too Much Happiness*, 2009), que trata do assassinato de duas crianças por um pai esquizofrênico. Mas o diabo está, sobretudo, nos detalhes: é na quantidade infindável de mortes, acidentes e catástrofes meramente mencionadas em seus contos que percebemos a composição de um universo perigoso e hostil, no qual a vida humana está sempre por um fio, sem nenhuma estrutura familiar ou social que garanta uma existência menos instável.

Um bom exemplo de como se dá esta absorção de imprevistos violentos e acidentes aleatórios está em “Carried Away” (*Open Secrets*, 1994), publicado em português como “Arrebatada”. A trama principal da história se passa em meio à epidemia de gripe espanhola e na sequência da Primeira Guerra Mundial; mas Jack, o soldado que troca cartas com uma bibliotecária de Ontário enquanto se encontra no front europeu, acaba tendo sua morte narrada nos seguintes termos em uma publicação local, pouco depois de voltar para casa e conseguir um emprego em uma fábrica:

Na manhã da última sexta-feira houve um acidente especialmente pavoroso e trágico na serraria da fábrica Douds. O sr. Jack Agnew, ao se aproximar do eixo principal, teve a infelicidade de prender a manga de sua camisa no parafuso de retenção de um flange auxiliar, de modo que seu braço e seu ombro foram puxados para baixo do eixo. Em consequência, sua cabeça foi posta em contato com a serra circular, tendo tal serra cerca de trinta centímetros de diâmetro. Num instante a cabeça do pobre rapaz foi separada do corpo, e o pescoço cortado na diagonal logo abaixo da orelha. Acredita-se ter sido morte instantânea. Ele não falou ou gritou, portanto o único som emitido foi o jato de seu sangue, pelo que seus companheiros de trabalho foram alertados para a terrível calamidade (Munro, 2015 [1994], p. 26).

A cena de decapitação é central no conto. Ao mesmo tempo, parece fazer referência a mais uma entre outras tantas mortes ocorridas, não exatamente nos campos de batalha ou em decorrência da peste, mas também nas fábricas, galpões, represas, trilhos de trem, fronteiras e fazendas que então se espalhavam pelo território do continente naquela época, contando com constante reposição de mão-de-obra. A história do Canadá e dos Estados Unidos deste período está cheia destes incidentes. A obra de Alice Munro também (considerem também, por exemplo, “The Turkey Season”, em *The Moons of Jupiter*, de 1988).

Além das pequenas apoteoses destrutivas e dos ambientes de uma permanente insegurança prática ou existencial, alguns contos de Munro têm episódios criminosos de resolução duvidosa e motivações pouco claras, fazendo girar em torno deles investigações que podem durar décadas ou mesmo séculos. É o caso de “The Wilderness Station” (*Open Secrets*, 1994), em que



uma mulher confessa o assassinato do marido em um rincão fronteiro, sem que as autoridades locais – delegados, clérigos e médicos – consigam concluir se ela é, de fato, a assassina ou apenas histérica. É o caso também de “The Love of a Good Woman” (*The Love of a Good Woman*, 1998), que conecta dois assassinatos improváveis em um extenso arco narrativo.

A identificação deste hábito do trágico tem a virtude adicional de oferecer um eixo comparativo diacrônico, que melhor evidencia a posição de Munro diante das construções cômicas oitocentistas. Pois, se a comédia inglesa apontava para uma reconstrução da sociedade sobre bases renovadas e acordos refeitos, o relato investigativo que proliferou no final do século XIX (G. K. Chesterton, Conan Doyle) fazia o mesmo, apenas de maneira mais esquemática e evidente. Na narrativa policial inglesa clássica, o viés temporal de *restauração da normalidade* imperava, por mais estranhos ou desconcertantes que pudessem ser os crimes desestabilizadores da ordem da polis.

Algo de muito diferente se observa na literatura dos Estados Unidos e do Canadá. O romance policial norte-americano (Patricia Highsmith, Dennis Lehane, *True Detective*) trata de formas de violência e de loucura que não se deixam elucidar por motivações racionais comuns. O crime se torna algo de fato extraordinário, fora de qualquer horizonte de expectativas dado pelo campo de experiência, destituído de uma lógica convincente e, portanto, um risco existencial incontornável para a comunidade. Embora aparentemente impossíveis e inexplicáveis, eles são crimes *reais*, coisas que aconteceram.

Alice Munro situa uma reflexão a respeito disso nas páginas de “Royal Beatings” (*The Beggar Maid*, 1977), em circunstâncias aparentemente prosaicas e domésticas, mas onde, nas feições grotescas do padrasto prestes a espancá-la com uma crueldade desumana, a narradora percebe um teor performático, que ela tenta explicar da seguinte maneira:

Desde então ela pensa sobre assassinos, e assassinatos. Será que a coisa precisa ser levada a cabo, no final das contas, em parte por causa do efeito, para provar a uma determinada audiência – que não poderá relatar, mas apenas registrar, a lição – que tal coisa pode acontecer, que não há nada que não possa acontecer, que os mais terríveis absurdos são justificados, que podem ser encontrados sentimentos que correspondam a eles? (Munro, 1991 [1977], p.19)

Ou seja, nenhuma chance de restaurar a normalidade, se é que algum dia existiu alguma. Esse é o pano de fundo das narrativas de Munro, como é o de muitos autores e autoras do Novo Mundo anglo-saxônico, que neste aspecto se distinguem também da literatura modernista europeia. Pois, quando a tragédia entra em cena em epílogos culturais como “Os Mortos” (1914), de James Joyce, *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, ou *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, há sempre



o contraste com um mundo (perdido ou idealizado, mas ainda assim importante na composição do texto) feito de grandes esperanças e expectativas de permanência.

O romance de Woolf é o mais representativo neste contexto, em parte pela afinidade estilística de Munro com a autora inglesa, que faz destacar as diferenças. Em momento algum encontramos, na obra da artista canadense, uma protagonista tão alegremente apegada às rotinas de sua vida particular e ao *common sense* da vida pública de seu país quanto Clarissa Dalloway; o que temos, quando muito, são senhoras presbiterianas de uma religiosidade obstinada, capazes de realizar atos do maior desapego ao senso comum.

Ou seja, experiência trágica da vida e da história se insinuam para essas personagens de uma maneira muito diferente do que acontece com a protagonista de Woolf, em cuja festa sopram os ventos da morte de Septimus Warren Smith, seu contraponto esquizofrênico, vítima de estresse pós-traumático, após sua participação na Primeira Guerra, e que termina por se suicidar. Para as personagens de Munro, este tipo de sofrimento não é algo que venha de fora – é algo que faz parte de seu mundo.

Assim, até agora, estivemos tratando, sobretudo, das semelhanças entre os hábitos literários de Alice Munro e outros escritores e escritoras do Canadá e dos EUA, no contraste com a literatura europeia da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. No que se refere à recorrência de modos narrativos, notamos como o trágico ganha proeminência no primeiro caso, na comparação com as inclinações para a comédia restaurativa e reformadora do romance inglês oitocentista e em como ele, inclusive, se consolida como o responsável por toda uma concepção de mundo em que a violência, a loucura e a mortalidade são a regra. O que contrasta com as composições modernistas em que elas aparecem como notáveis exceções ou pontos de inflexão, no contexto do otimismo burguês e de suas expectativas de permanência e regularidade.

Mas, na obra de Alice Munro, existe algo além disso. Literalmente, algo *além* disso: algo que transcende e agrupa essa enumeração de insucessos em uma forma menos aleatória do que a apresentação dá a entender. Não se trata da capacidade de estabelecer pequenas ilhas de entendimento e identificar momentos efêmeros de delicadeza em meio a um universo caótico e ingovernável, marcado pela crônica desesperança dos *losers* da economia capitalista – essa é uma qualidade que encontramos em contistas como Raymond Carver, por exemplo, mas não com o mesmo destaque na obra de Munro. Tampouco ela recorre à oscilação entre o distanciamento satírico e envolvimento emocional de Lorrie Moore ou à agudeza estilística de Grace Paley, ou ao sentimentalismo sóbrio de Harold Brodkey, entre outros grandes contistas que apareceram ao seu lado na coleção *My Mistress Sparrow is Dead: Great Love Stories, From Chekhov to Munro*, editada em 2008 por Jeffrey Eugenides.

Aqui, com base no levantamento desta seção, estamos refutando também a análise de que



a prosa de Munro teria um aspecto marcadamente “elegíaco” (Smythe, 1992). Entendo que a linha de continuidade estabelecida por Eugenides – “de Tchekhov a Munro” – ressalta uma convergência na qual notamos uma importante dissonância. Fica assim a pergunta: qual é a singularidade que verificamos na prosa da escritora canadense, em particular quando se trata do recurso ao modo narrativo trágico, na comparação com autores com quem ela apresenta as mais evidentes afinidades? E mais precisamente: o que fez de Alice Munro uma escritora do século XXI, para a qual as referências literárias comumente usadas para descrever a literatura do século anterior parecem insuficientes, sobretudo quando consideramos um espectro ampliado de variações possíveis em torno de um sentimento trágico da história?

O conto enquanto casa, a casa enquanto cosmos

Em um breve ensaio sobre Alice Munro, a escritora Margaret Atwood trata da aspereza do ambiente em que transcorrem os contos de Munro, atribuindo estas características à tradição protestante em que emergem. Mas, considerando que esta mesma tradição contém a doutrina da justificação pela fé, Atwood observa que “na obra de Munro, a graça prolifera, mas estranhamente disfarçada: nada pode ser previsto” (Atwood, 2006, p. 14). A partir daí, ela se refere às reviravoltas e imprevistos que tantas vezes causaram perplexidade entre leitores, comentaristas e inclusive editores da escritora.

De fato, para alguns de seus críticos mais imediatos, as tramas de Munro se tornaram basicamente inverossímeis a partir de certo ponto de sua trajetória (cf. Thacker, 2011, p. 492-525). Porém, outros, como o romancista Jonathan Franzen (2004), se colocaram do lado de um maravilhado fascínio com a capacidade da autora de ir até o limite do aceitável na complexidade de suas composições narrativas. Tal como o crítico Sebastian Smee, que afirmou diante da publicação de *Runaway*, de 2004, que Munro levava seus enredos até o limite da ruptura de credibilidade, o que era possível apenas porque suas personagens nunca respiram o ar rarefeito do melodrama e, sim, movimentavam-se “na atmosfera mais rica da grande ficção”. (Smee, 2005, p. 23). Ou da tragédia, como podemos – e iremos – acrescentar.

Este é o ponto a ser explorado para que seja possível assinalar os índices de historicidade próprios à prosa de Alice Munro, a partir da análise não apenas dos modos, mas também dos mitos narrativos por ela mobilizados. Precisamos entender não apenas como a tragédia atravessa sua obra sob a forma da violência e da loucura, mas também como há uma forma – e um fundo – trágicos em sua percepção de mundo, mais próxima inclusive das formas e fundos da tragédia grega antiga do que da tragédia anglo-saxônica moderna.

Então, de fato, as reviravoltas imprevisíveis da prosa de Munro são uma questão, mas



explicá-las mediante a tradição religiosa mais familiar à autora pode ser enganoso. Sobretudo quando tratamos de livros como *The Love of a Good Woman* (1998), *Hateship, Courtship, Friendship, Loveship, Marriage* (2001) e *Runaway* (2004), as correlações internas do texto apresentam um desenho esteticamente construído com certa lógica de equiparações e compensações; há simetrias inusitadas, há coincidências incríveis, há um jogo de ressonâncias; há, enfim, uma *composição* trágica, e não um conjunto de eventos aleatórios (ainda que essa composição possa ser apenas intuída como parte de uma cosmologia, ou seja, de um universo de forças não-humanas instáveis em conflito).

Na comparação com o diagnóstico de Atwood, portanto, estaremos mais próximos das observações de Ann Hulbert publicadas na *New York Review of Books* por ocasião do lançamento de *Open Secrets* (1994). No comentário ao livro, Hulbert afirma que Munro parece cada vez mais preocupada com o “imprevisível e o desconexo” e com “as implausíveis ligações entre o então e o agora”, em uma justaposição que não parece “previsivelmente pós-moderna”, mas que carrega consigo um sentimento de assombro diante das transformações que são capazes de atravessar a existência de uma pessoa. E, ao tratar mais especificamente de um conto, ela escreve que, como acontece com frequência na escrita de Munro, “a busca por um novo equilíbrio sempre significa a descoberta de uma nova ambivalência” (Hulbert, 1994).

“The Albanian Virgin” (*Open Secrets*, 1994), conto a que a comentarista se refere, é interessante neste contexto também por antecipar elementos que serão importantes na análise do tríptico de Juliet, de *Runaway* (2004), onde pretendemos condensar os pontos principais do argumento. Há, por exemplo, o recurso estratégico da narrativa a um ambiente marcado por uma série de hábitos culturais como a vendeta, a vergonha e as limitações à responsabilidade individual. Há, também, aquela sobreposição de eventos separados no tempo e no espaço que dialogam entre si em uma esfera esteticamente construída, criando um desenho que parece ter uma evolução própria, a despeito do que querem ou buscam os indivíduos envolvidos na composição.

Cabe, então, apresentar em maior detalhe a série composta pelo segundo, terceiro e quarto contos de *Runaway*, e que tiveram sua centralidade na obra de Munro, corroborada pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar, ao escolhê-los para uma adaptação cinematográfica (*Julieta*, 2016). O conjunto de narrativas, assim como o filme, trata de três etapas na vida de uma mulher e de suas relações com a filha e a própria mãe. Primeiramente, ela aparece por volta dos vinte anos, fazendo uma viagem através do país para encontrar Eric, um pescador que virá a ser seu marido; depois, em uma visita a casa dos pais, enquanto o casamento está em crise; por fim, tentando obter notícias de uma filha – Penelope – com quem teria perdido a comunicação após eventos subsequentes à morte de Eric. A protagonista surge, a princípio, como especialista em estudos gregos, o que explica o nome da filha.



Basta uma breve descrição de “Acaso”, o primeiro conto da série, para sublinhar que, mais uma vez, estamos diante da proliferação de infortúnios improváveis e estranhamente concatenados. Durante uma viagem de trem através da estepe canadense, na época de sua juventude, a protagonista oferece uma acolhida ríspida a um estranho inconveniente que tenta puxar conversa; este mesmo homem se suicida na sequência, jogando-se diante do trem; o episódio coloca a protagonista em contato com Eric, o futuro marido que ela vem a conhecer neste momento. A princípio, a relação encontra o obstáculo da dependência prática da primeira mulher de Eric em relação a ele, por conta dos efeitos de um acidente que a deixara em uma cadeira de rodas. O encontro que consuma o envolvimento de Juliet e Eric se dá, portanto, alguns anos depois, no dia seguinte ao funeral da mulher, quando – por coincidência – Juliet chega à sua casa para uma visita inesperada, após a viagem de trem em que se inicia o conto.

O padrão se repete nos contos seguintes. Ficamos sabendo, por exemplo, da morte de Eric após sair para uma pescaria durante uma tempestade, num arroubo causado por uma discussão com Juliet, quando ela retorna de uma viagem em que visitara os pais levando Penelope. A mestria estilística de Munro está em sua capacidade de narrar com certa naturalidade essas concatenações recorrentes ou, ao menos, de não enfatizar seus contornos. Mas é também a distensão da forma que permite isso, através dos longos arcos narrativos englobados por um conto ou conjunto de contos, fazendo com que eventos separados por grandes intervalos na vida de uma pessoa entrem esteticamente em contato. Ou, mais exatamente, fazendo com que estes eventos estejam *cosmicamente* em contato, ou seja, integrem uma mesma composição espacial única, ainda que seus contornos não possam ser definidos com nitidez.

Para desenvolver este tema podemos recorrer aos próprios estudos de Juliet. Em um trecho da viagem, a narradora se refere à sua cópia de *Os gregos e o irracional*, de E. R. Dodds – uma reconhecida referência nos estudos da antiguidade clássica – falando dos grifos que a leitora ia deixando durante a viagem e da sensação de que “aquilo que marcara com tanta satisfação em outro momento, agora só lhe parecia obscuro e perturbador” (Munro, 2006 [2004], p. 79). Essa dinâmica de elaboração e dissolução de sentidos é, ela mesma, uma síntese da experiência de leitura de Munro, onde fatos que, por um instante, parecem inequivocamente participar da teia de um destino, podem logo depois perder todo o senso de necessidade.

No entanto, a passagem do livro citada no conto não poderia ser mais significativa. Ela se encontra no segundo capítulo, em que Dodds trata do contraste entre “culturas da vergonha” e “culturas da culpa”. Há apenas duas linhas transcritas no conto, mas vale observar o contexto em que elas surgem na obra do classicista irlandês, quando ele trata da consciência de um “misterioso nexos” capaz de unir os elementos da tragédia em Ésquilo, para depois completar com a frase grifada por Juliet: “O que, para a visão parcial dos vivos, aparece como o ato de um monstro, é percebido



pela visão mais ampla dos mortos como um aspecto da justiça cósmica” (Dodds, 2022 [1951], p. 39).

É esta “visão mais ampla” que a prosa de Munro perturbadoramente insinua em sua tragicidade, entretendo a hipótese de que o sofrimento humano é parte de um todo tão incompreensível para os próprios humanos quanto indiferente às suas incompreensões. A “justiça cósmica” que eventualmente se desenha aí pode não parecer exatamente justa aos nossos olhos, mas não deixa de ser cosmicamente, isto é, esteticamente justificada, em um jogo de pesos e contrapesos que os antigos atribuíam à ação de Nêmesis, deusa da equalização da fortuna, e que as culturas da vergonha entendem melhor do que as culturas da culpa.

Assim como as mulheres entendem melhor do que os homens, acrescentaria a ensaísta e poeta Anne Carson, uma das inspirações para a personagem de Juliet (cf. Rae, 2010). E, neste ponto, cabe ressaltar também o contexto específico em que a citação de Dodds surge no relato, de modo a introduzir com maior propriedade o argumento de Carson em seu texto sobre a poluição feminina na antiguidade e sua conexão com esta análise. Pois a referência se dá justamente após Juliet perceber que seu sangue menstrual, que ela havia deixado tingindo a água do vaso do trem, fora confundido com sangue do suicida a quem ela negou um gesto de *camaradagem*. “Cheia de sangue. Que deve ter jorrado para dentro quando o trem passou por cima”, ela ouve uma passageira dizer (Munro, 2006 [2004], p.76), referindo-se, na sequência, à sua incapacidade de desfazer a confusão e de sequer mencionar para outras pessoas o “humor macabro” daquele equívoco.

A confusão se dá em vários níveis, concretos e metafóricos, mas talvez, sobretudo, na maneira como culpa e vergonha se confundem e, ao se confundirem, ressaltam suas distinções. A vergonha é o sentimento predominante de Juliet na situação, não o remorso, o que sublinha a sua importância na compreensão do conjunto da obra de Munro (cf. Falco, 2018). Isso ressalta também uma ligação simbólica da personagem ao universo da antiguidade homérica, tal como concebida por Dodds, e marca seu vínculo a um mundo arcaico descrito por Carson, em que suas marcas de distinção corporais femininas – o vazamento de fluidos, a indeterminação de limites, o espalhamento no espaço – tem uma “dimensão cósmica” diferente da tendência masculina à exclusão e limitação (Carson, 2023 [1999], p. 25).

Nosso trabalho torna-se, então, entender como o trágico se apresenta neste contraste proposto por Carson. Em primeiro lugar, consideremos que o acesso a “inesgotáveis reservatórios de potência reprodutiva da natureza”, por parte da mulher (Carson, 2023 [1999], p. 25), implica uma intimidade com forças igualmente inesgotáveis de mortalidade e perecimento. Trata-se de uma percepção inclusiva e não seletiva do mundo, uma capacidade de recepção de seus fenômenos contraditórios de maneira não excludente, um entendimento de seus fluxos num plano intuitivo feito de simultaneidades. Trata-se, igualmente, de uma relação mais abrangente e, por isso mesmo,



menos pessoal com a roda dos destinos humanos, onde eles são vistos em suas inesgotáveis variações, sem que isso implique, a não ser *in extremis*, em um apagamento das marcas individuais.

Esta abrangência se apresenta ao longo da descrição das relações de Juliet com a mãe e a filha, em cada um dos três contos que compõem o tríptico, entrelaçadas por acidentes e reviravoltas, nas quais a individualidade de cada uma é, ao mesmo tempo, sublinhada e submetida a uma visão de conjunto da trama familiar. Mas os temas da vergonha e da mácula se apresentam também na obra de Munro em variações mais sintéticas, sobretudo num período anterior, quando suas tramas eram mais esquemáticas e enunciavam os próprios contornos e fundamentos mais abertamente. “The Progress of Love” (*The Progress of Love*, 1985) é um caso interessante neste sentido: toda a narrativa acontece em torno da cena de uma suposta tentativa de suicídio pela avó da narradora. Sua mãe, ainda menina, a teria encontrado em pé sobre um banco, no celeiro da fazenda, com a corda enrolada no pescoço, sem que o pai estivesse por perto. Em determinado momento, referindo-se a esta cena e seus desdobramentos na memória da mãe, a narradora afirma:

Eu sempre tive a sensação, escutando as histórias da minha mãe, que alguma coisa assomava atrás de mim. Como uma nuvem que eu não podia vislumbrar, e não podia ver onde terminava. Havia uma nuvem, um veneno, que tocou a vida da minha mãe. E quando eu sofria por ela, eu me tornava parte disso (...) Parecia que ela sabia algo sobre mim que era pior, muito pior, que as mentiras ordinárias e as artimanhas e o egoísmo; era na verdade uma vergonha repugnante (...) Meus irmãos não se incomodavam com nada disso. Pareciam selvagens alegres, correndo por aí livres, sem precisar saber muito. E quando eu mesma tive dois filhos, nenhuma filha, senti que algo podia ser interrompido agora – as histórias, os lamentos, os velhos enigmas que você não consegue resolver e aos quais não pode resistir (Munro, 2006, p. 112).

Em síntese, portanto: se, por um lado, o espectro masculino se associa ao trágico em sua força de separação e ruptura, tal como a encontramos no Antigo Testamento ou em Shakespeare, no âmbito feminino, a tragédia assume sua antiga dimensão transpessoal, que não diminui a sua violência e, inclusive, a amplifica para outros níveis de sofrimento humano, porém, destituindo acontecimentos isolados de seu aparente ineditismo. A própria Juliet leva este raciocínio ao extremo quando, observando a paisagem da taiga canadense da janela do trem, pergunta-se qual seria o termo correto para descrever o que contemplava, e chega à palavra *destino*, para depois acrescentar:

Mas a questão em pauta não era o destino individual, de qualquer maneira. O que a atraía – o que a deixava encantada, na verdade – era exatamente a indiferença, a repetição, o descuido e o desprezo pela harmonia que se podia encontrar na superfície desordenada do escudo pré-cambriano (Munro, 2006 [2004], p. 66).



No limite, é desta natureza geológica arcaica, anterior a qualquer ordenamento narrativo humano, que estamos tratando. Ao se tornar o cenário da morte de Eric anos depois, o mar cumprirá um papel semelhante na narrativa, mostrando-se também tanto como inexaurível fonte de vida quanto de morte. Mas é exatamente ao ser interrompida em sua reflexão que Juliet entra em contato pela primeira vez com o destino individual do homem que virá a se jogar diante do trem. Portanto, destinos individuais – e inclusive e sobretudo, o próprio destino – serão importantes para a protagonista do tríptico, assim como são o tema da obra de Munro em geral. Mas não podemos perder de vista o pano de fundo de todos eles indicado por essa passagem, com sua indiferença e impessoalidade, capaz de acolher em si uma infinidade de tragédias sem alterar o seu semblante de esfinge.

Cabe ressaltar, então, a ausência de um páthos entrópico, de inevitável derrocada pessoal ou civilizacional, na obra de Munro. Pois este é o ponto, afinal, em que ela mais se diferencia da maior parte de escritores norte-americanos do século XX e XXI que tiveram uma expressão específica do trágico como marcas de historicidade em suas obras. Há uma diferença significativa entre, por um lado, representar a loucura, o sofrimento e a morte como o resultado teleológico de um determinado arco narrativo, ainda que este *telos* seja dado pela entropia catastrofista; e, por outro lado, entendê-los como parte integrante de um cosmos em que forças do caos e da ordem estão em constante permuta e oscilação e onde, retomando uma formulação crítica sobre Munro já citada, “a busca por um novo equilíbrio sempre significa a descoberta de uma nova ambivalência” (Hulbert, 1994).

Não precisamos pensar estritamente na literatura apocalíptica e pós-apocalíptica que proliferou no ambiente cultural anglo-saxônico deste período; podemos pensar, por exemplo, na catástrofe do protagonista da *American Pastoral* (1997), de Philip Roth, com suas cenas de juízo final sobre o destino de um homem comum. É possível imaginar um personagem desta natureza integrando a obra de Munro (Almeda Roth, de “Meneseung”, por exemplo), mas nunca que ela dê o mesmo tipo de atenção pormenorizada ao conjunto de eventos que se acumulam em sua descida aos infernos. Para Munro, a descida aos infernos é somente uma parte da história, envolvendo os ciclos e sucessões geracionais que transcendem a experiência individual e que, mesmo na experiência individual, se apresentam de maneira contaminada pela ressonância de outras histórias e atravessamentos.

Na obra de Munro, enfim, a descida aos infernos é somente uma das histórias entre as tantas que ela é capaz de narrar em um só conto (o que dizer de uma série, de um livro). Essa não é uma diferença apenas quantitativa, vale ressaltar: temos aqui um caso ostensivo das qualidades narrativas apontadas por Ursula K. Le Guin em “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1986), ensaio em que a autora diferencia os objetos pontiagudos e cortantes que, com frequência, servem de imagem



para o ato narrativo, dos recipientes côncavos e abrangentes que ela própria fornece como metáfora de sua ficção. A bolsa, ou cesto, primeiramente apresentada como utensílio central de comunidades coletoras, ganha assim uma nova conotação.

A estrada de Cormac McCarthy (em *The Road*, 2006) é a representação retilínea do primeiro grupo na literatura trágica do início do século XXI. Ela implica um senso histórico de derrocada coletiva inescapável. Agora, se tomamos a literatura de Alice Munro como outra importante expressão da tragicidade de nossa época, temos uma imagem muito distinta, em que um conjunto de histórias e de tragédias familiares se entrecruza e se articula apontando para sentidos diversos, tanto no interior de um conto quanto na composição de uma série de contos ou de um livro.

Assim, se por um lado a tradição monoteísta resulta no enfoque romanesco na ruína do herói e da civilização que ele representa, por outro lado, quando a referência cultural mais marcante deixa de ser o legado judaico-cristão para remeter à antiguidade pagã (como no caso do tríptico de Juliet), a narrativa deixa de ser ordenada por uma sequência causal de fatos e passa a ser compreendida em sua arquitetura espacial – ou seja, pela maneira como os destinos individuais nela se encontram e são nela englobados.

Nesse aspecto, Munro propôs sua própria metáfora, para contrapor-se à ideia de que a narrativa presume acompanhar uma sucessão de acontecimentos determinada de maneira sequencial. Ela desenvolveu o ponto na seguinte passagem:

Um conto não é exatamente uma estrada onde você caminha... está mais para uma casa. Você entra e fica por um tempo, vagando para lá e para cá, permanecendo onde quiser e descobrindo como os quartos e corredores se relacionam entre si, como o mundo lá fora é alterado ao ser visto destas janelas. E você, o visitante, o leitor, é alterado também por estar neste espaço fechado, seja ele amplo e simples ou cheio de curvaturas estranhas, mobiliado de forma opulenta ou esparsa. Você pode voltar mais e mais vezes, e o conto, a casa, sempre contém mais do que você viu da última vez. Ele também transmite um firme sentimento de ter sido construído a partir de uma necessidade própria, não apenas para abrigar ou enganar você (Munro, 1996, p. 20-21).

É esta “necessidade própria”, experimentada na arquitetura de suas histórias, que torna os contos de Alice Munro recipientes onde o trágico ganha uma dimensão ao mesmo tempo arcaica e contemporânea. Se Ursula K. Le Guin ofereceu sua bolsa pós-apocalíptica com *Always Coming Home* (1985), o compêndio de narrativas e outros discursos etnográficos onde o colapso de nossa civilização é apenas uma história entre outras, vista da perspectiva de civilizações sobreviventes, em Alice Munro cada catástrofe pessoal e cada episódio de dor e sofrimento é um entre muitos, mas



que são reunidos no ambiente doméstico e familiar de cada casa que ela constrói e revisita, e onde as gerações se sucedem.

Em ambos os casos, cada um à sua maneira, o senso histórico escatológico é substituído pelo senso histórico cosmológico, que envolve a participação de cada uma das unidades em um conjunto mais amplo de forças em interação. Assim, ganha nova conotação a análise de que a literatura de Munro seria uma literatura *doméstica*. Porque ela é – sem, no entanto, ser uma literatura prosaica. Cada conto de Munro é uma casa e cada casa é um cosmos, onde a violência e o sofrimento se apresentam tragicamente, observadas de modo indiferente pelas camadas geológicas da taiga, mas experimentada de maneira dilacerante por cada indivíduo que nela encontra seu destino.

Considerações finais

A sensação de uma catástrofe planetária iminente tem sido uma constante de nosso sentimento histórico, tal como descrito na literatura do final do século XX e início do XXI. No entanto, a estrada que leva a um inevitável apocalipse é um resultado de um imaginário que, de maneira excludente, reduz nossas opções à luta contra um universo hostil, ignorando muitas outras formas de interação entre indivíduo e cosmos que a própria tradição literária oferece.

Assim, se o fim de linha da cultura escatológica ocidental é o reverso completo das promessas não cumpridas de uma história progressiva em uma dinâmica bipolar que só conhece a plenitude e a danação, o sucesso e o fracasso, a vitória ou a rendição, existe uma *vitalidade* própria às tradições politeístas e panteístas que se reflete na atenção contínua às oscilações das forças de composição do cosmos, sem que nunca exista a expectativa de resolução destes conflitos, mas apenas episódios em que seu desenho fica mais evidente ou perceptível. Aqui, o humano está sempre em uma condição inerentemente frágil, mas em momento algum deixa de ser partícipe de todo o processo; e, portanto, nunca se vê alienado de seu lugar como parte deste universo em que se encontra.

Conhecemos bem os representantes da narrativa contemporânea que reforçam nossa sensibilidade para a proximidade do fim do mundo. Precisamos ainda conhecer e entender melhor aqueles que, sem ignorar a dimensão trágica de nossa situação histórica, nos oferecem outras possibilidades de leitura e compreensão do sofrimento humano neste contexto de mudança e metamorfose. Neste trabalho, espero ter demonstrado que a leitura da obra de Alice Munro é um importante veículo de construção desta sensibilidade.



Referências

- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ATWOOD, Margaret. Introduction. In: MUNRO, Alice. **Carried Away**: a personal selection of stories. New York: Alfred A. Knopf, 2006, p. 9-21.
- CARSON, Anne. Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade [1999]. In: CARSON, Anne. **Sobre aquilo em que mais penso**: ensaios. Trad. Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 11-42.
- CONNOLLY, William. **The Fragility of Things**: self-organizing processes, neoliberal fantasies, and democratic activism. Durham: Duke University Press, 2013.
- DODDS, E. R. **The Greeks and the Irrational**. Philadelphia: Greenpoint Books, 2022 [1951].
- FALCO, Amelia de. The Shame of Affect: sensation and susceptibility in Alice Munro's Fiction. In: DEFALCO, Amelia, YORK, Lorraine (org). **Ethics and Affects in the Fiction of Alice Munro**. London and New York: Palgrave Macmillan, 2018.
- FRANCO, Gustavo Naves. Modos ficcionais e historicidade: Charles Dickens, Franz Kafka, Raymond Carver. *História da historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 7, n. 16, p. 121-137, 2014.
- FRANZEN, Jonathan. Runaway: Alice's Wonderland. *The New York Times*, 14 Nov. 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3DKWjv4>. Acesso em: 14.01.2025.
- FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism**: four essays. Princeton: Princeton University Press, 2000 [1957].
- HULBERT, Ann. Writer without borders. *The New York Review*, 22 december 1994. Disponível em: <http://bit.ly/3Dlov1A>. Acesso em: 14.01.2025.
- LEGUIN, Ursula K. "The Carrier Bag Theory of Fiction". In: LEGUIN, Ursula K. **Always Coming Home**: author's expanded edition. New York: Library of America, 2019, p. 725-730.
- MUNRO, Alice. **Carried Away**: A Personal Selection of Stories. New York: Alfred A. Knopf, 2006.
- MUNRO, Alice. **Falsos Segredos**. Tradução Celina Portocarrero. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015 [1994].
- MUNRO, Alice. **Fugitiva**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 2006 [2004].
- MUNRO, Alice. **Selected Stories 1968-1994**. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
- MUNRO, Alice. **The Beggar Maid**. New York: Random House, 1991 [1977].
- RAE, Ian. Runaway Classicists: Anne Carson and Alice Munro's 'Juliet' stories. *Journal of the Short Story in English*, 55, autumn 2010, 141-156.
- SMEE, Sebastian. The dangerous edge of things. *The Spectator*, 22 january 2005, p. 23. Disponível em: <https://bit.ly/4iwU5hS>. Acesso em: 14.01.2025.
- SMYTHE, Karen. **Figuring Grief**: Gallant, Munro, and the Poetics of Elegy. Montreal, McGill-Queen's University Press, 1992.
- THACKER, Robert. **Alice Munro**: writing their lives. Toronto: McClelland; Stewart, 2011.
- VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e ambiguidades na Tragédia Grega. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999 [1972].

Informações Adicionais

Biografia profissional:

Gustavo Naves Franco é professor do Departamento de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Doutor em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Estado do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tem trabalhos publicados nas áreas de Literatura Comparada, Historiografia Literária, Literatura e Psicanálise e Práticas de Leitura e Escrita.



Endereço para correspondência:

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Avenida Pasteur, 296. CEP 22290-240. Bairro Urca. Rio de Janeiro/RJ.

Financiamento:

Não se aplica.

Conflito de interesse:

Nenhum conflito de interesse foi declarado.

Aprovação no comitê de ética:

Não se aplica.

Preprint

O artigo não é um preprint.

Disponibilidade de dados de pesquisa e outros materiais

Não se aplica.

Editores responsáveis

Rebeca Gontijo – Editora-chefe
Iuri Bauler Pereira – Editor executivo
Renata Dal Sasso Freitas – Editora-executiva

Direitos autorais

Copyright © 2026 Gustavo Naves Franco

Histórico de avaliação

Data de submissão: 31/01/2025

Data de aprovação: 27/10/2025

Licença

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

