

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

***JANET FRAME: UMA ESCRITORA DE FICÇÃO E A FICÇÃO DE
UMA ESCRITORA***
OS MÚLTIPLOS PROCESSOS DA AUTOBIOGRAFIA ESTÉTICA

ALBA OLMÍ

**Tese de Doutorado
Literatura Comparada**

Porto Alegre, outubro de 2001

***JANET FRAME: UMA ESCRITORA DE FICÇÃO E A FICÇÃO DE
UMA ESCRITORA***
OS MÚLTIPLOS PROCESSOS DA AUTOBIOGRAFIA ESTÉTICA

por

ALBA OLMÍ

Tese de doutorado submetida ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de

Doutora em Letras

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: **Prof.^a Dr.^a Gilda Neves da Silva Bittencourt**

Comissão examinadora: **Prof.^a Dr.^a Patrícia Lessa Flores da Cunha**

Prof. Dr. Rildo José Cosson

Prof.^a Dr.^a Rita Terezinha Schmidt

Prof.^a Dr.^a Suzana Bornéo Funck

Prof.^a Dr.^a Maria da Graça Krieger

Coordenadora do PPGL

Porto Alegre, outubro de 2001

AGRADECIMENTOS

Este trabalho tornou-se possível graças à ajuda moral e material de muitas pessoas que seria demasiado longo elencar e, em especial modo, pela preciosa avaliação crítica da Prof.^a Dr.^a Gilda Neves da Silva Bittencourt, minha orientadora.

Um agradecimento muito particular é devido à banca do meu exame de qualificação, composta pela Prof.^a Dra.^a Rita T. Schmidt e Prof.^a Dra.^a Tania Franco Carvalho, cujas sugestões foram de grande valia para o aperfeiçoamento de alguns pontos críticos.

Minha gratidão à Prof.^a Dr.^a Jane Tutikian fica aqui registrada pelo importante incentivo dado a meu trabalho.

Grande parte da minha gratidão vai também à Dra. Heather Murray, Chefe do Departamento de Inglês da Universidade de Otago, Nova Zelândia, sem cuja ajuda bibliográfica teria sido quase impossível realizar esta tese.

Agradeço às Universidades de Milano, Roma e Bologna (Itália), e respectivas bibliotecas, que prontamente atenderam minhas solicitações sempre que foi necessário, sem ônus algum.

Aos colegas da UNISC que me apoiaram ao longo da dura jornada deixo meu reconhecimento.

À amiga Lúcia Correa Brito, que me ouviu pacientemente e me estimulou nos momentos de crise, compartilhando também minhas alegrias, deixo uma gratidão imensa.

À minha família, pelo carinho e compreensão permanentes.

RESUMO

A escritora objeto desta tese, figura proeminente da literatura neozelandesa, voltou-se ao gênero autobiográfico após um longo percurso na área da ficção, para definir-se como uma primeira pessoa, depois de sua vida particular ter sido insistentemente confundida com sua obra por parte da crítica.

Uma questão que logo vem à tona é que praticamente toda ficção resulta ser, até um certo grau, fundamentalmente autobiográfica e que a análise crítica da obra de um escritor possibilita o conhecimento de sua vida. Nosso argumento, opondo-se a esse pressuposto, parte da vida para melhor compreender a obra, evidenciando que Janet Frame manteve um grande distanciamento entre os eventos reais e sua ficcionalização, realizando uma tarefa que a coloca lado a lado dos nomes mais ilustres da literatura ocidental do século XX.

Numa atitude comparatista, procuramos extrair os diversos processos de transmutação estética realizados pela escritora, buscando sanar algumas distorções que impediram uma análise mais confiável de sua obra, problematizando, entre outros aspectos, a questão do gênero autobiográfico, da mimese e do realismo ficcional.

A manipulação artística da vida particular de Janet Frame foi resgatada por um conjunto de processos, entre os quais a antimimese, a poetização do cotidiano, a intertextualidade e a interdiscursividade, que revelam um alcance estético e uma auto-referencialidade deslocada muito além do mero biografismo.

Outros aspectos analisados na obra como um todo indicam que novas abordagens da ficção de Janet Frame, a partir de enfoques pós-modernos, pós-coloniais, pós-estruturalistas e feministas podem superar as posturas reducionistas das quais ela foi alvo.

Palavras-chave: Autobiografia estética, ficção, gênero, intertextualidade, interdiscursividade, análise do discurso, crítica pós-moderna, pós-colonial, pós-estruturalista e feminista.

ABSTRACT

The writer which is the object of this thesis is a preeminent personality of Newzealander Literature. She turned up to the autobiographical genre after a long period in the field of fiction, in order to define herself as a first person, while her private life had been insistenly mixed up with her work by the critics.

A question which immediately arises is that pratically all fiction is fundamentally autobiographical at some degree, and that a critical analysis of a writer can highlight the knowdledge of his/her life. Our argument, presuming the opposite, claims that it is possible to start from life to know better the work, showing that Janet Frame was able to maintain a great distancing and displacement between fact and fiction, performing a literary craft that situates her side to side to the most important writers of the XX century.

Using a comparatist bias, we tried to extract the many processes of her aesthetic transmutation, looking for the correction of some distortions that prevented a more truthful analysis of her fiction, problematizing, among other aspects, even the question of genre/gender, of mimesis and fictional realism.

The artistic manipulation of her private life's events was restored through a set of tecniques, among which those of the art of misrepresentation, the stylised of quotidian, transtextuality and interdiscursivity that show an aesthetic achievement yielding an auto-referentiality led well beyond the autobiographical level.

Furthermore, other aspects such as postmodernism, post-structuralism, postcolonialism and feminism show that a new approach of Frame's fiction can exceed the reductionistic posture of which she has been the target.

Keywords: Aesthetic autobiography, fiction, genre, intertextuality, interdiscursivity, discourse analysis, postmodernist, post-structuralist, postcolonialist and feminist critics.

SUMÁRIO

RESUMO	iv
ABSTRACT	v
INTRODUÇÃO	8
1 A VIDA DE JANET FRAME	21
2 OS ROMANCES DE JANET FRAME: UMA CRONOLOGIA	27
2.1 OWLS DO CRY (1957)	27
2.2 FACES IN THE WATER (1961)	28
2.3 THE EDGE OF THE ALPHABET (1962)	30
2.4 SCENTED GARDENS FOR THE BLIND (1963).....	31
2.5 THE ADAPTABLE MAN (1965).....	33
2.6 A STATE OF SIEGE (1966).....	34
2.7 YELLOW FLOWERS IN THE ANTIPODEAN ROOM (1969)	36
2.8 INTENSIVE CARE (1970)	37
2.9 DAUGHTER BUFFALO (1972)	39
2.10 LIVING IN THE MANIOTOTO (1979).....	41
2.11 THE CARPATHIANS (1988).....	42
3 RESPOSTA CRÍTICA À OBRA DE JANET FRAME	46
3.1 Meio século de crítica: uma tentativa de sistematização.....	48
3.2 Uma escritora-crítica: um esboço de auto-retrato	69
3.3 Os hemisférios Norte e Sul se encontram.....	71
3.4 Aspectos gerais na obra de Janet Frame	76
3.5 Novos enfoques críticos.....	80
3.5.1 A academia internacional descobre Janet Frame.....	83
3.5.2 Os contos de Janet Frame na mira da crítica	88
3.5.3 Um olhar crítico para a poesia de Janet Frame.....	95
3.6 A crítica se volta às autobiografias: uma cronologia.....	98
3.7 Enfoques pós-coloniais, pós-modernos, pós-estruturalistas e feministas.....	109
3.7.1 Aspectos do pós-colonialismo.....	110
3.7.2 Enfoques pós-modernos	117
3.7.3 Aspectos do pós-estruturalismo.....	122
3.7.4 Alguns enfoques feministas.....	125
3.7.5 Mudanças de rumos na crítica	132
3.8 Um balanço crítico da crítica.....	146
3.8.1 A literatura de resistência pela linguagem.....	157
3.8.2 Janet Frame: trincheira pós-cultural ou refúgio de identidade?.....	159
3.8.3 Os pós-coloniais podem falar?	163
4 ASPECTOS E ENFOQUES DA MEMORIALÍSTICA: UM GÊNERO IMPURO	166
4.1 O texto memorialístico: linhas francesas e norte-americanas	166
4.1.1 Autobiografia feminina: aspectos e funções.....	185
4.1.2 Autobiografia: um gênero fora da lei?.....	190
4.2 A autobiografia de Janet Frame: um exercício literário de memória	192
4.2.1 A "difícil" questão do gênero autobiográfico	201
4.2.2 O tempo da memória: passado/presente da escritura, a marca do processo enunciativo.....	208
4.3 Autobiografia e ficção	215
4.4 O discurso da memória na narrativa de Janet Frame.....	222
4.5 Auto-representação e alteridade: os narradores da autobiografia	227
4.6 A autobiografia estética: uma teoria.....	238

5 DIMENSÕES E ASPECTOS DO PROCESSO CRIATIVO EM JANET FRAME: "UM MUNDO DE PALAVRAS"	244
5.1 Os nomes e seu conteúdo semântico	257
5.2. <i>Owls do cry</i> : o tema é a linguagem.....	267
5.3 A arte da antimimese	275
5.4 As metamorfoses de Daphne	292
5.5. A poetização do cotidiano	304
5.6 Morte e ressurreição	313
6 INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE EM JANET FRAME: PROCESSOS.....	319
6.1 Conceitos de intertextualidade	320
6.2 Genette e Riffaterre: dois enfoques de intertextualidade	321
6.3 Aspectos e dimensões intertextuais em Janet Frame.....	324
6.3 Virginia Woolf: o intertexto como inspiração e memória.....	331
6.4 Shakespeare: o intertexto do naufrágio e do desespero.....	337
6.5. M. R. Rilke: vida/morte, poesia/misticismo	345
6.6 Joseph Conrad: o tema do imperialismo e da solidão	354
6.7 O intertexto começa com Yeats: o simbolismo	358
6.8 O intertexto bíblico: ascensão e queda	360
6.9 O intertexto sócio-político: "Admirável mundo novo"	363
6.10 O intertexto mitológico: de Orfeu a <i>Memory Flower</i>	367
6.11 O intertexto psiquiátrico: o eu dividido.....	370
6.11.1 A ficção da loucura e a loucura na ficção.....	375
6.11.2 Concretude e reificação no pensamento esquizofrênico.....	384
6.11.3 O idioleto do esquizofrênico: superinclusão ou perda da atitude categorial	386
7 UMA ESCRITORA DE FICÇÃO E A FICÇÃO DE UMA ESCRITORA.....	402
7.1 Janet Frame: "literatura de segundo grau" ou palimpsesto.....	403
7.2 A questão do gênero	408
7.3 Aspectos intertextuais e interdiscursividade	413
7.4 A polêmica questão do realismo.....	415
7.5 A subversão da linguagem.....	416
7.6 A escritora e a obra.....	422
7.7 Janet Frame e a crítica	428
7.8 Janet Frame na luta com o anjo	429
7.9 A importância da escritura.....	433
7.10 Uma escritora de múltiplos sentidos.....	435
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	442

INTRODUÇÃO

Ser comparatistas literários hoje significa votar-se a esta prática ascética mundana, educadora, arriscada e abençoada, "in a post-colonial world".
Armando Gnisci

A autobiografia, de forma geral, tem sido vista em função do conhecimento que o leitor pode auferir a respeito da vida particular de um determinado indivíduo. Contudo, nas duas últimas décadas, o projeto autobiográfico veio absorvendo uma surpreendente variedade de interesses, demonstrando que a leitura de uma autobiografia, associada ao escrutínio crítico do contexto no qual foi produzida, pode fornecer uma visão ampla não somente do autobiógrafo, mas também das condições sociais, culturais e políticas dentro das quais alguém lê e escreve a seu respeito.

Por outro lado, uma abordagem histórico-literária da autobiografia pode proporcionar o resgate de escrituras em alguns casos obscuras ou mal interpretadas, ao mesmo tempo em que pode iluminar as formas pelas quais se utilizam - ou se podem utilizar - as autobiografias, tanto para representar como também para compreender vidas individuais e particulares, estabelecendo uma corrente de interesses comuns capazes de promover mudanças educativas, políticas e sociais, ou contribuir para a própria teoria da autobiografia.

Partindo das autobiografias de Janet Frame, e penetrando retrospectivamente em sua obra ficcional, parece possível investigar e tentar responder algumas prementes questões: por que os traços autobiográficos são tão abundantes e tão presentes em sua obra ficcional? Transfigurados em fatos, personagens e ambientes fictícios, ou semi-fictícios, permeados de uma profunda investigação filosófica e sociopolítica, esses traços realizam de fato uma forma de reencontro com ela mesma e uma forma de denúncia pela identidade que lhe foi roubada, assim como foi roubada a vida e a identidade dos *maoris*, seus compatriotas indígenas da Nova Zelândia, reduzidos a uma minoria pela colonização inglesa. E também oferecem uma comprovação de que sua suposta "esquizofrenia" pôde ser utilizada para investigar o mundo da loucura no qual ela transitou por longos períodos.

Quais foram os processos pelos quais Janet Frame conseguiu transformar suas provações existenciais em autênticas obras de arte, após a destruição parcial de seu cérebro submetido a mais de duas centenas de eletrochoques e a dezenas de choques insulínicos? Como ela consegue provar sua "normalidade" dentro da diferença, ser aceita e reconstruir sua identidade destrocada pelo equivocado tratamento psiquiátrico ao qual foi submetida e também pelo conservadorismo da sociedade neozelandesa, duplamente opressora, porque patriarcal e colonial? Como ela consegue ascender e situar-se no pedestal que a crítica lhe reservou, pese a sua "diferença"?

Para responder a essas perguntas, antes de mais nada é preciso dizer que Janet Frame é uma diferente no sentido melhor e mais amplo da palavra, assim como o são para ela os *maoris*, os aborígenes neozelandeses seus compatriotas, assim como ela vê todos os marginais/marginalizados que não têm espaço próprio na sociedade colonial. A única forma de reconhecimento e valorização dessa diferença, para Janet Frame, é dar novas vidas a esses indivíduos através da ficção. A linguagem literária, a criatividade e a capacidade de transfiguração pela linguagem serão os instrumentos que Janet Frame buscará e usará durante toda sua vida. As palavras da autora parecem mais eloquentes do que qualquer outra descrição:

Language is just a way of bringing a shining light on this ordinary world. [...] My life had been for many years in the power of words. It was driven now by a constant search and need for what was, after all, "only a word" - imagination - [...] and still the longed-for imagination eluded me.¹

Essa desconcertante confissão de impotência criativa, por parte de uma Janet Frame adolescente, pode fazer sorrir de incredulidade aqueles que já tiveram a grata oportunidade de "encontrar" a maior escritora neozelandesa viva, cuja personalíssima busca a respeito do significado da existência e da experiência vivencial humana, particularmente do homem contemporâneo, articula-se justamente pela linguagem e pela marcante criatividade narrativa e poética, por sua marcante diversidade.

Considerada alternativamente "visionária", "vidente", "Kafka às antípodas", pós-moderna, pós-colonial ou feminista, em seus onze romances, nas coletâneas de

¹ FRAME, J. *Janet Frame: an autobiography*. Auckland (NZ): Random House, 1994. p. 113. (Todas as citações são retiradas dessa edição).

contos, na poesia, num livro de contos infantis e inclusive nas autobiografias, essa sonhadora, poética, imaginativa Janet Frame nos abre uma tal riqueza de fantasia capaz de suscitar, por vezes, tanto admiração quanto uma certa inquietação. Isso sobretudo quando, mostrando figuras humanas *wearing their skin with the inside out*,² nos conduz *at the edge of the alphabet*, ou seja, à beira do abismo mental e espiritual, lá onde o poder de significação das palavras se enfraquece até desaparecer no limiar do silêncio.

E justamente ali, em momentos de receptividade particular, podem ser colhidas imagens do mundo aquém e além da vivência cotidiana, um mundo do qual geralmente tentamos nos esquivar. Nas páginas de Frame tais imagens são alicerçadas numa linguagem que constitui o instrumento do qual a artista, "camaleão-ventríloquo", se utiliza para a mediação entre o universo interior do indivíduo e a realidade, entre o *inscape* e o *outscape*.

Trata-se de uma linguagem controlada que se torna assim não somente, e nem tanto, um instrumento de descrição-comunicação, quanto um método de percepção, apresentando-se, como em William Blake, ora extremamente simples, ora elíptica, alusiva, semeada de palavras-chave obsessivamente repetidas, densa de meandros metafóricos que, com frequência, são decisamente e determinadamente obscuros. Tanto numa como noutra forma, esse método esforçou-se para ir ao encaço das fulgurações de uma imaginação profundamente desejada e que participasse - ou que se misturasse - do quotidiano:

I wanted an imagination that would inhabit a world of fact, descend like a shining light upon the ordinary life of Eden Street, and not force me to exist in an "elsewhere". I wanted the light to shine upon the pigeons of Glen street, the plum trees in our garden, the two japonica bushes, [...] our pine plantation [...] I refused to accept that if I were to fulfill my secret ambition to be a poet, I should spend my imaginative life among the nightingales instead among the wax-eyes and the fantails. I wanted my life to be "the other world". (*An autobiography*, p.101, grifo da autora)

Apesar de suas reiteradas afirmações de inadequação, a escritora possui uma fé inabalável na palavra, assim como no poder da imaginação que acaba por tornar-se o seu grande objetivo, declarando-se convencida de que

² FRAME, J. *Living in the Maniototo*, p. 55. New York: George Braziller, 4 edition, 1997. (Todas as

language is all we have for the delicacy and truth of telling, that words are the sole heroes and heroines of fiction. Their generosity and forgiveness make one weep. They will accept anything and stand by it, and show no sign of suffering. They will accept change, painlessly, the only pain being that experienced by those who use words, scattering them like beans in a field and hoping for morning beanstalks as high as the sky with heavenly commotion there, upstairs where the giants live. (*Living in the Maniototo*, p. 93)

Com efeito, se o "falcão" e o "ogro-bicho-papão" de sua primeira história, que ela criou aos três anos de idade, penetram suas páginas como símbolos de um obscuro mal-estar existencial, ou melhor, de uma ameaça cósmica, Frame consegue, de certa forma, mantê-los sob controle justamente pela magia da linguagem, na qual corre, por vezes, um humorismo irreverente e bizarro, do qual ela se utiliza como um equilibrista, absolutamente consciente de sua capacidade de manipulação verbal e estilística. É evidente, de fato, sua tentativa de criar uma multiplicidade de perspectivas simultâneas, um jogo complexo de refrações sobre o objeto da escritura.

Com essa finalidade, a escritora mistura formas tipográficas diferentes, utiliza epígrafes conhecidas e menos conhecidas, ou totalmente inventadas, introduz versos de outros poetas e versos de sua autoria, variando continuamente os registros de sua prosa, que ora se apresenta simples e desconexa, ora discursiva e rítmica; ora de tipo publicitário-jornalístico, ora, pelo contrário, imaginativa e poética, inserindo, para enriquecer ainda mais a forte polissemia, palavras *port-manteau*, *puns*, *spoonerism*, anagramas e todas as possíveis formas de estranhamento lingüístico que podem ser encontradas na fonte de uma tradição iniciada por Lewis Carroll, passando por Samuel Beckett e Harold Pinter, e continuada por Eliot e Joyce, tornando-a uma pessoa e uma escritora decisamente *sui generis*.

A dificuldade em ser diferente obriga Janet Frame ao alheamento. O desequilíbrio emocional, a doença física e espiritual que dominam sua vida e sua família refletem-se assim na ficção, e a autora busca e cria uma supralinguagem capaz de iluminar de uma nova luz o mundo comum em que todos vivem, mas que poucos conhecem realmente. Nessa linguagem-refúgio há toda uma busca a respeito do significado da vida, da experiência do homem contemporâneo e, particularmente,

dos diferentes, na qual seja possível esconder-se para sobreviver ao mundo mau que cerca a humanidade: a criatividade na literatura e na linguagem será seu eterno refúgio. Inclusive o hospital psiquiátrico em que está internada é para ela uma espécie de abrigo - em suas próprias palavras - que, paradoxalmente, lhe rouba a identidade, a liberdade, a saúde e, ao mesmo tempo, a "protege" do lado exterior, do mundo injusto que não compreende seus anseios. Ela consegue assim transformar em arte e pungente lirismo toda sua tragédia pessoal que se articula num amplo *corpus* narrativo e poético, no qual ela vive, sobrevive e, finalmente, revive. É o que lhe basta para ser, quem sabe, feliz, tranqüila, razoavelmente serena e muito produtiva. Lembrando Camus, poder-se-ia dizer que

Toda a alegria silenciosa de Sísifo está aí. Seu destino lhe pertence. Seu rochedo é sua questão. [...] A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz. (CAMUS, 1989, p.144-145)³

Quarenta anos após a publicação de seu primeiro livro de contos, ela publica um conjunto de três autobiografias que se tornam ponto de partida para novos e aprofundados estudos sobre sua vida e sua arte, oportunizando a realização de um filme⁴ que arrebatou uma dezena de prêmios internacionais. Certamente pelo valor cinematográfico, mas também pela denúncia-testemunho de que ela é protagonista principal e única. Um filme que deverá permanecer na história do cinema como um dos mais importantes *cult movies* dos últimos 50 anos que narra e descreve, questionando sutilmente, as injustiças sofridas por alguém que nasceu "deslocado" e que, portanto, não se enquadra nos rígidos moldes de uma sociedade colonial extremamente conservadora.

A escrita autobiográfica de Janet Frame, praticada nos seus começos como um autotratamento, e continuada de várias formas na ficção, supera os arquétipos conhecidos, extrapola o estilo memorial ou jornalístico, resultando numa obra-prima lírica, dramática, dolorosamente épica, autêntica e verdadeira.

³ CAMUS, A. *O mito de Sísifo*: ensaio sobre o absurdo. 2. ed. Tradução e apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

⁴ Trata-se do filme *An angel at my table*, dirigido por Jane Campion

Suas obras ficcionais são o espelho da busca norteadora de toda sua produção, fortemente impregnada de traços autobiográficos, mas sobretudo de literariedade. Suas temáticas contêm, implicitamente, a busca de uma identidade própria na perspectiva de uma sobrevivente que foi capaz de construir uma reputação nacional e internacional através de sua arte, trazendo à tona a cruel sistemática sociopolítica dos países pós-coloniais. Poesia, conto e romance apresentam temáticas recorrentes e quase obsessivas, relacionadas, em grande parte, à sua vida, à sociedade em que ela vive, e à morte, que é a contraparte da vida.

Contudo, embora a escritora esteja envolvida com pesadas demandas existenciais, ao longo de sua obra encontramos também a importante presença do humor e da ironia que revelam a perspicácia de sua visão de mundo, com frequência transfigurada por métodos complexos que mobilizam modelos caleidoscópicos de significados simbólicos.

Por essas razões, tentar definir as possíveis aproximações e/ou os limites entre autobiografia e textos ficcionais, em se tratando de Janet Frame, é um pesado desafio. Para estabelecer com alguma segurança seus processos narratológicos, pelo estudo intertextual de sua autobiografia, de sua ficção e de sua biografia, tendo em vista que boa parte da obra ficcional de Janet Frame apresenta importantes pontos de contato, quando comparada ao relato de sua história pessoal, é preciso afundar muito em sua vida e em toda sua obra, além de considerar o polêmico espaço crítico que ela propiciou em quase meio século, dos anos 50 até o presente.

Apesar do "pacto autobiográfico" teorizado por Philippe Lejeune, implícito nas autobiografias, e do "pacto ficcional", explícito em *Faces in the water* e nas suas demais obras, ainda restam muitas dúvidas a respeito dos limites de gênero na escritura de Janet Frame. Com efeito, a autobiografia que a autora escreve entre 1982 e 1985 (uma trilogia que será reunida num único volume em 1989) resulta de uma longa aprendizagem como poeta, contista, romancista e autobiógrafa que Janet Frame inicia nos anos de sua adolescência. Em 1951, quando se publica o seu primeiro trabalho, que reúne uma série de contos: *The lagoon and other stories*, a escritora já

tem atrás de si uma quantidade razoável de produção literária, particularmente contos e poemas, alguns deles publicados em jornais e revistas.

Em 1957 publica-se *Owls do cry*, uma íntima e lírica descrição da loucura e da solidão existencial. O segundo romance, *Faces in the water* (1961), é uma obra que, embora apresentada como ficcional, retrata e relata de forma absolutamente documental todo o doloroso percurso realmente vivenciado pela autora em hospitais psiquiátricos, como paciente interna. Janet Frame, contudo, atribui os fatos a uma personagem imaginária, como personagens imaginárias seriam também as demais que vivem e agem ao redor da protagonista. Essa ressalva, inclusive, consta como forma de advertência na contracapa do livro.

Em 1962, é lançado o romance *The edge of the alphabet*, um trabalho considerado politicamente e formalmente subversivo, que tem como pano de fundo um mundo sem amor e sem futuro em função da Guerra Fria. Em 1964, vem a público seu quarto romance: *Scented gardens for the blind*, uma obra que, independentemente das qualidades de sua originalíssima e complexa estrutura narrativa, da desconcertante variedade de registros expressivos, aborda, mais uma vez, um tema relacionado com uma forma de loucura que se consubstancia pela mudez voluntária de uma personagem que se afasta da vida, da visão e da audição num profundo estranhamento em relação ao mundo exterior.

O romance *The adaptable man* é publicado em 1965, seguido de *A state of siege* (1966), *The Rainbirds* (1968), *Intensive care* (1970) e *Daughter buffalo* (1972). Em 1979, Janet Frame publica um novo romance: *Living in the Maniototo*, que se configura como a história de um romance, a história de uma escritora, a história de uma mulher, as memórias de uma vida e as dificuldades da escritura ficcional. Seu último romance, *The Carpathians*, que contém uma crítica à falta de memória histórica da Nova Zelândia e enfatiza o papel do artista como guardião da linguagem, vem a público em 1988.

Nas três décadas que separam o romance *Faces in the water* e *An autobiography*, Janet Frame cresce e amadurece literariamente, publicando, além dos

romances - os mais numerosos, em termos de publicação - poemas e contos de cunho autobiográfico. Diante desses fatores, é lícito indagar se seus romances, particularmente *Owls do cry*, *Faces in the water*, *The edge of the alphabet*, *Scented gardens for the blind*, *Living in the Maniototo*, e os contos da coletânea *The lagoon and other stories*, *The reservoir*, *Snowman*, *Snowman* e *You are now entering the human heart*, não apresentariam importantes aspectos de sua experiência quanto os relatados em *An autobiography*; e se a autobiografia, por outro lado, não evidenciaria, talvez, aspectos tão ficcionais quanto a própria ficção, tendo em vista suas qualidades literárias e sua estrutura narrativa.

Numa entrevista concedida pela autora neozelandesa em 1990,⁵ ela afirmou que decidira escrever sua autobiografia da forma mais cuidadosa possível, para que não houvesse outras biografias imprecisas circulando pelo ambiente literário e acadêmico. E acrescenta ainda que sentiu a necessidade de escrevê-la para deixar atrás de si esse percurso de vida e não pensar mais nele, como se a escritura tivesse sepultado o doloroso período, concedendo-lhe, no entanto, novas possibilidades para o presente. Ao organizar as memórias, afirma Janet Frame, adquirem-se novos modelos para a vida e a conscientização que deriva do possuir e conservar esses modelos.

Essa é a versão oficial da escritora. No entanto, se é possível pensar que as autobiografias tenham sido realmente inspiradas pelo desejo de "fixar" sua história de vida, de estabelecer uma imagem do eu, tornando-a menos controversa, é também possível pensar que o fato de escrever os três volumes da autobiografia ao longo dos anos 80, após a publicação de *Living in the Maniototo* e antes de escrever *The Carpathians*, tenha removido, da visão dos horizontes criativos de Frame, o conceito de um "eu" prescritivo, historicamente determinado e unificado, concedendo-lhe a possibilidade de escrever a partir de uma consciência mais livre e mais dispersa.

Parece possível reconhecer aqui a lição de Virginia Woolf, cujos escritos, particularmente os ensaios, foram para Frame um objeto declarado de amor e de

⁵ Entrevista conduzida por Liuba Songini, publicada em *Linea d'ombra*, Milano, n.53, p. 66-70, ott. 1990.

inspiração. Sem dúvida ela os percebeu muito próximos de si, no acidentado percurso existencial que é matéria da autobiografia, daquela "coleção de anos" que, assumindo a forma escrita, se afasta lentamente, como num processo catártico, de quem a viveu. Através da narrativa ela procura decantar tudo o que há de doloroso em suas recordações, colocando-as fora de si e recompondo-as com o cuidado implícito na laboriosa operação da escritura autobiográfica.

Algumas de suas obras mais importantes foram traduzidas na Espanha, Itália, França, Bélgica, Holanda, Rumênia, União Soviética, Dinamarca, Suécia, Noruega, Hungria, Alemanha, China e Japão, e numerosos trabalhos de crítica estão presentes não só em vários países da Europa, mas também na América do Norte, Canadá, Austrália e, naturalmente, na Nova Zelândia, sua terra natal, na qual ela vive até hoje, preparando - entre outros trabalhos - o quarto volume de sua autobiografia, enquanto colaborou ativamente com sua biografia.⁶

O interesse que a autobiografia, particularmente a autobiografia feminina, vem despertando hoje nos meios acadêmicos, a importância e a amplitude que os estudos interdisciplinares e multiculturais estão assumindo no campo da Literatura Comparada, o aperfeiçoamento do conceito de polissistema - que pode revitalizar literaturas consideradas marginais ou periféricas, num sistema literário diferenciado - e a valorização de uma autora do quilate de Janet Frame, muito oportuna, num momento em que se discute o cânone e se tenta resgatar a literatura periférica, particularmente pós-colonial, motivaram este projeto que pretende partir de uma análise comparada de boa parte das obras de Janet Frame, para problematizar a questão do gênero, passível de uma dupla abordagem, literária e feminista, avaliar suas qualidades literárias, mas, sobretudo, investigar o processo criativo subjacente.

A obra de Frame, que é literatura, mas é também documento e denúncia das relações conservadoras e patriarcais pós-colonialistas em face da mulher e de seu espaço, e principalmente em face dos que não pertencem ao "padrão social dominante", parece merecer não somente o nosso interesse, mas também o de

⁶ KING, Michael. *Wrestling with the angel: a life of Janet Frame*. Washington D.C.: Counterpoint, 2000.

numerosos pesquisadores estrangeiros que denotam uma forte propensão pela narrativa da autora neozelandesa, se levarmos em conta todas as publicações que incluem as diversas traduções e inúmeros trabalhos críticos surgidos em torno de sua obra ficcional e poética. A importância de Frame, na verdade, transcende o âmbito literário, pelo fato de que seu trabalho pode ser considerado também uma importante contribuição para a teoria da literatura e para os estudos culturais em que se incluem história, política, feminismo, filosofia, direito internacional,⁷ sociologia e, para os estudos médicos, o campo da psicanálise e da psiquiatria.

Todos esses fatores permitem evidenciar o valor de uma autora que consegue surpreender e fascinar o leitor a todo momento. Todavia, apesar do interesse e da produção crescente na área dos estudos autobiográficos, essa bibliografia parece ter praticamente ignorado Janet Frame, pelo menos até recentemente, no que tange a sua obra autobiográfica, se pensarmos em termos de trabalhos acadêmicos de peso. Por essas razões, outro fator motivante desta tese, de importância certamente não menor, foi o ineditismo do tema voltado à descoberta dos processos que tornam sua obra um conjunto de "autobiografias estéticas" nas quais o elemento biográfico é transfigurado e recriado, fazendo de sua narrativa um gênero particular que coloca Janet Frame no mesmo patamar de escritores como William Faulkner, Gabriel Garcia Marques, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf e Anaïs Nin, entre muitos outros, que também processaram suas experiências de vida transformando-as em literatura da melhor qualidade.

O objetivo maior deste trabalho surgiu, pois, de uma pergunta que norteou toda a pesquisa: onde começa e onde termina a vida privada de Janet Frame? Quando nos defrontamos com sua obra ficcional e com suas autobiografias, deparamo-nos com tão alto grau de literariedade em ambos os gêneros (se é que se trata de gêneros diferentes), que a pergunta se torna imperiosa. Por outro lado, conhecendo sua vida atormentada, não podemos deixar de sentir Janet Frame, em toda sua trajetória ficcional, como personagem principal de suas histórias, ao lado de *personae* e espaços geográficos que participaram de sua vida real. Qual seria, então, o processo pelo qual

⁷ A reclusão abusiva de Janet Frame no hospital psiquiátrico de Seacliff (Nova Zelândia) levantou uma séria polêmica envolvendo direitos humanos e os procedimentos psiquiátricos lá praticados.

Janet Frame consegue inserir, no tecido ficcional, numerosos e importantes aspectos de sua vida particular, fatos, pessoas e emoções, ao mesmo tempo em que exercita um extraordinário controle sobre esse seu material de vida, criando obras que possuem a coerência e as demandas espirituais e intelectuais mais profundas que definem a boa literatura?

São perguntas de difícil resposta, posto que os limites entre vida e arte parecem ter sido apagados pela longa prática de escritura e pelo talento que, embora inato nela, foi apurando ao longo dos anos até desembocar nos três volumes de sua autobiografia e, finalmente, em seu último romance.

O trabalho que aqui se propõe parte, pois, de um estudo comparado e intertextual da obra frameana, buscando evidenciar a metamorfose que a escritora realiza para transformar em arte a experiência vivencial através da criatividade lingüística, temática e estrutural de sua narrativa. A obra de Janet Frame, em todo seu longo e profícuo percurso, apresenta de fato relevantes valores estéticos pelas inovações que ela introduz no seu jogo narrativo anticonvencional, o que a torna uma escritora à frente de seu tempo, a criadora de novas abordagens literárias.

Pela complexidade que o tema apresenta, o trabalho foi dividido em dois blocos. No primeiro, delineamos a vida de Janet Frame e resumimos brevemente seus onze romances, para que se possa ter uma visão panorâmica de suas temáticas. A seguir, resgatamos, quando possível em ordem cronológica, boa parte do acervo crítico que circula no ambiente acadêmico, num espaço iniciado nos anos 50 e continuado até o presente, com a finalidade de definir os enfoques, com frequência divergentes, que envolvem sua obra, e estabelecer o que a crítica já realizou e o que ainda falta realizar.

No segundo, fundamenta-se teoricamente o gênero memorialístico, através do diário, da autobiografia e da biografia e, a seguir, realiza-se uma releitura comparada da obra de Janet Frame, visando delinear seus processos criativos pelo viés temático, estilístico e pelo viés da intertextualidade que inclui o conceito de hipertexto, hipotexto, arquiteito e autotexto, em suma, da intertextualidade em suas diversas

nuanças, buscando as formas pelas quais o intertexto está presente nos diversos aspectos que compõem a obra frameana.

Procuramos assim identificar e definir os mecanismos pelos quais se realiza a alquimia frameana que envolve um difícil - mas alcançado - equilíbrio entre vida e ficção, contracenando com aspectos socioculturais da Nova Zelândia na perspectiva de uma pós-colonial deslocada nessa sociedade. Em suma, descreve-se o processo literário pelo qual Janet Frame incorpora sua vida à sua obra.

Na busca de respostas ao nosso questionamento, procuramos ir além da crítica genética, pois "uma descrição de gênese sem interpretação não é o suficiente",⁸ pautando nosso estudo na teoria da autobiografia estética, proposta por Suzanne Nalbantian,⁹ cujo paradigma surgiu do estudo comparado de escritores como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf e Anaïs Nin, os quais evidenciam um importante traço comum: um interesse profundo por seu próprio processo estético e pela gênese artística que marca a passagem dos fatos reais para a ficção. Esse traço, como veremos, é uma das características predominantes que marca a vida e a obra de Janet Frame.

Nosso estudo, semelhante ao de Nalbantian, embora o campo de análise seja diferenciado, tornou-se viável pelos recursos bibliográficos aos quais tivemos acesso: cartas, entrevistas, autobiografias e biografias, artigos de jornais e testemunhos de parentes e amigos, de forma que foi possível aplicar uma abordagem tanto intrínseca quanto extrínseca às obras selecionadas.

Outro aspecto considerado foi o relacionamento entre literatura e doença mental, tendo em vista o perfil de Janet Frame e sua experiência como paciente interna de hospitais psiquiátricos. Os pressupostos das diversas teorias psicanalíticas dos anos 50 em diante foram buscados basicamente nas linhas teóricas francesas, inglesas e norte-americanas. A descrição de alguns tópicos da patologia mental foi buscada nos textos fundadores da psiquiatria e da antipsiquiatria.

⁸ TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992. p.306.

A Teoria do Texto, a Teoria da Literatura e a Crítica Literária sustentaram os critérios para o estabelecimento das tipologias textuais, do(s) gênero(s) e do grau de literariedade da autobiografia e da obra ficcional da autora neozelandesa. Os postulados da Literatura Comparada foram os parâmetros para a discussão que envolve cânone e literaturas emergentes e/ou marginais, ao lado de literatura pós-colonial, pós-moderna e feminista, cujos aspectos estão fundamentados nos mais eminentes teóricos da atualidade.

⁹ NALBANTIAN, Suzanne. *Aesthetic autobiography: from life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. New York: St. Martin's Press, 1997. Nalbantian é professora de Literatura Comparada da Long Island University e *expert* em literaturas européias do séc. XIX e XX.

1 A VIDA DE JANET FRAME

Na verdade a doença pode ser saúde interior e vice-versa. A saúde é aquilo que pode ser útil a um homem ou a uma tarefa, ainda que para outros signifique doença ...

Nietzsche

Terceira de cinco filhos, sobrevivente de um parto gemelar, Janet Frame nasceu em Dunedin, na Ilha Sul da Nova Zelândia, em 28 de agosto de 1924. A jovem família havia-se ali instalado fazia pouco tempo, deixando Picton, a cidade natal do pai, George Samuel Frame, ex-combatente da I Guerra Mundial, e da mãe, Lottie Godfrey, ex-empregada doméstica e enfermeira em Wellington, na casa dos Beauchamps, família materna de Katherine Mansfield, e em outras proeminentes famílias locais.

Criada na região de Otago nos anos da grande depressão, e acompanhando as sucessivas mudanças dos pais desde Wyndham a Oamaru e Willowglen, viveu em moradias cada vez mais humildes, seguindo a construção das novas linhas ferroviárias nas quais o pai trabalhava. Aos treze anos sofre a perda da irmã mais velha que morre por afogamento. A grave e incurável epilepsia do irmão e a perda de um irmão recém-nascido, entre outras tantas calamidades familiares, acabam por abalar sua adolescência já precária. Cinco anos mais tarde, Janet Frame deixa a família e volta para a cidade de Dunedin com uma bolsa de estudos, para matricular-se no curso de magistério superior e em cursos livres da Faculdade de Letras e de Psicologia, na universidade local. Havia deixado há pouco tempo sua infância e, sabendo de cor "Intimations of Immortality", de Wordsworth, havia aceito o desafio descrito pelo poeta, pressentindo que nada lhe seria fácil na grande cidade de Dunedin: "*Full soon thy soul have her earthly freight, and custom lie upon thee with a weight heavy as frost, and deep almost as life!*"¹ E nesse período, de fato, surgem os primeiros temores diante do desconhecido, mas, sobretudo, ela se vê prisioneira da mais completa solidão.

¹ WORDSWORTH, *apud* FRAME, J. *An autobiography*, op. cit., p.151.

Nesses primeiros dias acadêmicos, reencontra Shakespeare e sua linguagem que a havia acompanhado de Oamaru e da qual havia feito um tesouro que se tornaria parte de sua vida para sempre. Outros poetas são seus aliados nas horas de angústia, e ela decora um trecho da *Biographia Literaria* de Coleridge, ficando fascinada pela separação implícita que se estabelece entre *The wast land*, de T.S. Eliot, e *Fancy and imagination*, e pela viagem solitária com que se depara o poeta, quando o ponto culminante da Fantasia já foi sido superado e diante dele fica somente a Imaginação.² No período da II Guerra Mundial já havia penetrado na prosa obscura de Dostoiévski, no mundo sem-fim de Dylan Thomas e havia começado a conhecer James Joyce, Virgínia Woolf, Marcel Proust e Henry Miller, entre outros.

1945, o ano de sua maioridade, que havia começado para Janet como uma lírica pessoal, termina com uma seqüência de circunstâncias e eventos nacionais e mundiais, "numa épica" *embracing the universe, the planets and the stars*,³ dessa vez expressa pelos eventos bélicos, não pelas palavras. Todavia, a publicação de dois poemas na revista do Magistério ajuda a jovem estudante a alimentar seu prepotente desejo de ser poeta.

Ainda estagiária, abandona o ensino primário devido a sua excessiva timidez e insegurança. Dois anos mais tarde, após o afogamento de outra irmã, acometida de colapso nervoso tenta o suicídio e concorda ingenuamente em ser internada num hospital psiquiátrico para o que seria, aparentemente, um breve período de repouso e de recuperação. No hospital lhe é diagnosticada uma esquizofrenia que somente nove anos depois seria clamorosamente desmentida em Londres, por uma junta médica do Maudsley Hospital.

² Em seu famoso ensaio, Coleridge estabeleceu a diferença entre as expressões "Fancy" e "Imagination", analisando o modo como ambas se manifestam na poesia. O objetivo de Coleridge foi o de investigar o grau de fantasia (o sentido de liberdade) e imaginação presentes na poesia, em oposição a Wordsworth que investigou os diferentes efeitos que definem sua diversidade na manifestação poética. Enquanto Coleridge buscou as causas, Wordsworth deteve-se nos efeitos. Para Coleridge, a Fantasia é apenas uma forma de emancipar-se do tempo e do espaço: "Good sense is the body of poetic genius, Fancy its drapery, Motion its life, and Imagination the soul that is everywhere and in each; and forms all into one graceful and intelligent whole." *Biographia Literaria*, Cap. IV. In: RICHARDS, I.A. *The portable Coleridge*, 1978. p.477-481.

³ *An autobiography*, op. cit., p.182.

A internação psiquiátrica não foi a única desgraça que Janet Frame teve de superar: houve também o que ela denomina *the cold touch of death*, que pode ter começado provavelmente com a morte de dois irmãos, a grave epilepsia do irmão e culminado com a morte por afogamento de duas irmãs. Isso, pelo menos, é o que se sabia antes da publicação de sua biografia autorizada. Na verdade houve muitas outras tragédias que castigaram a família dos Frame, deixando profundas feridas em Janet. No prólogo da biografia, lemos:

The Frame sisters thought of themselves as Brontës: because they held, by right, "silk purses" of words; and because their family was an anvil on which disasters fell. Not just the allotted portion of infant deaths, cancers and thromboses, but more than their share. One son stillborn. Another baby miscarried. The surviving son epileptic, a drunkard, and sometimes threatening. Two daughters dead of heart failure while swimming. One of the remaining daughters committed to mental hospitals for the best part of a decade, the other felled in young adulthood by a brain haemorrhage. And Uncle Bob who cut his own throat; Uncle Charlie who drank; cousin Robert who died in a motorcycle smash; and cousin Bill who shot his lover, his lover's parents and then himself. One surviving daughter, the younger, would say that she spent her life dancing before a tide of doom that threatened to sweep her family to oblivion. The other, the writer, entered a territory which resembled the place where the dying spend their time before death. Those who return from there, she said, brought a point of view equal in its rapture and its chilling exposure to the neighbourhood of the gods and goddesses. This is the story of the writer-sister, who persevered by making designs from her dreams and going out into the world "with no luggage but memory and a pocketful of words". (KING, M. *Prologue*)⁴

Após a morte de Myrtle, ela conseguiu conforto no mundo da poesia e na história antiga. Ficou encantada com os poetas que "sabiam" e "descreviam" a morte da irmã e podiam penetrar em seu sofrimento. Mas isso não apagou a dor da perda e ela fica em crise profunda quando ouve *Lycidas*, o poema de John Milton que chora a morte de um jovem amigo morto por afogamento nos mares da Irlanda.⁵

É a literatura que, ao pé da letra, salva-lhe a vida pelas leituras apaixonadas dos clássicos, mas é sobretudo a publicação de seu primeiro livro de contos: *The lagoon and other stories*, em 1951, que lhe angariou o Hubert Church Prize no ano seguinte, a impedir a intervenção de lobotomia à qual estava destinada e agendada.

⁴ Op. cit.

⁵ O poema de John Milton inicia com estes versos: *Yet once more, O ye Laurels, and once more Ye Myrtles brown* [...] em que Janet vê o nome de Myrtle sendo mencionado, embora com a acepção de "mirtos" ou "louros" utilizados par envolver a cabeça de heróis ou mártires.

Após a alta do hospital, em 1954, aos trinta anos, é hóspede de Frank Sargeson, um dos escritores mais brilhantes da Nova Zelândia na época, em Takapuna. No ano que lá transcorre antes de embarcar para Londres, num ambiente de futuros críticos literários e poetas neozelandeses, entre os quais Karl Stead, e acompanhada pela memória de Robin Hyde, outra grande escritora neozelandesa, escreve seu primeiro romance: *Owls do cry*.

Seu retorno à Nova Zelândia, em 1963, é festejado com a publicação do seu quarto romance, *Scented gardens for the blind*, que surge após a trilogia iniciada com *Owls do cry*, continuada com *Faces in the water* e *The edge of the alphabet*.

Nos vinte e cinco anos que seguem, até a publicação de *The Carpathians*, romance graças ao qual recebeu o Commonwealth Prize for Literature em 1988, Janet Frame publica sete romances, três livros de contos, alguns ensaios, uma breve autobiografia e escreve um longo ensaio autobiográfico ainda inédito, *Toward another summer*, juntamente com os três volumes de sua autobiografia.

A escritora reside hoje em Dunedin, levando uma vida de reclusão voluntária. Conforme sua própria crença, cada escritor vive exilado, seu trabalho é a viagem de uma vida em direção à terra perdida. Janet Frame vivencia de fato uma forma de exílio voluntário, em parte por temperamento, em parte pela curiosidade mórbida que sempre envolveu sua vida e sua obra.

Em 1994 concedeu aquela que deveria ser - por decisão própria - sua (suposta) última entrevista: *The Final Word*, à escritora-jornalista Susan Chenery,⁶ contudo participou ativamente do filme que retrata sua vida e também colaborou com sua longamente esperada biografia, em que vêm a público fatos e documentos até então sigilosamente guardados por Frame, por membros de sua família, amigos íntimos e pelos médicos que dela trataram. O pedido maior que ela fez ao biógrafo foi o de não dar à biografia um enfoque crítico de sua obra e não citar literalmente as extensas entrevistas por ele gravadas ao longo de quatro anos. A razão desse último pedido é

⁶ *The Australian Magazine*, 6-7 Aug. 1994, p. 30-34.

que Frame tem consciência de que sua fala torna-se às vezes confusa e hesitante, contrariamente à sua escrita que é firme e rigorosamente controlada.

O que nos surpreende e nos intriga é que, a partir da leitura da biografia, descobrimos uma nova mulher emergindo após o término da autobiografia, cujo percurso faz o ponto final em 1965. A vida posterior de Janet Frame, como descreve seu biógrafo, apresenta um interesse ainda maior pela riqueza de experiências nela contida e pelas lições que dela emanam. King demonstra que Janet Frame é uma pessoa mentalmente sadia, com uma enorme vivência adquirida através de suas inúmeras viagens pelo mundo e pelos intensos contatos com intelectuais das mais diversas correntes.

A mulher que dali surge, extremamente tímida com os estranhos, mas cheia de *verve* e de humor junto aos familiares e amigos, é bem mais mundana do que a descrita na autobiografia que cobre - pode-se dizer - quase a metade de sua vida. Tudo o que já foi dito sobre sua reticência social é verdadeiro, contudo Frame possui "o gênio da amizade" e, quando opta pela amizade, o faz de forma a envolver uma profunda lealdade.

Parte de sua visão da vida mergulha no humor negro que, juntamente com sua imaginação criativa, parece amenizar o fato de estar viva e de saber que vai morrer, afirma King. Sua enorme lucidez a respeito da vida e dos seres humanos provam sua saúde mental, independentemente dos diagnósticos posteriormente emitidos. Como explicar então o engano de que ela foi vítima?

A resposta complexa pode ser dada em poucas palavras: ela sofria de uma profunda solidão espiritual, diagnosticada por seu professor de Psicologia, com o qual tinha sessões de análise semanais, e pelo qual ela se apaixonou como se apaixonava uma adolescente. Cresceu com a sensação de pertencer a uma família discriminada, sentindo-se "diferente" e sendo vista pelos professores como "extremamente original". Sem conseguir recuperar-se das mortes trágicas de duas irmãs, da doença do irmão e das muitas desavenças familiares, mas também da paixão estéril por seu professor, cresceu desajeitada, desconfiada, com pouca ou nenhuma habilidade nos contatos

sociais, buscando refúgio na literatura para compensar sua timidez e sua extrema solidão.

A escassa socialização de Janet impediu que ela amadurecesse de forma normal e, quando seu professor lhe comunica que vai partir para os Estados Unidos, para iniciar um curso de doutorado, é tomada de uma tal sensação de perda e de solidão - outra que se soma às demais - que acaba sofrendo um colapso com todos os sintomas de graves distúrbios psicóticos. Esses eventos, e ainda o fato de ela exibir-se para o psicólogo como "vagamente esquizofrênica", para tentar manter seu interesse, precipitam os acontecimentos posteriores que a verão inserida no mundo da loucura: no começo, voluntariamente, e mais tarde de forma compulsiva, com a "ajuda" da família que, acreditando e confiando nos diagnósticos médicos, assina os papéis para sua internação que deveria ser longa e, por pouco, definitiva.

2 OS ROMANCES DE JANET FRAME: UMA CRONOLOGIA

He looked at his Soul
With a Telescope. What seemed
All irregular, he saw and
Shewed to be beautiful
Constellations; and he added
To the Consciousness hidden
Worlds within worlds.

Coleridge

Considerando que nosso estudo está centrado na problemática epistemológica e metalingüística de Janet Frame, optamos pela revisão de toda sua produção romanesca com o intuito de enuclear uma perspectiva capaz de compreender a obra total, que é fundamentalmente unitária, embora na superfície se apresente atravessada pelos inúmeros fragmentos de um espelho estilhaçado.

Janet Frame começa a escrever poemas e contos já na infância e primeira adolescência, com a firme intenção de tornar-se escritora. Em sua longa estada em Londres, onde é considerada mentalmente saudável, começa a escrever romances por indicação de seu psiquiatra, o Dr. Cawley, ao qual dedicará grande parte de sua produção literária. As resenhas que seguem objetivam dar uma visão panorâmica de alguns aspectos de sua obra ficcional, focalizando sobretudo as temáticas.

2.1 OWLS DO CRY (1957)

Esse primeiro romance questiona os valores que conduzem nossas vidas, utilizando-se de uma parábola recorrente que tem por base a busca do tesouro. Esse tesouro implica um repensar o valor da vida e o significado da morte. Nessa busca, a escritora nos aproxima da humanidade como um todo, em seu sofrimento e constante busca de um bem duradouro e transcendente.

As implicações universais ali contidas se adaptam à alegoria. Contudo o romance não possui a deliberada duplicidade da alegoria, porque não se utiliza da

ambigüidade dos jogos de palavras. A alegórica queda de Adão e Eva - e a de Lúcifer do Paraíso - contribuiria para a estruturação de cinco romances de Frame, na leitura de Judith Del Panny.¹ Em *Owls do cry*, os personagens teriam sofrido a queda metafórica do Paraíso para o Inferno, simplesmente por tornar-se adultos. Eles não são culpados de conduta pecaminosa: eles são traídos pelo mundo dos adultos que se torna seu inferno pessoal.

Na verdade, é a história de crianças irmãs, nascidas e criadas numa família pobre da Nova Zelândia envolvida com os interesses característicos de Frame: sua crença e sua paixão pelo poder das palavras, o sentido de paradoxo que dá cor a cada momento, a elisão do tempo e do lugar, de forma que o presente é para sempre penetrado pelo futuro e pelo passado, uma característica temporal que encontramos na cultura dos *maoris*, os indígenas neozelandeses. Nessa narrativa, a escritora consegue traçar uma espécie de esmerada e cuidadosa arqueologia pessoal, intensamente buscada e apreendida com extraordinária clareza.

Daphne, uma das crianças, está internada num hospital psiquiátrico em consequência do trauma provocado pela morte violenta da irmã mais velha à qual ela assiste de perto. Procurando livrar-se da lembrança traumática, desdobra-se vivendo num mundo de fantasia. Do hospício sairá após longos anos como um vegetal, em função da lobotomia que a tornou tranqüila, sem personalidade, sem revoltas, incapaz de perturbar a ordem social estabelecida. Ela irá trabalhar numa tecelagem sem saber quem é, nem donde vem ou para aonde vai.

2.2 FACES IN THE WATER (1961)

O romance explora o tema central de Frame: o temor que as pessoas sadias e normais têm dos anormais, dos loucos, e as formas pelas quais o temor exclui e pune aqueles que esboçam uma qualquer rebelião. Diante de um mundo real cruel, a saída é criar um mundo pessoal onde se possa viver. Mas, para isso, é preciso pagar um alto preço.

¹ PANNY, Judith Dell. *I have what I gave: the fiction of Janet Frame*. Wellington: Daphne Brasell Associated Press, 1992. p.13.

Dividido em três partes, o romance-relatório descreve a tremenda provação de Istina Mavet, seu injusto encarceramento em diversos hospitais psiquiátricos da Nova Zelândia durante nove anos e, finalmente, a tão ansiada liberdade por "bom comportamento", que salva Istina da ameaçadora lobotomia.

O título promete uma alegoria que surge como um paralelo entre pacientes e morte, hospital e inferno, enfermeiras e demônio. *Faces in the water* metaforiza a impossibilidade de os doentes verem-se a si mesmos. A imagem dos rostos mergulhados na água não é sua verdadeira imagem, mas um reflexo criado pelo tratamento recebido nos manicômios. *Faces in the water* torna-se assim uma poderosa metáfora que dá a idéia de seres que se vêem como num limbo nebuloso: não podem tocar-se, não podem alcançar-se, não se conhecem, porque impedidos de chegar a seu âmago. Esses seres só existem como reflexos de si mesmos. São seres irrealis, e qualquer movimento, como as ondulações da água, os confunde e destrói.

As alusões ao inferno formam um conjunto de trágicos indícios, revelando as condições que vigoram nos dois hospitais de ficção, que enfatizam o caráter punitivo do tratamento ao qual Istina é submetida, quando ela se nega a "colaborar" com as enfermeiras. A protagonista sofre repetidamente a perda de sua identidade sempre que é ligada ao aparelho de eletrochoque, ocasião em que ela precipita na escuridão que a faz sentir-se ninguém, não sabendo ou reconhecendo mais nada.

Quando Istina é novamente conduzida ao hospital de sua primeira internação, a viagem nas áreas mais profundas do seu íntimo continua. Ela é confinada no pavilhão dos loucos perigosos, incuráveis, rebeldes, nas distâncias mais profundas do complexo hospitalar, separada de tudo e de todos, presa sozinha numa cela, vivendo no silêncio absoluto.

De vez em quando ela emerge das profundezas para ser mandada para os pavilhões mais abertos e, finalmente, a um passo da lobotomia, graças à lucidez de seu comportamento determinado, aos disfarces que ela se propõe, à "colaboração" que

ela exhibe como um troféu, é considerada suficientemente recuperada para voltar à casa paterna.

2.3 THE EDGE OF THE ALPHABET (1962)

Man is the only species for whom the disposal of waste is burden, a task often ill-judged, costly, criminal - especially when he learns to include himself, living and dead, in the list of waste products.²

Com essas palavras que parecem as de um antropólogo estruturalista, Janet Frame inicia seu terceiro romance: é a voz de Thora Pattern, que vive "à margem do alfabeto", relatando sua viagem de descoberta através das vidas de três personagens: Toby, Zoe e Pat.

The edge of the alphabet é uma viagem que se aventura pelos "mares obscuros da identidade". Janet Frame ainda parece voltada ao que Carl G. Jung (1987, p. 63) chama de "impulso criativo que brota do inconsciente [...] o anseio criativo que vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento", explorando um aspecto diferente desse vasto território. É o primeiro romance de Frame em que aparece um narrador, Thora Pattern, cujo nome sugere uma espécie de deusa guerreira,³ ironicamente criadora de anti-paradigmas. Thora cria para seus personagens, Toby, Zoe e Pat, um mundo imaginário no qual eles agem e interagem, mas também herda deles parte de si mesma.

A inadequação da comunicação, que acarreta a doença do corpo cultural da sociedade - pelo menos em dois níveis - é o tema dominante. No nível individual são as limitações que criam isolamento e desespero, impedindo às pessoas de comunicar-se. É imperativo, pois, para a sobrevivência, *that we avoid one another, and what more successfulness of avoidance are there than words?* Somente uma nova linguagem nos manterá salvos do massacre: *Language will keep us safe from human*

² FRAME, Janet. *The edge of the alphabet*. New York: George Braziller, 2 ed., 1995. p.3. (Todas as citações são retiradas dessa edição).

³ Thora é o nome feminino de Thor, deus do trovão, da guerra e da força, na mitologia norueguesa.

on slaught, will express for us regret at being unable to supply groceries of love and peace (p. 55).

O espectro da morte é introduzido por Thora de forma a indicar as relações interdependentes entre suas criações e o criador. Os personagens, incluindo Thora, estão envolvidos em viagens de natureza diferente. Para Thora trata-se de uma viagem metafísica; para os demais personagens a viagem terminará com a morte, de uma ou outra forma: morte real ou renúncia a uma vida plena. Thora apresenta assim a vida contemporânea como um leque de escolhas de morte, não de vida.

2.4 SCENTED GARDENS FOR THE BLIND (1963)

Na avaliação de Richard Zenith, o *Livro do desasossego*, de Fernando Pessoa, não é um livro "[...] mas sua subversão e negação. O livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura."⁴ Uma afirmativa semelhante poderia ser feita a respeito de *Scented gardens for the blind*. Um romance desafiador e brilhante que nos conduz através dos inúmeros monólogos interiores que habitam, alternativamente, Vera, a mãe que optou por não ver; Erlene, a filha que deixou de falar, e Edward, marido de Vera e pai de Erlene, que buscou refúgio numa terra distante. A narradora nos convida a considerar a dor provocada pela impossibilidade de as pessoas se aproximarem; a necessidade de amor entre os seres humanos, a beleza e, ao mesmo tempo, o perigo do mundo sensorial.

Atrás dessa parábola das relações humanas, Janet Frame aciona outro nível de significado: o estudo de uma mente que, literalmente, explodiu os limites de toda consciência individual e que inventou sua própria e multicolorida realidade numa terrível loucura. Pode-se afirmar que esse romance é uma espécie de exercício psicanalítico de analogias: Vera, a mãe-protagonista, angustiada porque a filha Erlene perdeu o uso da palavra, mergulha na cegueira voluntária para fugir de um indefinido sentimento de culpa. Cega, ela está salva. Erlene vive silenciosamente dentro de si,

⁴ ZENITH, Richard. Introdução. In: SOARES, Bernardo. *O livro do desasossego*. Porto: Contexto, 1995. p.13-31.

comunicando-se apenas com um escaravelho imaginário e indagando a respeito do significado da morte. Muda, ela não sofre. Edward, o pai, há anos exilado em Londres, empenhado com o projeto utópico de salvar a raça humana do desgaste do tempo, tenta salvar a si mesmo desse desgaste. Os pais de Erlene acreditam que ela pode e deve ser tratada de sua mudez e que, após a cura, ela pronunciará uma frase crucial para a humanidade.

A trama dá um giro de 360° no último capítulo, revelando outro mundo surpreendente, no hospital psiquiátrico onde Vera luta para pronunciar sua primeira palavra depois de 30 anos de mudez total. Somente através da quebra do silêncio, através de uma nova linguagem, ela conseguirá escapar de sua prisão e revelar ao leitor que a tríade de personagens na verdade se resume a ela mesma.

O título, altamente simbólico, sugere que o perfume dos jardins (os valores da vida) é privilégio dos cegos, daqueles que, vivendo no seu mundo interior, são capazes de perceber o aroma das flores (a beleza da vida). Os cegos são os solitários dotados de intuição; excluídos, porque socialmente incapazes. Os loucos são os seres que a sociedade recusa, tentando furtar-lhes seu tesouro, isto é, sua fantasia. E, por fim, entre os diferentes, há os artistas, comparados aos guardiães de um farol que perfura a escuridão do mar, revolvendo as águas para resgatar os pensamentos ou alertar contra os perigos das marés, das correntes marinhas perigosas e o aproximar-se das tempestades.

No centro dessa temática complexa, envolvendo o temor pelo futuro da humanidade, há o problema da capacidade de percepção e da comunicação destruídas e “recuperadas” no último capítulo. A desejada nova língua da humanidade, flexível, expressiva, feita de palavras agradavelmente entrelaçadas *like daisy chains, with biting links, with the smell of the earth and the sun and the juice of man* (p.12), ironicamente se concretiza nos sons guturais emitidos por Vera, a protagonista que, através das cordas vocais, emite - ou melhor - vomita a "besta" que havia nela. Essa voz ancestral repropõe até o fim o contraste entre o verdadeiro e falso tesouro, entre a linguagem verdadeira e a falsa. Frame parece sugerir que o "progresso" da humanidade foi direcionado para a morte e a destruição, por tão longo tempo, que

somente o retorno à origem - à linguagem primigênia - poderá trazer novamente a esperança de regeneração.

Embora de difícil leitura, pela extrema desconstrução que o romance apresenta, é considerado o melhor trabalho de Janet Frame que se junta ao coro das grandes vozes da sensibilidade moderna, profetizando a ruína da civilização ocidental e equacionando a morte da linguagem com a morte do ser humano. A epígrafe do romance faz uma alusão singular e metafórica:

We want those who are blind to be able to appreciate what lies around them; therefore we have planted these specially scented gardens.⁵

2.5 THE ADAPTABLE MAN (1965)

Em resposta à queixa de seu agente literário pela escassa venda de seus livros, pese o louvor de uma parte da crítica, e também em resposta a seu pedido de escrever um *best-seller*, Frame cria *The adaptable man* com a intenção de ironizar o *best-seller*. Logo no início, há um assassinato, e o leitor antecipa uma rede de intrigas que serão reveladas gradualmente. No entanto o romance frustra as expectativas do leitor acostumado ao *thriller* tradicional. O como e o porquê do crime permanecem sem resposta, a não ser que o romance seja lido em chave alegórica.

O espaço é Little Burgelstatham, no East Suffolk (Grã Bretanha), um ambiente vitoriano auto-suficiente, fechado, avesso aos estrangeiros, com uma longa herança cultural, cujo nome está ligado a antigos lugares de sepultamento. Embora a narradora finja estar escrevendo no interior, na área rural inglesa, sua morada é Londres, onde um jato barulhento atravessa o céu, o trânsito do mês de junho é pesado, lento e difícil, e o quarto está abafado, cheio de carpetes empoeirados e de fuligem invasora.

⁵ Essa epígrafe não aparece nem na edição americana da obra de 1964, nem na edição inglesa de 1982. Ela foi retirada da obra de Patrick Evans, *Janet Frame*. Boston, 1977. p. 104. Uma curiosidade: em Wellington, Nova Zelândia, no Katherine Mansfield's Memorial, há um parque atrás do qual existe um "pequeno jardim para os cegos". Cf. MATTEI, Anna Grazia. *Lo specchio infranto: Scented gardens for the blind* di Janet Frame. Pisa: ETS, 1985. p.10-11. Em muitas outras cidades da Nova Zelândia, esses jardins são oferecidos por organizações de caridade.

Londres é descrita como um inferno, com sua poluição, criminalidade e falta de moral, mas a campanha inglesa não deixa de ser outro inferno onde também ocorrem assassinatos. Um jovem estrangeiro, que veio trabalhar na colheita de frutas, é morto misteriosamente, todavia o romance não se detém na descoberta do corpo e no detalhamento dos fatos, muito menos na busca do culpado.

O que o leitor percebe é que o espaço rural não é o paraíso sonhado pelos habitantes das grandes cidades: aqui as pessoas não vivem falando umas das outras, comentando nascimentos, casamentos e mortes. Pelo contrário, são pessoas alienadas, isoladas que, ao invés de possuir um espaço harmonioso e orgânico na sociedade, estão obcecadas pelo problema de como adaptar-se à vida.

O romance quer demonstrar que o mundo organizado, seguro e harmonioso de uma vila inglesa é uma ilusão. Cada personagem sofre de imenso desespero. As vidas cinzentas dos personagens retratam as tentativas de adaptação - via ilusão - às limitações impostas pela vida. Todavia, seja que um deseje o passado, e o outro queira o presente e a modernidade, a vida acaba em desastre.

Não há escapatória possível para os personagens, feita exceção para o cínico Alwyn que desenvolve uma amargura simbolicamente representativa de "seu passaporte para o século", no qual ele sente-se cada vez mais engaiolado. A vida esmaga as esperanças, especialmente as esperanças de uma vida nova. Sobrevivem os frios, os calculistas, os implacáveis e os que não pensam. Sobrevivência ou adaptação requerem falta de sentimentos, falta de ilusões ou descaso diante da responsabilidade e da culpa.

2.6 A STATE OF SIEGE (1966)

She was no more brave or cowardly than other people. She wanted to take away from herself the responsibility for what she had done. She knew, at this moment, [...] that an artist dreads most of all not publicity nor criticism nor oblivion but the burden of the responsibility of having painted what he has painted. [...] What hope was there of living anywhere in this country unless one submitted, as Malfred has done, to the invasion and the terms of

the treaty that followed: there were to be no people. Sea, sky, bush, mountains, rivers: and no people.⁶

A passagem evidencia por que Malfred Signal, a personagem principal, tenta recomeçar a viver uma vida nova. É uma professora de pintura, solteira, que aos 53 anos, após a morte da mãe, decide deixar para trás todo seu passado, a cidade onde nasceu e da qual nunca se afastou, para viver em solidão na ilha de Karemoana, no Norte da Nova Zelândia, onde espera achar um novo meio de ver e conhecer a vida que lhe foi negada, obrigada que foi a cuidar de velhos pais doentes e inválidos durante grande parte de sua existência e a pintar o que a mandavam pintar, quase só natureza morta.

Malfred abandona a fria região de Matuatangi, situada na Ilha do Sul, com suas estações previsíveis, com seus altos e rígidos picos aprisionados *in a mountain chain - a chain of stones, of snow, of rock-described as “the backbone” of the South Island - a backbone of stones* (p.191-92) que sufocam tanto o lugar como seus habitantes. Ali no Sul, inclusive o tempo segue modelos rígidos, exatamente como Malfred viveu sua rotina rígida. Chegando ao Norte, para um espaço subtropical extremamente fértil, descobre que o tempo não segue as estações do ano, que o ano não está dividido em quatro rígidas partes, e isso passa a significar simbolicamente que todas as demais diferenciações podem ser vistas com alguma dúvida.⁷

Malfred, todavia, não consegue acreditar que poderá adaptar-se a esse ambiente atípico onde não há inverno e onde tudo é imprevisível, e se dá conta de que, para alcançar a nova vida que se propõe, terá que enterrar para sempre a vida anterior, razoavelmente confortável, socialmente adequada e tranqüila.

Sua decisão de mudar-se do Sul para o Norte é ditada por sua rejeição ao materialismo da sociedade contemporânea. Ao expor a esterilidade da existência,

⁶ FRAME, Janet. *A state of siege*. 2 ed. New York: George Braziller, 1980. p.60. (Todas as citações são retiradas dessa edição).

⁷ O nome da ilha, Karemoana, sugere fluidez, ao invés de rigidez. As palavras *maori* “kare” (ardente desejo) e “moana” (mar) indicam que a ilha não é algo fixo, mas algo em movimento, devido à fluidez marinha. Cf. MERCER, G. *Janet Frame: subversive fiction*. Dunedin: University of Otago Press, 1994. p. 105.

Malfred tenta apontar o caminho para a essência e para a identidade, através da experiência da solidão e da contemplação. Mas também o caminho para a redescoberta da alma de seu país, expressa pelos mitos e pelas crenças dos nativos *maoris*, os únicos que o conhecem verdadeiramente por dentro, e nesse conhecimento há também o significado da vida e da morte.

2.7 YELLOW FLOWERS IN THE ANTIPODEAN ROOM (1969)⁸

O romance narra a trágica "jornada" de Godfrey Rainbird da vida para a morte e seu retorno à vida, num caminho tortuoso e anticonformista de exploração profunda do eu. O tema da *quest* é retratado através do despertar gradual do protagonista para um novo mundo que se origina de sua ressurreição. A narrativa de Frame descreve esse processo do despertar de forma imagística e simbólica.

Godfrey Rainbird é levado, por uma fatalidade, para uma viagem psicologicamente indesejável, ao recuperar a consciência após três dias de coma. É uma morte "temporária" que propicia a perspicácia visionária de uma nova forma de vida. Como sujeito da circunstância de uma morte, e do retorno da morte, embora não exatamente do túmulo, Godfrey se vê hostilizado pela sociedade de Dunedin que percebe a experiência de sua nova vida como um milagre irracional, assustador e bastante inconveniente. De fato, o protagonista, até passar por uma experiência tão atípica, era um cidadão médio perfeitamente aceitável aos olhos do mundo.

Após a alta do hospital, volta à "vida normal". No entanto, é cada vez mais hostilizado e marginalizado, porque a declaração de morte o envolve como uma segunda pele. Godfrey entrou numa zona proibida - a morte - que deveria ser, afinal, silenciada, porque seu retorno do reino dos mortos aniquila de forma chocante a barreira entre o ser e o não-ser. Como alguém poderia ficar diferente ou permanecer o mesmo, após ter sido declarado morto? A morte é intensamente temida e conseqüentemente bloqueada aos vivos pela barreira metafórica de grandes paredes.

⁸ O romance recebeu esse título na edição norte-americana: New York: George Braziller, 1994, e dessa edição são retiradas todas as citações. Na edição inglesa (1968), o título original é *The Rainbirds*.

Para essa sociedade, Godfrey, em função de sua "ressurreição", é representativo de energias transgressivas que ameaçam outras vidas.

No começo, o protagonista está assustado pela situação em que se encontra, e acha que não poderá adaptar-se a viver como uma pessoa socialmente marginalizada que se levantou dos mortos. No entanto, com o tempo, Godfrey começa a enfrentar seus temores e sua curiosidade, a fim de desvendar a nova experiência. Gradativamente, adquire a visão de uma passagem interior exclusiva da experiência mística, que não é somente um caminho experimental, mas também lingüístico.

Parece significativo que essa transformação da morte para a vida seja considerada por Frame a experiência singular de uma assustadora mudança que desafia a lei da gravidade, onde a mente é impelida para o canal do desconhecido, obrigando-a a agarrar-se a formas inteiramente novas de pensamento e linguagem. Porque Godfrey não possui apenas as intuições para uma nova região da vida, mas penetra também as *chilly rhetorical zones of the icy spelling* (p. 159) da morte, como resultado de um desvio epistemológico da consciência, devido ao impacto de sua morte.

Conseguindo deslocar-se da ordem social convencional e da própria vida, Godfrey descobre uma nova existência e torna-se consciente de uma sensação de *warmth flowing into his body as if from a secret outward reservoir* (p.245). Uma vez mais ele está completo, *upright on the earth his space secured* (p.246). Livre da sociedade aprisionante, estagnante e míope de Dunedin, Godfrey pode finalmente explorar o "espaço" interior da visão mística. No entanto, a sociedade o destruirá.

2.8 INTENSIVE CARE (1970)

Intensive care é a narrativa de dois mundos: um que nós conhecemos e um que podemos prever e temer, onde não há espaço para os "diferentes". O tempo é o das

duas guerras mundiais, e os personagens pertencem basicamente a duas gerações que chegaram à idade adulta na época das duas grandes guerras, respectivamente. A segunda geração foi alimentada, embora em tempo de paz, pela coleção de lembranças de guerra, e os adultos são perseguidos por toda a vida por suas recordações ou visões de campos de batalha, de paisagens queimadas, pesadelos de massacres, violência e corpos caídos.

A história inicia com Tom Livingstone, um homem que, quando muito jovem, combateu na Europa e ficou ferido nas trincheiras dos Flandres, apaixonando-se por sua enfermeira e aprendendo pela primeira vez o valor da vida e, bem mais tarde, o valor da morte. Através de suas experiências e sonhos chegamos a conhecer e compreender Tom e sua família, recebendo uma imagem viva, poderosa e reconhecível de seu mundo.

A partir desse momento, a narrativa desloca-se para um outro mundo, um lugar de fantasia endurecido pelos horrores de uma III Guerra Mundial global. É um mundo que aprendeu muito bem as lições que Tom teve de experimentar quase um século antes, um mundo no qual a civilização pós-guerra é positivista e utilitária, materialista e tecnocrática. A felicidade depende apenas de engenhocas e instalações domésticas mais científicas: essa é uma civilização divorciada da natureza e livre de crenças sobrenaturais.

O regime político do mundo ocidental está sob a autoridade de um estado superpoderoso, localizado em algum lugar dos Estados Unidos, onde há um Conselho composto de tecnocratas que tomam decisões, passando a ideologia de que tudo é feito, naturalmente, "em nome do interesse democrático e do bem-estar geral". Um novo passo está para ser dado com o intuito de aperfeiçoar ainda mais a arregimentação da sociedade. Após três anos de cuidadosos estudos e discussões, os tecnocratas que estão no poder, objetivando uma melhoria no modelo de vida e também nos valores intrínsecos da humanidade, decidem livrar-se dos marginais e indesejados: velhos, loucos, incapacitados, inválidos de guerra, enfim, todos os cidadãos improdutivos e os "anormais" que não preenchem as exigências de um certo QI ou de uma excelente capacidade física.

Dessa forma, uma sociedade humana superior poderá ser gerada, e os que sobreviverem à purgação poderão usufruir de bens materiais ainda melhores. A "limpeza genética" começa como experiência-piloto na Nova Zelândia e, sucessivamente, é realizada em outros países. Os bens maiores deverão ser a recompensa dos mais fortes: *The new Malthusianism will now proceed by elimination of the living instead of birth control.*⁹ A nova ordem, afinal de contas, "não fere os princípios humanitários", apenas lhes é dada "uma nova aplicação".

Não se trata de um romance de ficção científica, nem tampouco de uma anti-utopia, talvez seja melhor dizer que se trata da profecia - arrepiante em sua lógica e percepção - de uma civilização que almeja a perfeição humana, física e mental, pela eliminação dos elementos considerados abaixo do padrão, dos cidadãos considerados anormais e, sobretudo, que se caracteriza pela ausência de amor à vida como um todo.

2.9 DAUGHTER BUFFALO (1972)

O romance é intrigante já a partir do título que, segundo a professora australiana Eve Scopes (Melbourne),¹⁰ poderia ter sido sugerido por uma antiga balada que fala em feitiços, em "bewilderment", ou pela expressão "to get someone **buffaloed**" (nosso grifo).¹¹ É a história de um encontro entre Turnlung, um velho escritor-poeta excêntrico das antípodas neozelandesas, com Edelman, um jovem estudante americano de anatomia. O encontro acontece no Central Park Zoo, num dia escaldante de verão.

À primeira leitura, o romance parece não passar de uma meditação disforme sobre vida e morte, uma curiosa mistura de poesia e prosa, *an amalgam of Beckett and Rilke*.¹² Não é claro se Edelman existe realmente ou é apenas fruto da imaginação de Turnlung. Se Edelman encontra o velho escritor ou se apenas sonha com ele. Os

⁹ DUPONT, Victor. "Janet Frame's brave new world". In: DELBAERE, J. *The ring of fire: essays on Janet Frame* (Ed.). Sidney: Dangaroo Press, 1992. p. 153. [149-160]

¹⁰ SCOPES, Eve. "Re-visioning *Daughter buffalo*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 144-149, 1993.

¹¹ A locução verbal pertence ao *slang* norte-americano e significa "deixar alguém confuso, intrigado".

personagens parecem contemporaneamente reais e irreais, criaturas vivas, de carne e osso, e seres fictícios que vivem nos sonhos de um ou de outro personagem. Eles são opostos e complementares como o consciente e o inconsciente, luz e escuridão, vida e morte.

Cada um é o lado oculto do outro com muitas necessidades a ser enfrentadas, se a realidade for apreendida em sua totalidade. Seu encontro é simbolizado pelo sol do meio-dia *in whose vertical beams object and shadow become one*.¹³

Turnlung está a caminho da compreensão desse todo, dessa unidade, apresentando-se, nos versos do prólogo, como um velho que espera a chegada da morte. Embora estando parado, pode caminhar, pensar e escrever. Embora as superfícies da vida ainda estejam aderindo a seu corpo, está aproximando-se da esfera vazia que representa sua interioridade mais profunda. Ele está a ponto de penetrar num reino de total indiferença, onde tudo é absolutamente indiferenciado.

A segunda parte do romance consiste da "história-de-morte" do próprio Turnlung, isto é, o relato de todas as mortes que foram significativas para ele. Enquanto Edelman foi criado num país onde a morte é banida ou separada da vida, Turnlung provém de um lugar onde a morte é reconhecida como parte integrante do ciclo da criação, onde cada nova morte *is a new drinking at the fountain of life*.¹⁴

Inesperadamente, Turnlung oferece a Talbot Edelman uma possibilidade de reparação pelo comportamento dos pais que rejeitaram o velho avô, internando-o num asilo, quando os dois têm uma experiência homossexual, e o velho poeta pensa que finalmente poderá ter um lar, na casa de Talbot. Mas o sonho de Turnlung tornar-se membro de uma família é frustrado. Ele sempre desejou um lar do qual foi excluído por ser homossexual, portanto indesejado, e no encontro amoroso com Talbot prevê a vida normal: ele, Talbot e a "filha" deles. Essa "filha" é um filhote de búfalo que Turnlung viu confinada, em estado de completa confusão, no Central Park Zoo. A partir desse momento, o desejo dele é adotá-la, porque ela lhe inspira piedade e afeto.

¹² DELBAERE, Jeanne. Turnlung in the noon sun: an analysis of *Daughter Buffalo*. In: _____. *The ring of fire: essays on Janet Frame* (Ed.). Sidney: Dangaroo Press, 1992. p. 161. [161-176]

¹³ Idem.

Quer libertá-la, para depois, juntamente com Talbot : *race with the wind on the golden prairie, and follow the moon*.¹⁵ O velho Turnlung imagina um mundo novo, paradisíaco, sem alienação, com homens, animais, plantas, terra e água exatamente como no Eden, antes do pecado original.

Infelizmente, o jovem Talbot está demasiado condicionado e repetirá o comportamento das gerações anteriores: ele rejeitará a idéia de abrigar o velho em sua casa. O que Talbot não percebe e não prevê é que a morte não pode ser evitada tão facilmente. Rejeitada pela consciência lúcida de Talbot, a morte força a porta do subconsciente através de sonhos-pesadelos, quando os episódios de rejeição ao avô, ao homem moribundo no rua, ao homem baleado num beco de Nova Iorque que ele, como homem e como médico, deixou de socorrer, entre outros tantos acontecimentos semelhantes, passam pelo subconsciente e o esmagam. Ele não consegue escapar nem de Turnlung, também presente nos sonhos, porque todas as mortes das quais ele se considerava imune, mas por ele incorporadas, agora pedem reconhecimento. Finalmente Talbot Edelman admite a presença de Turnlung e reserva parte de suas memórias ao velho poeta louco, admitindo também (ou sugerindo), de certa forma, que a educação americana deve deixar de estudar a morte como um assunto separado da vida: a memória da morte só pode florescer, frutificar e nos conduzir à fonte da criação.

2.10 LIVING IN THE MANIOTOTO (1979)

Nesse romance, que Frame escreveu durante uma de suas viagens aos Estados Unidos, a narradora nos conduz ao *Maniototo*, "a planície sangrenta" da imaginação que se agacha sobre o mundo. Maniototo é o lar de um romancista quase desconhecido, cuja improvisa fama póstuma transforma sua terra longínqua e gelada num lugar misterioso e desejável. O título encerra, pois, a metáfora central do romance: essa *bloody plain*, da qual alguns negam a existência, torna-se o reino do mistério e da imaginação, que é o cenário da ficção, insinuando ao leitor que a região

¹⁴ Ibidem, p. 162.

¹⁵ *Daughter Buffalo*. Auckland: Random House, 1994. p.137. (Todas as citações são retiradas dessa edição)

do Maniototo (Nova Zelândia) foi o cenário de lutas sangrentas entre as tribos *maoris* nas primeiras décadas do séc. XVIII.

Frame explora prevalentemente o processo da escritura ficcional, o seu poder, as óbvias interrupções e a necessidade que o escritor percebe de sustar o processo, quando se depara com uma realidade enganosa e elusiva, revelando assim sua própria metáfora para o processo criativo.

O que sobressai nesse romance é o emprego de personagens que são, ao mesmo tempo, escritores e leitores. Algumas observações sociais incisivas também estão presentes, mas o que se destaca é sobretudo a forma metaficcional utilizada pela autora, que focaliza mais o processo leitura-escritura do que o produto da ficção. Há uma ficção dentro da ficção, lembrando-nos constantemente que estamos tomando parte de um processo de mão tripla, metaforizado pela figura do triângulo, isto é, percebe-se a interação ou inter-jogo entre escritor/leitor/realidade.

Nessa obra, que tematiza o processo criativo do escritor em sua solidão, Frame, através de sua narradora, não deixa de dirigir ataques diretos aos críticos em geral e à crítica dirigida à sua obra. Ela os dirige particularmente àqueles que tentam "ensinar" a escrita criativa, demonstrando que os verdadeiros artistas são seres livres e imaginativos.

Pode-se dizer que o romance, além de constituir-se numa crítica ao *American way of life*, que inclui muita violência e pouco respeito à ecologia, é também uma crítica - pós-colonial - à exigência de uma fidelidade estilística de cunho imperialista. Duas críticas que se articulam numa experimentação complexa de gênero metaficcional.

2.11 THE CARPATHIANS (1988)

Cronologicamente o último romance de Frame, *The Carpathians* é outra história de amor e morte, mas sobretudo de memória, que explora "este" e o "outro" mundo, representados, respectivamente, pelas principais metáforas da narrativa: *The Gravity Star* e *The Memory Flower*. *Gravity Star*, uma recente descoberta científica, é

descrita na nota introdutória como uma galáxia que parece relativamente próxima e, ao mesmo tempo, fica à distância de sete bilhões de anos, um paradoxo causado *by the focussing of light from a distant quasar (starlike object) by the gravity of an intervening galaxy*.

A lenda *maori* da *Memory Flower* é a história de uma jovem escolhida pelos deuses para resgatar a memória do país. Ela viaja para uma região entre as montanhas e o mar. Um dia, após ter experimentado o fruto maduro de uma árvore, compreende que sua busca terminou, e assim chama o povo da terra e começa a contar essa história. Durante longos anos ela não faz outra coisa a não ser metamorfosear-se, como a ninfa Daphne, numa árvore cujos brotos serão chamados *Memory Flower* e dos quais se dirá que são invisíveis à maior parte dos olhares e que de tempos em tempos podem florescer.

Pertencendo respectivamente ao mundo da imaginação e ao mundo real, a *Memory Flower* e a *Gravity Star* co-existem em *The Carpathians* num *continuum* que requer sempre novas formas ficcionais e metaficcionais.

Na primeira parte, Mattina Brecon, uma rica norte-americana, casada com o romancista Jake Brecon - que sofre de um bloqueio de criatividade desde a publicação de seu primeiro romance - (um *best-seller* publicado trinta anos antes), prepara-se para mais uma de suas viagens exóticas com o objetivo de recolher experiências com pessoas novas, a fim de abastecer-se espiritualmente e abastecer a criatividade do marido-escritor ao qual é profundamente ligada. Absorvida pelo poder da distância do tempo, bem como pelo espaço, escolhe a localidade da *Memory Flower*, uma cidade da Nova Zelândia cujo nome fictício é Puamahara.

Aos poucos, ela começa a ficar cada vez mais próxima de uma vizinha, Dinny Wheatstone, que se apresenta como *the imposter novelist [...] the Official Imposter which leave to occupy all points of view*.¹⁶ Essa escritora, "compulsiva", a quem foi "imposta a tarefa de escrever", e que ocupa todos os pontos de vista, já escreveu três

¹⁶ *The Carpathians*. Auckland: Random House, 1992. p.44. (Todas as citações são retiradas dessa edição)

romances, deixando o último, inacabado, na caixa de correspondência de Mattina. A protagonista volta-se assim da realidade externa de Puamahara para uma das personagens do romance de Dinny.

A estranha mudança de Mattina inicia logo após sua chegada em Kowhai Street, quando ela toma conhecimento do texto sobre o qual fica debruçada até poucos dias antes de sua volta aos Estados Unidos. Sua autoconfiança é severamente abalada durante o processo. Sua falta de orientação - evidente na primeira parte do romance - causada por certa disritmia cerebral, pela novidade do ambiente, pelos nomes desconhecidos de flores, pássaros e árvores, não é nada comparada com a que ela vivencia na segunda parte do romance, em que é abandonada a primeira diegese para descrever a envolvente narrativa de Dinny. É quando Mattina passa a compartilhar a visão simultânea do real e a dimensão invisível e oculta dessa narrativa.

No começo da terceira parte do romance, Mattina "emerge" do texto de Dinny num estado incômodo e contraditório: há uma sensação de encontro e separação, de ser e não-ser. Embora ela retome seu aprumo tradicional, seu espaço vital é invadido, pelo lado de fora, por outro mundo absolutamente descontínuo, em desarmonia com com seu eu: é quando a *Gravity Star* começa a exercer seus efeitos em Kowhai Street.

Para assimilar o estado de confusão mental e, ao mesmo tempo, a dupla visão que Mattina agora possui, Frame recorre ao realismo mágico, quando realidade e sonho coexistem numa tensão irresolvida e não-explicada. Após esses acontecimentos confusos, à noite Mattina acorda com os gritos dos vizinhos, mas ela não os reconhece, porque os sons que eles emitem são de natureza primitiva: *like the first cries of those who had never known or spoken words but whose urgency to communicate becomes a mixture of isolated syllables, vowels, consonants [...]*.¹⁷

Está chovendo, mas o que chove são os sinais de pontuação e as letras dos alfabetos de todas as línguas: uma apocalíptica - e simbólica - precipitação da meia-noite que nos conduz a uma Babel contemporânea, numa exótica alusão à lenda bíblica. Uma pequena pilha de letras na toalha de mesa, na manhã seguinte, obriga

¹⁷ Ibidem, p. 126.

Mattina a admitir que a chuva da meia-noite não foi um sonho. O misterioso acontecimento não se assemelha a nenhuma descarga nuclear, não há nada parecido na experiência dos humanos; essa precipitação quer simbolizar "o desastre do não-ser". Mattina e os demais moradores da Kowhai Street *had entered the time of the coexistence of dream and reality, had absorbed and explored the principles of the Gravity Star*.¹⁸

Privados de sua linguagem, os habitantes passaram para o outro lado da barreira do conhecimento e da existência, ficando num espaço atemporal. Somente Mattina consegue escapar, porque, no meio do terror da meia-noite, ela consegue alcançar o abrigo seguro da memória de Jake, que está lutando com milhões de palavras para terminar seu tão esperado segundo romance.

Na quarta e última parte, Mattina está de volta a sua casa, livre da confusão, dos questionamentos e das visões que a desnortearam, e o estilo da narrativa recupera uma personagem real e descomplicada. Logo após seu retorno, o mal-estar sofrido na primeira parte é diagnosticado como tumor maligno. A tristeza que toma conta dela, ao saber do veredicto, ecoa semelhante à de Madge, a personagem do romance de Dinny. A dor de Mattina é a dor pela perda de tudo o que vale a pena na vida e que ela precisa deixar: a natureza, o tempo, os espaços, sua memória, sua fortuna e, principalmente, ela mesma.

A temática do romance parece evidenciar um interesse maior por uma visão metafórica do tempo e uma preocupação menor pelo aspecto referencial ou histórico. A exemplificação de Frame parece sugerir que o caminho do historicismo não é a única via aberta para o romancista pós-colonial. Este, com a desconstrução da linguagem, da nacionalidade e da identidade, está a caminho de uma visão transcendente que pode reafirmar abertamente a história, enquanto distorce a versão normativa do tempo. *The Carpathians*¹⁹ reconhece assim a arbitrariedade de todas as

¹⁸ Ibidem, p. 131.

¹⁹*The Carpathians*, o título que Janet Frame definiu após ter pensado em *Ancient springtime*, expressão retirada da tradução inglesa do poema *Les Vergers*, de R.M. Rilke, seria uma pequena semente encontrada nas antípodas da Australásia, trazida da Alemanha para a Nova Zelândia e semeada de novo em Boston. Conforme Delbaere, a semente simboliza a possibilidade de a semente ser plantada em qualquer lugar, como ocorre com a memória, que é sem tempo e sem espaço. A

rígidas designações de tempo e espaço. E, além disso, através das mudanças de perspectiva de seus recortes metafóricos e/ou alegóricos, consegue cultivar e preservar sua especificidade não-essencial. A sugestão de Frame parece dizer que, se quisermos ir em busca da autêntica *Memory Flower* da história, não poderemos fazê-lo sem o paradoxo da *Gravity Star*, um fenômeno que assusta e, ao mesmo tempo, liberta. É uma sugestão que transparece já desde o título.

3 RESPOSTA CRÍTICA À OBRA DE JANET FRAME

A relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma. O crítico não pode pretender "traduzir" a obra, sobretudo de modo mais claro, pois não há nada mais claro do que a obra.

Roland Barthes, *Crítica e verdade*

A maior parte das publicações de Janet Frame surge na segunda metade do século. E, mesmo depois das muitas viagens que ela realizou, a escritora volta-se, com a imaginação, para os lugares onde cresceu, transpondo-os para os espaços mais

comparação entre o título do romance e uma semente replantada, diz Delbaere, é deliberada: "Indeed memory, which alone can defeat death, is presented as an organic growth. Besides the central image of the Memory Flower, blossoms, orchards and forests abound in *The Carpathians*. A chain of love links the past and the present, the living and the dead. Mattina's quest starts as an act of love" (DELBAERE, op. cit., p.204-205).

críticos de sua ficção. Embora suas andanças pelo mundo tenham sido absorvidas e assimiladas, tornando-se parte da ficção posterior, o começo de sua vida afetou bastante a caracterização dos personagens, dos ambientes e inclusive de sua linha temática. O que teria como consequência uma crítica dividida e parcial, voltada com frequência para sua biografia que enfatiza os eventos mais marcantes de sua vida, de modo que as primeiras publicações foram vistas sob aspectos essencialmente autobiográficos, deixando de abordar a obra em si, o que ocorreria muito mais tarde.

Tendo em vista a aplicabilidade e operacionalidade dos estudos sugeridos por Yves Chevrel, o objetivo principal deste capítulo é descrever, através das resenhas críticas que ocupam o espaço de meio século, os diferentes ângulos de análise utilizados para o estudo da obra frameana. Por essa razão, antes de introduzi-lo, seria proveitoso retomar as colocações de Tania Carvalhal a respeito da recepção produtiva, que nos parecem pertinentes ao trabalho aqui desenvolvido em relação à crítica sobre a obra de Janet Frame - que nos vem do mundo inteiro - criando justamente essa "fusão de horizontes" de que fala Gadamer:

A noção de "fusão de horizontes" emprestada a H. G. Gadamer, quando diz que o horizonte contemporâneo é resultante da fusão do horizonte da história com o do intérprete, ganha uma dupla configuração em literatura comparada: a equação hermenêutica passa a levar em conta o fato de que há uma nova "fusão de horizontes", isto é, à do horizonte primeiro se acrescenta o do horizonte de uma cultura diferente daquela a que a obra pertencia. Nesse contexto é preciso sublinhar que a obra literária em estudo sofreu um deslocamento, ela "migrou" da tradição original onde surgiu para incluir-se em uma outra contemporaneidade, que se fundamenta em uma tradição diferente e onde ganha outras conotações lingüísticas. Nesse caso, a interpretação deve ser verdadeiramente "construída", permitindo a compreensão do meio literário no qual a obra se inscreve.

[...]

Yves Chevrel [...] chama a atenção também para a rentabilidade dos estudos de "recepção comparada", ou seja, estudos da acolhida de uma obra literária em pelo menos duas áreas culturais diferentes. Uma confrontação desse tipo possibilita não apenas o confronto entre dois sistemas literários, mas também nos leva a obter sobre determinada obra esclarecimentos contrastados, acentuando certas possibilidades de leitura nela contidas. (CARVALHAL, 1998, p.72-73, grifos da autora)²⁰

Nesse espírito, nossa primeira intenção foi a de dar às resenhas uma sistematização cronológica, justamente para poder observar mais de perto a evolução

²⁰ CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

dos enfoques críticos, porém nem sempre foi possível respeitar essa cronologia. De modo que parte das resenhas obedecerá o critério "obra", parte será dedicada ao "gênero"; outra parte analisará a crítica temática e estrutural da obra frameana como um todo; outra, relacionada ainda ao romance, será inserida nas linhas teóricas correspondentes, particularmente as de enfoque pós-colonial, pós-moderno e feminista.

3.1 Meio século de crítica: uma tentativa de sistematização

Numa tentativa de sistematizar nossa resenha crítica da crítica, optamos, aqui, por uma seqüência aproximadamente cronológica que enfoca os romances de Janet Frame publicados entre 1957 e 1972. Pela seqüência, é possível observar que alguns romances foram retomados pela crítica em diversos momentos, desde a data da primeira publicação até os anos 90, com resultados diferenciados.

O primeiro romance de Frame, *Owls do cry* (1957), descreve eventos familiares relacionados a sua infância. A história é narrada na perspectiva de Daphne Withers, uma das filhas da família Withers e, enquanto Frame dedica muita atenção aos eventos e observações sobre a infância, o romance também evidencia o lado negro que reside na maior parte de sua ficção. No final do romance, o leitor descobre que Daphne sofreu uma lobotomia. Como consequência, toda a narrativa se modifica. A peculiaridade do foco, que se desloca da primeira à terceira pessoa, assume então um interesse de ordem clínica.

Apesar disso, Winston Rodhes (1957)²¹ ignora os aspectos clínicos e passa a enfatizar a sátira social considerada ainda incipiente. Ele assinala que, diferentemente da maioria dos romances neozelandeses, *Owls do cry* não descreve uma família-padrão da Nova Zelândia, e que os personagens parecem muito mais simbólicos do que reais. Ele considera o romance demasiado complexo para reduzi-lo a um breve sumário, em parte também porque Janet Frame espera de seus leitores respostas diferentes de cada um, sem dar-lhes muitas pistas.

²¹ RODHES, H. Winston. "Review of *Owls do cry*". *Landfall*, Christchurch Caxton Press, v. 11, n. 4, p. 327-31, 1957.

Não dando pistas ao leitor, ela o obriga a inventar *à son tour l'oeuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à l' inventer sa propre vie.*²² O processo instaurado por Janet Frame em sua ficção pode ser analisado pela perspectiva teórica de Linda Hutcheon, segundo a qual os textos da modernidade trazem à tona o que sempre foi uma verdade evidente, embora raramente percebida: a criação de mundos ficcionais e o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem são agora partilhados autoconscientemente pelo autor e pelo leitor, que se vê solicitado a participar da criação desses mundos e de seus significados:

He cannot avoid this call to action for he [the reader] is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to "make sense" of experience. (HUTCHEON, 1985, p.30, grifo da autora)²³

Pelo que concerne escritores e ficção, o romance expressionista focaliza essencialmente sua própria idéia; o interesse principal reside no processo da escritura, mais do que no produto. Tanto nas formas explícitas como implícitas do narcisismo metaficcional, esse foco não se desvia, mas se amplia, para incluir um processo paralelo de importância igual para a realização do texto - o da leitura. O leitor é, pois, forçado a enfrentar sua responsabilidade em relação ao texto, ou seja, em direção ao mundo romanesco que ele está criando através dos referentes da linguagem literária, acumulados ficcionalmente. Assim como o autor realiza o mundo de sua imaginação através de palavras, também o leitor - a partir dessas mesmas palavras - produz, em sentido contrário, um universo literário que é tanto sua criação como do romancista. Essa equação dos atos de leitura e escritura é um dos interesses que separa a moderna metaficção da autoconsciência romanesca tradicional.²⁴

Em virtude dessas características narcisísticas do romance frameano, embora Rodhes avalie positivamente seus aspectos nada comuns, tem dificuldade em encontrar palavras adequadas para descrevê-lo. Ele parece desconfortável também

²² ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1963:169. *Apud* Hutcheon, 1985, p. 47.

²³ HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafiction paradox*. New York: Methuen, 1985.

²⁴ *Ibidem*, p.27.

pela presença intermitente e concomitante de poesia, prosa e ensaio, uma característica do estilo de Frame que provou ser assunto de análise entre os críticos posteriores interessados em aspectos do pós-modernismo literário. De qualquer forma, a crítica é positiva, porque Rodhes considera que, num país tão prosaico como a Nova Zelândia, Janet Frame alcança uma grande intensidade poética.

Por ter-se detido mais nos aspectos estéticos, Rodhes não deixa espaço a uma análise ideológica mais aprofundada. Como trabalho estritamente ligado à poesia, para ele *Owls* é valioso por ser, ao mesmo tempo, magnetizante e capaz de conduzir os leitores para o mundo do romance, numa escritura considerada de excelente qualidade.

Pelo contrário, a crítica de M.H. Holcroft (1964)²⁵ é bem menos favorável. Em sua ótica, o romance trata da inocência na infância, tema dominante de seu estudo. Por essa razão, o crítico encontra dificuldades em ajustar-se ao naturalismo de Frame. A acusação de Holcroft dirige-se ao fato de que a escritora exagera ao afundar a família Withers na pobreza e na marginalização social. Como Rodhes, ele também vê os personagens demasiado simbólicos, todavia não aceita os vãos da imaginação poética e o desprezo absoluto pelos limites que a obra literária, em sua ótica, necessariamente impõe.

De forma bastante significativa, Holcroft recusa-se a aceitar a presença das experiências pessoais de Frame, tanto na caracterização das personagens como também nos eventos da narrativa, questionando as conexões por vezes indecifráveis entre realismo e fantasia. O crítico sugere que o talento de Frame é demoníaco, revelando desvios abruptos de registro certamente relacionados àquilo que o autor acredita ser o descontrole mental de Frame. Justificados no conto, esses desvios, para ele, são inaceitáveis no romance.

Os primeiros trabalhos críticos dos anos 50 e 60, em seu reducionismo, constituíram o que se pode definir como o esboço de uma abordagem que se ampliaria somente mais tarde, detendo-se com mais ênfase nas estruturas narrativas, na psicologia dos personagens e na perspectiva narrativa. Com esse intuito, os críticos

²⁵ HOLCROFT, M.H. *Islands of innocence*. Wellington: A .H. & A .W. Reed, 1964.

voltam a esse primeiro romance, buscando novas respostas e novos espaços de análise.

Um dos ensaios influentes do crítico e professor neozelandês Lawrence Jones, publicado em 1970, tem por título "No cowslip's bell in Waimaru: the personal vision in *Owls do cry*", uma paráfrase da epígrafe usada por Frame abrindo a primeira parte do romance. Trata-se de uma passagem da comédia *The Tempest*, de Shakespeare:

Where the bee suks, there suck I;
In a cowslip's bell I lie;
There I couch when owls do cry;
On the bat's back I do fly,
After summer, merrily.
Merrily, merrily shall I live now
Under the blossom that hangs on the bough. (V. 1)²⁶

O texto de Shakespeare, que reproduz o canto de Ariel, o invisível espírito do ar, nesses versos metaforiza a alegria e a despreocupação do espírito rico em imaginação típico da infância, protegida pelo *cowslip's bell*, o "sininho" das prímulas que abriga e protege quando *owls do cry*, isto é, quando os predadores noturnos - os perigos da vida - estão à espreita. Como uma criança, Ariel quer viver feliz no dorso de um morcego correndo atrás do verão (*After summer merrily*) em busca da liberdade e da alegria que ele encontrará nos botões de flor presos aos ramos (*Under the blossom that hangs on the bough*). O fragmento refere-se à alegria que Daphne, a personagem principal, perdeu, ao ser internada num hospital psiquiátrico, justamente por sua imaginação sem limites.

O aspecto inovador do ensaio reside no fato de que Jones²⁷ não está interessado nos aspectos autobiográficos, no espaço do romance, que é a Nova Zelândia, nem tampouco no fato de que a autora é neozelandesa. Jones fala em Frame em termos literários bem mais amplos, comparando *Owls do cry* a *A portrait of the artist as a young man*, de James Joyce, a *To the light house*, de Virginia Woolf, e ao

²⁶ SHAKESPEARE, William. *The tempest*. In _____. *Four great comedies*. New York: Pocket Books, 1948. p. 329. (Todas as citações são retiradas dessa edição)

²⁷ JONES, Lawrence. "No cowslip's bell in Waimaru: the personal vision of *Owls do cry*". *Landfall*, Christchurch Caxton Press, v. 24, n. 3, p. 280-296, Sept. 1970.

romance de William Faulkner, *The sound and the fury*, enfatizando as afinidades genéricas do romance psicológico moderno e a rejeição de Frame ao realismo, em troca de uma descrição poética da vida interior.

Jones assinala o emprego de desvios na perspectiva narrativa e, a seguir, destaca as semelhanças com Thomas Hardy. Ao realizar a trágica distinção entre dois mundos, o interior e o exterior, metaforizados pela busca do tesouro no lixão da cidade, em *Owls do cry* Frame aproxima-se da oposição que Hardy estabelece entre a consciência humana e a indiferença da ordem natural que circunda os seres humanos. O mundo do sonho é o que dá significado à vida, mas o mundo exterior destrói esse significado, como diz Daphne,²⁸ cantarolando na lírica abertura do primeiro capítulo, que retoma a harmonia e o tema de *Fern Hill*, o poema de Dylan Thomas.

Apesar dessas semelhanças, no entanto, Jones vê características de estilo extremamente pessoais na obra de Frame. A leitura de cunho estruturalista por ele realizada enfatiza as dicotomias evidentes do romance que se consubstanciam pela tensão básica entre o mundo da infância, em que a imaginação e a fantasia reinam absolutas, e o mundo real, um dualismo que Frame estabelece entre "*this*" world and "*that*" world.

Outra dicotomia detectada por Jones refere-se à distinção de Frame entre o falso tesouro e o verdadeiro, num enfoque ético, e entre loucura e sanidade mental, bem definidas pela escritora em "Beginnings",²⁹ um ensaio em que narra brevemente, mas de forma pungente, sua história psicológica. No entanto, a intensidade da visão pessoal de Frame, na avaliação de Jones, deturpa o romance.

Por outro lado, a leitura de Frame que Joan Stevens (1966)³⁰ realiza é um entre os raros trabalhos escritos por mulheres, nessa fase, que revela interesse por algumas

²⁸ "I thought I might have known" canta Daphne, "which is the thought before the stealth of fate; lush of summer, yes, but what use the green river, the gold place, if time and death pinned human in the pocket of my land not rest from taking underground the green all-willowed and white rose and bean flower and morning-mist picnic of song in pepper-pot breast of thrush?" (*Owls do cry*, p. 11)

²⁹ Op. cit.

³⁰ STEVENS, Joan. *The New Zealand novel: 1860-1965*. Wellington: A. H. & A. W. Reed, 1966. *Apud* IRVINE, Lorna. *Critical spaces: Margaret Laurence and Janet Frame*. Columbia, SC: Camden House, Inc., 1995. p.22.

das áreas mais severa e duramente tratadas pela crítica masculina. Stevens concorda que algumas histórias em *The lagoon and other stories* possam apresentar falta de controle artístico, contudo considera *Owls do cry* uma obra de arte, sugerindo que deveria ser lida como se fosse uma partitura musical, ou até mesmo um poema. Ressaltando a inclinação de Frame pela fábula, Stevens enfatiza a intensidade visual de grande parte das imagens criadas por Frame. Na avaliação dela, a ficção de Frame é caleidoscópica, ameaçando, algumas vezes, pulverizar-se e voar, espalhando-se em pedaços brilhantemente coloridos.

Stevens também volta-se para o emprego brilhante da linguagem e, ao invés de descrevê-la como "além do alfabeto", na definição de Holcroft,³¹ afirma que Frame vive "dentro" das palavras do alfabeto e interpreta seu trabalho artístico como sendo tão denotativo quanto conotativo, opondo-se à idéia de certa crítica que a considera excessivamente descontrolada no aspecto linguagem.

Um aspecto ainda mais importante, salientado por Stevens, é o reconhecimento de que as "estranhezas" de Frame devem ser avaliadas como escolhas estilísticas e não como desvios lingüísticos ou, o que é pior, como explosões de loucura. Como enfatiza Irvine, *It is to Stevens credit's, then, that in spite of her familiarity with the personal information in "Beginnings", she astutely recognizes Frame's control of her fictional material.*³²

A década de 60, período mais prolífico na produção literária de Frame, que publica seis romances, duas coleções de contos, um volume de poesia e ainda um livro de contos infantis, não foi particularmente propícia do ponto de vista da crítica, pelo menos da crítica empenhada, que demorou alguns anos a surgir. O romance *Faces in the water* - escrito por sugestão de seu psiquiatra inglês, o Dr. Robert H. Cawley -, que deveria ser uma forma de autotratamento, relata sua reclusão em diversas instituições mentais da Nova Zelândia. Os detalhes do sofrimento dos pacientes, seus companheiros, são vistos pelos olhos da narradora que é, ao mesmo tempo, paciente e escritora. Certamente não nos surpreende que as resenhas do

³¹ Op. cit.

³² IRVINE, op. cit., p. 23.

romance focalizassem a descrição da doença mental e, fato ainda menos surpreendente, que a maioria das resenhas proviesse de mulheres americanas e inglesas.³³

Em sua resenha da edição norte-americana de *Faces in the water*, Katherine Jackson³⁴ insiste no fato de que o espaço do romance não é tão importante quanto a mensagem que ele revela: o sofrimento mental de uma mulher brilhante. A seguir, Jackson traz à tona outros aspectos que se repetiriam na crítica a Frame, ou seja, que a experiência pessoal de Frame é importante para sua escritura e que, por causa do estilo de relatório da obra, parece algo diferente de um romance. Apesar disso, Jackson encontra, justamente na intensa poesia do texto, aquele envolvimento que ela acredita estar ausente em muita ficção contemporânea, aplaudindo a natureza de testemunho ocular apresentada pelo romance-documento.

Um ano mais tarde, surge uma outra resenha do mesmo romance, desta vez na Grã Bretanha, bem menos benévola. Elizabeth Jennings³⁵ considera que o tema da doença mental já foi amplamente explorado na ficção, e isso permite afirmar que é demasiado técnico e/ou demasiado atormentado. Na opinião de Jennings, Frame erra de duas maneiras: ao invés de permitir ao leitor perder-se livremente na narrativa, ela o conduz pelos meandros da loucura com mão firme, apelando para sua curiosidade mórbida com o propósito de gerar piedade e compaixão, ao invés de revelar qualquer espécie de catarse. A crítica também se queixa da subjetividade do romance. Sem a necessária distância estética, Jennings considera que a perspectiva da narrativa sofre um colapso, e que o leitor, arrastado por uma sensibilidade excessiva, sente necessidade de fugir do texto. De acordo com sua avaliação, a agonia mental do tipo apresentado em *Faces in the water*, para surtir efeito, deveria ter sido contraposta ou alinhada ao mundo da saúde mental.

³³ Segundo Irvine, nas primeiras décadas dos anos 60, os problemas ainda não claramente definidos por Betty Friedan já haviam concentrado um novo tipo de interesse pelo sofrimento feminino (ibidem, p. 9).

³⁴ JACKSON, Katherine Gauss. "Review of *Faces in the water*". *Harpers's*, New York, Sept. 1961. p.102. *Apud* Irvine, L., op. cit., p. 9.

³⁵ JENNINGS, Elizabeth. "Review of *Faces in the water*". *Listener*, London, 1 Mar. 1962. p. 22.

Seria possível indagar se as diferenças dessas resenhas não refletiriam, de fato, certos traços nacionais ou, pelo menos, se não sugeririam interesses diferentes. A conhecida fascinação dos norte-americanos pela doença mental pode ter animado editores e críticos dos Estados Unidos no sentido de voltar-se com um interesse maior para Janet Frame. Isso parece comprovar-se pelo fato de que a resenha de Aileen Pippett,³⁶ para o *Saturday Review*, entre muitas outras, é bastante positiva para o sucesso do romance. Pippett tece comentários a respeito do estilo documental evidente na narrativa e considera adequada a abordagem jornalística de Frame, levando-se em conta o conteúdo. Ela elogia o controle admirável exercido pela escritora sobre os fatos narrados e destaca a caracterização persuasiva do narrador que, embora sofrendo uma tremenda provação, consegue manter grande lucidez a respeito de sua própria condição. Pippett vê também uma luz no fundo do túnel que pode orientar o leitor através dos eventos infernais ali narrados.

O romance que vem logo após *Faces in the water* é também motivo de acirradas controvérsias críticas. *The edge of the alphabet* (1962) é uma história de marginais/marginalizados atravessando o oceano entre a Nova Zelândia e a Grã Bretanha, com grandes dificuldades em estabelecer elos com outros seres humanos. O protagonista é Toby Withers, um dos filhos da família Withers que já encontramos em *Owls do cry*. Na experimentação técnica da narrativa, Frame oculta a identidade do narrador até o fim do romance, um truque narratológico que ela utilizará com frequência na produção posterior.

A resenha de Thomas Crawford (1963)³⁷ revela pouca simpatia pela artificialidade dos recursos narrativos empregados por Frame, em especial pela pretensão de que o romance seria, na verdade, um manuscrito recentemente descoberto,³⁸ mas sobretudo pelo ensaio que a autora insere no texto, interrompendo assim o fluxo narrativo. Crawford também não aprova a atitude elitista da autora em relação à arte, sua abordagem condescendente para com a cultura popular e sua aparente rejeição ao diálogo comum e normal. A resenha ainda lamenta o ponto de

³⁶ PIPPETT, Aileen. "Review of *Faces in the water*". *Saturday Review*, 9 Sept. 1961. p.23.

³⁷ CRAWFORD, Thomas. "Review of *The edge of the alphabet*". *Landfall*, Christchurch Caxton Press, n. 17, p.192-195, 1963.

vista romântico de Frame a respeito do artista, embora muitos outros críticos concordem com Holcroft (op. cit.) que considera a eloquência do romance muito mais importante do que seus pontos problemáticos.

Algumas resenhas internacionais, como por exemplo a de Ascherson (1962)³⁹ e a de Smith (1962),⁴⁰ comenta Irvine, criticaram asperamente o pessimismo do romance e o que eles consideraram o horror à vida evidenciado por Frame. Embora Smith admita o considerável talento de Frame, não aceita a fraca caracterização dos personagens e o mistério-segreto que envolve o narrador. Pior do que isso, ele considera que a escritura visionária de Frame equilibra-se muito precariamente entre horror e tolice.

Quanto a Ascherson, a crítica não é certamente favorável, pois ataca a insistência de Frame a respeito dos mesmos temas, particularmente os temas relacionados com artistas estéreis. No entanto reconhece um mérito no romance, comparando-o a *The golden notebook*, de Doris Lessing. Com efeito, os dois romances retratam a loucura, embora de forma diferente. Enquanto Doris Lessing documenta um retorno gradativo à normalidade, as odisséias de *The edge of the alphabet* entram fundo no reino da insanidade: um mergulho que Frame descreve com alguma habilidade, avalia Ascherson.

Outra linha crítica, desta vez de cunho nacionalista, inicia com o segundo livro de Patrick Evans (1977)⁴¹ (University of Canterbury, Christchurch, New Zealand), integralmente dedicado à obra de Janet Frame. Após tê-la situado no panteão dos escritores ingleses, ele começa a sugerir que a crítica deveria voltar-se para a escritora dentro de um parâmetro nacional, isto é, a Nova Zelândia. De fato, os críticos neozelandeses até então não haviam dado toda a atenção necessária ao trabalho de sua compatriota. O fato é que Evans teve muitas dificuldades em conseguir informações a respeito do *background* frameano que não fossem relacionadas aos anos que ela

³⁸ Na nota da contracapa, lê-se: "The following manuscript was found among the papers of Thora Pattern after her death, and submitted to the publishers by Peter Heron, Hire-Purchase Salesman."

³⁹ ASCHERSON, Neal. "Review of *The edge of the alphabet*". *New Stateman*, 23 Nov. 1962, p. 749. *Apud* Irvine, op. cit., p. 10.

⁴⁰ SMITH, William James. "Six novels out of the summer doldrums. Review of *The Edge of the alphabet*", *Commonweal* (U.S.A.), p. 99-100, Oct.1962. *Apud* Irvine, op. cit., p. 10.

passou internada. Querendo incluir detalhes biográficos, perdeu muito tempo buscando minúcias e entrevistando conhecidos e familiares de Frame, o que provocou a irritação da escritora. Todavia conseguiu dar novo rumo à pesquisa, no sentido de buscar o desenvolvimento cumulativo de sua obra.

Em seu longo e exaustivo trabalho, Evans continua investigando a tensão entre os dois mundos de Frame, porém atendo-se agora ao mundo das instituições psiquiátricas, uma razão muito forte para a irritação de Frame. Nesse trabalho, ele enfatiza as influências de Rilke e Shakespeare, mencionadas pela própria escritora, demonstrando a dívida de Frame em relação a certos temas, que ficam a meio caminho entre aparências e realidade, e a poderosa presença da morte na vida. Contudo, Evans não consegue situá-la numa tradição nacional, pois enfatiza a experiência internacional de Frame, que viveu por longos períodos no exterior, conferindo a seu trabalho um caráter cosmopolita.

Apesar da preocupação biográfica, Evans empreende também uma leitura em profundidade, superando e aperfeiçoando suas primeiras análises. Avaliando *The edge of the alphabet*, que ele considera o trabalho mais interessante, devido à intrusão do narrador, à mistura de perspectivas narrativas (1ª e 3ª pessoa), aos temas complexos que conduzem a uma visão trágica da vida e da história, acrescenta a intertextualidade mítica, pela presença implícita de Orfeu e Eurídice. Quanto a *The adaptable man*, Evans julga o romance o mais ambicioso, que parodia estruturas ficcionais tradicionais, faz alusões irônicas a escritores ingleses como Keats e Hardy, e ataca os elementos do romance tradicional, principalmente do *best-seller*.

Evans torna-se mais eloqüente ao tratar de *Intensive care* e *Daughter Buffalo*. Para o crítico, as influências norte-americanas, fruto da vivência de Frame nos Estados Unidos, evidenciam uma escritora menos interessada na ironia e na parábola e mais preocupada com a moralidade e o mito, capaz de captar todos os aspectos mais deletérios do consumismo do final do século XX.

⁴¹ EVANS, Patrick. *Janet Frame*. Boston: Twayne, 1977.

Em suma, apesar de algumas contradições, finalmente Evans consegue situar sua compatriota num lugar de destaque e faz prever os vieses críticos que seguiriam. Patrick Evans (1992)⁴² voltará a abordar *The edge of the alphabet* quinze anos mais tarde, desta vez destacando a importância do aspecto linguagem, considerando-o uma parábola a respeito do relacionamento de Frame com o mundo. O título, diz Evans, poderia ser usado para qualquer um dos romances, uma vez que há nele a profunda dicotomia da visão artística de Janet Frame. Vendo a linguagem como uma metáfora espacial, indiretamente, Evans ilumina o romance que viria logo depois, *Scented gardens for the blind*. Trata-se da linguagem *at the edge of the alphabet where words crumble and all forms of communication between the living are useless* (p.302). O crítico enfatiza mais uma vez a temática recorrente de Frame: a alienação e o silêncio a que se autocondenam os personagens é o resultado de uma consciência demasiado desenvolvida que não tem espaço "neste" mundo.

The edge of the alphabet, um romance de temática tabu, uma investigação intensa e pessimista de estilos de vida comum que acabam revelando-se "estilos de morte", através de uma estrutura narrativa desafiadora e experimental, é objeto de estudo da pesquisadora australiana Gina Mercer (James Cook University/Queensland University)⁴³ a qual, retomando a obra trinta anos após sua publicação, avalia que provavelmente foi a combinação desses elementos a afastar os críticos, que pouco a analisaram. As resenhas mais recentes tinham sido geralmente negativas e, desde a publicação do romance, apenas Patrick Evans havia tentado uma análise aprofundada.

Ao contrário da maioria dos críticos, Mercer (1991) considera o romance merecedor de estudo. Segundo ela, em sua exploração da morte, Frame cria uma obra politicamente e formalmente subversiva a respeito da Guerra Fria, sugerindo que o suicídio coletivo é a única opção racional para um mundo sem amor e sem vida. Para conduzir essa crítica pungente, Frame utiliza uma forma experimental, misturando poesia e prosa, o real e o surreal, através da qual descreve o corpo cultural dividido em esquerda e direita. Trata-se de um corpo doente, mutilado, em decorrência da

⁴² "At the edge of the alphabet". In: DELBAERE, J. (Ed.). *The ring of fire*, op. cit., p.82-91.

⁴³ MERCER, Gina. "*The edge of the alphabet*. Journey: destination death". *Australian and New Zealand Studies in Canada*, n. 5, p. 39-57, 1991.

corrida nuclear armamentista e da conseqüente extinção da vida. O sistema ocidental é visto como corrupto e decadente, porque nega amor e paz.

Segundo Mercer, a perspectiva do romance representa um desvio de foco em relação às obras anteriores: Frame se concentra particularmente na mulher, que sofre um tratamento extremamente punitivo ministrado pelo poder da cultura patriarcal,⁴⁴ tomando para si a dor dos excluídos e marginalizados.⁴⁵

A diferença reside também no fato de que esses marginais vivem situações comuns, não estão envolvidos em situações-limite como ocorre em romances anteriores. A descrição do horror volta-se para aspectos comuns e familiares. Os rituais diários de comportamento e de linguagem revelam as proibições e as omissões da sociedade. Aos excluídos só resta submeter-se e morrer lentamente ou suicidar-se rápida e independentemente: o suicídio torna-se assim um ato de vontade e um ato criativo, não uma falta de amor à vida, uma crítica que, com freqüência, foi movida a Janet Frame. Para Walter Benjamin, esse impulso ao suicídio é, na verdade, uma atitude absolutamente moderna, porque

A resistência que a modernidade oferece ao *élan* produtivo natural de uma pessoa é desproporcional à sua força. É compreensível que uma pessoa acabe se cansando e busque refúgio na morte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio, ato que sela uma vontade heróica ... É a grande realização da modernidade no reino das paixões.⁴⁶

⁴⁴ Segundo Mary-Kim Arnold (Brown University), "New Zealand is a gendered culture - a culture, that is, the intimate and structural expressions of social life are divided according to gender. Notions of masculinity and femininity are a pervasive metaphor which shape not merely relations between the sexes, but are integral to the systematic maintenance of other structures of inequality as well. Inequalities of sex, race and class in New Zealand are tied together by and expressed at cultural level through the organization of gender relations. There are costs to mental health which emerge from the gendered culture. Economic dependency, domesticity and self-sacrifice demanded of women by the Cult of Domesticity are major causes of womens'mental illness."

Disponível em: <<http://thecore.nus.edu.sg/landow/post/nz/nzgender1.html>>. Acesso em: 19 dez. 2000.

⁴⁵ Na avaliação de Mercer, os críticos que não apreciaram o romance são aqueles que esperavam um "romance de sucesso", um *best-seller*, expectativa que Frame frustra deliberadamente. A forma narrativa, bastante incomum, aproxima-se de Sterne, porque o romance é, até certo ponto, a respeito do "eu" do narrador, de modo que a tarefa criativa do narrador/autor é a de construir seu próprio "eu". Pensamos que, como Sterne, Frame estava interessada em formas romanescas alternativas e desafiadoras. Ao desconstruir a forma tradicional do romance, ela sublinhou estruturalmente, através da narradora, sua análise temática de uma cultura que frustra a criatividade e a independência intelectual.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Apud* SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre-São Paulo: L & PM, 1986. p. 102.

Mercer vê as variantes de estilo da narradora - imprevisíveis, não-coerentes e não-rationais - como ações deliberadas. As passagens em prosa poética e surrealista, com a justaposição de imagens, são descritas, às vezes, como devaneios ou sonhos dos personagens; outras vezes aparecem sem explicação. Em outro momento do texto, a narradora inclui fragmentos de versos. Esses recursos, de certa forma semelhantes ao papel do coro da tragédia grega, comentam obliquamente as vidas das personagens ou iluminam temas/problemas comuns que circundam/atacam as *personae* do romance, aparentemente disparatadas. Estruturalmente, esses recursos servem para desconstruir a narrativa, eliminando qualquer ilusão de continuidade.⁴⁷

Embora o estudo de Mercer, nesse romance, se volte mais à construção das personagens, a análise que ela faz da obra frameana como um todo é de enfoque feminista. O ponto de vista é bastante particular e subjetivo: *the point of view of a feminist with an Anglo-Australian background*.⁴⁸ Ela detecta, já desde a primeira ficção frameana, a presença do desespero criado pela opressão, os efeitos nefastos sobre os que não têm voz nem espaço.

Cada obra de Janet Frame, afirma Mercer, explora algum aspecto da relação binária opressor/oprimido e, particularmente, lamenta, ao mesmo tempo em que celebra, toda a riqueza destruída ou negada através da opressão sistemática. Essa riqueza, argumenta Mercer, deve ser buscada dentro das várias fissuras, fendas, rupturas, aberturas, cavidades, vazios, nas dobras e pregas de sua ficção. As imagens são sugestivas da anatomia sexual e reprodutora da mulher. O espaço/lugar mais fértil, o repositório dos outros potenciais para sobreviver, desafiar e sobrepor-se à opressão, é definitivamente feminino. Para Mercer, a maior parte da escritura de Frame seria, pois, uma celebração e uma exploração de todas as múltiplas possibilidades daquilo que a teoria feminista francesa denomina *le féminin*.

Com o passar do tempo, os críticos começam a reconhecer a habilidade de Frame em transformar o regional em universal, e esse deslocamento de perspectiva no

⁴⁷ A autora tenta expressar o processo real do pensamento, por isso a imaginação, o sonho, o irracional predominam. As associações livres, as manifestações do inconsciente expressam liberdade e energia sem limites.

campo da crítica abre caminho para uma avaliação do caráter muitas vezes lírico de sua obra que, pouco interessada em criar personagens definidos, prefere focalizar o espaço em que as imagens e os símbolos (que com frequência possuem um significado muito particular, por vezes reconhecível apenas para a escritora, a menos que se faça uma leitura alegórica) se condensam e se multiplicam. Essa abordagem atraiu a atenção internacional que deu início a um novo viés crítico capaz de estabelecer uma sólida reputação para Janet Frame, particularmente com a publicação de *Scented gardens for the blind*, em 1963.

O novo ensaio de Winston H. Rhodes (1972)⁴⁹ começa a criticar a ênfase excessiva de boa parte da crítica anterior dada ao material biográfico de Frame, uma rejeição que se tornaria comum nos anos 80 e 90, envolvendo teorias semelhantes às de Michel Foucault a respeito da função do autor,⁵⁰ exigindo um enfoque crítico da obra, de forma que a tradição literária, muito mais do que a experiência pessoal, deverá ser o tópico.

Rhodes levanta objeções ao interesse quase universal direcionado à pretensa doença mental de Janet Frame e sugere uma interpretação mais profunda, tanto dos temas, como das imagens e parábolas presentes em sua ficção. Consideramos essa postura relevante, pois parece superar diversos problemas. Rhodes relaciona as histórias frameanas a formas narrativas arcaicas, que ultrapassam as limitações do aspecto pessoal. Evitando a discussão a respeito de características de estilo e de assuntos contextuais, deixa de mencionar a doença mental. Ao empregar o termo "prelúdio", sugere que os contos, por exemplo os da coletânea *Snowman, Snowman*, que tanto irritaram alguns críticos, revelam-se legítimas preparações para

⁴⁸ MERCER, 1994, op. cit., p.7.

⁴⁹ RODHES, W. H. "Preludes and parables: a reading of Janet Frame's novels". *Landfall*, Christchurch Caxton Press, v. 26, p.2, p.135-146, 1972.

⁵⁰ Conforme Foucault, a crítica está interessando-se por um aspecto do texto não totalmente dependente do conceito de um criador, pois a função do autor não se formou espontaneamente através da simples atribuição de um discurso a um indivíduo. Ele resulta de uma operação complexa cujo propósito é o de construir a entidade racional que chamamos autor. A essa construção é conferida uma dimensão realística, quando falamos na profundidade ou no poder criativo de um indivíduo, de suas intenções ou da inspiração original manifesta em sua escritura. Por outro lado, os aspectos desse indivíduo que chamamos autor são projeções, em termos mais ou menos psicológicos, da nossa maneira de tratar os textos, ou seja, nas comparações que fazemos, nos traços que extraímos como pertinentes, nas continuidades que lhes atribuímos ou nas exclusões que praticamos. Cf. FOUCAULT, Michel. "What

desenvolvimentos posteriores mais amplos e mais extensos. Muitos deles, mais tarde, transformaram-se de fato em estruturas romanescas.

Ao dirigir-se à virtude mais significativa de Frame, sua linguagem literária reconhecida pela maioria dos críticos, Rodhes omite o *plot* e as personagens, sustentando que os romances são estruturados por uma lógica interior, muito mais do que por elementos romanescos convencionais. Os fragmentos das parábolas constituem o maior foco de atenção.

Através de uma leitura alegórica de *Scented gardens for the blind*, na qual ele encontra o humor do escritor, extraindo o tema central a respeito da luta humana para sair da escuridão em direção à luz, Rodhes descobre significados alegóricos na maior parte da obra de Frame. Ao mesmo tempo ele ressalta o fato de que a carreira de Frame está em processo, isto é, no "prelúdio", afirmando-se como um crítico de seu tempo, interessado em valores literários e na revelação literária da condição humana.

Tessa Barringer (1993), da University of Otago,⁵¹ explora as mais negras implicações do romance. Sua leitura está pautada na emergência para a subjetividade e na posição da fala, na ordem simbólica da linguagem proposta por Julia Kristeva: os personagens estariam situados num triângulo edipiano, uma estrutura central de relações subjetivas. Na visão de Barringer, tanto Frame como Kristeva vêm a identidade em constante negociação, no momento em que o sujeito do processo luta para alcançar e preservar o equilíbrio "à margem do alfabeto".

Nas diversas obras de Frame, a posição de língua e fala é vista, na melhor das hipóteses, como ambivalente. Todavia, em relação a obras anteriores, Barringer considera que esse penetrar na linguagem e na ordem social é visto por Frame como privação da voz única e individual do sujeito, a voz da imaginação e do sonho.

is an author?" In: BOUCHARD, Donald F., SIMON, Sherry. *Language, counter-memory, practice*. Ithaca-New York: Cornell University Press, 1977. p.124-127.

⁵¹ BARRINGER, Tessa. "Powers of speech and silence". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 71-88, 1993.

Conseqüentemente, esses textos manifestariam, segundo Barringer, a nostalgia de uma liberdade e autenticidade de expressão que jamais existiu. A fuga de Malfred para o isolamento (*A state of siege*) pode ser comparada à recusa de Erlene em falar (*Scented gardens for the blind*), e a retomada da linguagem provê o foco de ação do texto, quando as demais personagens tentam persuadi-la a falar. O final inesperado e imprevisível, quando os três personagens, identificados na primeira parte do romance, acabam sintetizando-se num só, revela-se, afinal, uma tentativa frustrada, criando uma conclusão ambivalente e um tanto incômoda, segundo Barringer.

Esse final surpreendente, na verdade já predisposto pelos indícios que Frame semeia de propósito ao longo da narrativa,⁵² ironicamente revelar-se-á um espelho estilhaçado que decompõe e multiplica uma única imagem. Como os deuses da mitologia clássica, Vera não contempla outra coisa a não ser a si mesma, refletida em sua criaturas, símbolo da multiplicidade, mobilidade e habilidade de sua alma esquizofrênica. O que ainda pode-se contrapor à posição de Barringer é que, apesar da aparente ambivalência do virtuosismo de Frame, a escritura é sempre, para ela, uma operação extremamente séria, que não representa - ou pelo menos não representa apenas - o resultado de um mero estetismo anacrônico.

O obscuro labirinto das feridas interiores representa as camadas psíquicas mais profundas que são, em suma, o *landscape of fiction* de Janet Frame; e suas incursões pela linguagem são parte de uma busca de verdades cujo valor é, em primeiro lugar, existencial, pois dele depende o relacionamento vital do indivíduo com ele mesmo e com o outro.

⁵² Os exemplos são numerosos, porém só se tornam inteligíveis após várias leituras atentas. Desde o primeiro capítulo, Vera Glace se dá conta "that I walked through the accumulations of four lives, my own, Edward's, Erlene's and my father's" (*Scented gardens for the blind*, p.19). Outros pontos de referência remetem ao hospital psiquiátrico em que Vera está internada. Devido à sua extremada sensibilidade, Vera percebe os sons amplificados, desde que a filha perdeu a fala: "I have acquired the habit of listening intently to her silence, set in the midst of the pitched volume of darkness, the gong of daylight, the creak and settle of furniture [...] the deep sighs of beds which grind and ache from the stress and turmoil of human bodies" (ibidem, p.9); ela tem consciência de paredes "which receive so much of our voices and flesh" (ibidem, p.23). A própria Erlene afirma: "I haven't spoken for many years" (ibidem, p.167).

Essas estruturas introvertidas caracterizam muitas narrativas de Frame que virão a seguir, algumas vezes descrevendo o problema da sexualidade reprimida, da solidão existencial ou do medo que os personagens têm de serem submersos pelas emoções. Porém, os romances que vêm a público nessa década são menos introvertidos. *The adaptable man* (1965) imita e satiriza a ficção inglesa convencional, fazendo a caricatura da vida contemporânea.

O ensaio de Bruce King, da Université de Paris VII, (1992)⁵³ interpreta a temática de *The adaptable man* como alienação e desastre. O romance, que inicia como sátira ao conformismo, acaba desenvolvendo um estudo sobre as limitadas possibilidades humanas que acabam em tragédia.

As causas dessa limitação devem ser procuradas na desumanização da vida moderna que não se limita às grandes cidades, mas invade inclusive os espaços mais remotos. As únicas pessoas que ainda podem viver em harmonia com a natureza são os verdadeiros nativos, que o narrador compara a pacientes mentais cuja insatisfação com a realidade produzida por uma época extremamente mercantilista os conduz ao mundo dos sonhos, ao mundo imaginário, onde eles podem estar mais próximos da terra e do céu.

Um dos aspectos interessantes e novos do ensaio é o que analisa as simbologias de fundo bíblico do romance, apesar do aparente agnosticismo de Frame:

It is significant of Frame's loss of religious faith that the falling of the chandelier, a secular apocalypse, is followed by the new heaven and new earth of Vic Baldry's lifelong confinement to a bed where he will watch life pass in a cracked mirror. The mirror is a common symbol in Frame's work, and viewing life through its crack is the ironical modern equivalent of the biblical "For now we see through a glass darkly, but then face to face." (KING, B., p.113)⁵⁴

Na avaliação de King, o romance, neste aspecto semelhante a outros, apresenta uma mistura estilística de descrições metafóricas a respeito dos sentimentos humanos e de sensações específicas do mundo natural. Quanto à estrutura, o romance também é

⁵³ KING, B. "*The adaptable man*". In: DELBAERE, J., op. cit., p. 110-119.

⁵⁴ Analisando a fundo vida e arte em Janet Frame, é possível inferir que essa ausência de fé é apenas aparente, como se verá mais adiante.

semelhante a outros anteriores, por sua descrição arbitrária e desorganizada da realidade, pela mistura de gêneros, pelas mudanças bruscas de registro, no estilo do *nouveau roman* francês, previamente introduzido na literatura de língua inglesa por Joyce.

A diferença, no entanto, pode ser atribuída, segundo King, à combinação do realismo mais contundente com a firme textura poética, e a maior riqueza do romance resulta da observação mais intensa da sociedade e de uma maior integração narrativa parcialmente ausente em trabalhos anteriores.

Em 1970 é publicado *Intensive care*, um romance que apresenta uma visão espantosa do passado e do futuro próximo. Relatando e ilustrando os efeitos residuais das duas grandes guerras mundiais do século XX, o romance oferece uma imagem projetada para o futuro (pautada na filosofia nazista que impõe a "limpeza étnica") para livrar a Nova Zelândia dos indesejáveis: velhos, doentes e deficientes mentais, em suma, *the unbelonging*. Sob o aspecto filosófico, o romance se relaciona a *Brave new world* (1932), de Aldous Huxley, que oferece a visão trágica de uma civilização escravizada pela máquina e dominada pela tecnologia. É um mundo sem amor, sem sentimentos, onde a família é completamente abolida.

Nesse romance, Janet Frame não se limita a diagnosticar a doença do mundo moderno, ela vai além e se torna profética. Victor Dupont,⁵⁵ um especialista em literatura utópica, revela toda a simbologia e a imaginação dessa narrativa em que a escritora evidencia uma aguda consciência social e alerta para o perigo da destruição que nos cerca, ao mesmo tempo em que lança seu protesto a respeito das definições restritivas das normas sociais e faz um apelo ao não-conformismo.

Considerando a ficção utópica a mais extremada e a mais inflexível forma romanesca das idéias, Dupont descobre toda a estrutura simbólica que subjaz à narrativa, envolvendo os temas antitéticos da Guerra *versus* Amor. Na avaliação de

⁵⁵ DUPONT, Victor. "Janet Frame's brave new world". In: DELBAERE, J., op. cit., p. 149-160.

Dupont, com esse romance, Frame consegue alcançar uma dimensão sociológica que supera e aperfeiçoa toda a ficção anterior.⁵⁶

Os pontos de vista existenciais, a criação da ordem, os níveis de significação e sua complexidade são o foco do estudo de Judith Dell Panny (1993).⁵⁷ Para Panny, em cada romance de Janet Frame existe uma estrutura alegórica, cuidadosamente elaborada e deliberadamente dissimulada e oculta. O propósito moral dessa estratégia é o de provocar uma reavaliação e um questionamento dos códigos e dos valores tradicionalmente aceitos como absolutos e verdadeiros.

Na leitura de *Intensive care*, Panny vê elos importantes com *Paradise Lost*, de J. Milton, tanto na linguagem como nos padrões do imaginário. O motivo do incesto entre pai e filha remete, em sua leitura, à união de Satã e Pecado produzindo a morte, ao passo que outros personagens representariam as figuras alegóricas de Eva, Pecado e Inocência. Essa leitura sugere, segundo Panny, que a língua funciona como força essencialmente conservadora para perpetuar modelos, principalmente de crueldade, de uma geração a outra.

A leitura alegórica, tendo por pauta intertextual *Paradise Lost* e *La Divina Commedia*, é constante na tese de Dell Panny. Nós preferimos uma leitura sócio-política semelhante à de Dupont, tendo em vista a filosofia sugerida pelos temas frameanos voltados à dureza e maldade das pessoas e à finalidade da morte, aspectos que estão em nós, entre nós, e que precisamos enfrentar. Em nossa leitura, o romance é, ao mesmo tempo, uma extraordinária evocação da solidão do ser humano e um eloqüente apelo pela restauração da humanidade, antes que seja tarde. Sob muitos aspectos o espírito do romance incorpora *The waste land* de T.S.Eliot (1922), em que a visão de mundo é essencialmente pessimista e apocalíptica, em que a esperança de redenção parece definitivamente perdida, em consequência da I Grande Guerra que destruiu a civilização européia. Embora Frame conclua o romance com uma irônica

⁵⁶ O símbolo recorrente, provavelmente derivado do poema *Winds*, de Auden, segundo Dupont incorpora uma misteriosa entidade representando o Adão bíblico antes da profanação de Caim e Abel, quando o homem foi criado com amor e para o amor, antes de o homem ter sido corrompido pela maldade, pela crueldade e pelo assassinato.

mistura de otimismo e pessimismo, este último predomina, como de resto em Eliot, mostrando todo o vazio de um mundo que perdeu a fé.

A experiência da solidão contemplativa buscada por Malfred Signal em *A state of siege*, que deixa seu mundo seguro por outro mundo desconhecido, é interpretada por Monique Malterre (1993), da Université de Toulouse-Le Mirail, France,⁵⁸ como uma simbologia que não se filia a nenhuma escola ou pensamento particular, mas busca empréstimos em várias fontes que testemunham a unidade-na-diversidade da mente humana. O mito da caverna de Platão é aqui particularmente pertinente, pois ajuda a compreender o simbolismo de luz e sombra, bem como a equação que Frame realiza a respeito da verdade que, para ela, é um estado luminoso, ausente de sombra, uma imagem que será central em muitos dos seus contos.

O romance é estimulante e ao mesmo tempo intrigante, afirma Malterre, pois não pertence a uma tradição filosófica ou literária definida. Ela reconhece nele traços bíblicos, certas referências à mitologia grega, a cultos orientais e a símbolos esotéricos tradicionais. O que amarra - e de certa forma concretiza - esses aspectos simbólicos, é a crença maniqueísta de Frame num mundo de escuridão coexistindo com um mundo de luz. O acesso ao mundo espiritual é reservado a poucos eleitos. Sonho e loucura - e com mais frequência estados de anormalidade mental - parecem favorecer a comunicação com o sobrenatural. Apesar de encontrar muitas contradições e paradoxos, Malterre considera que o romance possui sua lógica interna e uma certa coerência.

O mesmo romance, analisado num enfoque mais amplo por Marc Delrez (1993), da Université de Liège, Belgique,⁵⁹ enfatiza o fato de que *A state of siege* sai das sombras presentes em outros romances, pela decisiva singularidade de propósitos com a qual Frame tenta mapear a escuridão que rodeia a vida humana, bem além da percepção do tradicional despertar da consciência. Sem perder de vista a tendência da

⁵⁷ PANNY, J.D. "A hidden dimension in Janet Frame's fiction". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 59-70, 1993. Panny desenvolveu sua tese de doutorado abordando toda a obra ficcional de Frame à luz da alegoria.

⁵⁸ MALTERRE, M. "Myth and esoterics: a tentative interpretation of *A state of siege*". In: DELBAERE, J., op. cit., p. 97-109.

escritora ao despero, Delrez sugere que as leituras voltadas ao lado negro do romance, com a exclusão de aspectos mais positivos, podem conduzir ao não-reconhecimento da imaginação proposta pela autora.⁶⁰

Para Delrez parece impossível analisar um único romance de Frame sem levar em consideração os demais, e essa avaliação é uma das poucas que se têm visto em tantos anos de crítica. Em *A state of siege*, como em romances anteriores, a abordagem da morte da protagonista prova a possibilidade de superar o materialismo e o individualismo, devido a alguma intuição que pode ser um ponto luminoso no caos.

É o começo de um esforço humano para libertar-se do cenário desumano da vida. Dessa forma, sem fugir às premissas da busca, não se pode negar a Janet Frame uma profunda inclinação pelo espírito da vida e pela esperança, que ela consegue fisgar mesmo nos espasmos de uma catástrofe, conclui Delrez.

Esse reconhecimento da confiança que sustenta vida e obra em Janet Frame - e que se opõe ao aparente pessimismo enfatizado e rejeitado por uma parte da crítica - nos parece importante: é justamente nesse espírito que seus temas e personagens lutam e sofrem. Se muitas vezes não conseguem alcançar seus objetivos, não é por falta de amor à vida, mas pelas condições adversas e cruéis oferecidas ao ser humano.

Annemarie Backmann (1993), da University of Aarhus, Denmark,⁶¹ realiza uma abordagem sociológica do romance *The Rainbirds (Yellow flowers in the antipodean room*, na edição norte-americana de 1969). Em sua análise da sociedade neozelandesa, que exalta "o padrão", com sua obsessão pela "média comum" e pela rejeição a tudo aquilo que representa uma fuga aos parâmetros sociais, Backmann demonstra que a Nova Zelândia é representativa do mundo contemporâneo que o Dr. Laing condenou por seu total esquecimento da vida interior.

⁵⁹ DELREZ, Marc. "The eye of the storm: vision and survival in *A state of siege*". In: DELBAERE, J., op. cit., p.126-138.

⁶⁰ É realmente preciso um esforço interpretativo para relacionar Frame a suas palavras, quando defende uma dimensão da memória que permite o retorno do vazio espiritual a caminho de uma vida livre dos limites impostos à condição vital do ser humano.

⁶¹ BACKMANN, A. "Security in equality in *The Rainbirds*". In: DELBAERE, J., op. cit., p.139-148.

O processo que permite a entrada no "outro" mundo e o retorno a "este" mundo é tão natural como a morte e a vida, afirma Laing (1974),⁶² mas estamos socialmente tão condicionados a uma imersão total no tempo e no espaço exterior, que conseqüentemente o contrário tende a ser visto como anti-social, como um desvio patológico de comportamento. O protagonista de *The Rainbirds* é justamente hostilizado por não ter sido capaz de manter-se nos limites da normalidade. Um homem ressuscitado é ainda pior do que um artista ou de um louco. Ele terá que viver isolado, com sua nova percepção da vida interior, num mundo que pertence somente a ele.

Nesse romance, há um viés que o diferencia das narrativas frameanas anteriores, em que predomina a investigação do mundo interior dos personagens. Em *The Rainbirds*, Frame evidencia um interesse novo em dissecar o mundo exterior, a sociedade na qual ela situa Godfrey Rainbird, o protagonista.

Embora Backmann reconheça alguns percalços que por vezes enfraquecem a realidade social descrita no romance, ela defende o fato de que a qualidade da mensagem como um todo não é prejudicada, assim como não resulta afetada a riqueza da imaginação ao longo da narrativa. Frame consegue revelar plenamente a complexidade da relação problemática entre o conformismo e o não-conformismo na sociedade contemporânea.

3.2 Uma escritora-crítica: um esboço de auto-retrato

Além de escrever romances, Frame publica também ensaios e artigos em que tece interessantes comentários sobre a cultura de seu país, sobre sua carreira de escritora nesse mesmo país e sobre algumas influências presentes em sua obra advindas tanto de fatos reais, como também de famosos e festejados escritores da literatura universal. Esses trabalhos revelam e, de certa forma, esclarecem, a tendência crítica da escritora que se autodescreve, discretamente, também através de algumas entrevistas.

⁶² LAING. R.D. *A política da experiência e a ave-do-paraíso*. Trad. de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1974.

Pouco preocupada em explicar sua ficção do ponto de vista teórico, Frame prefere usar seu passado contextualizando-o. No ensaio "Memory and a pocketful of words",⁶³ a escritora discute a respeito dos autores que a influenciaram nos anos de hospitalização, como Yeats, Rilke e Shakespeare, afirmando que sua fascinação pelas formas particulares das palavras provém justamente do interesse e da afinidade com esses poetas. Há uma passagem bastante esclarecedora nesse ensaio: uma imagem pouco comum que se relaciona aos livros. Frame diz que, para ela, os livros não-lidos: *tend to shed their material as a plane in danger sheds its fuel, to arrive as a vivid (sometimes charred) shape of language.*⁶⁴ Essas imagens particularmente dramáticas habitarão grande parte de sua ficção posterior.

Em "Beginnings",⁶⁵ ensaio escrito um ano mais tarde, Frame fala a respeito de sua infância e da mãe que, apesar da pobreza da família, sempre acreditou no poder mágico das palavras às quais ela, nos raros intervalos de sua pesada vida doméstica, dava forma, transformando-as em poesia. Uma poesia que podia pôr ordem em sua caótica existência. Janet Frame também nos fala da separação que ela realiza entre "este mundo" e "aquele mundo", isto é, respectivamente, o mundo real em que ela vivia e o mundo da imaginação onde ela passou a maior parte de seu tempo: *As it was becoming impossible for me to reconcile "this" and "that" world, I decided to choose "that" world [...] when I have stayed, and where I live now* (p.45).

A crítica menciona com frequência essa dicotomia psicológica, em parte porque isso aponta para alguns temas ficcionais de Frame, mas também porque fornece razões ou explicações para seu estilo considerado "desequilibrado", pelo qual a linguagem da imaginação parece lutar com a linguagem cotidiana. Janet Frame utiliza assim ensaios e entrevistas para comunicar-se com o público e para criar uma ponte entre sua vida particular e sua vida artística. Os comentários estão centrados na crítica que circula a respeito de seus mundos ficcionais cheios de introversão e das rupturas de cunho aparentemente "esquizofrênico" presentes em suas estruturas narrativas e tramas. O que interessa mais, no entanto, é que esses

⁶³ FRAME, J. *Times Literary Supplement*, 4 June 1964, p. 487.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Op. cit.*, 1965.

diálogos ensaísticos propiciaram uma relação mais aberta e mais compreensiva com a escritora e com seu trabalho, por parte da crítica.

Na entrevista concedida a Claire Henderson em 1970,⁶⁶ quando inquirida sobre a relação entre vida e trabalho nas colônias americanas dos artistas, em especial as duas nas quais Frame esteve trabalhando em absoluta tranqüilidade, a MacDowell e Yaddo, a escritora falou de forma positiva dessas experiências, admitindo que ela havia gostado muito de estar junto de "sua própria espécie", convivendo também com artistas de campos não-literários, como pintores e escultores.

Em 1973, quando Frame estava de partida para a França, graças a uma bolsa de estudos oferecida pela Katherine Mansfield Fellowship, que permitia aos seus detentores trabalhar e estudar em Menton, no sul da França, ela concedeu outra entrevista a Jill McCracken,⁶⁷ ao mesmo tempo em que a escritora recebia o Winn-Manson Menton Fellowship, um prêmio literário criado em homenagem a Katherine Mansfield.

Na entrevista, Frame volta a falar de sua infância e de outros detalhes de menor importância, evitando fazer comentários a respeito de narrativa, de sua carreira como escritora e sobre o que significava, na época, ser escritora na Nova Zelândia. Contudo, deixa transparecer seu gosto particular por interesses pouco ortodoxos e a preferência pelas surpresas que ela cria em suas obras.

3.3 Os hemisférios Norte e Sul se encontram

A ida de Frame à França, e o importante prêmio a ela concedido, parece criar as condições para uma revisão crítica de seu trabalho na Nova Zelândia: nas décadas de 70 e 80, quando se observa um interesse crescente da academia europeia, nota-se também uma nova perspectiva na análise de alguns de seus romances mais polêmicos, como, por exemplo, *Daughter Buffalo*. As resenhas da Nova Zelândia foram bastante

⁶⁶ HENDERSON, C. "Artists retreats. Interview with Janet Frame". *New Zealand Listener*, 27 July 1970. p. 13.

⁶⁷ McCracken, J. "Janet Frame: it's time for France". *New Zealand Listener*, 27 Oct. 1973. p. 20-21. Citado por KING, M., op. cit., p.379.

negativas, ao passo que nos Estados Unidos revelaram-se mais favoráveis. Numa carta a um amigo, na época, Frame escreveu: *Daughter Buffalo had nasty reviews here; this has rather depressed me, yet I don't feel too bad as the book was set in America ... and I have had very perceptive reviews [there].*⁶⁸

Apesar de a maior parte da produção artística ter sido publicada entre os anos 60 e 70, a década seguinte assistiu a um verdadeiro dilúvio de trabalhos críticos. Em virtude do final, que revela bruscas mudanças de perspectiva do narrador, o romance *Daughter Buffalo*, como (quase) todos os romances de Frame, se presta a diversos ângulos de análise. Winston H. Rhodes (1973),⁶⁹ na resenha do romance, considera haver ali espaços indecifráveis, idéias não totalmente articuladas, que Frame é *a word-diviner, a verbal conjurer, a linguistic sorcerer* (p.161), todavia enfatiza a linguagem e, em geral, as estruturas narrativas que, em sua opinião, possuem grande equilíbrio.

A simetria e o equilíbrio são características que, paradoxalmente, marcam a visão de mundo de Frame e que ela utilizará de forma absolutamente criativa em muitos de seus romances, nos quais as imagens geométricas têm um lugar privilegiado. Esse aspecto é particularmente reforçado pela insistência no emprego da tríade e do triângulo.

Outras resenhas do mesmo romance partem de ângulos diferentes. Considerando que os romances de Frame são de difícil comercialização, a poeta neozelandesa Lauris Edmond (1974)⁷⁰ explica as dificuldades em analisar os mundos ficcionais frameanos que não refletem nem representam a realidade, tornando-se pouco aceitos entre o público leitor. Acrescenta ainda que muitos personagens se parecem com versões mal-disfarçadas dela mesma e, embora avaliando positivamente a qualidade verbal, ela considera *Daughter Buffalo* pouco satisfatório, porque cria grandes dificuldades para o leitor, estranhando o Hubert Church Award, concedido ao romance em 1974.

⁶⁸ Apud KING, M., op. cit., p. 376.

⁶⁹ RHODES, W.H. "Review of *Daughter Buffalo*". *Landfall*, Christchurch Caxton Press, n.27, p.159-162, 1973.

⁷⁰ EDMOND, L. "Three novels". *Island*, n. 3, p. 335-340, 1974. Apud Irvine, op. cit., p.37.

Pelo contrário, a crítica acadêmica, especialmente nos Estados Unidos e na Europa, sempre foi mais propensa a reconhecer o valor da obra de Frame. Jeanne Delbaere (1993)⁷¹ vê, na aparente ausência de forma de *Daughter Buffalo*, a possibilidade de descobrir estruturas e significados mais profundos. Para ela, o romance demonstra de forma dramática as diversas maneiras pelas quais o mundo e os seres humanos se relacionam. Aproximando o romance ao trabalho de Samuel Beckett, que revela uma meditação existencial sobre a morte, sobre o poder da linguagem e sobre o fracasso da comunicação no século XX, Delbaere vê outras aproximações com a poesia de R. M. Rilke e de T.S. Eliot que, num enfoque europeu, possibilitam um novo viés comparativo capaz de criar um diálogo entre a escritora neozelandesa e outros influentes escritores europeus e norte-americanos, seja pelo possível paralelismo, seja pelo contraste: os aspectos intertextuais equacionando verticalmente amor e morte.

Delbaere considera o romance um trabalho crítico extraordinário a respeito da prática norte-americana de estudar a morte completamente separada da vida, mantendo-a bem distante da vida particular, ao invés de aceitar a morte como parte integrante da comunidade dos vivos. Analisando a obra frameana como um todo, Delbaere considera que a escritora é "marginal e única", porque se recusa a permanecer dentro dos limites da análise racional, da ordem lógica do *plot*, da cronologia tradicional e da caracterização clara dos personagens.⁷²

Aproximando o estilo aos personagens de Frame, Delbaere o vê de natureza instável. Sem aviso prévio, a escritora passa de um registro a outro, do clichê e do estereótipo da mídia ao "primeiro grau da linguagem" de suas *personae*. Seu dom

⁷¹ DELBAERE, J. "Turnlung in the noon sun: an analysis of *Daughter Buffalo*". In: ____, op. cit., p.161-176.

⁷² Os padrões de Frame nunca se solidificam, porque ela está sempre apagando linhas, tornando indiferenciadas as distinções, misturando assuntos. Seus personagens principais são *faces in the water*, facilmente relacionáveis a metamorfoses, a espaços da consciência mais do que a entidades sólidas e reconhecíveis. Existindo apenas na mente de outro, alguns personagens tornam irrelevante a distinção entre realidade e ficção. Outros, inventores de ficção dentro da ficção, obscurecem a linha divisória entre autor e personagem. Outros ainda, como o filhote *Daughter Buffalo* e Sally, a cachorrinha mutilada por seu dono-médico, revelam que humanos e animais não são, de fato, tão diferentes no espectro mais amplo da existência: o animal é visto, pelo contrário, como fonte de consciência do outro, do humano.

extraordinário da linguagem aproxima-a de James Joyce, o grande mágico da palavra de nosso século. Como todo o resto, esse dom está fortemente enraizado na experiência particular da escritora. Delbaere considera que sua posição marginal e a recusa obstinada em comprometer-se com "este mundo" conferiu-lhe uma completude de visão raramente encontrada entre os escritores contemporâneos.

Nesse romance encontramos novamente a lição da primeira fábula de Frame, donde deriva o caráter coerente de sua obra: apesar das barreiras que cada um de nós constrói contra a realidade, tudo aquilo que foi reprimido pela consciência, mais cedo ou mais tarde, re-emerge do subconsciente na forma de fantasmas inesperados e vingativos, o que contribui para a reafirmação de sua filosofia e, por conseguinte, de suas temáticas.

Outro romance que deixou os críticos divididos é *Living in the Maniototo*, embora a maioria reconheça nele qualidades e leveza ausentes nos romances anteriores. Patrick Evans (1984)⁷³ o analisa reafirmando o que disse antes, ou seja, tentando explicar por que Frame "é a escritora que é", e por que a obra dela se repete, evidenciando um interesse maior na relação vida/escritura. Os aspectos biográficos são novamente enfatizados, bem como a tendência da escritora em inserir personagens reais em sua ficção. Por outro lado, Evans reconhece que o romance possui um frescor inusitado e que evita os aspectos obsessivos dos romances anteriores. O tema da morte seria menos óbvio, enquanto haveria uma ênfase maior no desvio estilístico dos padrões lingüísticos.

O que Evans mais destaca, no entanto, é a nova relação entre vida e arte que Frame estabelece, avaliando que esse é o verdadeiro tema do romance: "that is what the novel is *about*" (grifo do autor), e que é impossível compreender seus curiosos métodos sem conhecê-los ou admitir sua presença. Qualquer um que se debruce sobre o romance, afirma Evans, tentando ver nele um trabalho realista, ficará confuso e intrigado. Inclusive o leitor mais acostumado com a escritura frameana precisará de várias leituras para chegar a compreendê-lo.

⁷³ EVANS, P. "Living and writing in the Maniototo". *Span*, n. 18, p. 76-88, Apr. 1984.

Ao cabo de várias leituras, o próprio Evans reconhece que o romance é o "jogo mais inteligente", a exposição mais elaborada da concepção exaltada de arte e, ao mesmo tempo, a celebração mais elaborada e complexa das deficiências da arte literária. *Living in the Maniototo* não é uma narrativa conduzida pela experiência, mas pela lógica de uma linguagem separada da experiência. Concluindo, Evans considera que, de todos os escritores vivos da atualidade, Janet Frame sabe, mais do que qualquer outro, imprimir magia ao que escreve, o que obriga o leitor a ler e acreditar no que a escritora pretende dizer. O romance representaria, pois, uma experiência absolutamente intrigante e desafiadora que, lentamente, começa a deliciar e instruir, tornando-se o mais brilhante de todos os trabalhos por ela realizados.

Living in the Maniototo, um dos romances em que o aspecto humor está mais presente, convida a uma análise comparatista, pois joga com perspectiva e espaço, com a conexão entre arte e geometria, com a situação do escritor e as tensões entre isolamento e envolvimento. Construído por um conjunto triangular de ambientes: Berkeley e Baltimore (Estados Unidos) por dois lados, e Blenheim (Nova Zelândia) fechando o triângulo, o romance está recheado de um sem-número de jogos de palavras e de poesia, como em *Owls do cry*, *The edge of the alphabet* e *Daughter Buffalo*, entre outros.⁷⁴

A resenha de Keith Garebian (1980)⁷⁵ vai diretamente ao elemento mais significativo do romance: sua linguagem, deixando de lado os aspectos metaficcional e as personagens, que mereceriam destaque tanto quanto a estrutura narrativa em que o aspecto metaficcional é de grande efeito. Todavia, reconhecendo em Frame uma forte relação com a linguagem poética saxônica e com os cantos tribais dos *maoris*, Garebian consegue ampliar o campo da discussão literária.

⁷⁴ Há três epígrafes, todas ficcionais, embora duas pretendam não sê-lo. O personagem narrador de primeira pessoa, tendo enterrado dois maridos, progride através de três nomes em sua existência "real": Mavis Furness, quando solteira, passa a chamar-se Mavis Barwell em função do primeiro casamento, e Mavis Halletton, devido ao terceiro. Como escritora, ela também possui outras duas identidades: Violet Pansy Proudlock, uma ventríloqua, e Alice Thumb. Mas não termina aqui a lista de nomes. Há um novo trio: Ariella, Lokinia ou a "irmã de Maui". Essas últimas versões feminilizadas de personagens da literatura, dos mitos ingleses, escandinavos e polinesianos, apontam para o papel do escritor como um espírito criativo que desafia, atrapalha e prega peças à morte. Em função das diversas experimentações estruturais e de perspectiva, o romance impressionou bastante favoravelmente a crítica como um todo.

Finalmente, em virtude da polifonia presente em *Living in the Maniototo*, alguns críticos consideram que as velhas e tradicionais formas narrativas estão superadas e que é preciso inovar, o que Frame faz brilhantemente. Por outro lado, uma parte da crítica ainda está presa à abordagem convencional que focaliza temas, arquétipos e alegorias, continuando a referir-se aos aspectos biográficos.

3.4 Aspectos gerais na obra de Janet Frame

Enquanto uma parcela da crítica deteve-se basicamente numa única obra, outra parte preferiu abordar aspectos gerais, confirmando, em sua maioria, as avaliações precedentes, tanto positivas como negativas. Os enfoques gerais influenciarão os demais críticos, tendo em Patrick Evans, o estudioso neozelandês que mais se dedicou à obra de Frame, um arauto que dará impulso ao desenvolvimento dos estudos sobre a escritora. Evans (1970) começa - embora tardiamente - a perceber e aceitar a rejeição de Frame pelos aspectos tradicionais da narrativa e volta-se para a preferência da escritora pelos mundos da fantasia normalmente habitados por sonhadores e crianças, introduzindo uma nova análise do distanciamento narrativo entre Daphne e sua criadora, em *Owls do cry*.

Embora não aprecie *Faces in the water*, em virtude do mundo de claustrofobia ali descrito, e sua aparente ausência de objetivos maiores, relendo *The edge of the Alphabet*, considera muito interessante o aparecimento da perspectiva narrativa que envolve diversos narradores. *Scented gardens for the blind* é outro romance que, apesar de sua temática ainda muito carregada de desesperança, Evans considera de valor, reconhecendo que o tema nuclear assinala um novo estágio no crescimento da escritora.

⁷⁵ GAREBIAN, K. "Review of *Living in the Maniototo*". *Chimo: Newsletter of the Canadian Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, n. 1, p. 41, 1980. *Apud* Irvine, op. cit., p. 38.

Além das restrições desse trabalho monográfico - um manual de literatura destinado a alunos do II grau - Evans enfrenta também os problemas dos demais críticos que ainda não dispõem de uma retórica crítica ou teórica através da qual discutir adequadamente a obra.

O mesmo problema repete-se com *A state of siege*, outro romance considerado "claustrofóbico" por Patrick Evans. Uma década mais tarde, as teorias pós-estruturalistas, pós-modernistas, feministas e pós-colonialistas criariam as condições para tratar as "explorações" de Frame com um instrumental mais apropriado.

O romance é intenso e voltado a uma única personagem, e o narrador onisciente, que tem acesso a seus pensamentos e memórias, se dilui numa primeira pessoa narrativa, pela seqüência de cinco capítulos num total de vinte e sete. Dessa perspectiva, a protagonista conta seus sonhos, oferecendo uma versão da "verdade", ao passo que o autor onisciente oferece uma versão significativamente diferente. Essa obra se presta, portanto, a uma variedade de interpretações que Evans provavelmente deixou de considerar.

A análise de Evans, mais voltada aos temas frameanos, detecta vários aspectos centrais relacionados com a morte, o emprego de parábolas cujo conteúdo provém com freqüência da imaginação fértil e da experiência de Frame, que prefere a metáfora em detrimento do símile, apoiando-se em motivos⁷⁶ que "amarram" suas narrativas, rejeitando assim a maior parte dos recursos oferecidos pelo *plot*.

Outro ensaio de Evans, escrito em 1973, três anos depois da publicação do manual, merece ser citado. Em "Alienation and the imagery of death in the novels of Janet Frame"⁷⁷ Evans lamenta que ainda não haja uma crítica uniforme sobre o trabalho de Frame, acusando os críticos que não descobriram *where the centre of her*

⁷⁶ O termo "motivo" é empregado aqui com o conceito de *topos*, um motivo "codificado pela tradição cultural, uma estrutura figurativa dotada de forte coesão interna que reaparece constantemente na literatura [...]". Cf. REIS, Carlos e LOPES, Maria Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 180.

⁷⁷ EVANS, P. *Meanjin Quarterly*, v. 32, p.294-303, Sept.1973.

works lies (p.294). Tomando o problema para si, sugere que há uma temática central, um denominador comum no trabalho de Frame, a morte. Até aqui, nada de novo.

Embora o tópico seja extenso, Evans afinal consegue demonstrar de que forma a obra de Frame transcende o mero paroquialismo, ao mesmo tempo, porém, em que enfatiza a nacionalidade da escritora. Alinhado com críticos como Jones (1970, op. cit.), que a comparam a escritores canônicos como Virginia Woolf, William Faulkner e inclusive Malcolm Lowry, Evans sugere uma conexão antipodeana com Patrick White, prestigiado escritor australiano - grande admirador da escritora neozelandesa - que receberá o prêmio Nobel de literatura em 1985, cuja obra compartilha o mesmo descontentamento de Frame com a massificação da sociedade.

Tanto Frame como White, na ótica de Evans, consideram-se membros de uma elite estética que se distancia de seu ambiente e, por essa razão, seria preciso que o trabalho de Frame fosse reconhecido como *an oeuvre*, e não simplesmente como uma coletânea de narrativas disparatadas. Para sustentar seus argumentos, Evans cita ambos os escritores. White afirmara anos antes, num simpósio, sua posição de *outsider*:

The Great Australian Emptiness, in which the mind is the least of possession, in which the rich man is the important man, in which the schoolmaster and the journalist rule whatever intellectual roost there is, in which beautiful youths and girls stare at life through blind blue eyes, in which human teeth fall like autumn leaves, the buttocks of cars grow hourly glassier, food means cake and steak, muscle prevail, and the march of material ugliness does not raise a quiver from the average nerves.⁷⁸

Atitude semelhante é exemplificada por um fragmento de "Beginnings", em que a escritora revela sua incapacidade de adaptar-se ao meio social, embora por bem outras razões:

My fear of everyone [...] a fear intensified in some way by the nightmare of the long Christchurch streets, become more than I could bear alone, and I was again sent to hospital [...] then I was forced once again to venture into "this" world and spent a nightmare two weeks cleaning rooms at a huge hotel in Auckland [...]. (p. 45-46)

Esse sentimento de alienação marca o mundo ficcional dos dois escritores e, como Frame, White também se compromete com uma elite feita a sua imagem e

⁷⁸ WHITE, Patrick. In: *Symposium in Australian Letters*, March 1958. *Apud* Evans, op. cit., p. 296.

semelhança, divorciada do ambiente social de seus romances. Embora a alienação elitista de White possua uma visão mais "externa" e mais específica do que a contraparte evidente nos romances de Frame, Evans reconhece que ambos são escritores da mesma natureza.

A experiência pessoal, nos anos 70, oferecia uma visão demasiado estreita para permitir que uma obra literária pudesse ser vista em todo seu valor e amplitude. No entanto, a abordagem psicológica, nessa fase, será freqüente na crítica a Frame. O crítico e professor francês Victor Dupont, em suas primeiras análises de Frame, detém-se no aspecto psicológico, embora ressaltando também a nacionalidade da escritora.

Num ensaio de 1971, Victor Dupont, da University of Toulouse-Le Mirail, France,⁷⁹ fala a respeito da importância, da originalidade e variedade da produção literária de Frame que a colocam lado a lado dos maiores estilistas de língua inglesa, ao mesmo tempo em que reconhece o papel que ela desempenhou nas mudanças ocorridas no colonialismo literário da Nova Zelândia, fortemente marcado pela imitação da literatura inglesa. Para ele, Frame é parte de uma tradição antipodeana, *concentrating on language, material and style relevant to a New Zealand angle of vision* (p.170).

Embora Dupont assinale problemas gerais na obra de Frame, é entre os primeiros a discutir o aspecto original e pessoal de sua escritura, e não é de estranhar que seu interesse pelas abordagens psicológicas tenha insistido na história pessoal de Janet Frame.⁸⁰ Ele descreve a matéria da obra frameana como *a rare combination of*

⁷⁹ DUPONT, V. "New Zealand literature: Janet Frame and the psychological novel". In: RUTHERFORD, A. (Ed.). *Common Wealth*. Akademisc Boghandel (Denmark), 1971.

⁸⁰ Mais tarde, Dupont abandonaria as alusões à biografia de Frame e à sua suposta enfermidade mental, em parte por convicção pessoal, em parte porque houve incisivas advertências de represálias jurídicas contra quem utilizasse os argumentos da loucura para justificar a obra frameana. A iniciativa partiu de Janet Frame que solicitou uma carta aberta ao Dr. R. Cawley, na qual ele aconselha a escritora a advertir os críticos sobre as possíveis conseqüências dessa atitude (Cf. KING, M., op. cit., p. 388-389). No *Editor's postscript*, Victor Dupont, editor de *Commonwealth*, teve que publicar a carta que possui o seguinte conteúdo: "To whom it may concern. Miss Janet Frame Clutha has told me that a number of literary scholars and editors of anthologies are publishing biographical comments which refer to her previous state of mind as sick or disordered. I understand that some people are going so far as to suggest that her creative ability is in some way related to a history of mental illness. Miss Clutha was under my care between 1958 and 1963, and I saw her frequently during that time; she and others have

human emotion, clinical lucidity, and powers of creative imagination (p.171). No entanto, ao invés de reiterar as queixas de alguns críticos que consideraram a experiência vivencial de Frame uma limitação ao apelo do conteúdo, Dupont acredita que a escritora conseguiu transformar o específico em geral, os infortúnios pessoais em tragédias universais. Para alcançar esse intento, influenciada pelas técnicas da arte moderna, Frame realiza experiências com diferentes métodos de comunicação, rejeitando a fácil autopiedade, para descrever o poder destrutivo das maiores aspirações humanas.

O enfoque europeu difere evidentemente da maior parte da crítica canadense e neozelandesa que se concentrou na introdução dos escritores coloniais na seara da literatura inglesa e, embora reconhecendo os paralelos das técnicas narratológicas frameanas com as técnicas de Joseph Conrad e Henry James, o crítico não deixa de enfatizar as características pessoais de estilo e o emprego absolutamente desusado de sua linguagem. São esses fatores, insiste Dupont, que situam a escritora muito além da simples imitação ou influência, posicionando-a como artista representativa da literatura amadurecida de seu país. O ensaio de Dupont pode, portanto, ser considerado antecipador e fundador da perspectiva crítica que viria a seguir, mesmo porque é um dos primeiros e raros críticos a reconhecer a habilidade de Frame em transformar e universalizar vida e arte.

3.5 Novos enfoques críticos

Os enfoques críticos que examinaremos a seguir partem de uma análise estilística e de conteúdo que aproxima Frame de grandes nomes da literatura da Europa e dos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que a estudam por um novo ângulo de focalização que ressalta não apenas sua filiação nacional, mas sua posição na comunidade literária internacional. A ampliação do aparato crítico proporcionado pelas teorias pós-coloniais, pós-modernas e feministas, por outro lado, permite um

kept me informed about her activities since them. She has seen by a number of eminent psychiatrists, all of whom agree with my opinion that she has never suffered from mental illness in any formal sense. She went through a long period of considerable unhappiness before making various decisions about to spend her life [...]. Any writer who publishes comments referring to her *disordered mind* or *mental illness*, exposes himself to *litigation* [...]". *Signed*: R.H. Cawley, PhD, MRCP, FRC Psych. Physician. From THE BETHLEM ROYAL HOSPITAL & THE MAUDSLEY HOSPITAL. *Commonwealth* 1, 1974-1975. p.176. [171-176]

enfoque mais amplo e abrangente, embora se ocupe, mais especificamente, dos dois últimos romances e da autobiografia. De forma cada vez mais complexa, as relações entre *nations and narrations*, para utilizar a expressão usada por Homi Bhabha, também começam a ser perceptíveis. O ponto de vista marxista, contrariando de certa forma os aspectos psicanalíticos, aparece de forma ocasional. E sobretudo, como marco da maturidade de seu trabalho, começam a ser publicados estudos bibliográficos consistentes.

Na ótica de Irvine,⁸¹ foi demasiado fácil, para a crítica anterior, ser dura com uma escritora que, como a canadense Margaret Laurence, se tornaria uma figura internacional, atraindo um grande número de leitores, resenhistas e críticos. Ambas as escritoras, no entanto, tiveram sorte em receber a atenção precoce da crítica. Nascidas antes de seus respectivos países reconhecerem o que significava ser uma colônia literária, e começando a escrever antes de o nacionalismo encorajar certos tipos de resistência, Laurence e Frame foram extraordinariamente proféticas. E os profetas, como se sabe, são raramente apreciados em seu próprio país.

Nos anos 60 e nos começos dos 70, não se dispunha ainda de teorias multidisciplinares para perceber relações particulares entre cultura e literatura. Alguns dos seus expoentes foram treinados antes que o surgimento do *New Criticism* demonstrasse o valor da técnica do *close reading* dos textos. Outros, no entanto, tentaram seguir novos métodos de análise ou, de forma mais atrevida, voltaram-se para o estruturalismo, com o objetivo de "separar o *conteúdo* real da história e concentrar-se totalmente na forma".⁸²

De qualquer forma, argumenta Irvine, grande parte da crítica, não importa a tendência, objetivou estabelecer a universalidade da literatura, normalmente posicionando-se a favor de temas de apelo humanístico abrangente. O resultado foi que as referências regionalistas foram raramente apreciadas, pois implicavam, nesse enfoque, uma experiência limitada e a incapacidade de transformar a experiência em arte, ou ainda - e aqui reside o problema - as diferenças entre a literatura canadense

⁸¹ IRVINE, op. cit., p. 27.

⁸² EAGLETON, T. "Estruturalismo e semiótica". In: _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 131.

(em relação a Margaret Laurence), neozelandesa (em relação a Janet Frame) e a literatura inglesa canônica.

De modo igualmente problemático, a crítica carecia de experiência para discutir a obra ficcional de escritoras-mulheres ainda vivas. O trabalho de Frame precisou esperar um longo tempo para receber uma apropriada atenção feminista. Pelo fato de sua literatura ser evidentemente experimental, grande parte dos críticos evitou as temáticas da mulher, preferindo voltar-se para seu virtuosismo técnico e lingüístico. Quando os assuntos ligados à mulher eram inevitáveis, como em *Faces in the water* e *A state of siege*, a crítica em geral, como fez Evans, evitou maiores discussões, considerando as obras de menor qualidade.

Nesse mesmo período, a mídia tinha disponibilizado informações a respeito da vida da escritora, e ela mesma veio divulgando aspectos de seu passado, experiências, influências literárias e seu credo artístico que haviam começado a ser conhecidos a partir da publicação de "Beginnings". Contudo, ainda não havia surgido nenhuma teoria crítica consistente a respeito da utilização da experiência real na obra literária. Na verdade o *New Criticism* fazia forte objeção ao fato de misturar dados biográficos com crítica literária de qualidade.

Pelos anos 80 e 90, alguns teóricos já estariam sugerindo a relevância de algum tipo de material biográfico, considerando que as relações entre vida e arte poderiam evidenciar-se de forma diferente para escritores e escritoras. As vozes emergentes desse período, segundo Irvine (op. cit., p. 28-29), discutem as influências bíblicas ou as relações familiares e, enquanto Laurence pôde ser facilmente situada nesse contexto, Frame provou ser difícil de enquadrar.⁸³

Embora os teóricos da narrativa tivessem começado a criar uma retórica que a crítica poderia utilizar para discutir o ponto de vista e a perspectiva narratológica, deram pouca atenção à linguagem ficcional de Janet Frame que é, inegavelmente, um dos pontos salientes em sua obra. Conforme Irvine, *an undeniably Frame's area of*

⁸³ Cf. IRVINE, op. cit., p.28-29.

expertise.⁸⁴ De qualquer forma, Irvine considera que a canadense Laurence e a neozelandesa Frame habitam espaços críticos diferentes, de modo que os novos modelos teóricos iriam beneficiar mais Janet Frame do que Margaret Laurence. Pode-se inferir, portanto, que crítica e literatura não caminham necessariamente juntas.

Embora Frame já estivesse no topo da popularidade entre os anos 60 e 70, ainda passaria algum tempo antes que surgisse uma crítica multivocal, mais ampla, mais abrangente, menos tendenciosa e menos preconceituosa, vinda das mais diferentes partes do mundo também graças às traduções de suas obras⁸⁵ e ao surgimento de dissertações de mestrado e teses de doutorado.⁸⁶ Por outro lado, um fator que pode ter influenciado a crítica mais recente é representado pelas entrevistas dos anos 80-90⁸⁷ concedidas pela escritora, como sempre pouco à vontade com os refletores da mídia apontados para ela, mas determinada a defender seus pontos de vista e a atacar os críticos mais agressivos aos quais atribuiu uma interpretação errônea de suas obras e uma intrusão desmedida em sua vida pessoal.

3.5.1 A academia internacional descobre Janet Frame

Se o filme *An angel at my table* (1990), dirigido por Jane Campion, levaria Frame ao estrelato literário que ela sempre evitou deliberadamente, o mundo

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Uma cronologia das traduções é citada em DELBAERE, J. *The ring of fire* (Ed.), op. cit., p.258-259. A relação dá conta de um total de quinze traduções realizadas em vários países da Europa e da Ásia entre 1961 e 1988. Na atualidade, as línguas das traduções, segundo a biografia de Frame, de autoria de Michael King (op. cit.), alcançam um número bem maior, incluindo o húngaro, o dinamarquês, o norueguês, o sueco, o chinês e o japonês. O biógrafo faz uma detalhada listagem por obra, onde se incluem todas as publicações realizadas até o momento e as re-edições que estão sendo projetadas para um futuro bem próximo. As autobiografias completas foram traduzidas na Itália, Espanha, Holanda, Dinamarca, Suécia, Noruega, China, Alemanha e Japão. Na França, foram traduzidos o volume 1 e 2, sem contarmos com as traduções de contos e romances que alcançam um número considerável.

⁸⁶ A listagem das dissertações e teses escritas sobre a autora consta de *The ring of fire* (op. cit., p.284-285). Os trabalhos acadêmicos ali citados, desde 1965 a 1989, em número de onze, abordam romances específicos, temas, imagens, padrões de linguagem, a poesia confessional, a visão da criança (associada à de K.Mansfield), os problemas da realidade e da identidade na obra de Frame, o objetivo do artista na ficção, a subjetividade do romance, a simbologia presente em seus contos e romances (comparados a K. Mansfield), os dois mundos frameanos, com referências aos *Cantos da Inocência* e aos *Cantos da Experiência* de William Blake, a diversidade de Frame na tradição neozelandesa, pela abordagem de temas como o sonho, o tempo, a violência, a sexualidade e a morte.

⁸⁷ As nove entrevistas concedidas por Frame entre 1963 e 1990, via rádio, jornais, revistas e TV são também citadas em *The ring of fire* (op. cit., p. 286-287) e abordam os mais diversos aspectos de sua vida e de sua arte, mas revelam também a relutância da escritora em falar a respeito de seu trabalho. Em entrevistas mais recentes, ela parece abrir a guarda e torna-se mais eloquente.

acadêmico, particularmente europeu, acrescentou novo interesse à sua obra, consolidando ainda mais esse estrelato. Jeanne Delbaere,⁸⁸ da Université de Brussels, que já havia editado a primeira coletânea monográfica de ensaios sobre Janet Frame em 1978,⁸⁹ em 1992 publica, na Dinamarca, uma re-edição ampliada, cujo teor envolve basicamente uma análise crítica do conteúdo de seus romances. Na época, a publicação angariou a Frame uma atenção internacional que incluía Austrália, Bélgica, Itália, Canadá, Dinamarca, França e Estados Unidos.

Os ensaios tendem a enfatizar mais a extraordinária habilidade de Frame e menos suas qualidades representativas; mais o estilo pessoal e menos o emprego particular do idioma de seu país; mais seu apelo global e menos seu *status* nacional, sendo relacionada a escritores universais de tendência geral psicológica, social e cultural. Um dos objetivos de Delbaere, expresso na Introdução, é o de congregar um maior número de críticos ao redor do trabalho de Frame e o de estimular a re-edição de algumas de suas obras já esgotadas.

A coletânea inicia com o ensaio de Vincent O'Sullivan, da Victoria University, Wellington, New Zealand,⁹⁰ que destaca a imagem do falcão, (o falcão da primeira história de Frame criada aos três anos), imagem repetida em *Owls do cry*, *Faces in the water* e *Scented gardens of the blind*. Essa imagem,⁹¹ sustenta O'Sullivan, parece a preferida de Frame para metaporizar um terror imprevisível, o princípio da destruição daquilo que ela denomina *the living and the lived in the world*. E, embora a vida seja constantemente exposta como trivial, sem imaginação, viver com ela é ver sempre *the ripening fruit of sky bleeding*.⁹²

⁸⁸ DELBAERE, Jeanne. *Bird, hawk, bogie: essays on Janet Frame*. O livro foi re-editado em 1992 com outro título: *The ring of fire* (op. cit.), com o acréscimo de novos ensaios e de uma bibliografia completa até 1990 que inclui as entrevistas, antologias, teses e dissertações, traduções da obra de Frame e notas sobre os autores dos ensaios.

⁸⁹ Os ensaios da coletânea seguem a ordem cronológica dos romances (de 1952 a 1988) e iniciam com uma parte geral que aborda toda a ficção de Frame. Os demais são trabalhos sobre cada obra estudada individualmente.

⁹⁰ O'SULLIVAN, V. "Exile of the mind: the fictions of Janet Frame". In: DELBAERE, J., op. cit., p.24-30.

⁹¹ A imagem do falcão predador é constante na obra de Frame.

⁹² FRAME, J. *Owls do cry*. 4. ed. New York: George Braziller, 1996. p.46. (Todas as citação são retiradas dessa edição)

É esse sentido de condenação, desprovido de fontes, que faz com que se pense logo em Kafka ao lado de Frame, segundo O'Sullivan. No entanto, ele reconhece que a imaginação de Frame também carrega consigo o sentido de ser especial, de possuir um conhecimento secreto, de ter acesso aos tesouros da linguagem, de modo que as palavras "tesouro", "imaginação" e "privilegiados" são praticamente inseparáveis na ficção de Frame. É o dom da linguagem criativa que permite ver a vida nitidamente. Esse aspecto é evidenciado por Daphne pedindo ao pai que lhe dê notícias dos familiares: [...] *say the names [...] as if you don't know them. Say them new and just born.*⁹³

Essa citação nos remete a Roland Barthes (e a sua pertinência em relação à linguagem de Frame), segundo o qual a escritura é um fenômeno tão singular e complexo, porque envolve - entre outros aspectos - o que ele chama de "utopia da linguagem", utopia como recriação a caminho de uma identidade/alteridade, em que cada processo é visto como busca de um "grau zero da escritura", ou seja, a existência de "uma realidade formal independente da língua e do estilo", em que a identidade se realiza na relação com o outro. Para Barthes

a escritura literária traz consigo, ao mesmo tempo, a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilaceramento das linguagens, inseparável do dilaceramento das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilaceramento e o próprio esforço para ultrapassá-lo. Sentindo-se constantemente culpada de sua própria solidão, ela não deixa de ser uma imaginação ávida de felicidade das palavras; precipita-se para uma linguagem sonhada cujo frescor, por uma espécie de antecipação ideal, representaria a perfeição de um novo mundo adâmico, em que a linguagem não mais seria alienada [...].(BARTHES, 1970, p.106)⁹⁴

O'Sullivan observa que, analisando os personagens que possuem "o tesouro", que lidam magistralmente com a metáfora e a intuição, como Daphne, Vera, Istina, Zoe, Milly, entre outras personagens, percebe-se nelas a incapacidade de levar adiante esse conhecimento. Isso não significaria a certeza final de que a linguagem conduz essas personagens à sua própria aniquilação? O'Sullivan busca a resposta nas palavras de Susan Sontag: *As the activity of the mystic must end in a "via negativa", a theology of God's absence [...] so art must tend towards anti-art, the elimination of the subject [...] The radical critique of consciousness [...] always lays the blame on*

⁹³ Ibidem, p. 203.

language.⁹⁵ Ele esclarece que não está considerando um paradoxo do tipo aporia defendido pelo desconstrucionismo. Para ele, a razão de a narrativa de Frame não ser do tipo tradicional, não ser romance no sentido convencional, é que para ela essa relação não significa muita coisa. A própria Frame já o afirmara várias vezes.

Em praticamente toda a obra ficcional de Frame, O' Sullivan encontra a mesma idéia recorrente de uma existência autêntica à margem da sociedade, e a negação de qualquer exigência que possa colidir com a supremacia dessas figuras centrais privilegiadas, muito semelhantes entre si. Frame afirma sua crença brilhantemente e de forma tirânica, diz O'Sullivan.

O poder imperativo exercido pela linguagem de Frame significa que afinal não há nada além de seus padrões, a não ser o caos e a dominação masculina. Todavia, no mundo interior, onde o corpo e a mente escapam das limitações impostas de fora, é possível ser livres. Contudo, avalia O'Sullivan, ao longo de toda a narrativa frameana, essa liberdade é transitória, o triunfo temporário da linguagem é o prelúdio do silêncio. Um aspecto já assinalado por Nietzsche, não muito diferente da visão de Frame, *when he [Nietzsche] speaks of the bleakness of the thinker's scrutiny*, conclui O'Sullivan (p.29).

Robert Robertson (1993),⁹⁶ da University of Saskatchewan, Canada, destaca a origem provinciana de Frame, associando-a à de George Eliot, James Joyce, D.H Lawrence e W. Faulkner, considerando que o meio cultural de Otago (a região em que Frame nasceu), e da Nova Zelândia em geral, obedece àquilo que Northrop Frye chamou de "Lei de Emerson". Emerson ressalta que numa sociedade provinciana é extremamente difícil alcançar um alto nível de cultivo intelectual, e muito difícil chegar a um degrau além disso.

Se pensarmos que os escritores regionalistas iniciam como escritores provincianos, sustenta Robertson, é preciso reconhecer que Janet Frame foi o primeiro

⁹⁴ BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

⁹⁵ SONTAG, S. "The aesthetics of silence". In: _____. *Styles of radical will*. New York, 1969. *Apud* O'Sullivan, op. cit., p. 26.

exemplo de um desenvolvimento que a levará a galgar os degraus do estrelato literário. Embora nascida e criada nessa sociedade provinciana, Frame liberta-se mentalmente e fisicamente - através de suas viagens ao exterior - e não só consegue escrever, mas também consegue empurrar a sociedade literária em que está inserida em direção a "esse degrau além" de que fala Emerson, materializado pela autoridade literária que ela impõe primeiro a seus contos e, mais tarde, a seus romances em que denuncia as contradições e as ameaças de uma sociedade provinciana. Pode-se afirmar que a tradição provinciana na qual Frame começa sua carreira de escritora desloca-se para o regional e, a seguir, para a tradição de escritores provincianos e regionalistas de língua inglesa, cuja tarefa foi a de sentir

the "imaginative continuum" in which they belong and to recognize, as Wilson Harris ⁹⁷ has said [...], "that their home was an enormous half-world and half-shadow". Such a world has remained the "country of Janet Frame's writing" since 1962 no matter where she sets her fiction; it is a fabulous world whose origins can be traced back to her first fable. (Ibidem, p. 39)

Robertson acredita que a fábula criada por Frame aos três anos relaciona a escritora a outros romancistas da província com os quais ela partilha esse *continuum* imaginativo, não apenas em seu padrão de desenvolvimento que vai do conto ao romance, do local ao cosmopolita, mas também por essa primeira enunciação de uma fábula que será a fonte do simbolismo recorrente de seu trabalho posterior. Para Robertson, *the bird* simboliza o ser sensível; *the hawk* é, ao mesmo tempo, a sociedade sem imaginação e as forças externas da natureza que ameaçam o pássaro; *the bogie* é a arte convencional que engole a ambos, por terem matado o pássaro da inspiração e da imaginação.

Os aspectos dicotômicos da obra de Frame são analisados no ensaio de Anna Rutherford (1993), da University of Aarhus, Denmark,⁹⁸ que, partindo do binômio representado pelos dois mundos frameanos, passa a explorar todas as demais dicotomias presentes na obra de Frame: vida/morte, falso/verdadeiro, visão/cegueira,

⁹⁶ ROBERTSON, R.T. "Bird, hawk, bogie: Janet Frame, 1952-62". In: DELBAERE, J., op. cit., p. 31-40.

⁹⁷ Wilson Harris é um crítico e escritor pós-colonial, nativo da Guyana francesa, grande apreciador da obra frameana.

⁹⁸ RUTHERFORD, A. "Janet Frame's divided and distinguished worlds". In: DELBAERE, J., op. cit., p.41-52.

sanidade/insanidade, tesouro/lixo. Nessa análise, ela também, como Evans, encontra muitas semelhanças com Patrick White, o Nobel australiano que, sob certos aspectos, encontra-se numa situação semelhante à de Frame. Ele também é um "marginal" numa sociedade provinciana na qual o artista, ou visionário, é temido e rejeitado.

Segundo Rutherford, Frame é uma marginal, e a sociedade que ela critica é a que fechou seu próprio horizonte, que criou um estado letárgico autodestrutivo, na qual as pessoas "normais" construíram preconceitos implacáveis e uma tendência que congela e perpetua certos aspectos da realidade até eles se tornarem uma forma de tirania bloqueadora da imaginação e das demais perspectivas como um todo.

Rutherford argumenta que Janet Frame, enfatizando constantemente a dificuldade de comunicação, particularmente dos que habitam "that world", cria alguns problemas técnicos: *how can one communicate the inability to communicate?* [...] *How can these people reveal the truth?* (p.47). No entanto ela considera que, apesar disso, a escritora consegue reverter o aparente paradoxo, ao utilizar recursos lingüísticos que contam o leitor através da fala dos personagens.

3.5.2 Os contos de Janet Frame na mira da crítica

Se algumas das primeiras resenhas foram bastante negativas a respeito dos contos, nem se comparam com as que acompanharam a publicação quase simultânea de duas novas coletâneas: *Snowman, Snowman* (1962) e *The reservoir* (1963). Apesar de reconhecer Frame como uma escritora dotada de grande talento, boa parte da crítica acusa-a de não ter controle sobre esse talento, extrapolando os limites da imaginação e do fantástico. Quem resgatará esse talento, trinta anos mais tarde, será a abordagem alegórica de Judith Dell Panny (1992)⁹⁹, da Massey University, Palmerston North, New Zealand, o enfoque feminista de Gina Mercer (1994)¹⁰⁰ e o estudo sobre o fantástico em Janet Frame empreendido por Ahila Sambamoorthy (1997).¹⁰¹

⁹⁹ Op. cit.

¹⁰⁰ Op. cit.

¹⁰¹ Os três enfoques citados foram desenvolvidos em teses de doutorado.

Em 1970, Stevens volta-se a um desses contos. O texto, transcrito de uma transmissão radiofônica, "The art of Janet Frame", focaliza "A sense of proportion", um dos contos mais elogiados da coletânea *The reservoir*¹⁰² em que justamente se sobressai o controle da tarefa artística em Frame, colocando a escritora no mesmo pedestal de Iris Murdoch, na mesma tradição filosófica da romancista inglesa, embora a narrativa tenha por pano de fundo a Nova Zelândia.

O ponto principal destacado por Stevens é que Frame criou os padrões pelos quais pode-se julgar sua obra. Da mesma forma que Dupont, Stevens refere-se à arte da escritora que remete ao famoso pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), em parte pela qualidade onírica das imagens, que lembram pesadelos, mas também porque no universo de Frame há uma forte relação com os temas e os espaços descritos por Bosch em suas telas extraordinárias e alucinantes.¹⁰³

Patrick Evans (1981),¹⁰⁴ por outro lado, volta a insistir sobre os aspectos depressivos e autobiográficos que dominam a escritura de Janet Frame, as freqüentes alusões, que mais escondem do que revelam, os *plots* criados para "enganar" o leitor, os significados elaborados pela metade e muitas vezes obscuros, como se o processo da escritura *has not fully released the impulses which have brought it about* (p.31). O estudo refere-se, principalmente, aos primeiros contos em *The lagoon* e aos contos reunidos em *The reservoir* e *Snowman, Snowman*.

O trabalho crítico de Evans, respeitável e influente em relação aos romances de Janet Frame, diferencia-se bastante quando se volta aos contos. Sequer deu-se

¹⁰² FRAME, Janet. *The reservoir: stories and sketches*. New York: Braziller, 1963. Na época da publicação, as resenhas dos maiores jornais dos Estados Unidos, como o *The New York Times*, o *Boston Sunday Herald*, o *San Francisco Chronicle* (entre muitos outros) descrevem o novo trabalho com entusiasmo.

¹⁰³ A temática de Bosch não é diferente da maioria de seus contemporâneos: Céu e Inferno, pecado e punição. Os espíritos demoníacos são produto da Idade Média, como clara evidência do temor religioso das pessoas da época, todavia os estilos de suas figuras individuais representam o prenúncio de um realismo nas artes plásticas que surgiria somente dois séculos mais tarde. O que mais identifica o pintor é que os demônios por ele pintados não são meras caricaturas bestiais, mas monstros híbridos de insetos, répteis, partes do corpo humano e partes de máquinas num conjunto que reflete um clima de profundo pesadelo, o que explica a aproximação com a obra de Frame feita por Stevens.

¹⁰⁴ EVANS, P. "Farthest from the heart: the autobiographical parables of Janet Frame". *Modern Fiction Studies*, v. 27, n. 1, p.31-40, 1981.

conta de que haviam transcorrido trinta anos, desde a primeira publicação de *Lagoon*, e cerca de vinte, desde a primeira publicação de *The reservoir* e *Snowman, Snowman* e, sobretudo, que a crítica havia avançado muito nesse espaço de tempo.

Com efeito, não é difícil percebermos que *The lagoon and other stories* (1951) deu início àquilo que se tornaria uma longa transformação dos eventos da infância de Frame, com sua peculiar sensibilidade para o mundo natural. Os limites entre seres humanos e animais são bastante frágeis, e os pensamentos dos diferentes narradores revelam uma certa insegurança. Contudo, embora carentes de sofisticação, mas demonstrando-se uma boa promessa, as histórias receberam o Hubert Memorial Award doze anos após a primeira publicação.

Essas histórias singelas, mas de grande sensibilidade e lirismo, chamaram a atenção do famoso escritor Frank Sargeson, e foi ele que em 1952 escreveu a primeira resenha, hoje incluída em sua antologia sobre a obra de Janet Frame,¹⁰⁵ na qual enfatiza a rara e extraordinária criatividade que moldou essas histórias, assinalando o enfoque que dominaria na crítica posterior: sua estranheza, o caráter idiossincrático de sua escritura, o pessimismo. Sargeson destaca a habilidade de Frame em representar a natureza numa avaliação intensa que capta a atenção, o cuidado da autora para certos detalhes particulares e sobretudo a originalidade de sua linguagem que coloca a jovem Janet entre os melhores contistas da Nova Zelândia. Essa resenha teve caráter profético, pois as histórias foram criadas por uma escritora que ajudou a construir a literatura de seu país.

The reservoir (1963), uma coleção composta de *sketches*, fragmentos poéticos e memórias sob forma de contos, descreve a luta do ser humano contra a desilusão e o vazio, numa escritura de grande beleza que confere doçura e profundidade a esse trabalho, poetizando o particular, os sentimentos mais íntimos e secretos, através de uma imaginação sem limites e o emprego mágico da linguagem.

A coletânea de *Snowman, Snowman* (1962) é de outra natureza. Suas fábulas e fantasias são escritas numa prosa poética torrencial, que pode ser lida como sonho,

¹⁰⁵ SARGESON, Frank. *Conversations in a train and other critical writing*. Auckland: University Press, 1983.

pesadelo e conto de fadas, tudo isso, com frequência, envolvido num sentido de consciência moral. O conto *Two sheep*¹⁰⁶ desenvolve um diálogo entre duas ovelhas a caminho do matadouro público. A temática, aparentemente "estranha", contém qualidades expressionistas mesmo nos momentos da mais extrema tensão dinâmica. A uma fantasia mítico-poética, Frame consegue aliar uma lógica rigorosa; um gosto pelo paradoxo alinhado à consistência; o despido essencialismo do estilo ao lado do emprego atrevido da linguagem que, para alcançar essa síntese única, recorre a todos os recursos possíveis e imagináveis.¹⁰⁷

Através dessas histórias, Frame oferece intuições raras e brilhantes sobre aspectos da condição humana, dificilmente vistos na literatura. São narrativas estruturadas numa forma que caracterizaria toda a produção de Frame. Através de um impressionismo altamente imagístico, quase "fantástico", ela demonstra como a realidade do objeto chamado mundo é transformado em algo irreal ou místico, que emerge como uma projeção da acuidade psicológica e da distorção de perspectiva de seus personagens.

Apesar da qualidade dos contos, o aspecto mais enfatizado por Evans é que esses contos representam um comprometimento recorrente e repetitivo com a própria re-escritura da autora, com as relações entre palavras e coisas, com a limitação da natureza das coisas que se tenta discutir com palavras, muito mais do que constituir-se de um firme processo para expressar uma visão que é, de antemão, amplamente preconcebida.

Evans reconhece que sua abordagem quebra as regras segundo as quais a vida de um escritor deve ser dissociada de sua arte. A justificativa é que essas regras não se aplicam à escritora neozelandeza, cuja obra obriga a uma abordagem crítica diferente, devido ao fato de que ela está constantemente colocando-se no centro de sua escritura: *Frame is an extraordinary egocentric writer who finds herself in*

¹⁰⁶ FRAME, J. In: _____. *Snowman Snowman: fables and fantasies*, p. 177-182. Para esse conto, remetemos ao excelente ensaio de MATTEI, Anna Grazia. (Università di Pisa, Italia). "Two sheep": a fable". In: DELBAERE, op. cit., p. 54-62.

¹⁰⁷ Trata-se da busca de uma realidade psicológica ou espiritual que recorre à distorção dessa realidade, para comunicar a visão interior: é transformação ao invés de imitação-representação.

everything and will empathize her environment only in order to cannibalize it, so that the flesh of others may become the substance of her fiction (p. 31-32).

Todavia Evans admite que esses aspectos não diminuem a estatura literária da escritora, e que reconhecer o egocentrismo fundamental de Janet Frame significa compreender melhor por que ela escreve "da forma como escreve".

Judith Dell Panny (1992)¹⁰⁸ insiste no aspecto alegórico, ao analisar *Snowman*, *Snowman*, o conto que dá título à coletânea. Considerando que outros contos escritos por Frame podem ser lidos como parábolas ou fábulas, Dell Panny acha que esse longo conto é um caso à parte, que se trata da alegoria mais engenhosa e inteligente a respeito de problemas humanos. O conceito de imortalidade é visto por ela como a morte de Cristo sendo representada de forma a exigir uma re-avaliação de seu significado, ao mesmo tempo em que permite outras leituras. Uma delas poderia ser que o espiritual e o imortal existem, não em estruturas teológicas e conceitos, mas nas formas miraculosas da natureza e na energia das estações. O aspecto divino reside na memória misteriosa armazenada nas sementes, nos esporos, nas ovas e na memória humana, com sua infinita capacidade de recriação.

Esta última leitura nos parece mais condizente, tendo em vista que os personagens são um boneco de neve e um floco de neve que se renova com a mesma beleza e perfeição, a cada inverno, tornando-se imortal. Ele é eterno porque vive *nos* e *dos* elementos que lhe dão forma: água, gelo, partículas de nuvens. Diferentemente das estruturas humanas que são transitórias, ele viverá para sempre, estação após estação.

A abordagem alegórica de Dell Panny, que retoma e amplia esse aspecto já detectado por Rhodes (1972), é uma das mais originais e complexas em toda a crítica da obra frameana. Por esse caminho difícil e tortuoso ela procura dar conta daqueles significados herméticos que perpassam romances e contos, deixando críticos e leitores extremamente intrigados. Não resta dúvida de que esse enfoque pode iluminar alguns dos significados ali contidos, mas não podemos deixar de pensar no fato de que todas

¹⁰⁸ Op. cit., p. 50-56.

essas alegorias podem ter sido fortuitas, havendo um certo grau de arbitrariedade nesse tipo de interpretação. A colocação de Rouanet a respeito das alegorias de Benjamin, parece aqui pertinente, e poderia ser parafraseada para Dell Panny:

Como o alegorista através das significações, Benjamin quer redimir as coisas através das idéias: alegorias dos fenômenos. A monstruosa arbitrariedade de algumas de suas formulações é a do alegorista: subjetividade absoluta, gerando, incessantemente, significações moldadas à sua imagem e semelhança.¹⁰⁹

Outra colocação pertinente nos vem de Henri Morier. Na sistematização dos vários degraus poéticos da alegoria, Morier estabelece o degrau da alegoria "involuntária", ou seja, aquela que nasce das circunstâncias, não sendo, por isso, premeditada, mas uma espécie de aliança buscada noutro texto inspirador, numa intertextualidade inconsciente:

Les allégories vraiment poétiques ne seront pas les allégories concertées, mais celles qui naissent de la situation, sans que l'auteur paraisse les avoir préméditées. On pourrait les appeler des allégories contingentes. A l'instant de l'inspiration, le poète pressent qu'un événement privilégié l'atteint, éveillant en lui des résonances; c'est un regard qui s'attache au sien et lui pose les conditions d'une alliance; c'est un paysage qui répond au désir d'une autre existence: et ce moment vécu se double du sentiment qu'il aurait quelque chose à dire, qu'il pourrait suivre ces ondes de conscience vers un horizon qu'il ignore ou qu'il entrevoit à peine; cet instant lui parle d'autre chose. S'il réussit à préserver cette ambiance originelle e son timbre particulier, le poème retiendra en lui-même, latentes e prisionnières, les forces allégoriques auxquelles il doit sa naissance [...]. (MORIER, H. 1998, p. 82)¹¹⁰

O argumento de Dell Panny, entretanto, é totalmente oposto: *I found that, in this and in other works by Frame, there is a "deliberate patterning" which is not mythical or metaphysical; it is allegorical* (p. 5, nosso grifo).¹¹¹ A própria Frame, avaliando o trabalho de Panny, evitou comentar a interpretação alegórica, limitando-

¹⁰⁹ ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 46-47.

¹¹⁰ MORIER, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1998. p.64-85.

¹¹¹ É possível encontrar algumas incongruências nessa abordagem. Ao interpretar Edward Glace (*Scented gardens for the blind*) como a morte, filha do demônio, Vera Glace, como o pecado personificado, e Erlene Glace como filha da morte e do pecado, Dell Panny parece não considerar que esses personagens (pai e filha) são produto de uma mente esquizofrênica totalmente descontrolada. Eles não existem e, não existindo, fica difícil avaliá-los, mesmo numa estrutura alegórica. A unidade-na-trindade de Vera, em nosso entender, destrói a alegoria. Pode-se talvez relacionar esse romance a uma estranha reportagem sobrenatural, e às avessas, escrita de forma que as aparências são opressivamente reais e não podem ser separadas das emoções de Vera Glace, que emergem como a ponta de um *iceberg*.

se a dizer: *I thank Judith Dell Panny for noting that, far from being a random explosion or outburst, my books are the result of patterning and purpose.*¹¹²

Outra interessante abordagem dos contos de *The lagoon* a encontramos em Gina Mercer.¹¹³ Recusando a posição desfavorável de Patrick Evans, Mercer vê esses contos como estudos e experimentações lingüísticas nada convencionais, e também como explorações dos temas que a tradição neozelandesa sempre omitiu, vertidos numa escritura crítica, satírica e provocadora e, ao mesmo tempo, rica de compaixão e de profunda percepção dos sentimentos humanos.

Frame começa a escrever com o material que os outros escritores recusaram, dando início a sua característica maneira de ver e descrever a vida, considerada excessiva, inadequada, infantil, pessimista. Nós diríamos, irônica e lúcida, através de uma cuidadosa e sensível investigação pelos meandros das contradições humanas.

Os contos serão novamente tema do denso estudo assinado por Sambamoorthy, em 1997,¹¹⁴ desta vez enfocando o "realismo fantástico". Nos diversos contos analisados, diz Sambamoorthy, a voz do narrador, ao invés de narrar, descrever, explicar, se dissolve e se desloca, para instaurar o discurso na mente dos personagens. Para alcançar esse efeito, Frame emprega uma técnica impressionista que enfatiza estados mentais, impressões sensoriais e ritmo, trabalhando com espaços subliminares de consciência. A unidade e a coerência dessas narrativas tornam-se dependentes da apresentação de paisagens simbólicas em meio a momentos de epifania.

Sambamoorthy consegue definir com muita precisão o método artístico de Frame que está interessado, acima de tudo, no retrato da vida interior, na luz da imaginação que transforma eventos comuns em fatos extraordinários. Ao lado de um realismo escrupuloso, ela introduz outro nível de narrativa permeado pelas ressonâncias contínuas de sonho e pesadelo, permitindo que, nas histórias de *The*

¹¹² *Apud* KING, M., op. cit., p. 510.

¹¹³ Op. cit., 1994, p.6-28.

¹¹⁴ SAMBAMOORTHY, A. "The *Fantastic* as a mode of writing in Janet Frame's stories". *Deep South*, 3:2, Winter 1997. Disponível em: <<http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol3no2/ahila.html>>. Acesso em: 20 mar. 2000. O estudo de Sambamoorthy foi desenvolvido em forma de tese em 1999.

lagoon, o leitor acompanhe a desintegração do realismo na cognição infantil do mundo que cerca a personagem. Segundo Sambamoorthy, como em todos os trabalhos de Frame, o tema fundamental, expresso na maior parte de seus contos, é a realidade e as questões recorrentes da inexorabilidade da morte, um aspecto dominante na percepção visionária da criança dessas histórias.¹¹⁵

3.5.3 Um olhar crítico para a poesia de Janet Frame

Apesar da abundante produção de poesia e prosa, de misturas sutis de ambas as formas, a crítica é muito escassa e reticente a esse respeito, não havendo uma avaliação consistente dos aspectos poéticos de seu trabalho. Na maior parte das vezes, esses aspectos são completamente ignorados. A abordagem de Gina Mercer (1985),¹¹⁶ da University of Sidney, se constitui, pois, de um novo sopro crítico, desta vez abordando a poesia frameana e sua linguagem poética como um todo.

Na avaliação de Mercer, Frame não é exclusivamente nem romancista nem poeta. Ela é uma exploradora da linguagem que cruza audaciosamente os limites proibidos de forma e estilo: entre eles, os limites entre poesia e prosa. Entretanto, a

¹¹⁵ O aspecto "fantástico" na literatura de Frame, seja no conto como no romance, pertence a uma categoria particular, a um paradigma *sui generis*, podendo ser visto ora como "literatura paramimética", ora como "literatura antimimética", ora como "literatura fantástica". Esses três níveis são descritos por Andrzej Zgorzelski (English Institute, Gdansk), respectivamente, como: a) "allegorical or metaphorical translation of the fictional order into the terms of the empirical one, despite the possible differences between them. Hence, the fictional universe is created as an allegorical or metaphorical *model* of some empirical relationships"; b) "presupposes the *correction* of his [the reader's] faulty vision of the universe, endowing the fictional world with magical or supernatural dimensions and creating a different *model* of reality, which is presupposed to be a true vision of the universe"; c) "presupposes *the confrontation* of its order with a different one, signalling the presupposition by the presentation of both or more orders *within the text*. It presents all the orders as *models*, stressing the strangeness of those it confronts with the known order of the empirical reality." *Poetics Today*, v.5, n.2, 1984, p. 302. [299-307]) Pelos tipos de ficção supragenológica descritos pelo autor, podemos inferir que na obra de Frame existem categorias ou, pelo menos, níveis diferenciados de "fantástico" ou "variedades" da literatura fantástica.

De acordo com Todorov, as propriedades que aparecem com maior frequência no gênero fantástico "podem ser divididas segundo os três aspectos da obra literária: verbal, sintático e semântico (ou temático)", sendo o aspecto verbal o que se relaciona às "visões" ambíguas do texto; o aspecto sintático implica uma relação com os personagens que se questionam a respeito dos eventos estranhos da narrativa; e o aspecto semântico estaria relacionado ao tema da narrativa (TODOROV, 1975, p.166-167). Na obra frameana este último é o aspecto mais frequente, que se reveste de um significado simbólico ou alegórico, embora tenhamos também as demais características mais ou menos pronunciadas. Todavia, o grau de fantástico se diferencia muito de obra para obra.

¹¹⁶ MERCER, Gina. "Exploring *the secret caves* of language". *Meanjin*, n. 44, p.384-390, Sept. 1985.

penalidade imposta à escritora por essas "transgressões" é a omissão por parte do *establishment* literário.

Mercer analisa a poesia, tanto aquela publicada especificamente como tal, quanto a poesia presente nas "explorações ficcionais anárquicas" de Janet Frame, buscando eliminar a distinção entre os gêneros que a escritora procura subverter, focalizando o emprego auto-reflexivo da linguagem que muitas vezes torna-se o próprio tema de sua escritura. Ao mesmo tempo em que se volta para a linguagem com admiração e afeição, argumenta Mercer, a escritora também sente o temor que a linguagem desperta, em sua lúcida consciência do poder e da limitação da linguagem.

Mercer enfatiza esse aspecto crucial de Janet Frame, para quem a linguagem pode ser confortante por sua familiaridade, mas que, afinal, revela-se tão limitada como uma roupa estreita. O aspecto fundamentalmente mais redutor da linguagem é o que restringe a comunicação na dicotomia da experiência, dividida em duas metades opostas: racional/irracional, são/doente, romancista/poeta. Essas são oposições prescritivas, não são palavras neutras e transparentes que permitem a comunicação livre, mas termos de valor pesados e constritivos que compelem e regulamentam nossos pensamentos no momento em que tentamos expressá-los.

É contra essas oposições que Frame protesta quando escreve. Ela acusa a linguagem de ser culpada pela perpetuação do sistema dicotômico da percepção. Sutilmente, ela introduz o tema da dualidade fundamental da linguagem que ela descreve como: *so basic it is embedded in the grammar and syntax of the language where it lies like a trap.*¹¹⁷ Ela demonstra assim quão cedo começamos a praticar essa divisão e por que é tão necessário e confortante o jogo da poesia na criança que vive em todos nós.

Para Janet Frame, conclui Mercer, *language is to be feared for its capacity to poison who try to explore its liquid depths, admired for its translucent beauty, and hated for its deathly coldness* (p. 387). Uma passagem que pode exemplificar

¹¹⁷ *An autobiography*, p. 433.

significativamente a postura de Frame diante da linguagem, entre muitas outras, é esta:

Man of sin who without repentance
 Could turn a comma from its comfortable sentence,
 Could in cold language strangle a new-born thought.¹¹⁸

Vista prevalentemente como romancista, embora a metade de sua produção literária seja dedicada à poesia e ao conto, Janet Frame define a maior parte de seus romances como "explorações": *My novels are not novels. I wanted to call them explorations.*¹¹⁹ Ela evita o rótulo de romance e, poder-se-ia dizer, parece rejeitar também o rótulo de romancista, em função das expectativas restritivas que tais rótulos engendram. Por essa razão, a preferência dela é sempre pela poesia, um aspecto bem evidenciado por Lidia Conetti, a escritora que traduziu brilhantemente para o italiano os três volumes das autobiografias, conferindo uma grande integridade à singularidade do texto frameano.

Enquanto uma parte da crítica questiona o fato de que alguns dos romances polarizam a noção "deste mundo" e "daquele outro mundo", o da "infância como tesouro verdadeiro" e o da "idade adulta como falso tesouro", Conetti (1993)¹²⁰ valoriza e preserva o valor da infância na obra frameana, que é, acima de tudo, poesia. Ela compara Frame ao poeta italiano Giovanni Pascoli (1855-1912) cuja imagem da infância é, na verdade, a definição de poeta/poesia: "Em cada um de nós", afirma Pascoli,¹²¹ "há uma criança que chora e ri e se encanta com tudo, sempre pronta a descobrir a grandeza nas pequenas coisas e a pequenez nas grandes [...]. Quando essa criança consegue expressar-se pelas palavras de um adulto, esse adulto é um poeta." Essa colocação torna-se particularmente relevante, se atentarmos para a importância que Frame coloca nas ambigüidades e nas decepções provocadas pela linguagem, mas também na capacidade que ela possui de driblá-las poeticamente.

¹¹⁸ FRAME, J. *The pocket mirror*, p. 60. Apud Mercer, op. cit., p.387.

¹¹⁹ Frame, em entrevista conduzida por Stephanie Dowrich: "Janet's pen triumphs over scalpel". *Sidney Morning Herald*, 23 Nov. 1985. p. 45.

¹²⁰ CONETTI, L. "The little child in us". *Journal of New Zealand Literature*, n.11, p.188-192, 1993.

¹²¹ Conetti refere-se ao primeiro capítulo do livro de ensaios *Il fanciullino* (1903), do poeta italiano Giovanni Pascoli.

The pocket mirror (1967), o único livro de (168) poemas de Janet Frame, recebe uma nova edição em 1993. Segundo o escritor Peter Alcock,¹²² que fez a resenha, trata-se de uma obra notável que nenhum admirador da escritora pode deixar de ler. Os poemas não parecem modernistas nem qualquer coisa "pós-", e menos ainda tradicionais. Alguns sequer parecem claros, porque as palavras são empregadas de forma pouco familiar, e a lógica está de cabeça para baixo. Mas não há por que preocupar-se, diz Alcock. Se olharmos para a poesia como ao coração da literatura, Janet Frame evitou qualquer confronto, preparando os ingredientes de uma poesia para circunstâncias particulares. É uma poesia informal, despretensiosa, sem máscaras ou posturas artificiais: é uma poesia para um momento único, e sua grande afirmação é a da integridade.

A avaliação de Alcock não podia ser mais adequada. Ao atribuir integridade à poesia frameana, ouvimos o eco das palavras de Janet Frame: *I really think poems are the highest form of literature because you can have no "dead wood" in a poem* (nosso grifo).¹²³

3.6 A crítica se volta às autobiografias: uma cronologia

Os anos 80 assinalam uma certa mudança crítica, provavelmente devido (também) à publicação dos três volumes das autobiografias (1982, 1984, 1989) que entusiasmaram a maior parte dos críticos e reforçaram o prestígio de Janet Frame, inclusive entre o público leitor.

Numa ampla resenha da ficção neozelandesa dos anos 80, Elizabeth Caffin (1984)¹²⁴ abre um espaço importante para Janet Frame que, embora tendo estado por várias décadas no ápice de seu poder criativo, apenas no ano de 1983 recebe "o abraço de sua terra natal", depois da publicação do primeiro volume de sua autobiografia (*To*

¹²² Cf. ALCOCK, Peter. "Review of *The pocket mirror*". *SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, n. 36, 1993. Disponível em: <<http://www.she.murdoch.edu.au/continuum/litserve/SPN/34/Rev.html>>. Acesso em: 7 nov. 1999.

¹²³ Janet Frame numa entrevista conduzida por Elizabeth Alley: *An honest record*. Interview with Janet Frame. *Landfall*, v. 45, n. 2, p. 166, 1991. [154-168]

¹²⁴ CAFFIN, E. "Ways of saying in recent New Zealand fiction." *Journal of New Zealand Literature*, n. 2, p. 7-14, 1984.

the is-land), vendido aos milhares em poucos meses. Tendo recebido o maior prêmio literário da Nova Zelândia, as resenhas dos maiores jornais e revistas do país, e sendo seu trabalho divulgado por todas as rádios do país, a nação redescobre Janet Frame, e seus romances e contos já esgotados voltam a ser publicados não somente na Nova Zelândia, mas também na Austrália, Grã Bretanha e Estados Unidos, sem contar as traduções que começam a crescer mais marcadamente após a publicação das autobiografias.

Considerada uma legítima obra literária, a primeira parte da autobiografia é recebida com entusiasmo por seu caráter extraordinariamente coloquial e discursivo - tão diferente da ficção - e, sobretudo, pelo acesso que oferece aos contos e romances de Frame. A narrativa parece desmistificar, de certa forma, o trabalho de uma escritora considerada difícil e idiossincrática, revelando as fontes de uma infância tradicional, porém enriquecida pela presença constante de personagens literários. As palavras, suas formas e sons, suas conexões com outras palavras, apresentam uma chave mágica para a realidade. Tudo é observado pela perspectiva de uma infância em constantes mudanças, carregada de tragédia, todavia as palavras são vivas e falam para quem quer ouvir. Essa capacidade, esse poder transformador é particular e secreto, mas é também um elo com o outro, porque, com toda a alegria que transmite, está ligado também ao sofrimento e à morte, conclui Caffin.

Analisando as autobiografias literárias que apareceram na Nova Zelândia nos anos 80, o escritor e editor Dennis McEldowney (1984)¹²⁵ também enfatiza a diferença entre *To the is-land* e a maior parte da ficção frameana, pela estrutura narrativa estritamente cronológica e, sobretudo, pela vivacidade da linguagem poética, pela familiaridade dos ambientes, pelas lembranças das brincadeiras, das leituras e dos filmes, em suma, pelas experiências que o crítico também vivenciou, como Frame, em sua infância, nos mesmos espaços.

¹²⁵ McELDOWNEY, D. "Recent literary biography". *Journal of New Zealand Literature*, n. 2, p. 47-57, 1984.

Outro ensaio de Lawrence Jones (1985),¹²⁶ que aborda algumas recentes autobiografias literárias publicadas na Nova Zelândia, destaca as formas e as perspectivas narrativas que diferenciam umas das outras. O modelo de Frame é, aparentemente, tradicional: a inocência, a passagem para a experiência, e a emergência para a arte e a imaginação. Desde o começo, destaca Jones, Frame rivalizou com Katherine Mansfield e Robin Hyde, através de sua habilidade em recriar a visão inocente da infância. Ao movimentar-se para o mundo da experiência, a morte da irmã mais velha é o ponto culminante, e a literatura vem então em seu socorro, não como fuga para um outro mundo, mas como algo que entra em seu mundo para trazer-lhe paz, consolo e razão de vida.

A perspectiva da segunda parte da autobiografia (*An angel at my table*) é considerada provinciana, porque baseada no dualismo entre a escritora sensível e uma sociedade fria e conformista. Contudo, a forma da narrativa é de cunho impressionista, fundamentada no mundo interior, embora não falte a descrição do mundo real. Trata-se de um impressionismo implícito, pela menção às preferências literárias de Frame que se voltam a Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner na área do romance. No campo da poesia, as preferências são Eliot, Yeats, Rilke, Dylan Thomas e George Baker. E, no campo teórico, os escolhidos são: Coleridge para a imaginação, Frazer para o mito e Freud ou Jung para o simbolismo psicológico.

Os leitores da ficção de Janet Frame, afirma Jones, podem reconhecer aqui muitos de seus recursos para a descrição da vida interior que caracterizam o modo de narrar da escritora, através do emprego abundante da simbologia e da metáfora. Jones conclui argumentando que essa forma particular de narrar diferencia as autobiografias de Frame das melhores autobiografias masculinas da mesma época, porque revelam um impressionismo marcadamente feminino em oposição ao forte realismo masculino.¹²⁷

¹²⁶ JONES, L. "The one story, two ways of telling, three perspectives: recent New Zealand autobiography". *Ariel*, v. 16, n. 4, p. 127-150, 1985.

A publicação dos três volumes da autobiografia de Janet Frame estimula novamente Patrick Evans (1985)¹²⁸ para uma abordagem crítica que não se afasta muito das anteriores. Contudo, o crítico persistente e rigoroso (muitas vezes cruel) de Frame parece ter finalmente assimilado e apreciado a obra da escritora. Com essa publicação, afirma Evans, a escritora dá a impressão de ter completado o círculo de sua longa carreira e, desde o começo, a autobiografia assume sua liberdade, a ausência de responsabilidade que o ato da memória proporciona, sublinhando o modo pelo qual essa escritura a libera, mais do que a ficção, para a exploração dos espaços que dão ensejo a essa ficção.

O primeiro volume, com suas pungentes e delicadas recordações de uma infância comum a muitos neozelandeses, conduz para a "ice-land" da memória do presente que faz suspeitar seja a própria *hinterland* de toda sua arte, a "cidade dos espelhos" longínqua e brilhante, íntima e eterna, que dá o título ao terceiro volume. Suspeitamos que Janet pertença de fato a essa cidade, afirma Evans, feliz e salva do peso tremendo daquilo que foi realmente uma vida de duras demandas, e igualmente salva das demandas tradicionais de forma e significado.

Escrever os três volumes da autobiografia, conclui Evans, não significou alterar seu processo, seu propósito, ou necessariamente assinalar o fim do processo da escrita ficcional. Com efeito, parece haver pouca alteração nas ênfases costumeiras, na linguagem ou no pensamento, nesse trânsito da arte para a vida e vice-versa, e ler esse trabalho *is to be suspended again, magically and rather mysteriously, in a space that lies between the two* (p. 382). Embora Evans não abra mão de sua crença firme na relação intrínseca entre vida e arte, arte e vida, na obra de Frame, volta a reconhecer suas qualidades literárias que impedem uma clara dicotomia entre a ficção e o relato memorial da experiência, o que em nada diminui sua estatura, antes a confirma.

¹²⁷ Em Janet Frame, a realidade possui características realistas, objetivas, porém a impressão dessa realidade é totalmente subjetiva, intuitiva. Seu texto é marcado pela percepção de impressões imediatas; abundam as características sensoriais, os anacolutos, as metáforas e as comparações.

¹²⁸ EVANS, P. "Janet Frame and the art of life". *Meanjin*, n. 44, p. 375-383, 1985.

Pelo contrário, analisando as autobiografias de Janet Frame, Suzette Henke (1991)¹²⁹ estabelece uma clara diferença com a ficção, considerando esse trabalho uma construção ficcional do tipo *Künstlerroman*, em que a memória se abre e se manifesta pelo relato poderoso do desenvolvimento artístico de uma mulher no meio de dramáticas vicissitudes psicológicas, econômicas, físicas e espirituais. Observando a narrativa marcada por uma determinação criativa, apesar das desastrosas circunstâncias, Henke aproxima-a de *A portrait of the artist as a young man*, de James Joyce, porém com uma diferença.

A diferença de gênero entre Frame e o personagem joyceano, Stephen Dedalus, marca os limites da experiência raramente ultrapassados nas colônias imperiais britânicas, particularmente por uma mulher. Tanto Frame como Dedalus são espíritos fortes, combativos e independentes, eternamente marginais, constantemente à procura de um lugar/espço que os defina como artistas, ambos revelando-se céticos a respeito do melodrama e dos sentimentos românticos, mas certamente as experiências do personagem Dedalus não tiveram as limitações impostas à pessoa de Janet Frame.

Os relatos da vida psiquiátrica que nos oferece Frame, na avaliação de Henke, são comparáveis às memórias de Silvia Plath (*The bell jar*) e à autobiografia de Frances Farmer (*Will there really be a morning?*), contudo o relato de Frame é bem mais controlado e circunspecto do que o desta poeta americana cujo trabalho a escritora neozelandesa viria a admirar mais tarde. Frame deixa a experiência da loucura às margens do texto, avalia Henke, apagando de sua mente e de sua escritura todas as cenas grotescas e intoleráveis.

Somente a máscara protetora da ficção, que ela veste ao escrever *Faces in the water*, a libertará para falar francamente dos horrores do encarceramento psiquiátrico. A voz autobiográfica, pelo contrário, tempera e suaviza o horror vivenciado, e o reduz a uma reportagem de miséria e desesperança absolutamente racional. Somente a

¹²⁹ HENKE, S. "A portrait of the artist as a young woman: Janet Frame's autobiographies". *SPAN: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, v. 31, p. 85-95, Febr. 1991.

lembança do tratamento de eletrochoque é narrada com paixão, o resto é quase diluído no silêncio.

Henke vê, nessa narrativa autobiográfica, um extraordinário e impressionante exemplo de *double-voiced text*,¹³⁰ um discurso duplamente verbalizado, um discurso de duas vozes: a voz suave, controlada, autoral e confiável de um adulto, ocultando a voz do caos da desumanização institucional presente nos hospitais psiquiátricos.

Com efeito, Frame recusa-se a falar abertamente, porém o trauma está sempre presente, ao longo de toda a narrativa, como uma segunda voz, mitigado, reprimido e contido. Ela luta com sua *persona* psicologicamente perturbada, a fim de assegurar o controle sobre uma imagem antiga de si absolutamente inadmissível para ela. No final, diferentemente de James Joyce, Janet Frame voltará de seu exílio com uma sólida reputação literária e um passado completamente recuperado. Sua jornada em busca de experiência e amadurecimento culminará em sua terra natal, que ela transformará nos "mágicos espelhos" da *Mirror City* de sua arte em desenvolvimento.

Lamentando que no corpo da crítica literária voltada à autobiografia as autobiografias de Janet Frame não tenham sido devidamente reconhecidas como obra literária, Simon Petch (1991)¹³¹ faz o contraponto enfatizando a sofisticação, a consistência e o alcance desse trabalho. A linha contínua entre linguagem e vida, diz Simon Petch, pode reduzir-se quando sugere relações cambiantes entre o eu da escritora e o mundo, contudo Frame nos mantém todo o tempo conscientes dessas relações. Estamos constantemente conscientes de estar lendo a autobiografia de uma escritora de ficção, de alguém cujo destino é o mundo da imaginação, ao mesmo tempo em que ela nos mantém conscientes dos muitos momentos significativos da autobiografia que focalizam textos de uma espécie (gênero) ou de outra.

¹³⁰ O termo é aqui empregado por uma vertente da crítica feminista para descrever a forma pela qual uma obra literária reflete a dupla consciência de uma mulher-escritora. Uma conotação diferente da que Bakhtin dá ao mesmo termo que se refere às palavras, particularmente na paródia. Cf. CHILDERS, Joseph; HENTZI, Gary (Eds.). *The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*. New York: Columbia UP, 1995. p. 89.

¹³¹ PETCH, S. "Janet Frame and the languages of autobiography". *ANZSC Australian and New Zealand Studies in Canada*, n.5, p. 58-71, 1991.

A literatura, argumenta Petch, é uma das linguagens mais eloqüentes dessa autobiografia, que é literária no sentido de que relata o envolvimento de Frame com a literatura: uma espécie de fatalidade rumo a uma vida feita de escritura.

Pela forma como Frame organiza e desorganiza suas memórias, um privilégio que somente quando o passado está sepultado pode ser aproveitado, a autora negocia sua relação com esse passado, deixando sempre em aberto o sentido de uma possibilidade revolucionária, evitando o tipo de frases *which people use like mothballs to try to preserve a period of time*.¹³²

Através desses privilégios, conclui Petch, o tempo ganha vida nova, porque o tempo preservado é tempo morto, engarrafado e rotulado. A economia da verdade e dos valores que alimentam e sustentam o discurso autobiográfico está sujeita à troca flexível de porções de memória e ficção. Quando a vida se abre para a linguagem, vida e escritura se organizam em novas combinações. O eu habita e é, simultaneamente, habitado pela vida da escritura.

A própria Frame, lembra Petch, no terceiro volume de autobiografia diz que *belief in the self as God is the endemic virus of psychiatry*. A esse vírus endêmico, que é também um dos vírus da autobiografia, segundo Petch, Frame é brilhantemente imune, e o sentido, a compreensão de seu "eu", na autobiografia, é *fluid, vital, splendidly open to renegotiation, ever reflecting on its own possibilities, and refreshingly conscious of autobiographical existence as a written and writing fiction* (p.71).

Na consistente coletânea organizada por Delbaere (1992),¹³³ que se constitui de vinte longos ensaios, somente um analisa as autobiografias. O estudo, de autoria de W.S. Broughton, da Massey University, Palmerston North, New Zealand,¹³⁴ levanta uma questão central a respeito do duplo papel de Janet Frame, escritora de ficção e autobiógrafa. Broughton propõe-se a indagar se há, de fato, dois papéis a serem

¹³² FRAME, J. *Faces in the water*. New York: George Braziller, 1982. p.106. (Todas as citações são retiradas dessa edição)

¹³³ Op. cit.

identificados, e se a autora, de fato, diferenciou a autobiografia de seus contos e romances.

Os leitores de outra trilogia autobiográfica escrita por Frank Sargeson, um dos grandes escritores da Nova Zelândia, já sabem quão deliberada e inteligentemente um bom autor pode subverter suas expectativas a respeito da natureza "não-ficcional" da autobiografia. Contudo, afirma Broughton, o leitor comum tende a suspeitar que os romances, mais do que as memórias, podem conter elementos autobiográficos. Gostaríamos de acrescentar que as autobiografias, narrando, revelando e escondendo, representam de fato as experiências vivenciadas por Frame e assimiladas pelos primeiros romances. Ainda assim, o processo de transmutação que ela lhes imprime é o que diferencia os romances dos eventos biográficos que podem ter sido sua fonte originária.

O que Broughton enfatiza é que o leitor é constantemente lembrado da dualidade de enfoque que analisa tanto a experiência exterior como a interior, comparando-as e contrastando-as através do ponto de vista constante de uma percepção irônica. Literatura e vida não são mais separadas por alguma ruptura ou por algum sentido de disjunção. Pelo contrário, o leitor é convidado a acompanhar a escritora em sua viagem pelos dois mundos, e a vivenciar, como se ele tivesse participação, as reminiscências de sua estada em Londres e o encontro salvador com *The Envoy from Mirror City*.

Talvez seja aqui, avalia Broughton, que a autobiografia se torna mais desafiadora. Porque, apesar de todas suas qualidades e de sua soberba forma narrativa, aparecem algumas poucas frases fraturadas, compreensíveis, mas construídas de forma intrigante, o que obscurece, ao invés de elucidar, os tópicos focalizados.

Acreditamos possível que a revelação a respeito da natureza do mundo criativo da escritora pudesse ter sido mais bem explicitada com uma representação

¹³⁴ BROUGHTON, W.S. "With myself as myself: a reading of Janet Frame's autobiography". In: DELBAERE, J., op. cit., p.221-232.

mais realista do que metafórica. Analisar essas linhas é, de fato, questionar a idéia central de todo o trabalho e confundir ainda mais a distinção que Frame está sugerindo continuamente entre ficção e autobiografia. Mas o trabalho é, por isso, ou apesar disso, bem mais do que a autobiografia de uma grande romancista, avalia Broughton: *it is simply a major book in its own right, a personal narrative of such insight, compassion, anger, intensity and variety that it stands in its three parts as a single coherent work of art, as profound and as deserving of a claim to the greatness as anything Janet Frame has written* (p.232).

No questionamento de Vanessa Finney, da University of Sidney,¹³⁵ encontramos o reconhecimento da existência de um folclore local que dá forma à recepção da obra de Frame. Finney aponta para a enorme diferença que as autobiografias realizaram em sua definição e recepção. Argumentando que a função da autobiografia é parcialmente a de recontar histórias que já existem ao redor do autor, a retomada panorâmica e extensiva das resenhas das obras frameanas revela que, na comparação entre a obra ficcional e as autobiografias, estas foram resenhadas com menor frequência nos Estados Unidos e no Reino Unido, enquanto receberam uma ênfase maior na Nova Zelândia. Esse fato reflete de forma óbvia o ambiente das autobiografias: a vida de Janet foi realmente moldada "na" e "pela" Nova Zelândia.

O fato de a identidade neozelandesa de Frame representar somente uma das muitas dimensões de sua obra adquiriu uma significação maior. Recentemente, o número de mulheres relendo-a e estudando-a indica também um novo sentido para Janet Frame dentro de um contexto literário feminino/feminista. Finney demonstra e enfatiza o alcance crescente junto ao público, principalmente feminino, e a manipulação dos contextos nos quais Frame tem sido colocada por parte da mídia.

Finney conclui que, ao terminar a leitura das autobiografias, o leitor encontra-se diante de um mito ou da imagem de uma escritora que não é mais (nem menos) substancial daquela de seus começos. A única diferença é que essa figura de escritora

¹³⁵ FINNEY, V. "What does 'Janet Frame' mean?" *Journal of New Zealand literature*, n. 11, p. 193-205, 1993.

é criada pela própria Frame, e sob perfeito controle. Ela textualizou sua vida particular e exigiu a autoridade de escrevê-la.

Em "The absolute, distanced image: Janet Frame's autobiography",¹³⁶ Susan Ash, da Edith Cowan University, também faz uma reflexão sobre o significado das autobiografias de Janet Frame dentro do contexto-leitor da Nova Zelândia, e acha até desrespeitoso tratar esses três volumes como um "texto", como se o corpo textual coincidissem com o corpo material. O sentido de distanciamento que ela percebe nas autobiografias está relacionado à idéia bakhtiniana da representação épica de um passado absoluto e de uma imagem absolutamente distanciada. Quanto ao fato de que esse distanciamento e fechamento possa ser visto como um aspecto que poderia desencorajar a resposta dos leitores, ela sugere uma leitura que, considerando o gênero do texto, pode ser empreendida como a busca de um certo tipo de resposta: a confirmação da amplitude literária de Janet Frame.

As autobiografias são enfocadas também por Gina Mercer em "A simple everyday glass: the autobiographies of Janet Frame".¹³⁷ O ensaio se dirige à resposta buscada nas autobiografias que se caracterizam como uma sugestão para que o leitor as receba de forma calma e calada, devido a seu estilo de narrativa fechada. Embora ela admita a necessidade estratégica da narrativa relativamente transparente desses textos, comparados aos textos ficcionais bem mais perturbados (e perturbadores), juntamente com a força transparente da história que eles narram, Mercer mantém sua preferência pela mulher subversiva e radical da ficção. Contudo, sua posição se distancia da crítica masculina, cuja resposta vê ausências e lacunas onde Mercer, pelo contrário, vê discretos desdobramentos narrativos.

O gênero autobiográfico inevitavelmente provoca questões a respeito do papel da arte e do artista em sua construção, sendo preciso avaliar as formas conflitantes de enfoque, tanto na relação entre autobiografia e ficção, quanto na relação das estratégias narrativas das próprias autobiografias. Embora a prosa ficcional de Frame tenha sido avaliada, durante meio século, pelos enfoques mais antagônicos, as

¹³⁶ ASH, S. *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.21-40, 1993.

¹³⁷ MERCER, G. *Journal of New Zealand Literature*, n.11, p. 41-48, 1993.

autobiografias receberam um tratamento bastante diferenciado. Não há crítico que, apreciando ou não essas memórias e seu estilo, não as tenha elogiado pelo seu valor literário e, sobretudo, porque a escritora dá prova de sua capacidade de discernimento e de coerência quando separa, admita-se, nem sempre definitivamente, a ficção do relato de sua vida. E o que mais ressalta dessas análises, reconhecamos, bastante escassas, é que a qualidade literária permanece inalterada, sendo reconhecida em ambas as formas narrativas de dois gêneros que, teoricamente, deveriam ser diferentes.

Da autoconsciência que emerge dessa narrativa, Frame derivou uma capacidade da qual ela faz um poderoso instrumento crítico e, ao mesmo tempo, criativo. Ela sabe que, para narrar, é preciso que se respeitem alguns pressupostos: uma ordem interna de prioridades, inclusive lá, onde esse aspecto não seja conscientemente percebido. Não é possível narrar alguma coisa sem alguma consequencialidade, mesmo que a narração não necessite obrigatoriamente de nexos causais. Os fatos podem ser acoplados por pura associação de idéias ou por contigüidade, e é esta que estabelece aquelas áreas de significados que não estão sob o domínio da racionalidade e, por isso, chegam ao leitor por caminhos menos embaraçados pelo preconceito.

Outro elemento importante da narração, que Frame não deixa de considerar, talvez o mais formativo para os objetivos da estruturação da capacidade de pensar por si mesmos, consiste no salto, no desvio inevitável que existe entre vivência e palavra. O espaço construído por esse desvio é o que permite o desenvolvimento de um processo criativo autônomo. Em suma: a narração é uma forma de estruturar a experiência, ao mesmo tempo em que ela é re-significada. Posto que entre nós e nossa experiência existe um desvio, uma das maneiras de superá-lo é o de acrescentar, à experiência vivenciada com os sentidos, aquela criada pelo pensamento. Esses pressupostos da narração parecem feitos sob medida para a narrativa autobiográfica de Janet Frame, confirmando o aplauso quase unânime que lhe foi concedido.

O aplauso, que continuou com a homenagem da academia neozelandesa, durante a conferência inaugural da Association of New Zealand Literature (ANZL),

realizada em agosto de 1992, em Dunedin, a cidade natal de Janet Frame, então completando 68 anos, foi o que ensejou a publicação da edição monográfica, em 1993, do *Journal of New Zealand Literature*.

As comunicações, que vieram das ilhas Norte e Sul da Nova Zelândia, de várias localidades da Austrália, do Canadá, do Reino Unido, da Itália, em virtude da diversidade das abordagens nos dão um razoável testemunho do interesse e da crescente compreensão que o trabalho de Frame vem despertando no mundo acadêmico, bem como do deslocamento dos pontos de vista críticos que vão ampliando seu raio de alcance.

3.7 Enfoques pós-coloniais, pós-modernos, pós-estruturalistas e feministas

Uma fronteira não é ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*.¹³⁸

Martin Heidegger

O reconhecimento dado a Janet Frame deve-se, certamente, à qualidade de sua obra e, em parte, também às condições críticas mais apropriadas ao estudo de uma escritora que antecipou as escolas de pensamento de seu tempo. Escolas que, em suas articulações críticas, muitas vezes, no passado, produziram uma teorização pouco transparente. As abordagens críticas da década de 90 partem, como veremos, de pressupostos novos, de uma nova visão de literatura e cultura. Por essa razão, faz-se necessário retomar alguns conceitos pertinentes a esses enfoques.

¹³⁸ Ao dar um significado à condição pós-moderna, que incorpora uma ampla gama de idéias e de vozes, Homi Bhabha considera que "a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando [...]". BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p.23-24.

3.7.1 Aspectos do pós-colonialismo

O pós-colonialismo representa, em linhas gerais, a consciência de que existe uma relação de poder entre o Ocidente e os países do Terceiro Mundo. Trata-se da consciência de uma crise contemporânea do significado e de uma tendência na direção de um novo discurso literário e cultural, de modo que os teóricos pós-coloniais concentram seu foco em culturas que experimentaram o imperialismo ocidental cujos princípios são vistos como construções ideológicas.

O conceito de pós-colonialismo, como outros tantos *-ismos*, conforme Patrick Chabal, do King's College of London,¹³⁹ não assinala nem um corte nem um fechamento daquilo que ele contém (o colonialismo), nem tampouco uma rejeição - que seria praticamente impossível - mas a abertura de um campo de investigação e de compreensão que surge após um período de relativo fechamento. O colonialismo é um evento que pode ser identificado, dentro de uma definição histórica, pelos efeitos e características que se revelam em determinada nação, entre diferentes grupos culturais e sociais. Pode-se definir pós-colonialismo como um conjunto de práticas sociais, econômicas, políticas e culturais que surgem como resposta e resistência ao colonialismo.

Em termos históricos, o pós-colonialismo representa uma fase enfrentada por diversos países após o declínio dos impérios europeus, pela metade dos anos 50. Após a queda dos impérios, os povos de muitos países da Ásia, da África e do Caribe foram deixados com a incumbência de restaurar sua cultura pré-colonial, avaliar os efeitos econômicos, culturais e legais do papel colonial e criar novos governos e novas identidades nacionais. A literatura pós-colonial está, pois, centrada nos conflitos e nas contradições, bem como nas vantagens e no sentido de uma relativa libertação que acompanham a vida dos indivíduos num estado-nação pós-colonial.

¹³⁹ Cf. CHABAL, P. "What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity". In: ROSA, Victor; CASTILHO, Susan (Org.). *Pós-colonialismo e igualdade*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1995. p. 209-226.

Em termos culturais, o campo dos estudos pós-coloniais começa a receber atenção nos anos 70, tendo em Edward Said um dos primeiros e mais influentes críticos que analisa a visão do Oriente pelo mundo ocidental em *Orientalism*. Em *Culture and Imperialism*, Said apresenta a feliz combinação de ciência política e crítica literária, demonstrando que o instrumento mais eficaz do imperialismo ocidental, para dominar outras culturas, é de natureza tanto política como econômica. Mapeando os temas dominantes da ficção ocidental nos séculos XIX e XX, e ainda a mídia contemporânea, vista como arma de poder e conquista, ele analisa o surgimento de vozes indígenas divergentes nas literaturas das colônias, ao mesmo tempo em que enfatiza a relação da crítica literária com os vastos problemas enfrentados pelo mundo como um todo. Ele alerta assim para a necessidade de “mudanças essenciais de atitude por parte do mundo intelectual”.

O emprego cada vez mais acentuado do termo pós-colonial na academia, segundo Vijay Mishra e Bob Hodge, consolidou-se com a publicação de *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literature* (1989).¹⁴⁰ Desde então, o emprego de termos como "Commonwealth" e "Terceiro Mundo", empregados para descrever a literatura das primeiras colônias européias, tornou-se mais raro.

Conforme Mishra e Hodge, a expressão "Commonwealth" foi cunhada pelo Império Britânico na tentativa de conferir uma ilusão de unidade política e cultural aos territórios conquistados. Como consequência, nos departamentos de Literatura Inglesa, começou a aparecer a expressão "Commonwealth Literature". No entanto, a literatura do centro continuava agindo como medida-padrão pela qual essa nova literatura seria avaliada e julgada. Por isso, o termo revelou-se ambíguo, pois ocultava a distinção entre o velho e o novo Commonwealth, entre colônias brancas e nações negras que, por sua vez, apresentavam vieses diferenciados em sua busca de independência, de forma que a sistemática da literatura do Commonwealth

¹⁴⁰ Em seu livro, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin abordam várias questões relacionadas à literatura pós-colonial que envolvem modelos híbridos e sincréticos, evidenciando que a experiência da colonização e os desafios do mundo pós-colonial produziram uma explosão de escrituras ou culturas tão diversas quanto as da Índia, Austrália, Índias Ocidentais, África e Canadá. Abrindo o debate sobre essas literaturas, eles investigam as forças de poder agindo pela linguagem no texto pós-colonial. O título é expressivo: o ex-império *writes back*, isto é, "responde", reescrevendo a história e as teorias eurocentristas.

was jeopardized from the start by the heavily ideological overtones of its names. Now a new term has gained currency to designate the field: "post-colonial". Post-colonial(ism) has many advantages over the former term. It foregrounds a politics of opposition and struggle, and problematizes the key relationship between centre and periphery. It has helped to destabilize the barriers around "English literature" that protected the primacy of the canon and the self-evidence of its standards. But in order to consolidate its place in the curriculum it needed a good, teachable text. With the publication of *The Empire Writes Back* [...] that need is now met. (MISHRA, V., HODGE, B., 1991, p.276)¹⁴¹

A extensão e duração do império europeu e sua desintegração depois da II Guerra Mundial levou a um amplo interesse pela literatura pós-colonial e pela crítica literária a ela atrelada. Em razão dessa amplitude, é necessário estabelecer algumas diferenças entre os diversos tipos de colonização sofridos pelos países-colônia.

A listagem das primeiras colônias do poder europeu é longa e se divide entre países colonizados e ocupados com objetivos de exploração, como no caso da Austrália, Nova Zelândia e Canadá, e países colonizados com finalidade de povoamento, como no caso, por exemplo, dos Estados Unidos. A África do Norte, a África do Sul e o Zimbábwi, que foram parcialmente invadidos por países colonialistas, complicam ainda mais a simples divisão entre *settlers* e *colonized*, ou seja, entre pioneiros e colonizados. A experiência divergente desses países sugere, portanto, que o termo pós-colonial(ismo) é um tanto elástico.

Em termos estritamente definitórios, inclusive os Estados Unidos poderiam ser considerados um país pós-colonial, mas esse aspecto é camuflado em função de seu poder econômico e político e do deslocamento das populações americanas nativas que foram alijadas da vida política e econômica da nação e que jamais tiveram as condições para lutar por sua independência e/ou participar da vida social norte-americana, sendo sumariamente "isoladas" em reservas. Sem contarmos os territórios considerados de "importância vital": "[...] havia terras distantes a considerar como vitais para os interesses americanos [...] como as Filipinas, Caribe, América Central, o litoral norte da África, partes da Europa",¹⁴² que representam o butim da II Guerra Mundial, "e do Oriente Médio, Vietnam, Coréia".¹⁴³

¹⁴¹ MISHRA, V., HODGE, B. "What is post (-)colonialism?". *Textual practice*, v. 5, n.3, p.276-290, 1991.

¹⁴² SAID, op. cit., p. 39.

¹⁴³ Idem.

Uma das razões pelas quais países ex-coloniais como Canadá, Austrália e Nova Zelândia são praticamente excluídos da categoria pós-colonial *stricto sensu*, talvez seja sua luta relativamente breve pela independência, por suas tendências de lealdade em relação ao país-mãe que os colonizou, e pela ausência de maiores problemas de racismo ou pela imposição de uma língua estrangeira. Poderíamos argumentar que o relacionamento desses países com o país-mãe se dá no sentido de uma das margens em direção ao centro, tornando sua experiência relevante para uma melhor compreensão do colonialismo como um todo.

Embora haja um debate considerável a respeito dos parâmetros do campo e da definição do termo pós-colonial, num sentido mais geral trata-se do estudo da interação entre escritores das nações européias e as sociedades que elas colonizaram no período moderno.

Se considerarmos que a Europa exercia seu controle sobre 85% do restante do mundo pela época da I Guerra Mundial, numa extensão de 620 mil quilômetros quadrados,¹⁴⁴ e que esse controle já havia sido consolidado bem antes, durante pelo menos três séculos, é fácil perceber as enormes dificuldades em estabelecer campos bem definidos. Por essas razões, o debate que circunda o *status* dos países coloniais indica que o âmago dos estudos pós-coloniais com frequência transcende os limites de uma definição restrita. Em sentido literal, "pós-colonial" é o período que foi precedido pela colonização. Na prática, contudo, o termo é empregado de forma muito mais aberta, posto que a definição denotativa sugere também outras definições. Não se pode, com efeito, considerar apenas o período subsequente à saída do poder imperial, mas também aquele que precedeu a independência.

A formação da colônia, através de vários mecanismos de controle e dos vários estágios no desenvolvimento de um nacionalismo anticolonial, interessa muitos estudiosos de campos diversos. Por extensão, algumas considerações temporais dão ensejo a considerações também espaciais que se vinculam a um interesse pós-colonial no sentido de um espaço geográfico que possui uma história anterior, ou inclusive

¹⁴⁴ Ibidem, p.38.

externa, à experiência colonizadora, mais do que a um período pós-colonial particular, quando a produção cultural e as formações sociais da colônia, muito antes da colonização, são utilizadas para melhor compreender a experiência colonizadora. Além disso, o conceito pós-colonial muitas vezes pode incluir países que ainda não alcançaram sua total independência, ou povos de países do primeiro mundo que são minorias, ou até mesmo colônias independentes que estão atualmente em contenda com formas neocolonialistas de subjugação, pela expansão capitalista e pela globalização.

A formação da América Latina e a dos Estados Unidos sugere uma análise criteriosa, pois enquanto na América Latina a conquista precedeu a colonização, na América do Norte ocorreu o oposto:

Aqui, um punhado de aventureiros ávidos e corajosos devassou e devastou um continente, entre 1519 e 1550, antes que a Metrópole implantasse uma estrutura colonial. Lá tudo iniciou com uma partilha de terras litorâneas entre coletividades provenientes da Inglaterra, pelos mais diversos motivos, mas todos com mentalidade de pioneiros, buscando uma nova terra, um novo lar. Pelo contrário, os ibéricos que para cá se dirigiram, o fizeram apenas por razões espoliadoras. (LOPES, L.R., 1999, p. 63)¹⁴⁵

No entanto, a experiência colonizadora norte-americana, desde o início se fundou na idéia de "um *imperium* - um domínio, Estado ou soberania que se expandiria em população e território, e aumentaria em força e poder."¹⁴⁶ Seu discurso "foi tão influente que insistia no caráter especial, no altruísmo, no senso de oportunidade americanos que o *imperialismo*, como palavra ou ideologia, raras vezes e apenas recentemente apareceu nas explicações da cultura, política e história dos Estados Unidos. Mas o vínculo entre cultura e política imperial é assombrosamente direto".¹⁴⁷

Em todos os sentidos, o pós-colonialismo, mais do que indicar apenas um evento especificamente e materialmente histórico, parece descrever a segunda metade do século XX em geral como um período de conseqüências desastrosas para os dias

¹⁴⁵ LOPES, L.R. *A aventura dos descobrimentos*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

¹⁴⁶ Cf. ALSTYNE, R. W. van. *The rising american empire*. New York: W.W. Norton & Company, 1974. *Apud* SAID, op. cit., p. 39.

¹⁴⁷ SAID, op. cit., p. 39.

de glória do colonialismo. De forma ainda mais geral, o pós-colonialismo é empregado para significar uma posição contrária ao imperialismo e ao eurocentrismo. As formas de produção do conhecimento do Ocidente, e sua disseminação no passado e no presente, tornam-se assim objetos de questionamento para aqueles que buscam meios alternativos de expressão.

A expansão do termo pós-colonialismo ensejou e enseja, por isso, muito debate. Embora alguns deplorem sua imprecisão e falta de particularização histórica e material, outros argumentam que a maioria das primeiras colônias está longe de ser livre da influência colonial ou de sua dominação, e assim não poderiam ser definidas áreas pós-coloniais *stricto sensu*. Em suma, a celebração da independência, em muitos casos, mascara a marcha do neocolonialismo sob a forma da modernização e do desenvolvimento numa era de crescente globalização e transnacionalismo.

Enquanto isso, existem países colonizados que ainda se encontram sob controle estrangeiro.¹⁴⁸ A ênfase nas relações colonizador/colonizado, além do mais, obscurece o peso de uma opressão interna dentro das colônias. E ainda, outros acusam asperamente a tendência da academia ocidental para uma maior receptividade à literatura pós-colonial e à teoria compatível com as formulações pós-modernas, ao mesmo tempo em que se ignora o realismo crítico de escritores mais interessados na especificidade da opressão social e racial.

A celebração de escritores como Salman Rushdie, por exemplo, pode ser vista como uma forma de privilegiar o transnacional, a sensibilidade migrante às custas de lutas mais locais no ambiente pós-colonial. Além disso, o surgimento dos estudos pós-coloniais, num momento de movimentos transnacionais crescentes em termos de capital, trabalho e cultura, é visto com suspeita por alguns, porque poderia desviar a atenção das realidades materiais e da exploração que se vê tanto no primeiro como no terceiro mundo.

¹⁴⁸ A Guayana Francesa é ainda um Departamento Ultramarino da França; o Suriname continua sob a dominação da Holanda; a Irlanda do Norte busca sua independência da Grã Bretanha, enquanto o País Basco luta por desvencilhar-se da Espanha.

Um dos mais importantes teóricos da questão pós-colonial, Homi Bhabha, considera que o discurso colonial deve mudar seu "ponto de intervenção da *identificação* de imagens como positivas ou negativas, para uma compreensão dos *processos de subjetividade* tornados possíveis (e plausíveis) por meio do discurso estereotípico."¹⁴⁹ O que deve ser questionado "*é o modo de representação da alteridade*, que crucialmente depende de como o 'ocidente' se encontra desdobrado dentro desses discursos."¹⁵⁰ Para Bhabha, a alteridade "representa o ponto de equivalência ou identidade num círculo no qual o que se necessita provar (os limites do logocentrismo) é assumido como um destino ou economia da perda/desejo".¹⁵¹

A literatura pós-colonial representa, pois, uma tendência nesse sentido, uma resistência à subjugação sempre presente, marcada por um processo sistemático de dominação cultural, através da imposição de estruturas imperiais de poder. A literatura pós-colonial procura assim focalizar os conflitos e as contradições, bem como os ganhos e as perdas que a independência cultural e política pode proporcionar.

O aparecimento dos estudos pós-coloniais no cenário crítico, na avaliação de Susan Bassnett, se constitui provavelmente num dos desenvolvimentos mais significativos no campo da literatura comparada no século XX. Aplicados à literatura, eles enfocam os temas mais palpitantes da pós-modernidade:

The theme of exile, of belonging and non-belonging, is a common link between writers from post-colonial cultures. Equally, the problematics of language and national identity offers another fundamental point of unity [...]. Comparison of forms and content across post-colonial literatures offers a wealth of possibilities. Equally important is the linked question of the comparative history of post-colonial literatures, for [...] it is European cultural history that has for so long provided a model. (BASSNETT, S., 1993, p.76-77)¹⁵²

Avaliando a diferença entre anti-colonialismo e pós-colonialismo, Bassnett sublinha o fato de que, enquanto aquele se manifesta através de formas diferenciadas,

¹⁴⁹ "A questão do 'outro': diferença, discriminação e o discurso do colonialismo". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política* (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 178. [177-204]

¹⁵⁰ Ibidem, p. 180.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² BASSNETT, S. *Comparative literature: a critical introduction*. Blackwell: Oxford (UK) & Cambridge, Massachusetts (USA), 1993.

embora sempre partindo da premissa de uma oposição binária, este, desafiando o poder hegemônico das culturas coloniais, reconhece e dá espaço à multiplicidade de contatos entre colonizadores e colonizados, favorecendo o crescimento de literaturas bilíngües e/ou multilíngües já desde os anos 50.¹⁵³

Nesse contexto, a literatura comparada pós-colonial torna-se uma viagem de descobrimento diferenciada: *instead of the European setting off in search of riches and new lands to conquer, [...] this voyage is one towards self-awareness, towards recognition of responsibility, guilt, complicity and collusion in the creation of the labyrinthine world of contemporary writing.*¹⁵⁴ Dessa forma, os estudos literários comparatistas, conclui Bassnett, terão a tarefa de lidar com o reconhecimento do colonialismo e de todo seu vasto corolário.

Apesar das reservas, das contradições, dificuldades e desafios que os estudos pós-coloniais possam apresentar, eles continuam crescendo, porque a pesquisa da crítica pós-colonial permite uma ampla investigação no campo das relações de poder em diversos contextos.

A formação do império, o impacto da colonização na história pós-colonial, a economia, a ciência, a cultura e a produção cultural das sociedades colonizadas, o feminismo, a discriminação racial, social e sexual, a situação política pós-colonial, no contexto econômico-cultural contemporâneo, são alguns dos grandes tópicos dessa área.

3.7.2 Enfoques pós-modernos

Na variedade de termos utilizados atualmente no campo das artes, pós-modernismo tornou-se uma expressão muito discutida e polêmica, um fenômeno "contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia" e, por isso, "não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo".¹⁵⁵ Linda Hutcheon propõe um ponto de partida "a partir do qual se

¹⁵³ Ibidem, p. 78.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 90.

¹⁵⁵ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19-20.

possa trabalhar: como uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais" (idem). Para ela, o que se precisa, muito mais do que de uma definição, é de "uma poética", uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, "com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos".¹⁵⁶

Em seu emprego mais restrito, pós-modernismo refere-se ao período da cultura ocidental do século XX que surgiu imediatamente após o modernismo tardio. Para alguns, o começo da era pós-moderna corresponde ao emprego das armas atômicas e ao rápido desenvolvimento tecnológico que se seguiu. Nesse sentido, o movimento pós-moderno é visto tanto como uma continuação extremada das experimentações antitradicionais da arte modernista e da literatura, bem como uma ruptura das muitas convenções que se tornaram lugar-comum durante o modernismo.

A alienação e o absurdo, que figuraram tão proeminentes no modernismo, ainda estão presentes no pós-modernismo literário e artístico como um todo, contudo, ao invés de seguir as tentativas modernistas de criar uma visão de mundo unificada e coerente, a partir da fragmentação que define a existência, o pós-moderno aceita com fervor, ou até com indiferença, a indeterminação do significado e a descentralização da existência.¹⁵⁷

O resultado desses postulados, particularmente na ficção pós-moderna, redonda numa espécie de jogo, numa operação lúdica em relação às convenções romanescas - os autores muitas vezes dialogam com seus personagens, os *plots* não se desenvolvem conforme expectativas e alternativas realistas viáveis - e a estrutura romanesca é subvertida das mais diversas formas.

A pós-modernidade tem sido discutida também nos termos da cultura de sociedades capitalistas avançadas desde os anos 60. Essa cultura, de acordo com

¹⁵⁶ Ibidem, p. 32.

¹⁵⁷ O pós-modernismo é uma tentativa de questionamento dos preceitos filosóficos e políticos ocidentais, culturalmente construídos. Por isso recusa o elitismo, o autoritarismo, conferindo ênfase à ironia que se volta à obra e ao escritor, preconizando a produção de obras abertas, descontínuas, que recusam a interpretação. Para Umberto Eco, o pós-modernismo instaura uma relação irônica com o passado.

teóricos como Jean Baudrillard,¹⁵⁸ é composta de experiências fragmentárias e imagens que bombardeiam constantemente o indivíduo no campo da música, do vídeo, da televisão, da publicidade e através de outras formas midiáticas, de modo que a realidade se evapora e ficamos só com as aparências. A TV acentua ainda mais a proliferação de imagens vazias autogeradas e auto-refletidas.

A rapidez e a facilidade de reprodução dessas imagens significam que elas existem apenas como imagens, esvaziadas de profundidade, coerência ou originalidade. Argumenta-se que o pós-modernismo é um desafio aos valores da cultura tradicional, e é nesses desafios que o pós-modernismo é muitas vezes confundido com o projeto crítico-teórico do pós-estruturalismo que com ele compartilha essa característica.

É importante lembrar, contudo, que, embora se utilize o termo pós-modernismo para denotar um período específico da cultura ocidental, nem tudo o que a cultura produziu a partir da II Guerra Mundial pode ser caracterizado como pós-moderno. Ele não se configura como ruptura radical do modernismo nem tampouco como sua continuidade: "ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos".¹⁵⁹

A significação mais ampla da condição pós-moderna, segundo Homi Bhabha, deve ser procurada no reconhecimento de que os "limites epistemológicos" do pensamento etnocêntrico "são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes - mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas".¹⁶⁰ Posto que a cultura tornou-se "uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e complementaridade - entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado - na mesma medida em que seu ser resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação", Bhabha busca "renomear o pós-moderno a partir da posição do pós-colonial".¹⁶¹

¹⁵⁸ BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.

¹⁵⁹ HUTCHEON, op. cit., 1991, p.36.

¹⁶⁰ BHABHA, op. cit., 1998, p.23-24.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 245.

Se o modernismo foi um período de busca sem precedentes e um desejo de mudança que tinha o propósito de substituir os deuses destronados do pensamento humanista ocidental, na avaliação de Linda Hutcheon, o pós-modernismo é um processo "fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político". E nesse contraditório do processo pós-moderno ela encontra espaço para "a presença do passado", argumentando que não se trata de um "retorno nostálgico", mas de uma "reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade".¹⁶²

Essa tendência cultural dominante chamada pós-modernismo, segundo Hutcheon, "se caracteriza pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa [...]". O pós-modernismo teria, pois, a incumbência de desafiar essas forças totalizantes e uniformizantes da cultura massificada, não de negá-las.¹⁶³ O pós-modernismo se propõe a contestar "qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro"¹⁶⁴ sem, contudo, fazer a retórica da ruptura que tende a desgastar a própria essência do processo. O contraste que algumas linhas teóricas querem traçar entre modernismo e pós-modernismo, na opinião de Hutcheon, poderia criar uma estrutura que implicitamente negaria o hibridismo, o caráter plural e contraditório do pós-moderno. Para sustentar seu posicionamento, Hutcheon ataca o pensamento de Eagleton que ela considera " binário absolutista - que transforma o pós-modernismo na negação e no oposto do modernismo",¹⁶⁵ deixando de reconhecer grande parte da complexidade da arte por ele produzida.¹⁶⁶

¹⁶² HUTCHEON, op. cit., p.20.

¹⁶³ Ibidem, p. 22.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 39.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 37.

¹⁶⁶ Os argumentos de Terry Eagleton, contrários ao pós-modernismo, e que se aplicam a diversas áreas como arte, história, política e moral, podem ser assim resumidos: negando esses conceitos em sua totalidade, essência e propósitos, particularizando e reduzindo todas as diferenças a uma alteridade desprovida de avaliação, o pós-modernismo introduz um novo universalismo nivelador. Tratando a tudo e a todos com a mesma medida de valor, o pós-modernismo esvazia o conceito real de significado, privando-o de ação política e de propósitos definidos. Ao nivelar todos os valores, o pós-modernismo, longe de tornar-se um movimento crítico, cria um conluio com o espírito do capitalismo de mercado, onde os valores de tudo são determinados apenas pela demanda/suprimento, e os cidadãos não passam de produtores e/ou consumidores. Para Eagleton, existe ainda um razão mais forte: um movimento dessa natureza não tem o poder de resistir às tendências fascistas que um capitalismo carente de desafios pode desenvolver de forma cada vez mais crescente. Apesar das críticas, todavia, Eagleton

H. Bhabha, por sua vez, argumenta que

É o tropo dos nossos tempos colocar a questão da cultura na esfera do *além*. Na virada do século, preocupa-nos menos a aniquilação - a morte do autor - ou a epifania - o nascimento do "sujeito". Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do "presente", para as quais não parece haver nome próprio além do atual e do controvertido deslizamento do prefixo "pós": *pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo* ... (BHABHA, 1998, op. cit., p. 19, grifos e reticências do autor)

Com efeito, parece não haver ainda um consenso de critérios sobre o fenômeno pós-moderno. Evidenciando essas divergências, F. Jameson, considera que o único ponto de consenso no debate sobre pós-modernismo *Is that the defining term of this apparently contemporary phenomenon inherently posits for Euro-American culture some kind of "radical break" from the discourse of "modernism" as it developed at the end of the nineteenth century.*¹⁶⁷ Jameson analisa as questões levantadas pelo pós-modernismo a respeito das mudanças políticas, econômicas e sociais, sustentando que o pós-modernismo não representa um dos muitos movimentos da modernidade, mas o estilo dominante que ganha relevo numa sociedade do capitalismo tardio. Para Jameson, o pós-modernismo aboliu as fronteiras entre cultura de elite e cultura de massa, e isso se caracteriza pela proliferação do *kitsch* e pela predominância do *pastiche*.

Em oposição a esse ponto de vista, Slemmon apresenta as contradições do pós-modernismo, argumentando que

The universalizing, assimilated impulse that carries itself forward in the name of postmodernism is certainly not the only political tendency within this broad cultural movement, but for many post-colonial critics and theorists it appears to be becoming the dominant one: and it is here, I think, in this residual impulse, that postmodernism joins hands with its modernist precursor in continuing a politics of colonialist control. (SLEMON, S., 1989, p.14)¹⁶⁸

concede ao pós-modernismo algum crédito, por ele voltar-se com interesse para as minorias, os costumes, o discurso e o pensamento daqueles que nunca foram contemplados por algum tipo de agenda. Cf. EAGLETON, T. *The illusions of postmodernism*. Cambridge: Blackwell, 1996.

¹⁶⁷ JAMESON, Frederic. "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism". *New Left Review* n. 146, p. 53-92, 1984.

¹⁶⁸ SLEMON, S. "Modernism's last post". *Ariel*, v.20, n.4, p.3-17, 1989.

Na ótica de Slemon, o pós-modernismo, como o modernismo, precisa de seus "outros" pós-coloniais para constituir ou emoldurar sua narrativa de fraturas referenciais. Mas isso também precisa excluir a especificidade das representações pós-coloniais a fim de assimilá-las a uma problemática rigorosamente euro-americana. Slemon acrescenta ainda que *This, it could be argued, is a typically self-sustaining postmodern contradiction; and yet, in this contradiction there could perhaps reside a fissuring energy which could lay the foundation for a radical change of tenor within the postmodern debate.*¹⁶⁹

Na avaliação de Patrick Chabal, a noção de pós-modernismo está enraizada em fatores culturais e sociológicos relacionados ao mundo ocidental e, à primeira vista, poderia parecer irrelevante para as condições do terceiro mundo ou dos países pós-coloniais. A crença do argumento pós-moderno, diz Chabal, é de que o mundo contemporâneo é aquele onde as identidades individuais estão tornando-se cada vez mais interculturais, pelos avanços tecnológicos e pela globalização da cultura que diversificam as influências culturais, e os valores cada vez mais relativos, porque no mundo moderno estão desaparecendo os imperativos morais e religiosos, de modo que a criatividade individual está alimentando as realizações artísticas e científicas.¹⁷⁰

No começo do terceiro milênio, quando o panorama cultural apresenta-se caracterizado por um cruzamento contínuo de conhecimentos, pela mistura das línguas, pela superação de barreiras culturais e geográficas, a literatura se constitui no melhor testemunho da existência de uma cultural global, embora atravessada por múltiplas vozes, claramente reconhecíveis, e múltiplos enfoques que têm suas raízes em cada realidade nacional imbricada num culturalismo globalizado. Disso talvez decorra o caráter polêmico (híbrido?) do pós-modernismo e sua "convivência" nem sempre pacífica com os outros "pós (-ismos)" de que nos fala Homi Bhabha.

3.7.3 Aspectos do pós-estruturalismo

¹⁶⁹ Ibidem, 14-15.

¹⁷⁰ Cf. CHABAL, op. cit., p. 214-215.

O primeiro aspecto que deve ser sublinhado a respeito de pós-estruturalismo é que, com alguma frequência, costuma ser incorretamente misturado com pós-modernismo para significar postulados contemporâneos a respeito da estética e da linguagem.¹⁷¹ E isso é compreensível, porque ambos os termos são amplos e um tanto vagos. Além disso, ambos estão interconectados de várias maneiras. Contudo, embora o pós-modernismo seja um termo guarda-chuva mais amplo, cobrindo desde a música e a moda até a política, o pós-estruturalismo denota uma variedade de práticas críticas e de agendas teóricas que surgiram do estruturalismo, como reação e modificação de muitas de suas doutrinas ou postulados. Desde a metade dos anos 70, o pós-estruturalismo, em seus diversos desdobramentos, afirmou-se como uma crítica radical proeminente dos hábitos ortodoxos da mente, da cultura e da linguagem.

Ele é responsável pela introdução do conceito de "sujeito em processo"; o sistema lingüístico é visto como articulado com outros sistemas e, particularmente, com processos subjetivos; sujeitos e objetos não pertencem a mundos separados, e um dos momentos mais importantes, nos primórdios de sua formação ideológica, foi marcado por Derrida em 1967,¹⁷² quando anunciava o advento da desconstrução, ao criticar o conceito de estrutura no trabalho de Lévi-Strauss. Para Derrida, o conceito de estrutura está fundamentado num insustentável paradoxo, muito arraigado na metafísica ocidental. Ele sustenta que uma estrutura precisa de um "centro", de uma "base" que é a origem das propriedades da estrutura. Ainda assim, a base, ou o centro, está fora da estrutura e não é limitada por suas propriedades. O estruturalismo, argumenta Derrida, perpetua esse paradoxo, apesar de suas afirmações a respeito da construção do significado.

Sempre tentando resolver o paradoxo da estrutura e de seu centro, o estruturalismo tenta ir continuamente em direção à origem e às explicações em busca de uma estrutura primária. No entanto, conforme a formulação de Derrida deixa claro, há sempre um lado exterior à estrutura, algo sobre o qual ela está embasada. O

¹⁷¹ Cf. *Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*, op. cit., p.236-238.

¹⁷² Já em 1966, em sua conferência "Structure, sign and play in the discourse of the human science", Derrida inaugurava um novo movimento na crítica americana, assumindo que o conceito de "estrutura", inclusive na teoria estruturalista, sempre pressupunha a existência de um "centro" de significado. Este centro que governa a estrutura não podia, por si, ser objeto de uma análise estrutural,

movimento em direção à origem nunca poderá ser completado. Ao invés de lamentar essa contínua volta ao significado, Derrida a celebra como um jogo livre e, uma vez que deixamos de descobrir as origens e nos reconciliamos com a descentralização, os métodos de compreensão e explicação também deverão mudar.

Esse desvio derridiano parece ter afetado o pós-estruturalismo como um todo. Desde o começo dos anos 70, o pensamento de Derrida na filosofia, de Kristeva e de Lacan na psicanálise, de Foucault e Certeau na história, de Lyotard e Deleuze na crítica cultural e política, entre outros, abandonou a explicação do significado baseado em sua origem, uma origem alicerçada em oposições binárias, e um conceito do indivíduo como o de um sujeito unificado. A ênfase recaiu na competição dos discursos, na ruptura com a história, no jogo livre do significado e na descentralização do sujeito.

As teorias pós-estruturalistas e suas práticas em geral compartilham uma atitude de oposição em relação às categorias intelectuais tradicionais, e isso foi particularmente marcante na redefinição do sujeito que não é mais visto como entidade unificada, capaz de controle e iniciativa: o sujeito é agora visto como produto de práticas lingüísticas ou discursivas, sem uma "essência", ou moldado por uma natureza irreduzível. Essa posição tem sido muitas vezes descrita como anti-humanista, pois sustenta que o conceito real de homem - no sentido humanista - é uma construção lingüística que não possui nenhum significado fora do sistema de relações nas quais existe. Esta lógica tem sido empregada pelos pós-estruturalistas para atacar qualquer sistema teórico que proclame valores universais. Outra característica que as diferentes variedades do pós-estruturalismo compartilham é a ênfase no papel da linguagem em todas suas práticas significativas. Essa ênfase é facilmente percebida em conceitos como texto, leitura e discurso, nos quais a linguagem possui um papel primordial não somente na construção de possíveis significados, mas, para alguns, naquilo que vivenciamos como realidade. Esse aspecto, por sua vez, nos conduz a outras reflexões que ocupam e preocupam outra linha de pensamento: o feminismo.

pois procurar a estrutura de um centro significava procurar outro centro. Disponível em: <<http://www.letteratour.it/teorie/Poststru.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2001.

3.7.4 Alguns enfoques feministas

A problemática pós-moderna, ao lado das teorias pós-estruturalistas, apesar de sua complexidade e abrangência (e talvez em função de sua natureza híbrida, em processo, inacabada), quando deslocada para a literatura, parece ter excluído a obra das mulheres, como ressalta Hutcheon ao avaliar o posicionamento de Susan Suleiman, embora as "explorações realizadas por mulheres (e negros) na forma narrativa e lingüística [tenham] figurado entre as mais contestadoras e radicais."¹⁷³ No entanto, reforça Hutcheon citando Penny Kamuf, o pensamento negro e feminista demonstraram a possibilidade de fazer com que a teoria

saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social, conforme o vêm afirmando teóricos como Said (1983). As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino.¹⁷⁴

Na linha da crítica feminista, a interpretação dos textos parte de uma perspectiva que denuncia clichês, estereótipos e a imagem negativa da mulher. Focalizando textos teóricos e literários masculinos, Elaine Showalter chama a atenção para a importante lacuna na história literária que praticamente excluiu a literatura das mulheres. Para resgatar essa literatura, em seus começos, buscando definições, procurando "copiar" as posturas críticas masculinas, a estratégia da crítica feminista permaneceu de certa forma dependente dos modelos existentes de interpretação. No entanto, os primeiros movimentos, no sentido de modificar o *statu quo*, lançaram as bases de um enfoque que passaria a focalizar as mulheres escritoras com valores, métodos e tradições próprias; o que conduziria, por sua vez, a teorias mais elaboradas de escritoras-leitoras. A crítica feminista continua sendo, por isso, um importante instrumento para expor a atitude feminista em relação à cultura e à sociedade.¹⁷⁵ Também neste campo, as posições diferem umas das outras, não havendo um consenso total e absoluto, por isso buscaremos enfoques diferenciados, tentando encontrar um possível denominador comum.

¹⁷³ HUTCHEON, op. cit., 1991, p.35.

¹⁷⁴ KAMUF, Penny. "Replacing feminist criticism". *Diacritics*, v. 12, n. 2, p. 42-47, 1982. *Apud* HUTCHEON, 1991, p. 35.

¹⁷⁵ Cf. *Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*, op. cit., p.108-119.

A queixa feminista, e nisso ela é solidária, é de que a crítica masculina tem excluído repetidamente não só o trabalho intelectual das mulheres, mas também sua participação política. Conforme Meagan Morris, posto que o feminismo tem agido de forma a propiciar as condições para um discurso sobre pós-modernismo, seria apropriado utilizar o trabalho feminino para emoldurar as discussões sobre pós-modernismo.¹⁷⁶

Como reconhece Sarup,¹⁷⁷ feminismo e pós-modernismo surgiram como duas das mais importantes correntes político-culturais das últimas décadas. Ele aproxima os dois movimentos, tendo em vista que apresentam semelhanças, pois ambos trouxeram uma crítica apropriada e abrangente da filosofia e da relação entre filosofia e cultura, no sentido mais amplo possível. Ambos tentaram desenvolver um novo modelo de crítica social que não se apóia em sustentáculos filosóficos tradicionais.

Todavia, ambos os empreendimentos apresentam também diferenças. Sarup sustenta que o pós-modernismo oferece uma crítica sofisticada dos conceitos de fundacionalismo¹⁷⁸ e essencialismo,¹⁷⁹ porém suas concepções de crítica tendem a ser "anêmicas". Pelo contrário, as feministas oferecem concepções robustas de crítica social, tentando evitar justamente o fundacionalismo e o essencialismo, "embora a

¹⁷⁶ Cf. MORRIS, Meagan. *The pyrate's fiancée: feminism, reading, postmodernism*. London: Verso, 1988. p. 16. *Apud* SARUP, M. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. 2nd ed. Athens: University of Georgia, 1993. p.155.

¹⁷⁷ Cf. SARUP, op. cit., p. 156.

¹⁷⁸ Traduzimos de "foundationalism" para indicar uma orientação filosófica que visa a identificar os fundamentos epistemológicos das ciências como um todo.

¹⁷⁹ Em sentido geral e amplo, essencialismo é toda doutrina filosófica que admite a prioridade ontológica das essências, isto é, das idéias constitutivas das coisas em relação às coisas concretas e em sua existência individual. Em termos mais restritos, essencialismo é definido como oposição à diferença, e essa diferença é útil porque nos leva a pensar num complexo sistema de diferenças culturais, sociais, psíquicas e históricas e não num conjunto de essências humanas pré-existentes que constituem o sujeito. Por outro lado, a oposição binária entre essencialismo e diferença também pode revelar-se restritiva, pois permite ignorar ou negar as diferenças dentro do essencialismo. Por essas razões, o termo essencialismo se abre para múltiplos campos de estudo, representando uma das preocupações pós-coloniais. Nas discussões teóricas, o essencialismo foi atacado por certas posições pós-estruturalistas, particularmente em relação ao significado. Posto que o significado nunca pode ser completamente averiguado, o conceito de essencialismo impõe restrições na interpretação que impedem uma investigação textual. Negando a existência de uma essência, um ponto inicial, um centro, o pós-estruturalismo considera que esse conceito só pode ser adotado para propósitos locais, atividades políticas limitadas, não como conceito amplo, aplicável de forma indiscriminada.

junção dessas duas tendências pudesse beneficiar a ambas [as linhas]."¹⁸⁰ Apesar dessas diferenças, contudo, cada um dos movimentos possui recursos válidos que podem preencher as deficiências mútuas. O feminismo, como o pós-modernismo, tem procurado desenvolver novos paradigmas de crítica social que não se sustentam em bases filosóficas tradicionais. Todavia, Sarup avalia que alguns imperativos de ordem prática levaram algumas feministas a adotar teorias

which resemble the sorts of philosophical metanarrative criticized by postmodernists. In some early feminist writings theory was often understood as the search for the one key factor which would explain sexism cross-culturally and illuminate all of social life. Many of the social theories feminists have used share some of the essentialist and ahistorical features of metanarratives; they are insufficiently attentive to historical and cultural diversity, and they falsely universalize features of the theorist's own era, society, culture, class, "race" or gender. (SARUP, op. cit., p. 156-157, grifo do autor)

Fraser e Nicholson, de acordo com Sarup, demonstram que muitas feministas usaram determinadas categorias para construir uma teoria social universalizante que projeta os enfoques socialmente dominantes de sua própria sociedade sobre outras, distorcendo assim importantes características de cada sociedade. O argumento mais importante é de que a teoria feminista precisa tornar-se pós-moderna. Fraser e Nicholson sustentam que a teoria feminista pós-moderna poderia incluir grande parte das narrativas em suas análises das macroestruturas. Essa teoria tornar-se-ia assim mais comparatista do que universalista, e isso dispensaria a idéia de um sujeito histórico, recolocaria a noção unitária de "mulher" com concepções construídas de forma complexa, de identidade social, tratando o gênero como uma linha relevante entre outras, como classe, "raça", etnicidade, idade e orientação sexual.

Em suma, acompanhando a argumentação de Sarup, uma teoria feminista pós-moderna seria pragmática e construiria seus métodos e suas categorias para uma tarefa mais específica e de curto prazo. Fraser e Nicholson, na leitura de Sarup, acreditam que, por um lado, há um interesse decrescente por grandes teorias sociais e, por outro, ainda permanecem vestígios essencialistas no uso continuado de categorias a-históricas, sem a reflexão sobre como, quando e por quais razões essas categorias se

¹⁸⁰ Cf. Nancy Fraser e Linda Nicholson, citadas por Sarup (ibidem, p. 156). Sarup refere-se ao artigo "Social criticism without philosophy: an encounter between feminism and postmodernism". In: ROSS, Andrew (Ed.). *Universal abandon? The politics of postmodernism*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1988.

originaram e se modificaram ao longo do tempo. Elas sugerem que essa tensão é expressa sintomaticamente no trabalho das feministas francesas de tendência psicanalítica, e acreditam que H. Cixous, L. Irigaray e J. Kristeva negam de propósito o essencialismo, mesmo que o estejam praticando.¹⁸¹

Os problemas enfrentados pelas teorias pioneiras do feminismo, sua falta de unidade e/ou a ausência de uma definição de campos, parecem hoje em parte superados e "o que parecia um impasse teórico era, na verdade, uma fase evolutiva".¹⁸² Para Showalter haveria duas vertentes feministas que não deveriam ser (con)fundidas, posto que a primeira forma é de cunho ideológico, considerando a feminista-leitora preocupada com os estereótipos da mulher na literatura, "as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos".¹⁸³

Esse tipo de crítica "revisionista", segundo Showalter, busca revisar injustiças a partir de modelos já existentes, e nisso estaria perpetuando uma dependência da crítica masculina, retardando o processo voltado à solução dos problemas teóricos feministas. E ainda afirma enfaticamente: "Não creio que a crítica feminista possa encontrar um passado útil na tradição androcêntrica".¹⁸⁴

A segunda forma de crítica volta-se para o estudo da mulher-escritora, em que encontramos a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas da escritura das mulheres, mas também o processo psicodinâmico da criatividade feminina, ou a "trajetória da carreira feminina individual ou coletiva".¹⁸⁵ Essa seria uma "ginocrítica" que ampliaria a crítica feminista. O problema ideológico estaria aqui superado, sustenta Showalter, voltando-se o interesse para a questão essencial da diferença que investiga as características que identificam a escritura das mulheres.

¹⁸¹ Cf. SARUP, op. cit., p. 158.

¹⁸² SHOWALTER, E. "A crítica feminista no território selvagem". IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.25. [23-57]

¹⁸³ *Ibidem*, p.26.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.28.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 29.

A linha teórica descrita por Showalter abrange quatro "modelos de diferença": o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural. Trata-se de modelos sobrepostos e seqüenciais que incorporam um a outro. A perspectiva biológica ressalta a importância do corpo "como fonte para a imaginação."¹⁸⁶ Essa biocrítica é importante, afirma Showalter, porque permite compreender fatores que transcendem a anatomia feminina. Contudo ela considera que a diferença da prática feminina deve ser mediada também por sua escritura e não apenas por suas diferenças biológicas e anatômicas.

Qual seria, então, a diferença no emprego da linguagem em relação à escritura masculina? Ou melhor, qual seria o papel dessa diferença? Mary Jacobus propõe que a escrita da mulher "funcione dentro do discurso 'masculino' [...] para desconstruí-lo",¹⁸⁷ enquanto Shoshana Felman sustenta que "o desafio que a mulher encontra hoje é nada menos que o de 'reinventar a linguagem' [...] falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, estabelecer um discurso cujo *status* não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino".¹⁸⁸

O terceiro modelo de diferença na escrita feminina, descrito por Showalter, situa-se no nível psíquico e "na relação do gênero com o processo criativo".¹⁸⁹ Mas este não se revela um campo fácil, posto que as linhas teóricas psicanalíticas diferem entre si já a partir de Freud e Lacan. Para Showalter, os modelos da crítica feminista que têm por base os pressupostos psicanalíticos podem revelar-se interessantes no sentido de detectar e descrever certas idiosincrasias dentro de uma variada gama cultural, contudo esses modelos não conseguem "explicar a mudança histórica, a diferença étnica, ou a força formadora dos fatores genéricos e econômicos".¹⁹⁰

Para a abordagem dessas questões, afirma Showalter, é preciso ir além da psicanálise e encontrar um modelo que enfoque a escritura feminina de forma mais

¹⁸⁶ Ibidem, p. 34.

¹⁸⁷ JACOBUS, Mary. "The difference of view". In: *Women's writing and writing about women. Diacritics*, v.5, p. 12, Winter 1975. *Apud* Showalter, op. cit., p. 37.

¹⁸⁸ FELMAN, Shoshana. "Women and madness: the critical phallacy". In: BELSEY, Catherine, MOORE, Jane (Ed.). *Essays in gender and the politics of literary criticism*. New York: Blackwell, 1993. p. 133-153.

¹⁸⁹ SHOWALTER, op. cit., 1994, p.40.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 44.

ampla e mais flexível, dentro de um "contexto máximo da cultura".¹⁹¹ Uma teoria pautada num modelo cultural da mulher pode proporcionar uma visão mais satisfatória da especificidade e das diferenças femininas, identificando aspectos classistas, étnicos, nacionalistas e históricos, isto, é, "determinantes literários tão significativos quanto o gênero".¹⁹²

Da mesma forma, Teresa de Lauretis está convencida de que se a crítica feminista não se libertar do clichê da "diferença sexual" - entendida como diferença biológica e envolvida em conceitos mais abstratos de diferenças, na ordem da significação e dos efeitos discursivos - o pensamento feminista

permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual que está "desde sempre já" inscrita naquilo que Frederic Jameson chamaria de "o inconsciente político" dos discursos dominantes e das "narrativas fundadoras" que lhe são subjacentes - sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias - e assim tenderá a reproduzir-se, retextualizar-se, [...] mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais. (de LAURETIS, 1994, p.207, grifos da autora)¹⁹³

Para de Lauretis, é evidente que a noção de gênero, juntamente com seus apêndices limitadores, centrados prevalentemente na diferença sexual, universalizam a dicotomia homem/mulher. Ela preconiza, pelo contrário, uma subjetividade múltipla, com seus planos discursivos diferenciados. Dessa forma, o gênero biológico passaria a fazer parte de um campo social mais geral. "É neste sentido que de Lauretis elabora o conceito de *sujeito do feminismo*, distinto da idéia de *mulher* como essência inerente a todas as mulheres, quanto da noção de gênero que define a mulher enquanto ser histórico, gerado pelas relações sociais".¹⁹⁴

Nesse amplo paradigma cultural da problemática feminino/feminista, que transcende a categoria gênero (biológico), Rita Schmidt visualiza a presença da mulher na literatura como testemunho de alteridade, de força política:

Falar sobre a instituição "literatura" e a presença da mulher no espaço dos discursos e saberes é [...] um ato político, pois remete às relações de poder inscritas nas práticas

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Idem.

¹⁹³ De LAURETIS, T. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*, op. cit., p. 206-242.

¹⁹⁴ HOLLANDA, H.B. de. (Org.). *Tendências e impasses*, op. cit., p.17.

sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do ponto de vista normativo masculino, projetando o seu outro na imagem negativa do feminino. (SCHMIDT, 1995, p.185)¹⁹⁵

[...]

a literatura feita por mulheres hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria "mulher", enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a reconceptualização do feminino [...]. É nesses termos que esse fazer literário se inscreve, em seu potencial reflexivo, como prática micropolítica. (Ibidem, p. 188).

Transcendendo o sistema dicotômico-binário de gênero, que engendrou relações seculares e históricas de poder, a escritura feminina reconstrói o conceito de diferença e de sujeito "cujos efeitos ocorrem no nível da subjetividade e da auto-representação através das funções de significação e representação",¹⁹⁶ produzindo a ruptura do discurso hegemônico masculino, conferindo novo significado ao conceito de cultura "em termos de inclusão, heterogeneidade e legitimidade de outros sujeitos sociais e discursivos".¹⁹⁷ Rita Schmidt conclui que esse processo, além de resgatar e dar nova significância à escritura da mulher, confere-lhe aquela libertação que torna visível [e audível] uma expressão longamente silenciada e discriminada, como se fosse uma categoria menor no plano da cultura, da história e da política.

A respeito da opressão universal da mulher por parte de um patriarcado intolerante - e obviamente a respeito da ausência da voz feminina - Gayatri Spivak considera que o que é visto como um espaço de ausência poderia ser visto como um significante universal, heterogêneo, posto que ele daria conta não somente das problemáticas sexuais e/ou laborais, mas também das questões relacionadas com tribalismo e aborigineidade. E, em termos de psicobiografias femininas, ela está muito mais interessada na constituição da mulher como sujeito, posto que o enfoque psicanalítico *would throw a challenge to being caught within psychoanalysis or counter-psychoanalysis*.¹⁹⁸

¹⁹⁵ SCHMIDT, R.T. "Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina". In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 182-189.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ SPIVAK, Gayatri C. In: HARASYM, Sarah. *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*. New York-London: Routledge, 1990. p.11.

Spivak sugere que o caráter idiossincrático dos processos constitutivos da identidade da mulher - que incluem os temas do imperialismo/colonialismo/pós-colonialismo, racismo, anti-semitismo - nos países periférico-emergentes impõe uma análise crítica que problematize os modelos teóricos feministas tanto na Europa (notadamente na França) como nos Estados Unidos, porque estes poderiam universalizar-se a ponto de escamotear o caráter heterogêneo dos discursos subalternos e regionais. A denúncia de Spivak assinala que nos países do "centro" a prática feminista tende a reproduzir "verdades absolutas" de cunho imperialista "e uma possível cumplicidade entre o pensamento feminista metropolitano e certas ideologias racistas e colonialistas" que repetem a história.¹⁹⁹ Por essas razões, "enquanto isso acontece, gerações [...] indecisas quanto à transição e grupos [...] de diaspóricos, circulando num quadro marcado pela 'colonização interna', devem pôr mais um item na pauta de discussões: a insistência em esquecer os privilégios da elite pós-colonial num mundo neocolonial."²⁰⁰

3.7.5 Mudanças de rumos na crítica

Todos esses enfoques, por vezes contraditórios, por vezes restritos e/ou parciais, amplos e/ou divergentes, algumas vezes não bem delimitados, mas sem dúvida fundadores, evidentemente teriam o poder de modificar as linhas teóricas e metodológicas em diversos campos culturais, notadamente na literatura. Talvez seja essa uma das possíveis explicações para uma certa renovação que se observa na crítica à obra de Janet Frame no final dos anos 80 e na década de 90, quando encontramos um acentuado desvio epistemológico nas análises de sua ficção. Entretanto, há somente quatro obras²⁰¹ de relevo que englobam a maior parte da produção frameana, enquanto nesse último espaço de tempo a crítica permaneceu

¹⁹⁹ SPIVAK, G.C. "Quem reivindica alteridade?" In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*, op. cit., p.187-205.

²⁰⁰ Cf. SPIVAK, G.C. "Three women's texts and a critique of imperialism". In GATES, Henry Louis Jr. *"Race", writing and difference*. Chicago: University Press, 1986. p.262-280. *Apud* HOLLANDA, op. cit., 1994, p.16.

²⁰¹ Cronologicamente, podemos citar, como obras críticas dessa época: DALZIEL, Margaret (1980) hoje esgotada, DELL PANNY, Judith (1992) e MERCER, Gina (1994). Há ainda a coletânea crítica de Jeanne Delbaere (op. cit.) e um trabalho coordenado por Elizabeth Alley (1994). Este último, mais do que uma obra crítica, é um carinhoso tributo, uma homenagem prestada a Frame em ocasião dos seus 70 anos, lançado durante o International Festival of the Arts in Wellington (NZ). E ainda uma antologia editada por Carole Ferrier (1995).

quase sempre fixada na análise de um romance ou de um conto particular, o que não contempla a amplitude e a unidade da obra frameana, bem como a amplitude de enfoques teóricos então já disponíveis.

Entre *Living in the Maniototo* (1979) e *The Carpathians* (1988) há uma lacuna temporal bastante significativa, tendo em vista a abundante produção anterior, que provavelmente a escritora preencheu escrevendo as autobiografias. É sintomático, pois, que a crítica estivesse tão atenta a esse (cronologicamente) último romance. Os tempos pareciam maduros para novas abordagens.

Analisando as estratégias ficcionais dos dois últimos romances de Janet Frame, Janet Wilson (1993), da University of Otago,²⁰² realiza uma abordagem relacionada a questões pós-coloniais e pós-modernas. Ao descrever as estratégias desconstrutivas e descentralizadoras da narrativa - e as estruturas subjetivas - Wilson sugere que a verdade escondida atrás dos enganos perpetrados pela linguagem pode ser descoberta e resgatada somente por aqueles que estão situados fora do centro, isto é, nas margens da sociedade, revelando-se solidária com a filosofia frameana.

Ela considera que, apesar da aparência de estratégias pós-modernas, os momentos de epifania da protagonista de *The Carpathians* e a nostálgica celebração da importância do artista sugerem uma orientação essencialmente modernista mais do que pós-modernista. Por outro lado, paradoxalmente, argumenta Wilson, as estratégias estruturais poderiam ser associadas tanto ao pós-modernismo como ao pós-colonialismo, embora Frame seja, em primeiro lugar, uma escritora pós-colonial que, em princípio, rejeita os valores do pós-modernismo. Relacionando as estratégias de deslocamento empregadas por Frame à importância do deslocamento como tema ou motivo da escritura pós-colonial, Wilson conclui que a atenção está na focalização do processo narrativo, politizando, dessa forma, a questão da voz narrativa e o ponto de vista.

²⁰² WILSON, J. "Post-modernism or post-colonialism? Fictive strategies in *Living in the Maniototo* and *The Carpathians*". *Journal of New Zealand Literature*, n.11, p. 114-131, 1993.

Tanto em *Living in the Maniototo* como em *The Carpathians*, Janet Frame ironiza as sociedades do consumo, entre outros aspectos. As observações irônicas sobre a sociedade americana insinuam uma certa ausência de profundidade que a autora identifica como uma característica da arte pós-moderna que se revela uma cultura "de réplicas", ou seja, de cópias sem os originais. A escritora, silenciosa e implicitamente, parece dizer ao leitor que é preciso reavaliar a cultura "das réplicas" à luz do que está ausente, segundo Wilson. Nesse sentido, o questionamento de Wilson, explícito no título do ensaio, pode ser respondido de forma ambivalente. Ela avalia que, apesar de alguns pontos em comum nos dois romances, *The Carpathians* parece assinalar um distanciamento de *Living in the Maniototo*, posto que Janet Frame utiliza tanto a sátira social quanto uma visão redentora, com o objetivo de reorientar-se dentro do modelo periferia-centro:

In so doing, she redefines the theme in *The edge of the alphabet* of the creative artist pitched against an uncomprehending society, which privileges creative irrationality. Through an innovative and all-embracing metafictional strategy, she balances the various constructions of her absence as narrator with the other kind of absence which is represented in *Living in the Maniototo* as "avoidance" or "death", the nothingness out of which creativity stems. (WILSON: 1993, p.129)

Os novos enfoques nem sempre seriam positivos. Desta vez avaliando *The Carpathians*, Suzette Henke (1991)²⁰³ considera que Frame parodia humoristicamente o paradigma pós-colonial, construindo uma narrativa de referências fraturadas, ambientada na Nova Zelândia, no contexto de uma investigação antropológica euro-americana. Assim, de uma frágil construção modernista, emerge uma narrativa pós-moderna, cuja protagonista promove a ilusão imperial de criar-se a si própria *as the dreamed-of centre of the circle* (*The Carpathians*, p.78).

Paradoxalmente, afirma Henke, Frame insere um texto pós-moderno, experimental e subversivo, na estrutura convencional da narrativa modernista, criando um escritor onisciente *to collect and categorize the multiple, discordant, polyphonic point of view that decentre a purportedly Euro-American fiction*.²⁰⁴ O texto de Frame, na definição de Ihab Hassan, poderia ser qualificado como radicalmente pós-

²⁰³ HENKE, S. "The postmodern Frame: metalepsis and discursive fragmentation in Janet Frame's *The Carpathians*." *Australian and New Zealand Studies in Canada*, n. 5, p. 22-35, Spring 1991.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 30.

moderno: *playful, paratactical and deconstructionist*, lembrando o espírito da vanguarda, podendo levar, às vezes, o rótulo de neo-vanguarda.²⁰⁵

Na avaliação de Robert Wilson, na arte pós-moderna não há ilusão de transparência, não há pretensão de ganho/perda para decepcionar o leitor/expectador, mas apenas o esforço intelectual de jogar jogos formais intrincados. Ele propõe uma abordagem diferente para o pós-modernismo, isto é, ele quer enfrentá-lo como um desafio educacional: *Postmodernism is a paradigm-case of the problem of boundaries and slipping categories: collapsing borders, fuzzy sets and unmappable zones. For the inveterate collector of literary nomenclature, it is the true Disney-World.*²⁰⁶

Diante das dúvidas sobre os diversos rótulos recebidos pelo pós-modernismo, Wilson argumenta que este é, de forma peculiar, *the nexus of boundaries that traverse each other*²⁰⁷ e que a idéia de o pós-modernismo envolver jogo, ou ser talvez *essencialmente* jogo, parece amplamente difundida como um julgamento positivo do estilo e do maneirismo.²⁰⁸

Com efeito, o romance de Frame é surpreendentemente intrincado pelo jogo narratológico livre: a referencialidade e a ilusão da mimesis são fraturadas por desvios experimentais de focalização. O interior da narrativa torna-se, assim, o exterior, como se fosse virado do avesso. Todavia é bem mais do que "jogo", por suas implicações filosóficas, sociais e políticas, e essas definições parecem adequar-se apenas em parte, e apenas formalmente, à criatividade frameana.

As categorias tradicionais de gênero revelam-se escorregadias e elusivas em *The Carpathians*, alega Henke, pois, de uma narrativa que possui diversos recursos fílmicos, irrompe uma visão alucinante. O realismo dá espaço à fantasia, a mimesis é implodida pela explosão do realismo mágico, a linguagem desintegra-se e é

²⁰⁵ HASSAN, I. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. London: Routledge, 1988. p.91. *Apud* Henke, p.30.

²⁰⁶ WILSON, R. R. "Slip Page: Angela Carter, In/Out/In the postmodern nexus". *Ariel*, v. 20, n. 4, p. 104, 1989. [96-114]

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 97.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 102.

reconstruída. O clichê burguês se dilui numa "bolha semiótica", e toda a narrativa afunda numa estrutura feita de desvios produzidos pelos jogos da imaginação.

Na avaliação de Henke, afinal o texto resulta numa bricolagem de realismo, fantasia, conto folclórico e especulação científica. Realidade e efabulação se misturam, e os limites do romance parecem perpetuamente fluidos, móveis e inacessíveis. Frame não está preocupada com a consistência realista e nem se esforça em definir os pontos de vista. Seus personagens parecem participar, de forma inconsciente, de uma consciência construída pelos pólos da memória e do desejo. Para exemplificar, Henke recorre às idéias de Julia Kristeva, pois percebe uma semelhança entre a tempestade de palavras que ocorre no romance e a percepção de semiose postulada por Kristeva. Julia Kristeva define a semiose como uma heterogeneidade de significado e significação detectada geneticamente no balbuciar dos bebês, como ritmos e entonações anteriores aos primeiros fonemas e morfemas²⁰⁹ que opera em certos textos literários. Em suma, nas palavras de Henke,

In a new *vox populi* that imaginatively illustrates Julia Kristeva's notion of the semiotic *chora*,²¹⁰ an ensemble of voices reiterates the wondrous pulsions of a consciousness open to the infant experience of the race flowering in an ancient springtime of hope and renewal. (HENKE, 1991, p.37)

A estrutura recorrente do romance imita a práxis pós-moderna, mas termina com uma técnica alienante e insatisfatória, conclui Henke e, mesmo que a ilusão da mimesis seja pulverizada, via fratura referencial, a estratégia de Frame repete um exercício de mágica bastante tradicional e, por que não dizer, pré-moderno.

Henke encerra lançando as seguintes perguntas-dúvidas: 1) Não estaria Frame prejudicando as ressonâncias desconstrutivistas de seu texto, inserindo-o num contexto de perda edipiana e compensação narrativa? 2) Sua estrutura ficcional modernista estaria ou não à procura de uma unidade orgânica e da coerência formal? 3) Ou então, Frame seria pós-moderna por suas próprias estratégias reflexivas de

²⁰⁹ Cf. KRISTEVA, J. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press, 1980. p. 133. Citado por HENKE, op. cit., p. 35.

²¹⁰ O conceito de *chora* indica uma modalidade ou espaço de significância na qual o signo ainda não é articulado. Trata-se do espaço da ausência de um objeto, da distância entre o real e o simbólico: é o que ocorre, por exemplo, antes que estabeleça a estrutura silábica na fala da criança. É um momento híbrido anterior à nominalização dos objetos.

fratura referencial e de invaginação textual, um processo pelo qual o texto se dobra sobre si mesmo?

Seria interessante investigar esses pontos, sugere Henke, porque Frame consegue desfamiliarizar sua nativa Nova Zelândia, porém deixa a enigmática questão da construção narrativa euro-americana para ser interpretada pelo leitor, que se defronta com um texto de vanguarda, de efeito *trompe l'oeil*. Jean Ricardou, lembra Henke, denominou essa estratégia de "realidade variável", ou seja, uma estratégia através da qual uma representação supostamente real é revelada como meramente virtual - uma ilusão ou representação secundária - uma representação dentro da representação.

Resta-nos a impressão de que Henke prefere abertamente a Frame autobiógrafa à Frame "pós-moderna". Talvez justamente porque as teorias pós-modernas não chegaram ainda a um consenso, no contexto desse romance não é fácil definir a linha de ação de Janet Frame que, como já tivemos oportunidade de dizer, segue suas próprias normas, não se sujeitando a rótulos. Não nos parece que o romance seja um retorno às posturas anteriores de Frame, àquele tipo de provincianismo tão comum entre os escritores de sua geração, na Nova Zelândia, e que envolve uma certa aversão pelo meio ambiente imediato. Pelo contrário, sua expressão mais madura representa uma visão que parece conter o pós-modernismo dentro de um interesse mais espaçoso e, indubitavelmente, mais humano, que provém da tradição da qual sua literatura é herdeira. Também escritores-críticos como Yeats, Joyce, Eliot e Pound, argumenta Hutcheon,

adopted a Romantic view of the imaginative processes, while combining critical awareness in the "act" of writing with a kind of instinctive subjective consciousness. In fiction, this critical awareness or self-consciousness has been more and more structurally internalized [...]. This movement suggests the need for a broader concept of mimesis which would enlarge the range of objects of imitation from those of the empirical world to include the problems of writing and reading. (HUTCHEON, 1985, op. cit., p.44).

Uma lição histórica que o mundo não meditou suficientemente, afirma Octavio Paz, é que entre tradição e modernidade existe uma ponte. Quando isoladas, as

tradições se petrificam, e as modernidades se volatilizam. Em conjunto, elas se completam:

la modernité aiguillonne la tradition; de son côté, la tradition est le respondant de la modernité, elle lui donne poids e gravité [...]. Car la modernité n'est pas une école poétique: c'est un lignage, une famille éparpillé sur le cinq continents e qui, pendant deux siècles, a survécu à beaucoup de malheurs et de vicissitudes ... C'est encore ce qui a assuré sa diversité: chaque aventure poétique est différent, chaque poète a planté un arbre nouveau dans cette prodigieuse forêt parlante.(PAZ, 1991, p.24-25)²¹¹

O que Octavio Paz quer nos dizer é que a busca do presente nada mais é do que a busca de uma verdade, de uma realidade que se realiza pela modernidade, como evolução e revolução que, afinal, são os dois lados da moeda chamada progresso. Contudo, o presente não deve ser visto como recusa ou esquecimento do passado, ou recusa do futuro, pois o presente é o lugar (ou não-lugar) de encontro dos três tempos. Não-lugar, porque o presente é algo inatingível, é o tempo que se desfaz nas mãos de quem pensa que o tem, segundo Baudelaire. Podemos pensar na modernidade como sendo um limiar, não um limite, mas um lugar de idas e voltas, de saídas e de retornos dos quais sempre voltaremos enriquecidos, oscilando pendularmente entre a permanência e a continuidade.

Uma definição de modernidade, condizente com a obra frameana, é traçada por Maria Luiza Berwanger da Silva em seu ensaio: *1925, paisagem e memória*, ao analisar a posição de Eduardo Guimaraens sobre o espírito moderno:

Na transparência do conceito baudelairiano de Modernidade, a visão da poesia modernista proposta por Eduardo Guimaraens, ao efetuar o resgate da tradição literária, traduz o desejo de fundar um espaço poético ilimitado permeado por um tempo acronológico. Neste ângulo, o "anseio de renovação" cifra-se como acomodação caleidoscópica da diversidade espacial e temporal à memória literária. (SILVA, 1996, p.219)²¹²

Por sua vez, Silviano Santiago, discutindo a permanência do discurso da tradição no modernismo, lembra as idéias muito oportunas expostas no ensaio intitulado "Tradição e talento individual", no qual T.S Eliot (1919) opõe

²¹¹ PAZ, O. "La quête du present". *Discours de Stockholm*. Paris: Gallimard, 1991. p. 24-25.

²¹² SILVA, M. B. de. "1925, paisagem e memória no modernismo". *Continente Sul Sur*, n.2, p. 210-226, nov. 1996.

a emergência de um poeta através de traços distintivos e pessoais à maturidade do próprio poeta, momento que é determinado pelo fato de ele inscrever a sua produção poética numa ordem discursiva que o antecede. Portanto, o poeta moderno para Eliot, na sua idade madura, nada mais faz do que ativar o discurso poético que já está feito: ele o recebe e lhe dá novo talento. Dá força ao discurso da tradição.[...] o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo. (SANTIAGO, 1989, p. 98)²¹³

Esse "incorporar a tradição, dando-lhe novo talento" é um aspecto que Henke não parece considerar ao avaliar o último romance de Janet Frame, no qual, coexistindo vestígios de modernismo e prenúncios de pós-modernismo, uma ruptura total com a tradição modernista seria difícil, se não impossível. Por outro lado, pode-se argumentar que há alguns aspectos claramente pós-coloniais que passaram despercebidos na análise de Henke. Basta ler com alguma atenção esta irônica e sutil passagem do romance, que descreve a percepção do ambiente neozelandês por parte da protagonista, a rica americana Mattina e, ao mesmo tempo, evidencia a posição-comentário do narrador:

There were people of many races in Puamahara. One noticed them as one did not notice, say, in the United Nations city of New York. People in Puamahara turned to stare an unfamiliar dress and accents. It seemed to Mattina that every wave of fashion in everything - people, new forms of art, poetry, language behavior, dress - had set out ten or twenty years earlier, and now washed about the shores of New Zealand; also, there was still the flowing colonial wave from "elsewhere" - even casting up visitors like Mattina herself who came to "study" the distant foreigners. There was now, however, another wave often more hoped for and talked about than real, but visible in the land itself, flowing from the land and having been there for centuries concealed often by the more visible waves from elsewhere. It was now flowing in its own power, inwards and outwards, reaching the shores of the Northern Hemisphere. (*The Carpathians*, p. 81-82, grifos da autora).

O mesmo romance, analisado por Susan Ash,²¹⁴ é visto como uma oposição entre o não-apresentável e o apresentado, um abismo muito presente na ficção frameana. Na análise de Ash, Frame consegue o impossível: articular o inefável, como já fez em romances anteriores; porém, em *The Carpathians*, a narrativa tematiza o fracasso da linguagem sem tentar sua possível recuperação. Em outras palavras, o romance faz alusão ao inapresentável, mais do que representá-lo.

²¹³ SANTIAGO, S. "A permanência do discurso da tradição no modernismo". In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 89-123.

Ao observar os narradores, Ash os vê disconcertantemente múltiplos e difíceis de pinçar, questionando se é possível saber a qual "autor/escritor" atribuir certas atitudes irônicas. Em suma, estamos diante de uma grande pergunta: "Quem é que está falando?" E "como podemos determinar a origem de uma fala?" Tentando responder, Ash recorre a Roland Barthes,²¹⁵ segundo o qual, contrariamente ao "texto clássico", no qual podemos identificar quem fala, seja que se trate de uma consciência ou de um personagem, o romance moderno torna impossível atribuir uma origem, um ponto de vista ao enunciado.

Estruturas múltiplas e finais surpreendentes não são estranhos ao leitor familiarizado com a obra de Frame, argumenta Ash. Contudo, a respeito desse romance, há uma série de questionamentos possíveis. De que forma o narrador afeta a experiência do leitor desse tipo de discurso? Quais são os efeitos desse modo contraditório de narrar? Para responder a essas questões, Susan Ash apóia-se nas idéias que Jacques Derrida expõe em *The truth in painting*, estabelecendo um paralelo com o discurso de Derrida sobre a pintura, que lhe fornece subsídios para aproximar-se de um trabalho narrativamente complexo como *The Carpathians*.

Derrida propõe questionar/desestabilizar a oposição binária entre "o intrínseco e o extrínseco" para demonstrar como uma certa estrutura, que ele denomina *parergon*,²¹⁶ pode dismantelar as oposições conceituais mais confiáveis.²¹⁷ Seguindo o exemplo de Derrida, Ash considera tanto o aspecto intrínseco do romance (o que é construído), bem como o extrínseco (o que se exclui como construto e que está fora dele; por exemplo, as narrativas acessórias, as narrativas dentro das narrativas), a fim

²¹⁴ ASH, Susan. "The narrative Frame: unleashing impossibilities". *Australian and New Zealand studies in Canada*, n. 5, p. 1-15, 1991.

²¹⁵ A alusão de Henke refere-se à idéia de Barthes da pluralidade do texto que requer a renúncia "a estruturar esse texto em grandes blocos, tal como o fazia a retórica clássica [...]; nada de *construção* do texto: tudo significa sem cessar e várias vezes, mas sem se submeter a um grande conjunto final, a uma estrutura última [...]." Cf. BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 17 e ss.

²¹⁶ O termo *parergon*, de origem latina, define um acréscimo introduzido numa obra literária como um apêndice. No entanto, Derrida se refere ao conceito de *parergon* relacionado à pintura e às dimensões em que ela se insere.

²¹⁷ No ensaio que consta da obra *The truth on painting*, Derrida argumenta que, para alcançar estatura de conceito quase-filosófico, deve ser possível transportá-lo "*intact or deformed according to certain rules, into other fields, to submit new contents to it*". Segundo Ash, Kant realiza essa transferência para o texto em sua nota à *Religion within the limits of reason alone* (p. 55) e Derrida segue o exemplo

de determinar as relações e os limites entre os níveis narrativos, buscando definir onde ocorre a estrutura narrativa, como funciona, qual o efeito dessa presença multinarratorial simultânea. E, finalmente, onde e como se posiciona a própria Frame numa estrutura na qual ela, deliberadamente, "outorga autoridade".

No romance em questão, argumenta Ash, o esforço da busca de um sentido é constantemente minado ou modificado por esse (s) autor (es) presente (s) que se insere (m) na narrativa. Qualquer presunção ou qualquer conclusão que se possa aventar deve ser constantemente revista à luz do narrador-escritor. Quando a escritura parece mais frouxa - ou pelo menos mais desviante - a leitura ganha, afirma Ash, considerando que esse romance parece integrar a leitura tanto ao processo criativo quanto ao da escrita. "A autoridade" parece escorregar para fora, para enfatizar a produção do significado: portanto é preciso ler para "presentificar".

Esses aspectos apontam para a mútua dependência que existe entre escritor/leitor e evidencia que as palavras não existem até que sejam lidas. É o esforço do leitor que constrói o significado das palavras. Poderia parecer que Frame estivesse dando um passo em direção a seus leitores? Certamente outro trabalho significativo, os três volumes de sua autobiografia, demonstra essa nova qualidade de legibilidade acessível.

No entanto, Ash considera mais provável que Frame esteja encenando um jogo narrativo, ou fingindo abrir mão do ponto de vista que os personagens, cada um a seu turno, ignoram, como se o texto se auto-escrevesse. Esse suposto/aparente desaparecimento do narrador é uma fraude elaborada/preparada para revelar o escritor como um mágico que cria e desfaz suas próprias regras, argumenta Susan Ash. Dessa forma o romance interpreta e encena o que descreve, fazendo o impossível, destruindo os limites entre falso e verdadeiro, real/irreal, destruindo as oposições binárias, como faz Derrida em relação à pintura.

kantiano que discute o emprego do conceito de *parergon* nessa mesma obra. Cf. ASH, S., op. cit., nota III.

Concluindo, Ash procura identificar Frame através das crenças expressas no romance: a crença de que somos rodeados por insinuações de verdade, e que a ficção é uma forma de verdade. Essas são noções, argumenta Ash, que Frame compartilha com seus personagens.

Embora o romance realmente complique os limites ontológicos, com suas indeterminações narrativas, mesmo que subverta os conceitos de verdade, nossa impressão é de que permanece firmemente alicerçado na dependência de alguma verdade essencial, embora inacessível, mas existente nessa *hinterland*, nessa remota região da verdade essencial. E, como trabalho ficcional, Frame nos oferece o romance como uma insinuação/advertência firme e sutil dessa *hinterland*.

Em *The Carpathians*, Valerie Sutherland (1993), professora do Box Hill Senior College de Melbourne,²¹⁸ aborda o conflito que envolve a constituição do sujeito falante. Em seu discurso sobre a linguagem, o romance explora a função da escritura, já bastante familiar na ficção de Frame. Analisando as estratégias narrativas de Frame, confrontadas com outros romances anteriores, Sutherland encontra o conflito entre a sensibilidade modernista e a experimentação pós-moderna, em que sobressaem as estruturas narrativas e a identidade do sujeito que fala. No romance em questão, ela encontra a nostalgia por velhas formas de linguagem e significado, que representam a explosão dos conceitos tradicionais de tempo e espaço, estabelecidos pela física e pelo imaginário, através dos motivos opostos da *Gravity Star* e da *Memory Flower*. Ao mesmo tempo em que a mudança da percepção tradicional, que acompanha o "fermento da descoberta científica", é considerada inevitável, também apresenta um sério problema para a humanidade, ou seja, o problema de como desenvolver e conservar uma identidade que, por sua vez, levanta o problema da linguagem e suas implicações em relação à subjetividade.

O aspecto político é abordado também por Alison Lambert, da University of Otago.²¹⁹ Ao analisar *The Carpathians*, ela discute a relação entre arte, ideologia e

²¹⁸ SUTHERLAND, V. "A ventriloquist in the house of replicas: a reading of *The Carpathians*". *Journal of New Zealand Literature*, n.11, p. 106-113, 1993.

²¹⁹ LAMBERT, A. "Coverups and exposure: art and ideology in *The Carpathians*". *Journal of New Zealand Literature*, n.11, p.172-177, 1993.

política, evidenciando seu interesse na forma pela qual a literatura se politiza, ao incorporar a crítica dos padrões culturais, oferecendo, porém, novas possibilidades. Utilizando o símbolo de uma roupagem feita sob medida para estruturar as crenças do leitor, trazidas para o texto pelo processo da produção de significado, assinala a necessidade de uma leitura ativa. Considerando que o romance fornece pouco acesso a um ponto de vista capaz de organizar a narrativa ou nela dominar, acredita ser possível inferir as preferências ideológicas da autora. Mais uma vez, essa ideologia demonstra voltar-se ao impacto dos significados e dos valores tradicionais num mundo dominado e dirigido pelo consumismo e por valores pré-fabricados.

Numa abordagem pós-estruturalista,²²⁰ valendo-se da imagem do indivíduo de "personalidade normal", criada sob medida, para descrever a função normalizadora dos asilos psiquiátricos, criticamente descrita por Frame em *Owls do cry*, Jennifer Lawn (1993), da University of British Columbia,²²¹ volta-se à teorização de Michel Foucault que focaliza as formas do poder disciplinar e suas funções normalizadoras - em franca proliferação na modernidade - rejeitando a idéia de poder polarizada pela oposição que se estabelece entre os que têm e os que não têm poder. Numa sociedade em que todos os sujeitos são de fato constituídos por uma rede de poder, segundo Foucault, essa oposição não existe.

Partindo da premissa de que a subjetividade é produto do poder, Lawn sugere que a recusa de Daphne, a protagonista, em relação às formas institucionais convencionais (que se identifica pela fala de seu "eu" em resposta às exigências psiquiátricas), consubstanciada pelo silêncio, representa o fracasso do poder disciplinar institucionalizado que tem por objetivo o assujeitamento e a docilidade do indivíduo.

²²⁰ No pensamento pós-estruturalista há uma vertente que acredita ser o mundo mais do que uma galáxia de textos, e que algumas teorias sobre textualidade ignoram o fato de que o discurso é envolvido pelo poder. Como outros pós-estruturalistas, Foucault vê o discurso como uma atividade central humana, porém não como um "texto geral e universal", um grande mar de significação. Ele está interessado na dimensão histórica da *mudança* do discurso Cf. SELDEN; WIDDOWSON; BROOKER. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 4th ed. Harvester Wheatsheaf: Prentice Hall, 1997.p. 184-187. É nesses pressupostos que o texto de J. Lawn parece inspirar-se.

²²¹ LAWN, J. "Docile bodies: normalization and the asylum in *Owls do cry*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 178-187, 1993.

Esse é o tema dominante também em *Faces in the water*, o que demonstra, se ainda fosse necessário, que Janet Frame antecipou-se às teorias pós-estruturalistas, propondo-as e discutindo-as, seja na ficção, seja em sua reportagem-relatório autobiográfico (quase romance) que tanto intrigou os críticos da época.

Retomando um romance publicado há trinta anos, a escritora e historiadora inglesa Ruth Brown (1993) revela sua preocupação quanto aos modos conflitantes de analisar a ficção em Janet Frame. No ensaio "*A state of siege: the sociable Frame*",²²² ela explora as buscas e as alegorias da ficção de Frame, avaliando o romance como uma interpretação das dificuldades de Malfred Signal na procura ambivalente a caminho da compreensão da existência, e sustenta que as formas de ver são socialmente construídas. A busca de Malfred por uma visão verdadeira, ou por um significado essencial, precisa questionar formas falsas de ver o mundo, o provincianismo (a crença de que a realidade ou o centro reside em algum outro lugar), o mito nacional oficial de um povo próspero e bem-alimentado e a crença dos letrados de que os neozelandeses são um povo que goza de bens materiais confortáveis, mas é espiritualmente falido.

A volta muito oportuna aos *maoris*, num contexto pós-colonial, é vista por Brown como fonte de plenitude espiritual da nação. Todavia, ela conclui com este questionamento: Se os significados socialmente construídos são falsos, então a "realidade" seria uma essência construída fora do ambiente social?

Em sua opinião, *A state of siege* desafia a construção artística de um ideal a-social, do "homem só" em seu meio, através da busca frustrada de Malfred pela essência vital, quando ela se isola do mundo. Ao invés de encontrar o significado absoluto ela acha o nada absoluto. O romance seria, pois, ambivalente a respeito do lugar do artista: primeiro nega-o, depois faz ressurgir o *status* transcendente do artista. Na verdade, conclui Brown, o artista não existe fora da sociedade, ele funciona para pôr ordem no caos da realidade.

²²² BROWN, Ruth. *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.49-58, 1993.

Enfocando uma vez mais os valores dicotômicos manipulados por Frame em seus romances, Carol MacLennan (1987), da University of East Asia de Macau,²²³ lamenta que a crítica tenha dado escasso valor aos personagens da escritora, por serem vistos freqüentemente como pouco importantes, excêntricos, loucos ou proscritos que não aceitam nem a visão tradicional do mundo nem os sistemas de valor que dele surgiram. Alguns críticos, de fato, consideram que essa posição reflete apenas a experiência de certos grupos masculinos e é, por isso, uma base demasiado estreita sobre a qual construirmos um conhecimento de mundo. Outros acreditam que as mulheres-escritoras apresentam uma perspectiva particular da compreensão de aspectos sociais e do mundo que desconsiderou a interpretação tradicional.

No entanto, revida MacLennan, os romances de Frame articulam metaforicamente algumas dessas posições alternativas, e seus personagens demonstram participar das experiências nas quais seus valores divergentes estão embasados, embora as interpretações do nosso meio, e o modo como nós funcionamos dentro dele, sejam questionadas e vistas na perspectiva de sua limitação alienante. Citando Lakoff e Johnson,²²⁴ cuja teoria baseia-se na idéia de que nosso sistema conceitual é estruturado ao redor de metáforas selecionadas para identificar e definir idéias, MacLennan argumenta que todos os romances frameanos focalizam as ficções sobre as quais as pessoas estruturam suas vidas. As metáforas são assim incorporadas ao sistema da construção ficcional e, através delas, as pessoas tentam conferir coerência ao universo.

Acreditamos que, embora alguns lingüistas rejeitem a posição de Benjamin Whorf, segundo a qual "dissecamos o mundo através de linhas construídas por nossa língua materna", a linguagem ocupa de fato uma posição central na estruturação dos conceitos, e a preocupação de Frame com a linguagem e seu emprego é parte integrante desse tema, que resgata os conceitos aos quais a escritora dá um enfoque temático central. Amor e relacionamento, guerra, morte, o tempo e a mente, em

²²³ McLENNAN, C. "Dichotomous values in the novels of Janet Frame". *Journal of Commonwealth Literature*, v. 22, n.1, p.179-189, 1987.

²²⁴ Ver LAKOFF, G.; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1980. O estudo da metáfora empreendido pelos dois pesquisadores nos faz pensar, de forma completamente nova, a respeito da linguagem que utilizamos. As metáforas não são vistas sob o aspecto poético ou retórico, mas como parte de nossa fala cotidiana que modifica as formas pelas quais percebemos, pensamos e agimos. A própria realidade é definida pelas metáforas que variam de cultura

todas suas funções transformadoras, são conceitos metaforicamente presentes em sua ficção através dos mitos, rituais e ideologias religiosas e políticas.

Por esse caminho, reforça MacLennan, Frame valoriza e resgata a cultura *maori*, porque a cultura dos *pakeha*²²⁵ reflete os principais valores ocidentais, sendo incapaz de entender, por exemplo, a morte, enquanto a cultura *maori* espera, aprova e facilita a expressão visível dos sentimentos mais profundos com dignidade e respeito.

O ensaio de MacLennan - que constitui um avanço em relação à crítica dos anos anteriores, mesmo porque aborda o aspecto pós-colonial - demonstra que os valores e as crenças alternativas, geralmente selecionadas para estruturar nossa perspectiva do universo, merecem séria atenção, porque têm por base as experiências de vida de pessoas cuja visão iluminada e multiforme é geralmente ignorada ou descartada. Evidentemente, é sobre esse tipo de pessoas e sobre sua visão de mundo que Janet Frame decidiu escrever: essa é a mensagem sutilmente captada por McLennan.

3.8 Um balanço crítico da crítica

European national identities have, at least since the fifteenth century, been defined in the context of the perception of the "other" as it was "discovered". At a time, at the end of this second millenium, when we are concentrating our attention on the impact of postcolonialism on our European societies, it is well to remember how central the role of the "other" has always been in our own perception of who we are.

Patrick Chabal²²⁶

A resposta crítica endereçada à obra literária como um todo, e portanto também à obra de Janet Frame, nos permite inferir que, em seu diálogo com a expressão artística, essa crítica acrescenta densidade teórica, social, moral e política à literatura. E que os trabalhos que não fazem parte desse diálogo tendem a desaparecer

para cultura, assim como as realidades que elas definem. Uma reflexão que perpassa a obra de Frame como um todo.

²²⁵ *Pakeha* é a palavra indígena que define os neozelandeses de extração caucasiana.

²²⁶ CHABAL, op. cit., p. 209.

e cair no esquecimento. O que mantém a vitalidade da literatura é justamente esse repensar, esse revisar continuado de seus significados, e o estudo comparado da recepção nos permite acompanhar melhor essa "fusão de horizontes".

A própria Janet Frame, ao longo de sua carreira, veio comentando as mudanças que fundem e afetam a cultura contemporânea, e o mesmo fizeram os críticos ao discutir sua obra que, apesar das controvérsias, revela a importante contribuição dada pela escritora a diversos campos de estudo.

A escritura frameana, em seus interesses primordiais, em sua complexidade filosófica, política, psicológica, lingüística - e em suas estratégias narrativas precursoras - parece estar alheia às correntes literárias suas contemporâneas e, ao mesmo tempo, centrada nelas. Seus romances e contos, embora alicerçados nos postulados modernistas, extrapolam os limites e caminham livremente rumo às correntes posteriores que, muitas vezes, não conseguem contê-los, porque, em sua maioria, eles são intensos estados de consciência, mundos interiores que captam a luminosidade da intuição como espelhos expostos à luz, de modo que seus reflexos são de difícil retenção.

Percebemos um contínuo desafio, gratificante e por vezes frustrante, ao "dialogarmos" com essa escritora - uma eterna observadora e exploradora do real e do visível que, engajada numa busca constante das dimensões ocultas desse real e visível, está sempre preocupada com as nova formas possíveis de expressá-las e transmiti-las.

Outro aspecto da ficção frameana é que uma boa parte dela pode ser lida como "escritura sobre escritura", insistentemente auto-reflexiva, freqüentemente metaficcional - isto é, ficção falando de narrativa ficcional - que considera constantemente o processo e os contextos de sua criação. É uma escritura que busca a clareza de suas intuições, por isso esses mergulhos na consciência só podem ser expressos através de palavras escorregadias e sinuosas ou, na expressão dela, *words that wriggle*.²²⁷ No discurso cotidiano, muitas vezes as palavras ocultam e camuflam

²²⁷ FRAME, J. "Beginnings", op. cit., p. 42.

mais do que esclarecem. Para Janet Frame somente a escritura pode expressar um desejo profundo, quase todo-poderoso, de estender a linguagem até os limites de seu emprego real, movimentando-se "aparentemente" sem esforço algum através de registros diversos. Na verdade, ela mesma admite que o ato de escrever é para ela sempre doloroso, angustiante, longo e difícil: *Writing a novel is not merely going on a shopping expedition across the border to an unreal land: it is hours and years spent in the factories, the streets, the cathedrals of the imagination.*²²⁸

A profundidade e a complexidade de fragmentos aparentemente simples, já a partir de suas primeiras histórias, dão conta dessa intensidade e profundidade incorporadas na escolha mais cuidadosa possível das palavras, sua marca registrada. No dizer de Gina Mercer, *Frame is in love with language but, realizing its power, sees the necessity to make war on it. To bring about change she feels there must be an effort to split to alphabetical atom, to explode the current construction of language to create something new.*²²⁹

Podemos acrescentar ainda que a extrema preocupação com a linguagem transcende o âmbito literário, pois se relaciona com a linha crítica feminista sobre o impacto do imperialismo e do militarismo na vida familiar. A disciplina exigida dos indivíduos pelas diversas instituições nacionais, através dos mais variados meios, que vão desde a violência física até a linguagem, cujos estereótipos rotulam ou estigmatizam os indivíduos, é um tema frequente na obra de Frame. As formas pelas quais o controle social é produzido e exercido são recapituladas de modo criativo em sua escritura, na qual encontramos paralelos com um dos interesses principais da teoria crítica sobre o poder exercido através da linguagem.

O jogo constante com a linguagem utilizado por Frame - um prenúncio do pós-estruturalismo preocupado com a indeterminação do significado - colocam a escritora num espaço teórico indefinido, a meio caminho entre o Modernismo e o Pós-Modernismo. Seus misteriosos narradores e seus múltiplos níveis narrativos, exemplificados mais explicitamente em *Living in the Maniototo* e *The Carpathians*,

²²⁸ FRAME, *An autobiography*, p.406.

²²⁹ MERCER, 1994, op. cit., p. 167.

embora presentes em obras anteriores, traçam um paralelo com o questionamento barthesiano e foucaultiano sobre "autoridade", sobre como alguém pode opor-se (ou não) aos discursos dominantes.²³⁰

Já em outros romances essa fala havia sido construída, em parte, através de uma paródia humorística sobre as revistas femininas que veiculam um discurso machista de submissão e um discurso econômico de consumismo direcionado às mulheres, em parte também através de um discurso irônico sobre gênio e loucura. Mais tarde, em sua autobiografia, Frame mencionaria o momento em que seu professor de psicologia a compara a alguns gênios das artes, graças a seu talento lingüístico: *The comment was direct to my behaviour and reason for many years [...] When I think of you”, he said, “I think of Van Gogh, of Hugo Wolf, of Schumann. All three were named as schizophrenic, with their artistic ability apparently the pearl of their schizophrenia.*²³¹

Lamentavelmente, essa atitude condescendente ignorou a agonia da mente e do corpo sofrida pelo esquizofrênico. A romântica noção de enfermidade mental do Prof. Forrest mostra-se como fachada também em *Faces in the Water*, quando Istina Mavet, a narradora, faz irônicas alusões à Ofélia de W. Shakespeare e à Crazy Jane de W.B. Yeats, em que o tom polêmico é inequivocável:

There is an aspect of madness which is seldom mentioned in fiction because it would damage the romantic popular idea of the insane as a person whose speech appeals as immediately poetic; but it is seldom the easy Opheliana recited like the pages of a seed catalog or the outpourings of Crazy Janes. Few of the people who roamed the dayroom would have qualified as acceptable heroines, in popular taste; few were charmingly uninhibited eccentrics. [...] Their behaviour affronted, caused uneasiness; they wept and moaned; they quarrelled and complained. They were a nuisance and were treated as such. It was forgotten that they too possessed a prized humanity which need care and love, that a tiny poetic essence could be distilled from their overflowing squalid truth. (*Faces in the water*, p.112).

O quadro que temos a nossa frente dá conta dos mais diversos aspectos culturais e existenciais direta ou indiretamente abordados por Frame, e a impressão

²³⁰ Janet Frame parece absorver as idéias de Kristeva (*Revolution of the poetic language*, op. cit.) que propõe a revolução da linguagem poética, uma das possibilidades de produzir mudanças sociais radicais, desagregando os discursos autoritários. Pela linguagem poética, afirma Kristeva, é possível introduzir uma abertura subversiva na ordem simbólica fechada da sociedade. De fato, a linguagem poética pratica o que a teoria do inconsciente vê dentro da ordem e contra a ordem social estabelecida.

que fica é a de que ela, ao extrapolar o âmbito legitimamente literário, oferece importantes contribuições também à psiquiatria, explicitamente reconhecidas pelo Dr .Cawley:

Janet Frame taught me much about the examination of the mental state; the limitations of psychiatric nosology; the overwhelming importance of the patient's inner world; the evanescent nature of the arbitrary boundaries between knowledge and imagination, and art and science [...]. (CAWLEY, R. 1994, p.11)²³²

Da mesma forma, o Dr. Kenneth Bragan enfatiza o valioso aporte dado por Frame à psiquiatria, afirmando que chegou o momento de coletar e avaliar essa contribuição, embora seja preciso muito tempo para que esta seja apreciada em toda sua profundidade. O relato que ela oferece em *Faces in the water* é impressionante não somente pelas qualidades literárias, mas também porque

it is a record of the amazing survival of her core-self and the persistence of her capacity for objectivity and empathy through eight years of hell [...] it was this empathic capacity that gave her the ability to produce in Istina such a convincing characterization of mental illness, rather than her own experience. Yet it is legitimate to seek to understand, even in a speculative way, what was the nature of the vulnerability that resulted in her prolonged incarceration. (BRAGAN, 1987, p. 69-70).²³³

Recusando-se a seguir a tradição, as "modas" literárias, ou as exigências do mercado livreiro, Frame sempre trabalhou de forma independente, misturando gêneros, subvertendo as expectativas de leitores e editores. Evitando um estilo ou um "modo consistente", criou seu próprio estilo. Seu valor, por essas razões, não pode facilmente ficar contido apenas em aspectos formais, temáticos e lingüísticos, pois as reivindicações de verdade dependem dos contextos, não de leis absolutas. A liberdade que ela reclama é a liberdade preconizada por Lyotard e, nisso, ela poderia ser "rotulada" de pós-moderna. Em termos estritamente artísticos, conforme Lyotard,

A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rule of what *will have been done*. [...] *Post modern* would have

²³¹ *An autobiography*, p. 201.

²³² CAWLEY, R. "Janet Frame's contribution to the education of a psychiatrist". In: ALLEY, Elizabeth (Ed.). *The inward sun*. Wellington (NZ): Daphne Brasell Associated Press, 1994. p.4-11.

²³³ BRAGAN, K. "Janet Frame: contributions to psychiatry". *New Zealand Medical Journal*, v.100, p.70-73, 1987.

to be understood according to the paradox of the future (*post*) anterior (*modo*). (LYOTARD, 1993, Appendix, p. 81, grifos do autor).²³⁴

O discurso literário pronunciado por Janet Frame durante meio século permite inferir que permanecem aspectos literários, históricos e culturais envolvidos na cumplicidade da cultura com o projeto hegemônico do império britânico, mesmo depois da virtual independência concedida à Nova Zelândia em 1931, que só se consolidaria politicamente em 1947, provavelmente (também) pela colaboração bélica que a Nova Zelândia ofereceu ao ex-império durante a IIª Guerra Mundial.

Quer nos parecer que um dos objetivos de Janet Frame é, pois, fazer de sua literatura um libelo contra a discriminação dos cidadãos considerados indesejáveis, porque não se dobram e não se conformam com a situação social a eles impostas, mas também uma trincheira de resistência às imposições culturais impostas pelo "centro" que, apesar da independência da colônia neozelandesa, ainda predominaram até recentemente.

Os resquícios do imperialismo nas nações colonizadas são de fato pesados e a atual globalização tem, por isso, uma longa história imperial. Ouçamos a respeito Edward Said:

Quais foram suas causas? Era [o imperialismo] sistemático? Quando terminou (se é que terminou)? [...] quase não se leva em conta o fato de que a extraordinária extensão mundial do imperialismo europeu clássico, do século XIX e começo do XX, ainda lança sombras consideráveis sobre nossa própria época. [...]. Embora as colônias, em sua maioria, tenham conquistado a independência, muitas atitudes imperiais concomitantes à conquista colonial ainda persistem. (SAID, 1995, op. cit., p. 36)

Num posicionamento crítico semelhante, Armando Gnisci (Università La Sapienza - Roma) reconhece a dívida da Europa para com sua própria origem "sepultada e já transformada em história debaixo de milênios de estratificações, inatingível, se não como luta primitiva e sucessiva, palimpsesto móvel, como amontoado de mestiçagens múltiplas de povos e de culturas". Dessa forma, "poder-se-

²³⁴ LYOTARD, J.F. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. 9. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

á pensar e viver a *europiedade* e a Europa como uma *Provincia Mundi* e não mais como *Fatum Mundi* e, portanto, confundindo o *Amor Mundi* com o *Amor Fati*".²³⁵

É por essas razões que da literatura frameana emerge a realidade de um mundo pós-colonial caracterizado por culturas híbridas e interdependentes, onde a justiça social e a cultura ainda precisam aperfeiçoar-se e definir-se. Nesse aspecto, ela parece compartilhar as posições de Homi Bhabha (1998)²³⁶ que promove as idéias de ambivalência e hibridismo, o seu emprego em termos estéticos e em termos de categorias literárias (mímese, ironia, paródia, *trompe l'oeil*), a fim de orientar para o contexto do imperialismo a análise das características de um envolvimento intercultural. Para Bhabha, o texto da missão civilizadora está fortemente fissurado, rachado, imperfeito, enquanto o projeto de domesticar e civilizar populações indígenas está fundado nas idéias de repetição, imitação e semelhança.

Conseqüentemente, argumenta Bhabha, surge a obrigação, por parte do colonizado, de espelhar-se na imagem do colonizador. Mas isso não produz nem identidade nem diferença, somente a versão de uma "presença" que o sujeito colonizado pode assumir e, ainda assim, apenas de forma parcial. A produção de "hibridismos"²³⁷ não expressa somente a condição da enunciação colonial, segundo Bhabha, ma também assinala a possibilidade da resistência anticolonial. O hibridismo marca, pois, aqueles momentos de desobediência civil dentro da disciplina da civilidade. Essa resistência, no caso de Janet Frame, não deriva da desobediência civil, mas da intelectual, tornando-se mais contundente do que a indisciplina civil, porque a literatura possui um trânsito e um alcance ainda maior do que a política.

²³⁵ GNISCI, A. "Tre paragrafi sulla decolonizzazione letteraria degli europei". Disponível em: <http://www.unisa.ac.za/dept/press/itastud/8_2gnisciwi.html>. Acesso em: 28 mar. 1998. (Nossa tradução)

²³⁶ Op. cit.

²³⁷ Em termos amplos, entende-se hibridismo como a mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de um único enunciado, o envolvimento entre duas consciências lingüísticas separadas por diferenças sociais, raciais ou outras, e a mimetização a que é submetido o colonizado acaba por desbaratar o discurso colonial, duplicando-o. A presença do outro, o colonizado, é evidência suficiente de ambivalência do texto colonial; é ela que desestabiliza sua afirmação de autoridade absoluta ou de autenticidade inquestionável. Por isso, o conceito de hibridismo, hoje, tornou-se o *leitmotiv* mais recorrente na crítica colonial. Bhabha tenta evidenciar as contradições do discurso colonial, a fim de esclarecer a ambivalência do colonizador em face de sua posição frente ao outro.

A análise da obra de Janet Frame nos permite acompanhar a luta que ela empreende para recuperar sua identidade pessoal e o processo de resgate de sua identidade nacional e política, via literatura. Nessa tentativa de afirmar-se como um "indivíduo" autêntico, diferenciado, rebelde, ela procura resgatar também, via mitologia, a presença silenciosa e a voz amordaçada dos *maoris* que, como ela, foram, por muito tempo, considerados uma minoria desprezível.

Em suas autobiografias, Janet Frame descreve uma vida na qual ser considerada "diferente" é a experiência predominante. Não nos surpreende, pois, que sua ficção tenha estado engajada com a difícil situação do "outro", do marginalizado. Do ponto de vista desse outro, Frame escreve com uma extraordinária e íntima compreensão dos mecanismos e das estruturas que criam e mantêm todo o sistema de alteridade.

Ela escolheu escrever a respeito de um mundo que sequer foi mencionado na literatura de seu país, o mundo da diferença, e isso conduziu os críticos a considerar seu trabalho diferente, a olhá-lo com desconfiança. Com efeito, em sua carreira de escritora, assim como em sua infância, Frame esteve sempre no limite. Em termos globais, a Nova Zelândia é relativamente desconsiderada por ser tão remota tanto do ponto de vista cultural quanto geográfico. Como escritora "das colônias", que não pertence claramente a nenhuma das duas maiores culturas imperialistas do Ocidente, o Reino Unido e os Estados Unidos, Frame foi - e é - definitivamente vista como "a outra". Seu trabalho é regularmente resenhado em revistas e jornais em ambos os países, mas se ela fosse inglesa ou norte-americana provavelmente estaria entre as escritoras mais lidas e mais estudadas do mundo. E, se não tivesse a "pecha" de mulher, quem sabe já teria recebido o prêmio Nobel de literatura para o qual recebeu diversas indicações.²³⁸

Ao invés de cultivar ressentimento e amargura a respeito de seu papel cultural e psicológico de marginal(izada), Frame transformou suas tremendas dificuldades em

²³⁸ Na década de 80, após a publicação das autobiografias, Janet Frame foi indicada por cinco anos para o prêmio Nobel. E o mesmo ocorreu na década de 90. Entre seus fautores estava a Pen Organization e inclusive o Nobel australiano Patrick White (1985). Cf. KING, M., op. cit., p.456,470, 497, 514.

vantagem, fazendo delas os temas de sua escritura. No terceiro volume de sua autobiografia, quando decide voltar definitivamente à Nova Zelândia, após a longa estada no exterior, sabe que desta vez os motivos para voltar são exclusivamente literários, que ela somente poderá escrever nos lugares onde ela viveu sua infância e juventude. E fala entusiasticamente sobre seu desejo de tornar-se uma "exploradora", de sua vontade de abrir caminho para os que virão depois dela:

Living in New Zealand, would be for me, like living in an age of mythmakers; with a freedom of imagination among all the artists because it is possible to begin at the beginning and to know the unformed places and to help to form them, *to be a mapmaker for those who will follow nourished by this generation's layers of the dead*. (An autobiography, p.415, nosso grifo)

Ela deseja escrever especialmente para aqueles compatriotas que, como ela, foram colonizados e ignorados: *their cultural maps still to be drawn*;²³⁹ mas a "cartografia" frameana e suas "explorações" literárias, como pudemos constatar, nem sempre foram populares entre os críticos. Desde que começou a publicar, cerca de 50 anos atrás, ela recebeu uma atenção moderada, embora consistente, na Nova Zelândia, Grã Bretanha, Canadá e Estados Unidos. Em 1961, quando seu nome se consolidou, o grau de atenção dado a Frame permaneceu bastante firme nesses países, e os artigos lá escritos contêm uma instigante mistura de reações críticas. Há aqueles que simplesmente a desconsideram por ser demasiado diferente, ou até totalmente ilegível. Há os que vêm em seus romances e contos uma excessiva presença de elementos autobiográficos. Há os que simpatizam com suas idéias, mas acham suas experimentações formais inaceitáveis. E há ainda aqueles que admiram sua diferença e originalidade, mas ficam intrigados e levemente desapontados porque suas *performances* não se coadunam com as expectativas críticas tradicionais.

A técnica de evitá-la, mesmo reconhecendo seu valor, é particularmente comum entre seus compatriotas. Eles revelam a tendência de reconhecê-la como proeminente, profética, inclusive genial, mas no conjunto sentem-se desconfortáveis diante de seus livros que raramente recomendam. E o mesmo ocorre com parte do público neozelandês que costuma orgulhar-se patrioticamente de seu sucesso internacional, mas não lê, ou lê pouco, seus livros. Por outro lado, os críticos das

²³⁹ MERCER, 1994, op. cit., p. 9.

"outras" antípodas, isto é, a academia europeia, de Norte a Sul, são menos ambivalentes e expressam admiração por seu trabalho anticonvencional, comparando-o ao de Samuel Beckett, James Joyce, William Faulkner ou Virginia Woolf.

O que mais se critica nela é a falta de disciplina e o desrespeito pelas convenções literárias. As temáticas, consideradas "mórbidas" a respeito de morte, escuridão e insanidade são assuntos considerados depressivos. Basicamente, a primeira herança crítica de Frame resultou num conjunto de confusão, inconsistência e paradoxo. Ela foi acusada de não apresentar suficiente realismo ou excesso de realismo, de empregar uma linguagem incoerente ou uma linguagem demasiado meticulosa; de ser didática e de não ser suficientemente política, de não ser universal e demasiado interessada no problema da morte.

Hoje, Frame é avaliada como uma escritora pós-moderna, pós-colonial, pós-estruturalista, desconstrucionista ou feminista, rótulos que ela própria rejeita, porque *Janet is a stream entire unto herself*²⁴⁰ e tem suas próprias leis. Em relação ao movimento feminista, ela não só o reconhece, como o respeita e paga-lhe tributo, porque ele contribuiu de fato para uma melhoria das condições de vida artística das mulheres escritoras, todavia jamais se envolveu diretamente em movimentos feministas.

Naturalmente, havendo tantos críticos de diferentes nacionalidades e culturas, durante tão longo tempo, é normal que houvesse idéias divergentes. O que nos interessa, porém, são as áreas em que eles concordam ou aquelas normalmente ignoradas, pois essas confluências ou omissões refletem normas culturais geralmente assumidas e não questionadas. É justamente no questionamento desses pressupostos que estamos interessados, mesmo porque poucos críticos analisaram sua obra inteira que possui, apesar de sua aparente descontinuidade, uma grande coesão temática e uma filosofia dominante.

²⁴⁰ HULME, Keri. Interview with John Bryson, *24 Hours*, Jan. 1994. Supplement. *Apud* FERRIER, Carole. *The Janet Frame reader*, 1995. p.11.

Ao longo de meio século, o trabalho de Janet Frame tem sido sujeito a elogios, a críticas contundentes e à apropriação por parte de críticos de todos os credos políticos e de todas as tendências literárias, que foram lentamente tornando-se mais receptivos à força subversiva de sua escritura. Parte desses críticos tem assinalado a tendência à sátira social dirigida aos sistemas normativos e filisteus, ao consumismo e ao materialismo das sociedades coloniais da Nova Zelândia.

Por sua vez, as feministas têm sido mais sensíveis à presença da crítica frameana dirigida ao poder masculino, um poder patriarcal que nega a liberdade das aspirações femininas espirituais e intelectuais. Mais recentemente, a crítica pós-colonial tem visto a marginalidade abraçada por Frame como uma tentativa específica de *write back to the centre of european culture expansion*. [...] *There is a triumph in the dismantling of the centre [...] which is uniquely post-colonial*,²⁴¹ enquanto outros buscam enfatizar a jocosidade de sua semântica e o conseqüente desvio do significado político, trazido à tona, em seus últimos romances, via tropos pós-modernos.

Dentro da crítica pós-estruturalista há enfoques pautados nas teorias psicanalíticas desenvolvidas por Lacan e Kristeva e, dentro do desconstrucionismo, encontramos abordagens que se coadunam com a crítica defendida por Derrida ou por Foucault. Certamente o esforço extraordinário que atravessa a obra de Frame, variadamente interpretada e/ou recuperada por essa crítica, está relacionado ao emprego particular da linguagem.

Muito antes do desconstrucionismo subir à ribalta, Frame já possuía a clara consciência dos perigos escondidos na linguagem, dos limites de abrangência das palavras, aptas a expor tantos os horizontes conceituais do falante, quanto os silêncios profundos e os vazios que ela chama *eternity* e que circunscreve recorrendo à supradeterminação metafórica.

²⁴¹ Ver ensaio de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin: "Appropriating marginality: Janet's Frame *The edge of the alphabet*". In: _____. *The Empire writes back*. London: Routledge, 1989. p. 106. [104 -109] Segundo Ashcroft et al., a marginalidade é uma condição construída pela relação que se estabelece com um centro privilegiado, uma forma de alteridade dirigida pela autoridade imperial. A supressão desse centro não implica a construção pacífica de um foco alternativo de subjetividade, isto

3.8.1 A literatura de resistência pela linguagem

Barbara Harlow emprega o termo "resistance literature" para descrever o *corpus* das escrituras que foram marginalizadas nos estudos literários. Nesse caso, trata-se de escrituras marcadas por situações geopolíticas,²⁴² mas, como fenômeno global, a literatura de resistência é geralmente criada fora dos conflitos político-raciais entre imperialismo ocidental e movimentos de resistência indígena não-ocidentais. Essa é a literatura de resistência praticada por Janet Frame, que rompe com as leis e as normas da literatura da elite imperial. É, por isso, implicitamente política e explicitamente subversiva, quase sempre pressionando os limites de gêneros definidos e impostos pelo eurocentrismo, "inventando" a linguagem.

Num primeiro momento, poder-se-ia argumentar que é a elaborada riqueza de seu estilo barroco²⁴³ que dá ao leitor a sensação de uma linguagem flutuante, cheia de desvios semânticos que ultrapassam o lugar-comum, indo ao encontro de espaços onde as palavras adquirem grande força poética e total permanência. Suzette Henke destaca bem a semelhança entre a tempestade de palavras descrita em *The Carpathians* e a semiose interpretada por Kristeva.

Gostaríamos de ir mais longe e de dizer que um grande esforço semiótico abarca toda a obra frameana, na qual a linguagem carrega signos consistentes de seus fatores inversos, proliferando em toda sua escritura. Ao definir a ordem semiótica, em termos psicanalíticos complexos, Kristeva a interpreta como a memória perpetuada na linguagem da simbiose que se estabelece entre mãe e filho, antes da organização logocêntrica do pensamento na lei patriarcal e na linguagem.²⁴⁴

é, um novo centro. O ato de apropriação identitária evidencia a assunção dessa marginalidade, assumida como sendo a estrutura ou o conjunto da experiência social.

²⁴² Cf. HARLOW, Barbara, *Resistance literature*. New York: Methuen, 1987. Citado por KAPLAN, Caren, in: SMITH, S.; WATSON J. (Eds). *Women, autobiography, theory: a reader*. Madison: Wisconsin UP, 1998. p. 209.

²⁴³ "As a matter of fact, we would not hesitate to put Frame's novel writing, and *Scented gardens for the blind* in particular, within a baroque and 'metaphysical lineage'. After all, it is to authors like Shakespeare, Donne, Browning, Hopkins, Eliot, Woolf, Joyce, Faulkner, Thomas, Dostojevski, Kafka, and Rilke, that one has to turn when considering Frame's sources of continuous influence" (ZINATO, Susanna. *The house is empty: grammars of madness in J. Frame's Scented gardens for the blind* and B. Head's *A question of power*. Bologna: CLUEB, 1999. p. 46)

²⁴⁴ KRISTEVA, J. *Desire in language.: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press, 1980, p. 133. Citado por HENKE, op. cit., p.33.

Por essa razão, sustenta Delrez,²⁴⁵ a teoria de Kristeva de uma força semiótica envolvida na linguagem, que rompe os significados socialmente herdados, torna-se aliada do pensamento feminista. Até certo ponto, Frame parece compartilhar com Kristeva a rejeição ao discurso falocêntrico. Com efeito, ao longo de sua ficção, ela descreve a mulher que se caracteriza por um crescimento de liberdade em relação a uma sociedade governada pelo poder masculino e colonial, definida como "*a no-woman-land*".²⁴⁶ Contudo, Henke (1991) não hesita em "esticar" o conceito de semiose (aplicado a Frame) tornando-o um instrumento de subversão política, sugerindo que a lei/linguagem do pai é replicada no discurso logocêntrico do império e da conquista.²⁴⁷

Assim, em *The Carpathians*, o colapso da linguagem poderia ser visto como um sintoma de descolonização cultural, pois *a new music arises from the chorus of Carpathians voices, a mother tongue ritually released and free to ... well up from a primitive, instinctual memory obscured by centuries of Anglocentric dominations - by the white man's colonial burden and the black man's enforced subservience*.²⁴⁸

Essas considerações, seguramente em parte procedentes, evidenciam, contudo, uma certa incompletude de leituras, dando realce apenas à oposição que Frame estabelece em relação à significação transcendental, supostamente expressa através de estratégias pós-modernas de desorganização semântica. Com efeito, apesar de sua sistemática descentralização da linguagem da dominação patriarcal, ela parece ficar assujeitada às possibilidades do significado, àquilo que George Steiner chama de "meaning of meaning",²⁴⁹ um significado do significado reconhecido como "uma convicção paradoxal da inalterável certeza da verdade".²⁵⁰ No entanto, pode-se afirmar que a direção investigativa de sua busca da verdade ainda aguarda identificação, especialmente em termos culturais.

²⁴⁵ DELREZ, Marc. "Love in a post-cultural ditch: Janet Frame". *Kunapipi*, v. 3, n. 13, p. 108-116, 1991.

²⁴⁶ *An autobiography*, p. 161.

²⁴⁷ Cf. HENKE, Suzette. "The postmodern Frame: metalepsis and discursive fragmentation in Janet Frame's *The Carpathians*". *Australian and New Zealand Studies in Canada*, n. 5, 1991, p. 33.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ STEINER, George. *Real presences*. London: Faber & Faber, 1989. p.6.

²⁵⁰ FRAME, J. *The Carpathians*, p. 51.

Não parece suficiente afirmar que a crítica a respeito da vida da Nova Zelândia na obra de Frame é dirigida às formas lingüísticas nas quais a cultura incorpora suas repressões, seus preconceitos e temores. "Da mesma importância é a tarefa de delinear, além da percepção do potencial anárquico inerente em sua prosa, o que a escritora propõe como indicativos para a reconstrução do sujeito cultural, porque é nisso que reside sua atitude verdadeiramente inovadora".²⁵¹

Essas colocações reconhecem, afinal, que Janet Frame ainda não foi situada adequadamente num espaço cultural definido, apesar de "sua obra ter exercido um papel crucial na descolonização do pensamento metropolitano europeu, demonstrando a possibilidade de confrontos culturais dinâmicos", como sustenta Anna Grazia Mattei, da Università di Pisa.²⁵² Sua "trincheira pós-cultural", ou seu "refúgio de identidade" pode, pois, ser o espaço que ela sempre ocupou e deverá continuar a ocupar.

3.8.2 Janet Frame: trincheira pós-cultural ou refúgio de identidade?

Embora a abordagem semiótica possa ser razoavelmente útil para evidenciar a relevância de Janet Frame no campo dos estudos pós-coloniais, ficamos com a impressão de que o miolo das leituras políticas de seu trabalho tende a evitar a questão-chave da cultura imaginada e desejada pela escritora. Por essa razão, poder-se-ia refutar a idéia de que Janet Frame, no romance *The edge of the alphabet*, realiza, "acima de tudo", o desmanche "de todas as noções epistemológicas herdadas".²⁵³ Na verdade, Janet Frame está muito preocupada com a cultura, mesmo quando se movimenta, romance após romance, a caminho de uma apreensão da vida que pode ser mais bem descrita como pós-cultural.

²⁵¹ Cf. WILLIAMS, Mark. *Leaving the highway: six contemporary New Zealand novelists*. Auckland: Auckland University Press, 1990. p. 17. Citado por Delrez, op.cit., p. 110-111.

²⁵² Cf. MATTEI, Anna Grazia. "Exploring the islands". In: ALLEY, Elizabeth (Ed.). *Celebrating the life and the work of Janet Frame*, op. cit., p. 175. [175-181].

²⁵³ Cf. ASHCROFT et al., op. cit., p.115.

O pós-culturalismo é teoricamente conceituado como o reconhecimento de que a cultura, da forma como foi entendida no século passado, já não existe mais, posto que ela requer a possibilidade de "trabalhar" desafiando o *statu quo*. Na era pós-cultural, as mudanças de estilo, representando uma sociedade em ebulição, praticamente deixaram de existir, refletindo a auto-satisfação, ausente de propósitos, de uma humanidade sem objetivos, excetuando-se os da comercialização e do consumo. Dessa forma, o pós-culturalismo torna-se a evolução de um pós-historicismo, um movimento que começou em 1992 com Francis Fukuyama, segundo o qual a história poderia ter acabado, porque "a universalização da democracia liberal do Ocidente, como forma final do governo humano, já teria sido alcançada".²⁵⁴

Mas a indagação dele vai mais longe: "não temos certeza de ter chegado ao fim da história e ao último homem, e portanto de toda a sociedade humana e planetária." A questão é polêmica, posto que as duas forças motrizes da história, "a lógica da ciência moderna" e "a luta pelo reconhecimento" levam ao colapso de qualquer totalitarismo. Todavia, serão suficientes a liberdade e a igualdade, seja política como econômica, para garantir condições sociais estáveis e satisfatórias? Fukuyama apresenta duas possíveis respostas:

[...] esboçamos duas respostas abrangentes vindas da Esquerda e da Direita. Para a esquerda, o reconhecimento universal na democracia liberal é necessariamente incompleto porque o capitalismo cria a desigualdade econômica e promove uma divisão do trabalho que *ipso facto* implica em reconhecimento desigual. [...] A democracia liberal, em outras palavras, continua a reconhecer desigualmente pessoas iguais. A segunda crítica, e a meu ver a mais importante, ao reconhecimento universal vem da Direita, profundamente preocupada com os efeitos niveladores dos compromissos da Revolução Francesa com a igualdade humana. [...] Os totalitarismos de Esquerda e Direita, durante boa parte deste século, nos mantiveram ocupados demais para que pudéssemos considerar seriamente a última questão. Mas, o desaparecimento gradual desses totalitarismos, quando o século chega ao fim, nos convida a abordar mais uma vez essa antiga questão. (FUKUYAMA, 1992, p.24)

Na atualidade, "parece" que alcançamos um novo, aparente equilíbrio: não somente devido à democracia liberal, ou melhor, ao corporativismo neoliberal, que surge triunfante como forma final de governo, mas também devido à força do comercialismo que, exibindo toda uma expressão particular, se constitui como o fim do produto humano. Por isso, teoricamente, não haveria mais necessidade de cultura,

²⁵⁴ Cf. FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Trad. de Aulyde Soares Rodrigues.

vista como produto significativamente humano que objetiva influenciar as massas e promover mudanças. A produção, naturalmente, continuou e continua, porém, agora, com o objetivo de satisfazer os apetites consumistas e não de influenciá-los. Será realmente essa a "nova cara" do pós-culturalismo?

Entramos no pós-culturalismo, afirma Simon During, quando aceitamos que a construção de uma identidade cultural não-moderna é o resultado da interação entre colonizador e colonizado, e celebra a energia produtiva de (certos) desconhecimentos e esquecimentos mútuos:

Postculturalism has its politics too. Somewhat in its spirit, a New Zealand identity can be constructed not simply from a Maori or a Pakeha viewpoint but by maorising Pakeha formations and vice-versa. This is an immensely attractive social programme: it counters the Europeanisation of the Maori by constructing a non-essentialist unity across a *maintained difference*. (DURING, 1990, p. 77, nosso grifo)²⁵⁵

Na Nova Zelândia, continua During, o programa não é utópico, o estado começou a apoiá-lo sob o nome de bi-culturalismo, uma denominação que assume a noção pós-cultural de que as culturas podem ser escolhidas, administradas, ensinadas, distribuídas e burocratizadas, mais do que simplesmente herdadas, percebidas e vividas.²⁵⁶ O argumento está em consonância com a posição de Edward Said: "[...] estamos lidando com a formação de identidades culturais entendidas não como essencializações [...], mas como conjuntos contrapontuais, pois a questão é que nenhuma identidade pode existir por si só, sem um leque de opostos, oposições e negativas [...]".²⁵⁷

Entre alguns teóricos do pós-colonialismo encontramos posição semelhante, como por exemplo, em Édouard Glissant,²⁵⁸ segundo o qual os sujeitos pós-coloniais

Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.23-25.

²⁵⁵ DURING, Simon. "What was the West? Some relations between modernity, colonization and writing". *Sport*, n. 4, 1990.

Disponível em: <<http://www.thecore.nus.edu.sg/landow/post/nz/nzpostcult.html>>. Acesso em: 19 dez. 2000.

²⁵⁶ Atualmente, o Ministério da Educação da Nova Zelândia encoraja o ensino da língua *maori* nas escolas. A história *maori* está sendo ensinada, exibida em filmes, tornando-se o tema de documentários televisivos, de forma que os neozelandeses de todas as raças vão identificando seus distritos, nos termos de suas conexões tribais pré-coloniais, juntamente com as narrativas míticas e os eventos a elas relacionadas.

²⁵⁷ SAID, E., op. cit., p. 88.

²⁵⁸ Cf. GLISSANT, E. *Poética del diverso*. Roma: Meltemi, 1998.

podem ser vistos menos interessados no resgate de uma autenticidade fantasmática do que na negociação e articulação de uma identidade híbrida e/ou uma identidade em processo, em suma, num processo bicultural.

Nesse sentido, e à luz desses pressupostos, na escritura de seus romances e contos, muito mais do que dismantelar estruturas literárias, temáticas tradicionais e linguagem (a crítica mais contundente que lhe é movida), Janet Frame busca proporcionar uma concepção mais ampla do ser humano e da cultura, incluindo nela um novo espaço para si e para os nativos de seu país. É nisso que reside sua pedagogia e sua resistência, uma resistência que se opõe de fato ao vazio cultural dominante em seu *habitat* pós-colonial e, por que não dizer, no mundo como um todo. É possível que a força intrigante de sua prosa derive de uma posição livre e, sobretudo, única, que está - ou vai - além dos limites da cultura.

Essa atitude "pós-cultural" talvez possa dar conta da ruptura semântica realizada por seus romances, tão profunda e subversiva que se torna difícil inscrevê-la em qualquer programa político ou literário particular. Esse seria, então, o destino da liberdade! Uma liberdade intelectual que Janet Frame buscou ao longo de toda sua vida, para auto-afirmar-se e recuperar não somente sua verdadeira identidade, mas também a identidade de um país e de uma literatura tão longamente dominados por uma cultura decisivamente imperial, paralelamente ao resgate da identidade dos *maoris*.

A irrepetível unicidade do *inscape* frameano faz com que, para explorá-lo, não sejam suficientes ou adequados os códigos culturais e lingüísticos tradicionais, instrumentos disponíveis somente para exigências práticas materiais, pragmáticas, ou então para aquele tipo de comunicação superficial, banal e, afinal, falsa. Emerge assim a polaridade entre o verdadeiro e o falso tesouro sobre a qual se enraíza, já desde seu primeiro romance, a estrutura temática de toda sua produção. O falso tesouro se identifica justamente com o que é estranho ao "particular" do indivíduo: com os valores estereotipados de uma sociedade que tudo sufoca no conformismo da mídia, do moralismo sumário e superficial, das aproximações e das mentiras que constituem a necessidade e a essência dos relacionamentos interindividuais.

O estranhamento do mundo,²⁵⁹ que se revela como angustiante sensação de insegurança e perda, de falta de raízes e de exílio espiritual, mas também como *gift of escape*, em Janet Frame se apresenta como exigência primária para quem deseje preservar o dom da intuição. É isso que a torna tão diferenciada e, portanto, difícil, senão impossível, de inscrever em padrões, sejam eles de que natureza forem.

3.8.3 Os pós-coloniais podem falar?

Ao inscrevermos Janet Frame num espaço que denominamos, bastante aproximadamente, de "pós-cultural", de "refúgio de identidade",²⁶⁰ uma trincheira pós-moderna dentro da plurimodernidade, por falta de nomenclatura mais apropriada, talvez seja possível questionar a teoria de Penelope Ingram,²⁶¹ segundo a qual os sujeitos colonizados e os descendentes dos colonizadores não podem recuperar suas origens (e portanto sua voz), porque os descendentes coloniais reclamam uma autonomia cultural que já foi apropriada (usurpada) pela população indígena já/ainda residente, que está em processo de recuperação de sua própria realidade cultural. Tanto para os nativos, como para os pós-coloniais, pareceria, portanto, impossível resgatar "as origens perdidas" ou "uma voz autêntica", respectivamente.

As questões levantadas por Ingram são inquietantes:

1) Existe, de fato, uma posição, fora da história da colonização, na qual os nativos existiram em absoluta diferença, como "outros" realmente autênticos?²⁶²

²⁵⁹ A temática da alienação, fruto típico da "idade da ansiedade" que fez do marginal(izado) o próprio anti-herói, está enraizada na tradição narrativa neozelandesa que, como qualquer literatura emergente, liga-se ao *topos* da busca de um "outro lugar", o Eden de uma inocência perdida e/ou do exílio num ambiente físico e social hostil, onde o indivíduo se debate numa profunda crise de identidade. Cf. BERTINETTI, Paolo. "La letteratura neozelandese". In: MARENCO, Franco (Ed.). *Storia della civiltà letteraria inglese*. Torino: UTET, 1996. p.877-889. v. III.

²⁶⁰ Cf. CAMPELO, Álvaro. Refúgios de identidade. In: ROSA, Victor; CASTILHO, Susan (Orgs.). *Pós-colonialismo e identidade*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998. p. 129-137.

²⁶¹ Cf. INGRAM, Penelope. "Can the settler speak? Appropriating subaltern silence in Janet Frame's *The Carpathians*." *Cultural critique*, v. 41, p. 79-107, 1998.

²⁶² É possível que fora da história da colonização não haja um espaço definido para os nativos da Nova Zelândia. Contudo não se pode omitir o fato de que a história da Nova Zelândia começa com a descoberta dessa terra pelo navegador polinésio Kupe, no ano 950 p.C. Ele a batizou de *Aotearoa* (terra da longa nuvem branca), um nome que entre os *maoris* perdura até hoje. Quatro séculos mais

2) Se essa diferença/autenticidade for estabelecida, ela é ainda recuperável?

3) Qualquer tentativa de identificar uma voz nativa não reproduziria necessariamente a violência epistêmica do imperialismo, ao levantar uma voz ideal e a plena subjetividade no espaço de um alguém, desde sempre, historicamente silenciado?

4) Qualquer tentativa de recuperar uma origem autêntica não seria, de novo, uma atribuição de falsa presença a um subalterno²⁶³ fundamentalmente impossível de inscrever e, portanto, essencialmente irreconhecível ou não-identificável?

5) Em suma, esse "espaço" que o nativo diz habitar e que ele deseja recuperar como seu de direito, é um espaço de apagamento ou um espaço de resistência?

Para comprovar sua tese, Ingram toma como ponto de partida o romance de Janet Frame, *The Carpathians*, e conclui sua leitura afirmando que, mesmo quando não haja nenhuma tentativa de apropriar-se da voz nativa, de falar "pelo" Outro, ou "como" o Outro, ainda existe o risco de que, ao ser reconhecido o silêncio do "subalterno", esse silêncio possa ser apropriado. Resultaria, pois, que em seus esforços por respeitar esse espaço intocável e, por isso, não-textualizável, os escritores pós-coloniais e os críticos poderiam sentir-se tentados a re-inscrever, nesse "vazio (de apagamento) inacessível", sua própria qualidade de autóctones. Num

tarde, um grande contingente migratório, constituído pelos habitantes da ilha de Kupe, seguiu suas instruções marítimas e navegou até a Nova Zelândia, suplantando os nativos lá residentes ou misturando-se com eles. Sua cultura desenvolveu-se ao longo dos séculos sem nenhuma influência externa que possa ser comprovada, apresentando-se hierárquica e freqüentemente sanguinária. Em 1642, o explorador holandês Abel Tasman viajou ao longo da costa oriental da Nova Zelândia, quando sua tripulação foi massacrada pelos nativos. Somente em 1769 o Capitão James Cook circumnavegou as duas ilhas principais (do Sul e do Norte), e os contatos com os *maoris* também provaram ser violentos, contudo Cook ficou positivamente impressionado pela bravura e pelo espírito dos nativos, reconhecendo o grande potencial da nova terra recém-descoberta e dela apropriando-se em nome da coroa britânica. Ninguém pode negar, portanto, que os *maoris* têm, sim, sua história anterior à colonização inglesa, com todas as conseqüências culturais e políticas que dela advêm.

Cf. *New Zealand History*. Disponível em:

<http://www.lonelyplanet.com/destinations/australasia/new_zealand/history.htm>. Acesso em: 3 dez. 2000.

²⁶³A expressão "subalterno" é empregada por Ingram para identificar qualquer sujeito nativo colonizado e não possui a significação dada por Gayatri Spivak ao termo. Spivak emprega "subaltern" no sentido dado por Gramsci para conotar aquele sujeito impossibilitado de pertencer a uma elite econômica e cultural, isto é, aquele que vive num espaço de diferença. Ingram esclarece: "I use the term *subaltern* [...] in order to acknowledge the fact that the debate around silence and the recovery of *lost origin* is one that initially arose vis-à-vis the subaltern qua subaltern, but at the same time, by discussing this debate in relation to the problematics of establishing/recovering an origin or voice for the settler, I am also deliberately misusing the term, in order to problematize its use in the discourse of those who endeavor to theorize a specific national, cultural identity and voice for the settler" (INGRAM, op. cit., p.103, nota 1).

mundo onde "a mulher", "a mulher do Terceiro Mundo", "nativa e indígena", tornaram-se os significantes, por excelência, de um discurso primeiro-mundista que busca legitimidade através daquilo que é percebido como o único meio incontestável para alcançar a alteridade, não é surpreendente que o projeto da legitimidade do Primeiro Mundo perdure e permaneça, mesmo quando a alteridade tornou-se, no caso do silêncio do subalterno, um mero vazio.

Os questionamentos de Ingram são inteligentes e, sobretudo, intrigantes, contudo não pretendemos desenvolvê-los neste espaço. Quer nos parecer, todavia, que um espaço pós-cultural, "um refúgio de identidade", embora artificialmente criado, seja o único em que a "resistência", aliada ao "apagamento", tenha alguma possibilidade de estruturar-se e subsistir. Esse seria, pois, o espaço que Janet Frame construiu tão arditamente e no qual parece estar tão à vontade. De fato, talvez o objetivo dela não fosse tanto o de recuperar uma voz silenciada e perdida, mas o de criar e conferir uma nova voz a si mesma e aos seus indígenas excluídos de uma terra e de uma cultura que lhes pertence de direito, revertendo sua condição de *unbelonging*, porque terra e cultura são, de fato:

[...] um único e mesmo mundo, onde praticamente não existem espaços vazios e inabitados. Assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também idéias, formas, imagens e representações. (SAID, op. cit., p. 37-38)

Para afirmar sua identidade, Janet Frame recorreu à ficção e, para constituir-se como sujeito, escreveu um conjunto de autobiografias que recuperam e iluminam a mulher e a escritora, a marginal e a celebridade que poucos conheciam em profundidade. É disso que nos ocuparemos no próximo capítulo.

4 ASPECTOS E ENFOQUES DA MEMORIALÍSTICA: UM GÊNERO IMPURO

A lembrança pura não tem data. Ela tem uma estação.

Gaston Bachelard

Se recordo quem fui, outrem me vejo,
E o passado é o presente na lembrança.

Fernando Pessoa

A autobiografia, o "gênero" que parece celebrar, mais do que qualquer outro, o triunfo da individualidade, resulta de fato submetida a certos padrões que a vinculam às convenções literárias. O debate teórico por ela propiciado, que floresceu especialmente nos Estados Unidos e na França, nas duas últimas décadas - mas que ocupa o espaço da história da civilização - permite vislumbrar a multiplicidade das formas autobiográficas ao longo de diversos territórios: literatura, psicologia, ética religiosa, história do pensamento, gnosiologia, política. Por essas razões, esse amplo panorama torna hoje inadequado "o ícone tradicional de Narciso, porque o espelho no qual o autobiógrafo se olha, ao invés de plano, revela-se parabólico. Também a autobiografia está exposta ao fenômeno ótico da refração e, à sua escritura, revela-se mais conveniente a metáfora do labirinto de Dédalo".¹

4.1 O texto memorialístico: linhas francesas e norte-americanas

O gênero autobiográfico, em sua forma mais popular, tornou-se uma característica de nossa época. Figuras públicas recorrem a esse tipo de escritura para revelar aspectos de suas vidas, após ter estado no centro do palco. Dessa forma, nos últimos anos, a autobiografia transformou-se num dos meios orientados ao consumo, alcançando a posição mais elevada na lista do *best-seller*. Sua natureza, freqüentemente sensacionalista, favorece a distorção da verdade, mesmo que se alterem as perspectivas, de forma que esse tipo de literatura, tradicionalmente vista

¹ BATTISTINI, Andrea. *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*. Milano: Il Mulino Ricerca, 1990. Nossa tradução. Todas as demais traduções dos originais italianos são de nossa responsabilidade.

como não-ficcional, muitas vezes se abre para o domínio ficcional, passando a interessar a própria crítica literária. Como ressalta Susanne Nalbantian: *In fact, this medium has become so popular that even literary critics have mingled their literary criticism with life stories.*²

Por que razão a autobiografia teria se tornado uma forma tão popular na modernidade? Provavelmente porque hoje vivemos uma cultura altamente confessional. Há pessoas que sentem a necessidade de expor os detalhes mais íntimos de suas vidas, não somente na forma escrita, mas em programas de TV, entrevistas e filmes. E isso, de certa forma, condicionou uma boa parte de leitores para a leitura memorial. Todavia, pode haver também outras razões: hoje não se lê ficção como o faziam nossos pais e avós. Não pensamos mais na ficção como sendo a representação da realidade. As gerações que nos antecederam foram introduzidas aos grandes romances para serem instruídas a respeito da vida e para refletir sobre a vida. Hoje, seja o que for que pensemos a respeito dos aspectos fantasia e realidade no romance contemporâneo, não lemos mais com esses objetivos. De forma que o único espaço em que se pode começar uma reflexão sobre uma experiência de vida é numa boa autobiografia bem escrita.

A evolução desse gênero, definido inicialmente por Philippe Lejeune como *récit rétrospective en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*,³ pode ser traçada a partir de Santo Agostinho e continuada por outro escritor africano contemporâneo, Wole Soyinka. Alguns críticos têm recortado aspectos da gênese dessa forma, contribuindo com a noção de uma certa evolução que ocorreu da forma religiosa para a secular e, inclusive, poética, como se observa em Wordsworth, cujo poema *The prelude* se constitui de um relato espiritual que descreve suas íntimas experiências; ou como em T.S. Eliot. *The four quartets* contém de fato a condensação de todo o pensamento poético de Eliot, sua "autobiografia poética", portanto. Ao mesmo tempo podem ter sido descobertos elementos comuns ou paradigmas pertinentes à autobiografia ocidental como um todo. É de fato possível

² NALBANTIAN, Susanne. "Preface". In: _____. *Aesthetic autobiography*, op. cit., p. viii.

³ LEJEUNE, P. "Le pacte autobiographique (bis)". *Poétique* n. 56, p.417, 1983. [416-434]

discernir, na justaposição dos títulos mais óbvios, leis internas comuns, convenções e estruturas passíveis de serem mensuradas e contrapostas ao gênero-irmão da autobiografia ficcional.

O estudo da autobiografia é, por isso, razoavelmente complexo e parece ter sido a preocupação de numerosos teóricos que se debruçam sobre o problema por diversos ângulos, particularmente na atualidade, mesmo porque a autobiografia tem crescido muito nas últimas décadas. Uma corajosa tentativa de enfrentar, com um método totalmente novo, os problemas literários da autobiografia, capaz de superar as descrições unilaterais de muita crítica norte-americana, que consistiam geralmente na passagem ilegítima do plano específico e pragmático ao plano absoluto e teórico, remonta a 1975, e seu autor, Philippe Lejeune,⁴ é uma referência obrigatória tanto pela diversidade dos problemas por ele abordados, como também pela idéias originais que deles brotam.

O teórico francês chegou à reflexão sobre o mecanismo textual da autobiografia após uma investigação concreta deste gênero literário na França. A queixa de Lejeune era de que mesmo o estruturalismo, que se vangloriava de sua capacidade em separar a descrição dos fenômenos de sua avaliação, através de uma crítica uniformizante e racionalizante, pretendia, na verdade, estabelecer uma norma na qual o "ter que ser", identificado na solidez da estrutura, se superpunha ao "ser" da história. Dessa forma criaram-se ilusões de perspectiva como a de Georg Misch, para quem o desejo do ser humano de falar de si mesmo seria eterno. Ou então a ilusão de perspectiva daqueles que assinalaram o nascimento da autobiografia a partir de um texto específico: As *Confissões* de Santo Agostinho ou as *Confissões* de Rousseau, que se tornaram naturalmente arquétipos de seu gênero.

A única forma de eliminar a acronia é buscar as leis de funcionamento dos sistemas históricos, variáveis no tempo, porque dependentes de múltiplos fatores. E, uma vez que os gêneros são geralmente codificados ontologicamente, sem levar em conta a diversificação dos gêneros contíguos, Lejeune deu uma definição da

⁴ LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Tradução de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

autobiografia deduzida de uma série opositiva em relação aos gêneros limítrofes: memórias, biografia, diário. Diferentemente das memórias, a autobiografia, que é um *récit* em prosa, trata de uma vida pessoal, da história de uma personalidade. Diferentemente da biografia, apresenta a identidade de um autor que é narrador e personagem. Diferentemente do diário, sua ótica é retrospectiva. Até aqui não parece haver muita diferença em relação à tentativa tradicional de oferecer uma definição exaustiva do gênero. A novidade consistia, de fato, na utilização das teorias socioliterárias de Hans R. Jauss e do conceito de "horizonte de expectativas", isto é:

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aplicação, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a "mudança de horizonte" exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. (JAUSS, 1994, p.31)⁵

A historicidade - e portanto a relatividade - foi assim resgatada, considerando-se as regras de um gênero literário como resultado de um pacto entre autor e leitor, destinado, como todo contrato, a terminar e ser renovado. A relevância maior era conferida às modalidades de recepção da obra literária, estendendo-se até a notoriedade do autor, e incluindo as técnicas de produção e de distribuição do texto publicado, as convenções coletivas, com o intuito de poder-se decidir a escolha do código com o qual interpretá-lo. Se todos esses fatores valem para todo e qualquer gênero literário, com maior razão não poderiam ser negligenciados para a autobiografia, na qual o autor, escrevendo sobre si mesmo, descrevendo episódios ou sensações que não podem ser verificadas pelo leitor, necessita de uma relação antecipada de confiança e credibilidade.

A necessidade de estabelecer uma relação mais firme entre história literária e história civil e social é sugerida por Lejeune nos termos esquemáticos da coincidência entre a afirmação da classe burguesa e o gênero autobiográfico, ambos movidos pelo impulso do individualismo que, no dizer do crítico francês, é em parte responsável

⁵ JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. Jauss idealiza a arte de vanguarda, em seu caráter experimental, que busca renovar a sensibilidade do leitor, porque a transgressão às normas literárias parece diluir e renovar os sentidos petrificados, enquanto os juízos de valor dependem do aspecto inovador produzido pela obra de arte.

pela escassa simpatia e atenção da crítica marxista⁶ em relação à autobiografia. Quem desmente Lejeune sobre esse último ponto, porém, é Antonio Gramsci⁷ que, muitos anos antes, embora avaliando-a como "ato de orgulho", revelava também sua utilidade "política", posto que ela descreve o modo pelo qual uma vida chegou a situações que seriam imprevisíveis em suas premissas, podendo tornar-se um convite para soluções revolucionárias.

Por tratar-se de um relato pessoal, a autobiografia representa a vida em ação, sem limitar-se às leis estipuladas ou à moral dominante. É natural que a preferência de um historiador como Gramsci recaísse nos memorialistas, dos quais, não por acaso, "nota-se a escassez nos países *hipócritas*, onde, além disso, as autobiografias são *estilizadas* em demasia".⁸

Atrás da implicação social esconde-se um desejo de transcendência e de imortalidade que não é de ordem religiosa, mas sociológica, a ponto de o auto-exame traduzir-se em autocelebração: "Talvez seja por isso que a consciência autobiográfica interesse pouco à sociologia, sempre menos, de qualquer forma, do que à teoria da literatura".⁹

Voltando a Lejeune, que aos horizontes de expectativa de Jausse acrescentava uma análise lingüística dos denominadores gramaticais comuns da autobiografia, ele destacava o traço mais vistoso no emprego do pronome *eu* que, segundo Benveniste, não é um conceito, mas uma função que remete a um nome que, por sua vez, garante uma responsabilidade permanente.

Contudo, embora a persistência do pronome garanta essa responsabilidade, a identidade do eu atual e do eu histórico resulta diferenciada, e o distanciamento se acentua, por exemplo, mediante figuras retóricas de oposição, ou através da ironia

⁶ Para a crítica marxista, os objetos vistos como obras literárias ou obras de arte são produtos das forças históricas que podem ser analisadas focalizando-se as condições materiais nas quais elas se formaram. Essas condições são discutidas em termos de capital, ou dos meios de produção por classes, grupos específicos com interesses semelhantes. O controle dos meios de produção do que é material, segundo a teoria, também inclui o controle da produção intelectual e cultural

⁷ GRAMSCI, Antonio. "Giustificazione dell'autobiografia". In: _____. *Passato e presente*. 4. ed. Torino: Einaudi, 1954. p.174-175.

⁸ BATTISTINI, op. cit., p. 144, grifos do autor.

com a qual o narrador muitas vezes revê os erros do passado, produzindo uma espécie de evanescência da identidade.

Se, por um lado, Lejeune nos oferece uma categorização mais bem definida de gênero, por outro, o crítico aborda também diversos temas culturais que se imbricam com a autobiografia: ele distingue entre autobiografia de não-escritores, estudo dos manuais que ensinam a escrever autobiografias e história da autobiografia, entre outros de que nos ocuparemos na seqüência.

Uma das mais importantes colocações do teórico francês é a que se refere ao "pacto autobiográfico", ou seja, uma espécie de contrato entre autor/leitor em que se estabelecem limites entre autobiografia e texto ficcional. O valor desse "pacto" não está apenas no fato de ele definir um gênero, ou de definir as semelhanças entre texto e autor, mas na importância da leitura, no momento de definir um texto como sendo autobiográfico. Disso surge a necessidade de contextualizar temporalmente o texto autobiográfico, tentando acompanhar o desenvolvimento histórico desse gênero. Para Lejeune, que segue a linha teórica de Gérard Genette (e que Genette ampliará nos anos 80), o texto autobiográfico pertence a um gênero definido, e esse texto é, para ele, um relato retrospectivo em prosa, escrito por alguém falando de sua vida particular e, essencialmente, da história de sua personalidade. Infere-se, dessa abordagem, que Lejeune se orienta para a prosa, para os aspectos temporais do relato, mas também, e sobretudo, para os aspectos psicológicos e psicanalíticos.

Dessa forma, haveria naturalmente uma certa distinção separando a autobiografia das memórias, do romance autobiográfico, do poema autobiográfico e do diário íntimo. Todavia, ao fazer essa distinção, Lejeune alerta ser difícil, quando não impossível, realizar essa diferenciação com base em evidências textuais internas. É por isso que ele elabora o conceito de "pacto autobiográfico", através do qual o autor se compromete de forma explícita com o leitor a falar de sua vida e tentar compreendê-la, muito embora no relato possa faltar a exatidão histórica.

⁹ Idem.

Apesar de necessário, contudo, esse pacto não é suficiente. Torna-se necessário o nome real do autor, "a assinatura", para fazer do texto uma autobiografia: cria-se assim uma identidade entre autor-narrador-protagonista e o nome real. Isso alivia o leitor da necessidade ou do desejo de buscar maiores informações sobre o biógrafo de si mesmo. Lejeune coloca assim em marcha "uma poética da autobiografia baseada no leitor."¹⁰

Exemplar, na exploração das ramificações de um gênero que somente nas duas últimas décadas foi realmente indagado em sua estrutura, Lejeune continua, nos anos que seguem, a traçar sua parábola. Enquanto no *Pacte autobiographique* ele procurou dar uma definição irrefutável da autobiografia, numa releitura de sua teorização, desaparece qualquer afirmativa dogmática, demonstrando que as fórmulas anteriores não pretendiam ser soluções apriorísticas, mas um ponto de partida, a identificação de um centro a partir do qual ampliar o alcance da pesquisa. Se em sua obra anterior examinava as autobiografias canônicas e famosas como as de Rousseau, Gide, Sartre e Leiris, nas obras seguintes ele privilegiou subgêneros mais excêntricos e menos clássicos, justamente para evitar conclusões redutoras e simplistas, reconhecendo a necessidade de rever suas primeiras hipóteses:

Une étude comme "Le pacte autobiographique" a valeur d'hypothèse et d'instrument de travail: il est normal que je l'évalue ou la remodele à la lumière du travail qu'elle m'a permis de faire, et des critiques qu'elle a suscitées. [...] De mon côté depuis 1973 j'ai repris plusieurs fois ce problème. En 1975, dans le chapitre final du *Pacte autobiographique*, j'ai réfléchi aux pièges, normatifs et théoriques, que je n'avais pas évités. Puis, dans *Je est un autre* j'ai prolongé dans plusieurs directions la réflexion sur l'identité (cas de l'autobiographie à la troisième personne, et cas de l'auteur multiple, que j'avais négligés en 1973). (LEJEUNE, 1983, p.416-417)¹¹

Para assinalar a ambigüidade de uma escritura, na qual poder-se-ia dizer que o indivíduo tem medo de ficar sozinho, (idéia que contraria a opinião de Valéry, para o qual *Un homme qui écrit n'est jamais seul*), Lejeune analisou a autobiografia de terceira pessoa: o desdobramento de alguém que, já na velhice, descreve a si mesmo quando criança, tão distante no tempo que parece outro. Deste caso, ainda literário, que tem como protagonista Victor Hugo, Lejeune prossegue até as novas técnicas

¹⁰ Cf. EAKIN, Paul John. Introducción. In: LEJEUNE Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. p. 9-46

¹¹ LEJEUNE, Philippe. "Le pacte autobiographique (bis)". *Poétique*, n. 56, p.416-434, 1983.

inauguradas pela mídia: a autobiografia radiofônica, cinematográfica, a entrevista, a história pessoal narrada e gravada em fita cassete e levada para o livro por outra pessoa, por um *ghost writer*, por exemplo.

Com as variantes de limites, as definições acabam perdendo sua fixidez, de modo que a proclamada identificação de autor-narrador-personagem começa a oferecer graus de coincidência apenas parciais, e o pacto com o leitor pode modificar-se pela diversidade dos tipos de leitura. As diferenças entre autobiografia e romance, que se mostram nítidas na coincidência com a primeira, ou na diversidade do segundo, entre autor e personagem, podem reduzir-se quando o nome do segundo resulta semelhante ao nome da primeira, comprovando uma situação intermediária. Nasce assim problemas específicos de recepção, investigados por Lejeune na primeira parte de sua obra posterior, *Moi aussi* (1986),¹² que se abre com um repensamento do pacto autobiográfico e questiona a problemática decodificação de um texto no qual o herói de um romance, declarado tal, possui o mesmo nome do autor, sugerindo uma identidade que já se anuncia no prefácio do livro, sinalizando uma decodificação na direção autobiográfica.

Paul de Man, por outro lado, embora reconheça o valor do cerceamento que Lejeune faz à autobiografia, critica a insuficiência dos argumentos apresentados no "pacto autobiográfico", considerando que a autenticidade da "firma", o nome real do autor, não é garantia autobiográfica. Para de Man a questão deve deslocar o foco, concluindo que em muitos casos a dicotomia entre ficção e autobiografia é muito difícil de ser estabelecida, quando não impossível, mesmo porque resulta muito difícil aplicar-lhe qualquer limitação de gênero. Por isso recusa a posição de Lejeune:

[...] Philippe Lejeune, por exemplo [...], sustenta obstinadamente [...] que a identidade da autobiografia não se relaciona à representação e ao conhecimento, porque é contratual, fundada em atos de fala, não em tropos [...]. O fato de que Lejeune utilize "nome próprio" e "assinatura" de forma intercambiável é sinal tanto da confusão quanto da complexidade do problema. Posto que lhe é impossível permanecer no interior do sistema tropológico do nome, tendo que passar da identidade ontológica à promessa contratual, sendo confirmada a função performativa, ela é imediatamente re-inscrita dentro de coerções cognitivas.¹³

¹² LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986. Citado por Battistini, op. cit., p. 169.

Aplicando seu método desconstrucionista à autobiografia, De Man¹⁴ constata quão pouco esse gênero se preste a ser codificado, seja do ponto de vista empírico quanto teórico. No momento das análises concretas e aplicadas, não é preciso muito para perceber a indeterminação das tipologias ou sua escassa utilidade prática. De Man¹⁵ denuncia assim a ilusão da referencialidade, a instabilidade imanente, o problema da obliteração ou *de-facement*, isto é, o desaparecimento do "rosto" do autobiógrafo em função do processo tropológico da prosopopéia, a figura retórica pela qual se impõe uma máscara muda e sem identidade. Ao analisar um breve fragmento de *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, de Man deduz sua ampla conclusão a partir de uma leitura retórica:

It can be shown that the systematic critique of the main categories of metaphysics undertaken by Nietzsche in his late work, the critique of the concepts of causality, of the subject, of identity, of referencial and revealed truth, etc., occurs along the same pattern of deconstruction that was operative in Proust's text.¹⁶

A tese de Paul de Man, afirma Derrida,¹⁷ é que "entre memória e lembrança internalizada não existe uma relação dialética, no sentido da interpretação ou auto- interpretação hegeliana, mas uma ruptura, uma forma de heterogeneidade, de desconexão."¹⁸ Para Derrida, a memória não pode mais ser pensada como "um poder psíquico voltado a um dos três modos do presente, o presente passado, que poderia ser dissociado do presente-presente, e o presente futuro. A memória se projeta em direção ao porvir e constitui a presença do presente. A retórica da temporalidade é, pois, esta retórica da memória."¹⁹

¹³ De MAN, Paul. *The rethoric of romanticism*, 1984. p. 67. Apud DERRIDA, J. *Memorie per Paul de Man: saggio sull'autobiografia*. Traduzione di Silvano Petrosino. Milano: Jaka Book, 1995. p.38. (Nossa tradução)

¹⁴ De MAN, Paul. *Allegories of reading*, p.15. Citado por Nalbantian, op. cit., p.35.

¹⁵ De MAN, Paul. "Autobiography as de-facement". *Modern Language Notes*, v. 94, p. 919-930, 1979.

¹⁶ A rica ambigüidade da narrativa de Proust e as complexas relações entre o texto e o autor haviam ficado inexploradas no momento em que seu trabalho tornou-se o alvo de ataques ao ato autobiográfico. Ihab Hassan, porta-voz da posição desconstrucionista, sustenta que a autobiografia é uma forma impossível e mortal, pois "[...] how can a life come alive to itself without ending in the infinite folds of its own hermeneutic circle?" HASSAN, I. *The Postmodern turn*, p. 147. Apud Nalbantian, op. cit., p.35.

¹⁷ Cf. DERRIDA, op. cit., 1995, p.56.

¹⁸ Na teorização de Hegel, existe uma oposição entre dois conceitos básicos envolvendo a memória: "Gedächtnis" e "Erinnerung" que significam, respectivamente, 1) a memória que pensa, a memória voluntária, a faculdade da memorização; 2) a memória que interioriza a lembrança como recolhimento interior e como preservação da experiência. Cf. DERRIDA, op. cit., 1995, p.45.

¹⁹ Idem.

Alinhado com os estudos sobre a posição do eu, ou sobre sua ausência, Michel Beaujour (New York University) descartou a tarefa de delimitar a autobiografia como gênero de qualquer espécie, definindo um outro gênero adjacente: o auto-retrato. Ele distingue entre autobiografia e auto-retrato, assinalando neste a ausência de um *continuum* narrativo, onde não há unidade cronológica, colocando assim em oposição as duas abordagens. Refutando as afirmativas de Lejeune, e tomando como exemplo textos famosos (alguns dos quais analisados por Lejeune), Beaujour sustenta que

L'oeuvre de Leiris n'est pas dans la lignée des *Confessions* de Rousseau, mais plutôt dans celle des *Rêveries*, et plus largement dans celle qui va des *Essais* de Montaigne à travers l'*Ecce Homo* de Nietzsche jusqu'au *Roland Barthes par Roland Barthes*. S'agit-il encore d'autobiographie? Parler de ces textes par référence aux définitions de Lejeune risque de nous condamner à un discours négatif en soulignant la fonction secondaire des structures narratives. Il vaudrait mieux les désigner comme *autoportraits* tout en mesurant l'imperfection d'un terme qui semble impliquer une conception périmée de la mimésis et de la reproduction. (BEAUJOUR, 1977, p. 443)²⁰

Recusando os critérios de narrativa cronológica, de representação e de *status* de um "eu pessoal", postulados por Lejeune, Beaujour estabelece uma nova categoria que inclui obras (mas não seus autores) como os *Essays* de Montaigne, as *Rêveries* de Rousseau, *Ecce homo* de Nietzsche e, particularmente, *La règle du jeu*, de Michel Leiris. Beaujour considera que o fator comum que faz desses textos outros tantos auto-retratos é que eles participam de uma tradição retórica que está em contraste direto com a metafísica da representação. O autor do auto-retrato não se propõe a árdua tarefa de pintar-se nos termos de uma identidade ocupacional. Pelo contrário, é um escritor descrito por sua escritura muito mais do que pela mímese ou representação.²¹ Em suma, na autobiografia, o memorialista deseja ser lembrado por sua vida, pelas ações grandes ou pequenas que ele narra. O memorialista é alguém que

²⁰ BEAUJOUR, M. "Autobiographie et autoportrait". *Poétique*, n. 32, p. 442-458, nov. 1977.

²¹ Segundo Battistini, a autobiografia de Michel Leiris pode ser considerada paradigmática desse enfoque, por apresentar técnicas narrativas revolucionárias. A memória funda-se nas palavras e não nos fatos; nos pensamentos e não nas ações; a relação normalmente criada pela contigüidade temporal é eliminada pela associação de idéias, com uma produção espacial simultânea que anula o tempo. Talvez por ser Leiris um dos protagonistas do movimento surrealista, sua autobiografia seria ininteligível para o leitor que tivesse a pretensão de encontrar nela uma concatenação lógica dos fatos (op. cit., p. 141).

se conta. O autor do auto-retrato, pelo contrário, não é outra coisa a não ser seu texto.²²

Para Starobinski (1970)²³ a autobiografia é um ato hermenêutico que remete ao ato da escritura, ao "eu" atual, o que pode agir como obstáculo à captação e à reprodução exata dos acontecimentos. As condições que Starobinski fixa para o conceito de autobiografia são as de que haja identidade entre o narrador e o personagem (herói) da narrativa, que deve abarcar um espaço de tempo suficiente para visualizar o espaço de uma vida. Na medida em que o espaço da narrativa se amplia, é possível que o autor da autobiografia contamine a narração com fatos dos quais foi testemunha, tornando-se assim memorialista. Por outro lado, ao voltar-se o autor para si mesmo, na hora da escritura, vem à tona o diário que contamina a autobiografia (p.258).

Infere-se que para Starobinski a autobiografia não é um gênero puro, definido, regulamentado por leis e regras, embora seja necessário aplicar-lhe algumas condições, por exemplo, de caráter ideológico ou cultural, ou condições de vivência real e legítima que autorizam o sujeito do discurso a tematizar sua vida pessoal que passou por uma extraordinária metamorfose: o *eu* da autobiografia não é - ou não é mais - o mesmo que está sendo descrito. Há como um desdobramento que, por um lado, permite ver e analisar com certa isenção o que se passou; por outro, não se trata de um desdobramento absoluto. O antigo *eu* ainda vive no *eu* da hora da escritura, embora o estilo esteja ligado ao presente do ato da escritura, ao *eu* atual, e essa auto-referência atual pode tornar-se um obstáculo à fidelidade dos acontecimentos evocados. A esse respeito, Starobinski considera que a originalidade do estilo parece perturbar a mensagem, pois o estilo, considerado como forma acrescida a um conteúdo, será julgado em função de sua infidelidade a uma realidade que passou. O conteúdo é anterior à forma, e a história revista, tema da narrativa, ocupará uma posição obrigatoriamente anterior. Por outro lado, o estilo, como desvio, se parecerá sobretudo com uma relação de fidelidade à realidade presente (p.259).

²²Ver BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980. p. 348. Citado por Nalbantian, op. cit., p.35.

²³ STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique*, n.3, Paris, p.257-265, 1970.

No descrédito geral demonstrado no passado em relação ao autor como pessoa real, e ainda hoje reafirmado, embora dentro de uma renovada atenção pela biografia, Starobinski propõe a compreensão do "estilo do autor" não como ornamentação acrescida a uma substância, mas como um desvio da norma com o qual a escritura se motiva no interior de uma auto-referencialidade.

A posição de Gusdorf (1980), um dos primeiros estudiosos contemporâneos que se ocupou da autobiografia, renovando as pesquisas após décadas de indiferença, é de que a descoberta da estrutura da vida pessoal, muito mais do que resumo, é um ato criativo, é uma segunda leitura da existência ainda mais verdadeira, pois disso resulta a tomada de consciência de uma totalidade unitária e sintética. Por essa razão Gusdorf relega a segundo plano a relação texto/história, preferindo fazer uma conexão entre texto e sujeito, centrando sua reflexão na maneira pela qual o texto representa o sujeito. O autor chama a atenção para o fato de que tanto a história positivista quanto a autobiografia não podem alcançar a recriação objetiva do passado: isso seria o que ele chama de *a kind of unavoidable optical illusion [...] pela qual the act of reflection that is essential to conscious awareness is [...] transferred back to the stage of the event itself.*²⁴ Para Gusdorf, então, ao *eu* vivido se acrescenta um outro *eu* criado através da experiência da escritura e, diríamos, da experiência da própria vida pregressa.

Uma confirmação desse posicionamento é dada por Carlos Fuentes, segundo o qual *in fiction, truth is the search for truth, nothing is pre-established and knowledge is only what both of us - reader and writer - can imagine.* O conhecimento autobiográfico e a verdade partilham, pois, dessa premissa fundamental da ficção, a primazia da imaginação, porque não há outra forma *to freely and fruit-fully explore the possibilities of our unfinished humanity. No other way to refuse the death of the past, making it present through memory. No other way of effectively giving life to the future, through the manifestation of our desire.*²⁵

²⁴ GUSDORF, Georges. "Conditions and limits of autobiography". In: OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 41.

²⁵ FUENTES, Carlos. Words apart. *The Guardian*, London, 24 Feb. 1989. p.29-30.

Outra polêmica reflexão sobre autobiografia e memória no ato da escritura nos vem de James Olney (1980) que, remetendo a Platão, retoma a afirmação de Heráclito sobre o fluir das coisas. Dessa forma, seria possível imaginar a memória em dois sentidos: como decorrer do passado convertendo-se em presente, e como a união desse passado com o presente, respectivamente, convertendo-se no ser. Para Olney a autobiografia pode ser entendida como um impulso vital que passa a ser transformado através da configuração psíquica de cada indivíduo.

Entendida assim, a vida não se dirige ao tempo do passado, mas às raízes individuais. A linha teórica de Olney defende, pois, a proeminência da escritura que se superpõe ao eu, a importância das diferenças, das semelhanças e dos denominadores constantes do ato autobiográfico. Dessa forma, o auto-exame retira sua matéria de uma existência que não possui semelhante, mas que se torna susceptível de criar uma metamorfose única no sujeito que a realiza. "E mesmo que isso comporte um ato criativo que, reinterpretando a história pessoal numa direção mítica, transforma os fatos contingentes numa escritura de êxitos inclusive artísticos", a conclusão de Olney é que "a autobiografia se recusa, de qualquer maneira, a ser um gênero literário igual aos demais".²⁶

Segundo Battistini, Olney nega inclusive a possibilidade de formular uma definição de autobiografia, que deveria ser tão extensa, de modo a deixar de ser uma definição, ou demasiado restrita a ponto de excluir um grande número de textos. Desde o início, renuncia-se a descrevê-la como forma literária ou a diferenciar as diversas formas, voltando-se para um estudo psicológico e filosófico que, impregnado de idealismo, utilize os arquétipos metafísicos de Heráclito.

Nesse conjunto heterogêneo de sugestões, toda atividade teórica se reduz à autobiografia entendida como a busca do fluxo de consciência que relaciona as diversas transformações do eu e que tem por finalidade o re-encontro com a identidade e a unidade da pessoa, dentro das mudanças que o tempo produziu. Para pôr ordem no mundo externo, múltiplo, confuso e hostil, surge a atividade metafórica do sujeito que conecta os dados sensoriais. Atribuindo à metáfora a função de

²⁶ Cf. BATTISTINI, op. cit., p.164.

produtora de ordem e unidade, a única distinção proposta por Olney nasce das duas táticas diferentes com as quais ela cumpre sua tarefa: cada uma modela sua existência em função do gênio pessoal ou do “demônio” - em sentido heraclítico - definido como faculdade dominante da qual não se pode fugir. A escolha de autores como Jung ou Eliot, argumenta Battistini, justificada por Olney diante de sua renúncia em definir a autobiografia como forma literária, demonstraria a confusão entre expressão genérica de si, visível em cada composição, e o ato refletido, específico e acabado com o qual o eu procura autodefinir-se, atribuindo forma e significado ao amorfismo da experiência.²⁷

Evidentemente, a metamorfose à qual o autor real se sujeita, ao tornar-se protagonista de uma autobiografia, reconhecida tanto por Gusdorf como por Olney,

não se reveste apenas de significados de palingenesia moral e gnosiológica, ditada pela passagem daquilo que o sujeito é àquilo que o sujeito gostaria de ser: essa passagem é, acima de tudo, devida à introdução do discurso num campo que de qualquer forma é literário, que não encontra referente imediato e especular no mundo real [...]. Na autobiografia, no dizer de H. Williams, estudioso de Rousseau, é o texto que se torna real, com suas estruturas lingüísticas, enquanto o mundo real torna-se progressivamente irreal. Por isso é oportunamente introduzido o conceito de "mundo textual" que constitui para o crítico um convite a uma leitura imanente, a uma *close reading*, onde talvez seja o exame das estruturas retóricas que ajuda a revelar as estruturas reais da experiência humana. Conseqüentemente, inclusive os que polemizam contra os estruturalistas e os semiólogos, que proclamam a plena autonomia da criação literária, acusando-os de não conseguir, sequer com esse postulado, emitir opiniões realmente objetivas [...], são obrigados finalmente a admitir que o exercício do "impulso subjetivo" não exclui, por parte de quem o sente, a observância das principais convenções do gênero autobiográfico.²⁸

Um enfoque que se opõe diametralmente a Olney e que também confere um papel relevante ao leitor, como em Lejeune, nos vem de Elizabeth Bruss (1974), que considera a autobiografia um legítimo ato literário. Para a autora é de fato possível dar uma definição tipológica da autobiografia ou de qualquer outro gênero, mas para ela a única definição válida é a que reflete a categoria literária enquanto tal, impondo compromissos ao leitor ou ao autor, explicando também o seu modo de existência. A crítica autobiográfica, na avaliação de Bruss,

souffre de ce qu'on se trompe sur la nature de ce genre littéraire: à partir d'une classification naïve on formule des jugements qui sont trop larges pour constituer une explication valable, trop rigides pour se plier aux changements historiques, ou de

²⁷ Cf. BATTISTINI, op. cit., p.138-139.

²⁸ Ibidem, p. 166-167.

simples prescriptions qui ne s'avouent pas comme telles. Il est trop facile de réfuter des jugements selon lesquels l'autobiographie est nécessairement téléologique et l'écrivain autobiographique nécessairement limité à la présentation de ce qu'il se rappelle de sa propre vie [...]. (BRUSS, 1974, p.14)²⁹

Para Bruss, a autobiografia nunca existiu enquanto ato literário oposto a outros tipos de atos de escritura. Por longo tempo não se fez nenhuma distinção entre uma primeira pessoa ficcional e um autor-herói autobiográfico claramente identificado. O termo "autobiografia" só teve estatuto de atividade digna de reconhecimento, substituindo o termo "memórias" - uma atividade considerada extraliterária - entre o fim do séc. XVIII e o começo do século XIX. Contudo, há poucas regras constitutivas comuns a qualquer autobiografia, a não ser a exigência de se "estabelecer uma relação entre o eu da representação e o eu que é o seu objeto".³⁰

Teorizando a respeito do papel ativo e participante do leitor, Bruss o considera o outro ideal para quem o texto é disponibilizado, e contra cujas expectativas e prováveis cálculos o autor se debate como num duelo, de acordo com as regras que fazem da literatura um jogo. Por trás dessa afirmação, argumenta Battistini, há todo um estudo sistemático da autobiografia, em que

as iluminações exegéticas que a sociologia literária de Jauss proporcionou a Lejeune encontra correspondência nas teorias lingüísticas do ato ilocutório de John Searle³¹ e nas distinções entre forma e função de Tynianov. Assim como Lejeune critica a "ilusão da eternidade" de um certo estruturalismo abstrato, Bruss reage implicitamente à lingüística de Chomski, retomando, através de Searle, a lição de John Austin e do Wittgenstein da maturidade, aos quais se abeberam também os teóricos da sociolingüística [...]. Embora alicerçado nos eventos reais da vida, o escrever a respeito de si possui regras próprias: quem nos ensina de forma magistral é Bóris Eikhenbaum que, ao examinar os diários do jovem Tolstoi, mantém rigorosamente separadas a literatura da psicologia, a consciência criativa da natureza [...]. (BATTISTINI, op. cit., p. 148)

A autobiografia encontra-se assim enquadrada no conjunto da literatura, de forma que sua dinâmica possa ser estabelecida através de uma análise opositiva. Em nível de sistema, a autobiografia se transforma, ou pelo nascimento ou pela extinção

²⁹ BRUSS, Elizabeth. "L'autobiographie considerée comme acte littéraire". *Poétique* n.17, p.14-26, 1974.

³⁰ Ibidem, p.23.

³¹ O teoria dos atos de fala, elaborada por John Searle (*Speech acts*, Cambridge, 1969), associa a forma lingüística a um determinado contexto socioliterário que, re-inserindo no discurso os gostos e as convenções do público, fixa-se, numa síntese original, às hipóteses dos formalistas russos a respeito dos mecanismos da evolução dos gêneros.

de gêneros literários contíguos, em função das modificadas relações entre vernáculo e língua oficial e pela introdução de novas técnicas expressivas. Conseqüentemente, argumenta Battistini, "mesmo sendo possível identificar um núcleo central do ato autobiográfico, que impede qualquer modificação, existem inúmeras variantes periféricas que, reconduzidas à unidade do gênero, revelam suas transformações" (p. 149).

Em relação a Lejeune, que analisou quatro autores franceses para encontrar o denominador comum, Bruss caminha em direção complementar, enfatizando as diferenças, the *changing structure* sugerida pelo título de seu livro.³² Ao criticar a metodologia de Lejeune, que estipula um contrato entre um autor do século XVIII e um leitor de hoje, Bruss observa que não variam somente as características textuais que identificam o gênero literário do qual um determinado texto faz parte, mas muda também o grau de integração entre as funções próprias e outros aspectos funcionais. Como, por exemplo, o valor literário do gênero que, para a autobiografia, foi praticamente inexistente até o século XVIII, e o valor ilocutório que se relaciona aos meios de produção do discurso, as formas pelas quais a linguagem reflete ou cria situações pragmáticas, em função das relações que normalmente existem entre uso lingüístico e estrutura social. Esses aspectos colocam o estudo da autobiografia numa perspectiva retórica, "se for verdade que o escritor pretende dar de si, através da linguagem, uma imagem pública nunca totalmente fiel à realidade".³³

Numa postura semelhante à de Gusdorf, Eakin (1988)³⁴ sustenta que o texto autobiográfico não reflete um autor referencial, mas é o autor que se cria a si mesmo, dando vida a um "eu" que deixaria de existir sem esse texto. A criação desse eu não precisaria, pois, ser submetida à prova da comparação com uma realidade extratextual, pois se justificaria por si mesma. O que Eakin de fato procura demonstrar é que o eu da autobiografia é uma ficção, uma forma de auto-invenção fundada na cultura, na literatura e, sobretudo, na linguagem. Com base na crítica

³² Ver BRUSS, E. W. *Autobiography: the changing structure of a literary act*. (Dissert.) University of Michigan, 1972. Citado por Bruss, op. cit., p.21, nota 20. E também "L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif". *Poétique* n. 56, pag. 461-482, nov. 1983.

³³ BATTISTINI, op. cit., p. 149.

³⁴ EAKIN, P.J. *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton: Princeton UP, 1988.

autobiográfica estabelecida por Gusdorf e Olney, Eakin procura evidenciar os fatores psicológicos e culturais que caracterizam o ato autobiográfico como re-encenação e extensão de fases mais antigas da formação de identidade.

A idéia é de que a criação do eu autobiográfico resulta ser tanto uma descoberta quanto uma invenção de identidade. Embasando seus argumentos na leitura das autobiografias de Henry James, Jean-Paul Sartre, Nabokov e Mary McCarthy, entre outras, Eakin cria um caso multifacetado para a ficção como agente de verdade, no processo da auto-invenção que ele identifica no âmago do impulso autobiográfico. Em suma, ele concebe a autobiografia como um ato performativo no qual o eu é criado pela linguagem, explorando o papel ficcional no processo da auto-invenção, sob o argumento de que na autobiografia a ficção não constitui um engano, mas um meio de auto-revelação que capta a verdade psicológica. Infere-se que também para Eakin não haveria possibilidade de diferenciar ficção de autobiografia.

A alternativa possível para Eakin parece a de recorrer à psicologia que justificaria a capacidade cognitiva do texto autobiográfico, defendendo-o das ameaças da ficção, porque a autobiografia é um modo de "auto-invenção" que se realiza em função da vivência real e que se formaliza, quase se solidifica, no ato da escritura.

Entre as contribuições mais recentes e originais podemos ainda capitular as de Louis Marin (1999).³⁵ Em ocasião das comemorações para o IX Centenário da fundação da Universidade de Bolonha (Itália) em 1992, Louis Marin, um dos mais renomados estudiosos franceses do texto autobiográfico, preparou um ensaio intitulado "Transparence et opacité de la peinture". A teorização de Marin procura evocar a dupla pintura, *vis-a-vis*, de um único objeto, uma pintura de imagens e de palavras, focalizando, nestas, as palavras do sujeito, as palavras do "eu".

Tomando como tema Montaigne, e a famosa frase introdutória de seus *Essays: Je suis moi-même la matière de mon livre*, ele avalia a tarefa autobiográfica como a junção da transparência e da opacidade, uma vez que no *Aviso ao leitor*, dado por Montaigne, o caráter escorregadio dos termos visuais e textuais são demasiado

³⁵ MARIN, L. *L'écriture de soi*. Paris: PUF, 1999, p. 127-136.

imediatos para remeter aos meros valores metafóricos do discurso. Ao propor a combinação da representação visual³⁶ com a representação da escritura, isto é, não apenas o pintar, mas pintar-se, não somente escrever, mas escrever-se, surge a possibilidade teórica e metodológica de chegar ao âmago do funcionamento desse conjunto de significantes:

Il n'est guère façon plus intime de tisser un texte, écrit, avec la trame du visible de la peinture e la chaîne de l'écriture, du livre autour du même sujet, du sujet écrivant et peignant avec des mots, un sujet s'exposant dans la topique de seus lieux e dont le nom vient occuper un lieu central: *Moi* dans toute transparence et toute son opacité de forme e de matière, pluriel e singulier, écrit pour être donné à voir; peint pour être donné a lire: transparence et opacité de la représentation du moi en texte et en image et à leur repli, un autoportrait de signes, de lettres, de phrases, de lignes, de dessin e de forme.

Il s'agit de jouer l'une contre, avec, sur l'autre, ces deux questions: travailler cet échange et ce croisement lus d'abord dans un texte, vus ensuite une image, entre le deux substance et formes sémiotiques d'expression e de contenu, entre les deux médiums de l'enonciation et de la représentation visuelle, imaginale, écrite, langagière. (MARIN, 1999, p.128-129)

De acordo com a reflexão teórica de Marin, ao colocar-se não só a dimensão reflexiva da representação, mas também a emergência do eu, a identificação do sujeito da representação como *ego*, o sujeito consegue alcançar tamanha individualidade pessoal e social, "que essa ocasião teórica se inscreve num momento histórico do pensamento, da literatura e das artes". Para Marin, então, o projeto autobiográfico de Montaigne é fundador, enquanto forma extrema da escritura do eu, enquanto desdobramento de sua "opacidade" na "transparência" de sua representação escrita. Marin considera o texto de Montaigne fundador, pois se apresenta como dimensão transitiva - representa o eu, o eu dele, - o que revela a tensão entre o eu do sujeito da enunciação da escritura e a identificação desse eu, com todos seus marcadores de propriedade e de apropriação do objeto da escritura, com todos os recursos literários que, apresentando o autor que escreve, lhe conferem um nome único.³⁷

Numa resenha sobre a autobiografia, mesmo breve e parcial, emergem sem dúvida alguns denominadores comuns, entre os quais ressalta o interesse teórico

³⁶ Marin refere-se ao retrato de Montaigne no frontispício do livro como a uma imagem emoldurada, isolada das páginas do livro, que muitas vezes se substitui "au commanditaire ou au dédicataire de l'ouvrage" e onde o autor, como nome próprio, "*s'autorise* en conquérant son individualité sur les dispositifs où s'exprimait le service d'un maître et *légitime* son texte en l'appropriant au nom, à l'individu qui porte ce nom et porte le livre comme une de ses propriétés" (p.132).

dominante nos anos 70. Os métodos formais, semiológicos e dedutivos parecem prevalecer sobre os históricos, estéticos e empíricos. Todos possuem algumas lacunas ou problemas, mas revelam também que uma análise histórica da autobiografia pode suprir os vazios deixados pelas análises exclusivamente formais que, somente com Lejeune e Bruss, começaram a considerar o aspecto diacrônico. Conhecer melhor seus mecanismos, a lógica de sua composição, o estilo, as seqüências narrativas e, finalmente, as estruturas retóricas, é um primeiro passo para descobrir as mistificações que se escondem por trás de um "gênero" sobre o qual se produziu a idéia de que é de fácil realização. Uma idéia que provém claramente do desconhecimento de suas normas de funcionamento e de sua complexidade.

O problema dos "modos" e dos "gêneros" literários tem uma história longa e polêmica. Contudo, hoje parecem teoricamente confirmadas as distinções entre os dois conceitos, que remetem "ao plano da arquitextualidade", isto é, ao "conjunto das categorias gerais ou transcendentais - tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. - donde decorre cada texto singular".³⁸

Avaliando os pontos de convergência e/ou divergência das diversas linhas teóricas vistas até aqui, é possível dizer que a autobiografia de Janet Frame se insere facilmente - e paradoxalmente - em quase todos esses posicionamentos, excetuando-se, talvez, o enfoque metafísico de Olney. Com efeito, há um "pacto" estabelecido com o leitor; estão presentes os aspectos psicológicos e psicanalíticos postulados por Lejeune. Quanto ao gênero, não podemos deixar de concordar com a dificuldade da delimitação entre autobiografia e ficção. O processo de obliteração (*de-facement*) postulado por de Man também não pode ser negado, bem como o processo da transposição da memória do passado para o presente.

A diferenciação claramente estabelecida por Beaujour entre autobiografia e auto-retrato pode ser confirmada pela presença de uma ruptura de continuidade que, na autobiografia de Frame, ocorre no segundo volume, quando quatro capítulos deslizam para uma confissão que possui o caráter do auto-retrato. O eu criado pela

³⁷ Ibidem, p. 131.

³⁸ Cf. GENETTE, 1994, *apud* REIS, C. "Crise e relativismo dos gêneros". *IV Congresso Abralic*, São Paulo, 1995. p. 171-177.

escritora não precisa de justificativa, de pacto, porque se funda na cultura, na literatura e sobretudo na linguagem, como postula Eakin, produzindo a descoberta de si aliada à ficção, o que cria o amálgama num todo homogêneo.

Na autocompreensão, na autodescoberta de si, Frame confirma o "ato hermenêutico" postulado por Starobinski, bem como a relação explícita entre texto e sujeito, que remete ao eu da escritura, uma escritura que se superpõe ao eu. A autobiografia de Frame é, sem dúvida, um ato literário como sustenta Bruss, com seu núcleo central irradiando-se numa variante própria, individualizante, como de resto é a vida de cada ser humano. Em suma, não existem limites definidos, mas limiares fluidos e móveis entre ato autobiográfico e literatura: memória e imaginação se encontram, gestando assim a obra. Se foi difícil inscrever a ficção "autobiográfica" frameana em padrões literários definidos, sua autobiografia ficcional parece bem menos complicada de inscrever na maior parte das teorias revisadas.

4.1.1 Autobiografia feminina: aspectos e funções

O espaço ocupado pela teoria geral da autobiografia é, como vimos, bastante amplo, contudo ainda é preciso que surja alguma nova abordagem crítica voltada à autobiografia feminina em particular, capaz de evidenciar os vazios, as aporias, as cumplicidades e a exclusão na teorização dominante sobre o assunto e, ao mesmo tempo, capaz de estabelecer aqueles elos relacionais entre gênero literário e gênero biológico que necessitam de uma maior investigação. Conforme Smith e Watson, a ética autobiográfica inclui uma quantidade pouco investigada de enfoques a respeito do conhecimento que os supostos leitores têm a respeito dos sujeitos autobiográficos: *The ethics of self and family revelation within the autobiography, the positioning of audience during and after the subject's lifetime, the subject's relation to biographical accounts and extratextual evidence are areas that deserve further scrutiny.*³⁹

³⁹ SMITH, S., WATSON, J. "Introduction: situating subjectivity in women's autobiographical practices". In: _____. *Women, autobiography, theory: a reader*, op. cit., p. 38. [3-52]

De fato, como reconhecem Smith e Watson, a forma narratológica da história de vida, sua codificação e transação entre escritor e leitores foram escassamente teorizadas na autobiografia feminina. Seria preciso pensar mais cuidadosamente nas características textuais que podem diferenciar autobiografia de romance autobiográfico ou de outras formas não-ficcionais, considerando especialmente o leitor leigo que muitas vezes emprega os termos romance e autobiografia sem diferenciá-los adequadamente. Com efeito, o que significa, para o leitor, ser capaz ou não de identificar a distinção, isto é, ler a obra como se fosse romance? Embora Philippe Lejeune tenha teorizado a respeito do pacto autobiográfico, é preciso considerar de que forma o conceito de pacto poderia ser modificado ou aperfeiçoado na prática autobiográfica feminista, sustentam Smith e Watson.

A questão da formação de identidade nacional e da narrativa autobiográfica também merece uma análise aprofundada, sugerem Smith e Watson. Para os teóricos do pós-colonialismo e dos estudos culturais a expressão "identidade nacional" é profundamente problemática, porque os mitos nacionais são fundados nos discursos do "outro", do "alienígena", de modo que a lógica da alteridade torna-se o meio através do qual

national borders are established, policed, and breached. The gendered aspects of this logic are everywhere in evidence in debates about the nation and national identity. Reading of women's autobiographical texts need to attend to the complex ways in which narrators engage myths of national identity and represent themselves as national and/or unnational subjects. (SMITH, S.; WATSON, J. 1998, p.38)

Certamente escrever uma autobiografia pode tornar-se um ato político e não apenas o gesto de honrar uma espécie de última dívida para com a vida, recomeçar a viver com o espírito renovado as mesmas situações já vivenciadas. Não se trata, pois, somente de aprender a apreciar mais e melhor os minutos e, portanto, a eternidade do presente, a única que nos é concedida, como escreve Santo Agostinho no final das *Confissões*, em que ele precisa admitir que futuro e passado não existem e que, impropriamente, se acredita que os tempos são três: o passado, o presente e o futuro:

É impróprio afirmar: os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer: os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presentes das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que

não vejo em outra parte: lembranças presentes das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (SANTO AGOSTINHO, 11º Livro, cap. XX, p. 309).

A função da autobiografia pode ser muito mais do que um ato de esperança e renovação espiritual como provavelmente o foi para Santo Agostinho; ela pode ser também um ato performativo, isto é, uma ação realizada pelo sujeito autobiográfico para "agir", no sentido de realizar um ato de fala que deverá ter repercussões, isto é, uma "força ilocutória":

Every day, in disparate venues, in response to sundry occasions, in front of precise audiences (even if an audience of one), people assemble, if only temporarily, a "life" to which they assign narrative coherence and meaning and through which they position themselves in historically specific identities. Whatever that occasion or that audience, the autobiographical speaker becomes a "performative subject". (SMITH, Sidonie, 1998, p.108)⁴⁰

Em seu eloqüente artigo "Performativity, autobiographical practice, resistance", Sidonie Smith situa com muita clareza o que ela entende por "funções da prática autobiográfica", ao sustentar que a narrativa autobiográfica não é um mero ato de auto-expressão. Esta, na teoria da autobiografia, presume a emergência da auto-identidade como algo que nasce da interioridade psíquica, localizada em "algum" lugar no sujeito que narra. Dessa forma, a teorização parte do pressuposto de uma *ontological and integumentary relationship of interiority to bodily surface to text as well as the identity (synonymity) of the I before the text, the I of the narrator, and the I of the narrated subject.*⁴¹

Smith argumenta que o "eu" tão freqüentemente invocado nas teorias auto-expressivas da autobiografia não é um nome, uma coisa em si, prestes a materializar-se através do texto. Para ela, não existe um eu autobiográfico essencial, anterior ao momento da autonarração. O verdadeiro sentido do eu como identidade deriva, paradoxalmente, da perda da consciência e da subsequente recuperação de fragmentos de experiência de vida e não, como sustenta certa linha teórica, de um repositório, de

⁴⁰ SMITH, S. "Performativity, autobiographical practice, resistance". In: ____ ; WATSON, J., op. cit., p. 108-115.

⁴¹ Ibidem, p. 109.

um arquivo de vivências que percorrem ininterruptamente o espaço entre a infância e o momento da escritura.⁴²

A narrativa autobiográfica, segundo Smith, começa como uma forma de amnésia e, após iniciada, a "natureza fragmentária do sujeito se insere com força" na escritura. Além disso, há muitas histórias a serem contadas e diferentes contextos que exigem, por vezes, narrativas identitárias radicalmente divergentes. Em cada situação, portanto, a *performance* narrativa, constituída da interioridade do eu - que se acredita ser anterior à expressão autobiográfica - é um *efeito* da narrativa autobiográfica. Citando Judith Butler a respeito da "performatividade", afirma Smith:

What Judith Butler⁴³ says of gender performativity can be reframed in terms of autobiographical performativity: "Whitin the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative - that is, constituing the identity it is purported to be [...]. There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results." (SMITH, S., op. cit., p.109)⁴⁴

A grande lacuna deixada pela teoria da autobiografia em relação à escritura feminina é criticada também por Mary G. Mason⁴⁵ que procura as causas dessa ausência, chamando a atenção para o fato de que em diversas autobiografias femininas encontram-se os padrões estabelecidos por dois protótipos masculinos: *As confissões* de Santo Agostinho e as *Confissões* de J.J. Rousseau. Por outro lado, os autobiógrafos nunca utilizam (ou utilizaram) os arquétipos de mulheres autobiógrafas.

A incongruência que logo salta aos olhos é que a conversão de Santo Agostinho, sua luta sobre a carne, para que o espírito se sobressaísse, não possui afinidades com as realidades mais profundas da experiência feminina, inclusive no contexto religioso, sendo por isso um paradigma inadequado. Da mesma forma, o

⁴² Essa postura teórica é explicitada por Janet Frame em vários momentos de sua autobiografia, já citados anteriormente, que ampliaremos a seguir.

⁴³ Cf. BUTLER, Judith. "Gender". In: _____. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993. p. 24-25.

⁴⁴ É bastante significativo que o exercício particular de autodefinição "performativo" por Frame nas autobiografias antecipe o emprego da intedeterminação autoral como característica marcante em seu último romance, *The Carpathians*. Isso não significa que ela negue seu eu, que ela se ausente, pelo contrário, ela reafirma a si mesma através de uma percepção de sua subjetividade externamente mais planejada e talvez menos espontânea, o que poderia confirmar a idéia de que a autobiografia de Frame seja menos "narrativa auto-reflexiva" e mais recriação - parcialmente - ficcional.

⁴⁵ MASON, Mary G. "The other voice: autobiographies of women writers". In: SMITH, S., WATSON, J., op. cit., p. 321-324.

arquétipo autocentrado de Rousseau, desviando-se de uma apresentação dramática, volta-se para os desdobramentos da autodescoberta, em que eventos e personagens são pouco mais do que aspectos da consciência do autor ali envolvida, não encontrando eco na escritura feminina, em suas histórias de vida.

Nos quatro modelos analisados por Mason,⁴⁶ a autodescoberta da identidade feminina parece identificar e reconhecer a presença de outra consciência:

[...] the disclosure of female self is linked to the identification of some "other". This recognition of another consciousness - and I emphasize recognition rather than deference - this grounding of identity through relation to the chosen other, seems (if we may judge by our four representative cases) to enable women to write openly about themselves ... (MASON, M.G., 1998, p. 321)

O estudo de Mason pode esclarecer alguns aspectos importantes da autobiografia feminina que a crítica e a teoria tradicionais, ao longo de sua história, nunca cogitaram. A teorização sobre autobiografia, de fato, pauta-se - em sua grande maioria - em modelos masculinos que se tornaram paradigmas ao longo dos séculos. Essa negligência permitiu que as autobiografias femininas permanecessem invisíveis, *systematically ignored in the studies on autobiography that have proliferated in the past fifteen years*,⁴⁷ ignoradas ou lidas de forma inadequada, de modo que as mulheres foram impedidas de escrever aqueles textos *by which they might assume power over - take control of - their own lives*.⁴⁸

Smith e Watson enfatizam a importância documental e política do texto autobiográfico feminino que pode tornar-se altamente educativo. Citando o trabalho de Shoshana Felman sobre testemunho, argumentam que [...] *commitment to the imperatives of testimony, as Shoshana Felman argued in her work on testimony,*

⁴⁶ As autobiografias analisadas por Mason focalizam as revelações de anacoretas e místicas como Juliana de Norwick (séc.XIV), Margery Kempe (séc.XIV), que escreveu a primeira autobiografia de língua inglesa descoberta somente em 1934; Margaret Cavendish (séc. XVI) e Ann Bradstreet (séc.XVII). Esses textos revelam, segundo a autora, não somente importantes começos da autobiografia feminina de língua inglesa, mas também uma forma autobiográfica diferenciada, isto é, um conjunto de paradigmas válidos para a escritura autobiográfica feminina do nosso tempo.

⁴⁷ STANTON, Domna, C. *The female autograph* (Ed.). New York: New York Literary Forum, 1984. p. vii. *Apud* Smith, Watson, op. cit., p.3.

⁴⁸ HEILBRUN, Carolyn G. *Writing a woman's life*. New York: W.W. Norton, 1988. p.16-17. *Apud* Smith, Watson, op. cit., p.3.

*requires us, as teachers and scholars, to develop radical pedagogies that can facilitate encounters between readers and the texts of unspeakable horror.*⁴⁹

4.1.2 Autobiografia: um gênero fora da lei?

As soon as the word "genre" is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn.

Derrida, *The law of genre*

Mesmo numa rápida revisão da literatura crítica da autobiografia ocidental, confirma-se a posição de Derrida exposta em epígrafe e, enquanto a crítica do gênero consiste freqüentemente de definições e redefinições, a maior parte da crítica voltada à autobiografia parece engajada no esforço vigoroso de fixar e estabilizar limites genéricos. No entanto, argumenta Caren Kaplan, esse posicionamento tradicional, ao colocar limites definidos, abre também novas possibilidades, pois os limites das estruturas literárias ocidentais são bastante óbvios

in the powerful elisions, co-optations and experiments that constitute cultural margins. As counterlaw, or "out-law", such production often break most obvious rules of genre. Locating out-law genres enables a deconstruction of the "master" genres, revealing the power dynamics embedded in literary production, distribution and reception. (KAPLAN, C., 1998, p.208)⁵⁰

Os gêneros fora-da-lei, no discurso autobiográfico, atualmente apresentam a mistura de dois elementos tradicionalmente incompatíveis: a crítica autobiográfica e a autobiografia em si mesma. A emergência desse gênero "fora-da-lei", sugere Kaplan, requer procedimentos de colaboração harmoniosa mais estreitamente afinados com as diferenças de poder entre os participantes, no processo de produção do texto. Assim sendo, ao invés de um discurso de autoria individual, encontramos um discurso de situação: *a politics of location*.⁵¹

⁴⁹ SMITH, S., WATSON, J., op. cit., p. 39.

⁵⁰ KAPLAN, C. "Resisting autobiography: out-law genres and transnational feminist subjects". In: SMITH, S.; WATSON, J., op. cit., p. 208-216.

⁵¹ Ibidem, p. 209.

O estudo de Kaplan está voltado a uma série de discursos situacionais e à expansão ou à revolução dos limites genéricos que reconstróem e desafiam os conceitos tradicionais de crítico e de autor. Esses gêneros incluem memórias de cárcere, literatura de testemunho, escrituras etnográficas, biomitografias (envolvidas com o problema das identidades lésbicas), autobiografia cultural e psicobiografias reguladoras.⁵²

Kaplan explica a justaposição desses gêneros alternativos não como um mapeamento da produção global desse tipo de produção literária relacionada com a tradição autobiográfica, mas como um indicador da variedade de estratégias de leituras e escrituras que operam no momento em que a lei do gênero se intersecciona com as condições contemporâneas, sejam elas pós-coloniais ou transnacionais.

A consciência crítica produzida pela reavaliação de um gênero convencional como a autobiografia, por exemplo numa nova situação como a experiência da detenção prisional, segundo Kaplan cria uma desestabilização do gênero:

The essential categories of autobiography, especially as adopted by Western feminism in the last twenty years - the revelation of individuality, the chronological unfolding of a life, reflections and confessions, the recovery and assertion of suppressed identity - are utilized, reworked and even abandoned. The primacy of the individual author whose mind is separate and unique is especially moribund in the context of Harlow's "women' s prison".⁵³ Ultimately we read the rejection of purely aesthetic categories in favor of a wordly, politicized framework for narrative and cultural production in the texts that Harlow highlights in her work. (KAPLAN, op. cit., p. 209.)

Pelo posicionamento de Kaplan é possível inferir que ela está mais interessada em categorias alternativas: nas categorias da autobiografia altamente politizada e de âmbito transnacional, por exemplo nas autobiografias de mulheres aprisionadas, de mulheres homossexuais, de mulheres etnicamente discriminadas, enquanto a

⁵² Nas colocações de Spivak, posto que as teorias psicanalíticas pós-estruturalistas da formação do sujeito não conseguem abordar adequadamente a constituição do sujeito neocolonial e os opressores da mulher, a crítica feminista deve desenvolver procedimentos alternativos e um método intensamente colaborativo. A forma narrativa a ser inventada é a psicobiografia reguladora, isto é, aquela cujas expressões "constitute the subject-effect of these women, give these women a sense of their I". SPIVAK, G. "The political economy of women as seen by a literary critic". In: WEED, Elizabeth (Ed.). *Coming to terms: feminism, theory, politics*. New York: Routledge, 1989. p.227. *Apud* Kaplan, p.214.

autobiografia puramente estética estaria sendo deixada de lado, talvez em função de sua supostamente escassa ou nula politização.

Acreditamos que as autobiografias de Janet Frame, embora nosso recorte tenha privilegiado outros aspectos, podem ser analisadas e avaliadas em termos políticos, pois se inscrevem amplamente no contexto pós-colonial, pós-estrutural e transnacional e, ainda, no contexto "prisional". A "prisão" de Janet Frame não foi um cárcere judiciário, mas foi certamente tão ou mais contundente do que uma prisão tradicional, e sua escritura se configura como denúncia e crítica aos padrões imperialistas, à discriminação dos marginais/marginalizados, brancos ou indígenas, em suma, como literatura de resistência.

4.2 A autobiografia de Janet Frame: um exercício literário de memória

Time present and time past
Are both perhaps in time future
And time future contained in time past.

T.S. Eliot, *The four quartets*

A memória autobiográfica, para o sujeito moderno, "se configura como lugar de verificação de sua capacidade de escolher e, ao mesmo tempo, como reservatório no qual abastecer-se para iluminar suas predisposições, suas idiossincrasias, suas aspirações".⁵⁴ Essa parece ser a memória autobiográfica de Janet Frame, que faz suas escolhas pessoais, realiza suas buscas para compreender suas particularidades, indo em direção à fonte de suas memórias e dela voltando abastecida para narrá-las.

Janet Frame: an autobiography narra o percurso que se inicia na primeira infância, período no qual ela insere com muita força seus familiares, porque "a memória e o mito pertencem aos ancestrais"; segue pela adolescência e chega à maturidade. A autora relata os anos que transcorrem num ambiente materialmente pobre, mas ao lado de uma família intelectualmente rica, a vida estudantil, o longo

⁵³ Kaplan refere-se ao estudo de Barbara Harlow sobre mulheres aprisionadas em cárceres: "From the women's prison: third world women's narrative of prison". O texto consta da coletânea de SMITH,S.; WATSON,J., op. cit., p.453-460.

período de internação em hospitais psiquiátricos, com breves retornos ao mundo "normal" e finalmente a descoberta de sua *Mirror City*, a cidade da imaginação e da inspiração.

Todos os vazios que a vida lhe deixou como herança, pela longa, injusta e equivocada internação em hospitais psiquiátricos, pelas trágicas perdas familiares - e também pelas perdas intelectuais - a autora recupera e preenche com palavras, que lhe proporcionam alívio espiritual. Ao sair da última internação e visitando algumas livrarias, Frame se surpreende com a quantidade de livros (e de palavras) de autores neozelandeses que por longos anos lhe foram negados no hospital. Como descreve em sua autobiografia: "Era como ter sido órfã e descobrir que seus pais estavam vivos e moravam na mais desejável das casas."

Essa autobiografia, uma surpreendente combinação de reticências e revelação, de "transparência e opacidade", para empregar as palavras de Louis Marin (op. cit.), narra as experiências dos anos que antecedem a composição de *An adaptable man*, e grande parte dessa experiência fundamentou, evidentemente, seus primeiros cinco romances. Contudo, o processo de transmutação que a escritora utiliza, misturando, remodelando, modificando fatos e memórias, é o que diferencia os romances dos eventos que podem ter sido sua fonte. Ouçamos a própria Janet Frame:

My only qualification for continuing this autobiography is that although I have used, invented, mixed, remodelled, changed, added, subtracted from all experiences I have never written directly of my own life and feelings. Undoubtedly I have mixed myself with other characters who themselves are a product of known and unknowns, real and imagined. I have created "selves"; but I have never written of me. (*An autobiography*, p.405)

Focalizando seu "eu autorial", Janet Frame emprega a autobiografia para falar do crescimento de uma escritora, das experiências e das epifanias que, retrospectivamente, ela vê como formativas e fundamentais para o alcance e para o sucesso de sua profissão. Ao mesmo tempo, parece perpetuar o mito do artista como um ser elitizado, isolado, cuja vocação é uma espécie de automartírio, porque ser prisioneiro da linguagem implica, para o artista, pagar um alto preço: particularmente

⁵⁴ Cf. JEDLOWSKI, P. "Memoria, esperienza e modernità". In: RAMPAZI, M. (Org.). *Il senso del passato*. Milano: Franco Angeli, 1989. p. 21.

para as mulheres-escritoras não existiria outra alternativa. Citando Camus, ela acredita que "*living is slightly the opposite of expressing. If I am to believe the great Tuscan masters, it means triple witness, in silence, flames and immobility*".⁵⁵

Os primeiros capítulos de *To the is-land* falam dos simples mistérios da infância e da imensa riqueza que a criança vê na experiência. O mundo infantil retratado por Janet é o de uma pequena cidade provinciana do Sul da Ilha, emoldurado entre os anos 20 e os 30. Embora ela esteja mais preocupada com a introspecção, a narrativa ainda segue um caminho familiar, explorando as descobertas freqüentemente associadas à inocência, à descoberta da sexualidade, da mortalidade e da morte, da maldade e da traição e, talvez mais importante ainda, a descoberta da variedade e da incerteza da linguagem: *I was learning words, believing from the beginning that words meant what they said*.⁵⁶

Mais tarde, no segundo volume da autobiografia, ao narrar sobre seu período de internação no Sunnyside Hospital, percebe horrorizada que precisa habituar-se a falar outra linguagem, a que lhe é imposta pelas enfermeiras. Para reencontrar sua linguagem ela escreve cartas, quando lhe permitem, aos pais e às irmãs, mas as cartas são censuradas e, muitas vezes, sequer enviadas. Ela lembra que numa carta para a irmã June, na qual citava as palavras de um texto de Virginia Woolf: *the gorse having a peanut-buttery smell*, essa frase foi questionada pelos médicos *and judged to be an example of my "schizophrenia"* [...] *I was now officially suffering from schizophrenia, although I had no conversation with the doctors, or tests. I had woven myself into a trap*.⁵⁷

Logo no início, ela revela sua obsessão pela idéia de que uma verdade pode estar contida na linguagem, embora deixe de ser verdade se a concebermos em seu sentido literal. Muito antes de começar a pensar em si no papel de poeta ou de ficcionista, ela começa a compreender a dicotomia entre a verdade interior e a exterior. Há diversas fontes para a essa conscientização. Na mãe, que ela cita

⁵⁵CAMUS, A. *Notebooks*. London: Hamish Hamilton, 1962. *Apud* FRAME, J. *An autobiography*, p. 363.

⁵⁶FRAME, *An autobiography*, p.13.

⁵⁷Ibidem, p. 213.

freqüentemente de forma carinhosa, embora sutilmente irônica, ela busca a memória da linguagem do clichê emocional. Em suas citações, a ironia sugere sempre seu encantamento de escritora pelo verdadeiro tesouro do significado imaginado e o distanciamento dos significados falsos ou forjados do mundo exterior.

O calor do ambiente familiar envolve as crianças irmãs com a presença contínua de poesia, música e natureza, apesar da consciência constante da pobreza, da doença e do estigma social que deriva dessa pobreza, mas também do irmão epiléptico e, mais tarde, da situação problemática do pai, cujo salário é reduzido pela metade pelo resto de sua vida. É a punição imposta pela empresa ferroviária em virtude de uma manobra inadequada que George Frame realizou no trem que ele conduzia.

O capítulo 26 descreve as primeiras tentativas de penetrar a vida com a arte através das composições escolares, das primeiras tentativas literárias e seu desejo de tornar-se escritora, que se transformaria no único objetivo de sua vida:

I have often wondered in which world I might have lived my "real" life had not the world of literature been given to me by my mother and by the school syllabus, and even by the death of Myrtle. It was my insistence of bringing this world home, rather than vanishing within it, that increased my desire to write, for how else could I anchor that world within this everyday world where I hadn't the slightest doubt that it belonged? (*An autobiography*, p.120, grifo da autora)

[...]

It was not an escape in the sense of a removal from the unhappiness I felt over the sickness at home or from my own feeling of nowhere in not having ordinary clothes to wear even to prove that I was a human being and there was a peopled world beyond home and school; there was no removal of myself and my life to another world; there was simply the other world's arrival into my world, the literature streaming through it like an array of beautiful ribbons through the branches of a green, growing tree, touching the leaves with unexpected light that was unlike the expected deserved habitual light of the sun and the seasons. It was the arrival, as of neighbours or relatives or anyone who belonged there and was at home, of the poets and the prose writers and their work at Fifty-six Eden Street, Oa maru, "the kingdom by the sea", bringing their hosts of words and characters and their special vision. (*Ibidem*, p.115. grifo da autora)

Quando fala nas limitações da linguagem para apresentar sua visão de uma felicidade espúria, ela já está prenunciando a visão melancólica e desencantada que dominaria seus romances dos anos 60 e, a partir desse momento, também a

autobiografia. O problema da doença mental emerge aqui. A sensação de sua diferença, que foi sempre literária e social, agora torna-se mais ameaçadora, porque está associada ao diagnóstico de esquizofrenia que a conduzirá ao encarceramento numa série de hospitais psiquiátricos descritos no segundo volume. A descrição de seu estado conturbado e confuso, quando as memórias parecem tornar-se um redemoinho, é dada quase no final do primeiro volume:

Where in my earlier years time had been horizontal, progressive, day after day, year after year, with memories being a true personal history known by dates and specific years, or vertical, with events stacked one upon the other, [...] the adolescent time now became a whirlpool, and so the memories do not arrange themselves to be observed and written about, they whirl, propelled by a force beneath, with different memories rising to the surface at different times and thus denying the existence of a “pure” autobiography and confirming, for each moment, a separate story accumulating to a million stories, all different and with some memories forever staying beneath the surface. (Ibidem, p. 131)

Pela leitura dessas memórias, infere-se que o que ela considera ausência de literariedade na narrativa da infância e da adolescência, cujos temas são a família, a escola e as pequenas cidades de província onde ela viveu quando menina, é uma história artisticamente construída. Sua arte se revela pela supressão deliberada de todos os princípios de construção e de organização, exceto o de uma cronologia egocentricamente focalizada. No breve espaço de curtas memórias infantis, ocorre a mudança de perspectiva que realiza a passagem da infância à idade adulta, deliberadamente introduzida na narrativa. Em suma, é o processo da autodescoberta de uma escritora, é a consciência do lugar da linguagem em sua personalidade que ela descreve tão clara e abertamente.

Inspirada pelo vocabulário poético de Longfellow, Whitman e Brooke, Janet Frame percebia, ainda na infância, o poder simultaneamente destrutivo e inspirador das palavras, bem como a natureza híbrida, a relatividade da verdade. E é em nome dessa verdade que Janet se esconde no seu próprio espaço, para criar um mundo possível, um mundo decente, humano, onde a verdade possa readquirir o seu significado autêntico. Começa aí a grande busca do tesouro, o verdadeiro tesouro que está no mundo das palavras.⁵⁸

⁵⁸ Um dos episódios que marcou dolorosamente a experiência infantil de Janet, narrado no primeiro volume da autobiografia, refere-se ao humilhante episódio ocorrido no primeiro ano da escola

Na maturidade, outros poetas e romancistas serão seu companheiros inseparáveis: Shakespeare, Keats, Dylan Thomas e sobretudo Virginia Woolf: alguns, como Shakespeare, companheiros de cárcere; outros, de toda sua vida.

No final do primeiro volume, Janet já está descrevendo-se em seu papel de autora da autobiografia, caminhando, sentando, levantando, escrevendo, buscando memórias e recriando-as. Ela está falando de um mundo em que a amargura está ausente, sem excesso de autopiedade diante dos sofrimentos narrados, sem dramatizar demais as tremendas confusões de sua adolescência. O horror negro presente em *Owls do cry* foi banido das páginas de *To the is-land*, embora o leitor tenha sempre, inevitavelmente, a sensação de que as fontes do romance estão obviamente nessas primeiras memórias.

Quando ela escreve o segundo volume, *An angel at my table*, a escrita torna-se cada vez mais explicitamente literária e menos preocupada com uma narrativa meramente factual e seqüencial. Nos quatro capítulos centrais, de fato, observa-se um desvio da técnica do romance de primeira pessoa para uma escrita autobiográfica plenamente alcançada que, no entanto, por vezes se confunde com o auto-retrato, pela brusca ruptura do *continuum* narrativo. Nessa fluidez é possível dizer que *An angel* é o livro de tonalidade mais variável, inclusive a forma mais desigual dos três volumes. Talvez a razão disso seja que - como disse Nietzsche - somente quando já nos encontramos com o nosso eu é preciso "perder-se" de vez em quando, para depois reencontrar-se novamente. O "quarteto", intitulado 1945, possui trechos extremamente tocantes. É a descrição sucinta do efeito da descoberta dos escritores

primária. Ela é punida diante de todos seus colegas, por ter "roubado" alguns centavos do bolso do pai, a fim de presentear sua turma com goma de mascar. Enquanto ela "nega" a autoria do roubo, tudo corre bem, mas quando "acaba confessando a verdade" ela é chamada abertamente de mentirosa e de ladra pela professora e pelas crianças. No mesmo volume, narra outro episódio em que ela percebe quão perigosas podem ser as palavras. Levada ao dentista para uma "simples revisão", é anestesiada com um lençinho embebido de clorofórmio, que ela cheira inocentemente, porque lhe disseram que é perfume. Quando acorda, percebe horrorizada, e sentindo dor, que perdeu alguns dentes. É provável que sua desconfiança em relação aos adultos (e a suas palavras) tenha começado ali: "I was taken to the dentist, where I kicked and struggled, thinking that something dire was about to happen to me, while the dentist, in the midst of my struggles, beckoned to the nurse, who came forward holding a pretty pink towel. 'Smell the pretty towel' she said gently, and unsuspecting, I leaned forward to smell, realizing too late as I felt myself going to sleep that I'd been deceived. How could a few kind words mean so much harm? *I have never forgotten that deception*" (*An autobiography*, p. 23, nosso grifo).

neozelandeses, e há também o lúcido distanciamento que confere um horror quase sublime à descrição dos seis meses que ela passou no hospital de Seacliff. E logo a seguir há novamente um desvio para o estilo da narrativa anterior.

A injusta condenação que a obriga ao hospital psiquiátrico advém de uma tentativa de suicídio que a jovem Frame realiza, recém-empossada como professora-estagiária de uma escola primária, porque não suporta enfrentar a presença de um Inspetor Escolar em sua sala de aula, devido a uma forma de timidez quase patológica. A tudo isso some-se o fato de que ela ainda está profundamente abalada pela morte das duas irmãs e cultiva uma paixão sem esperanças pelo professor de Psicologia.

O episódio do suicídio com aspirina é por ela relatado num trabalho acadêmico (por ironia, um ensaio autobiográfico), e o jovem professor-psicólogo, encarregado de avaliá-lo, considera-o excelente, fruto de uma mente genial, embora desequilibrada. É o começo dos maiores tormentos de Janet Frame, a partir desse episódio encarcerada em diversos manicômios durante quase nove anos, graças à intervenção “bem-intencionada” da direção da universidade e de seu professor.

Esse é o perigo contido nas palavras, um dos temas dominantes de sua escritura. Ao revelar sincera e honestamente sua tentativa de suicídio, ela se torna uma pessoa perigosamente desequilibrada, sendo comparada a outros gênios como Van Gogh e Hugo Wolf. A intervenção do colegiado passa, pois, pelo engano, sendo apoiada pelo professor de Psicologia: "Seriam somente alguns dias de repouso para Janet voltar à normalidade, 'por seu próprio bem', nada mais do que isso". Anos depois, ao escrever *Faces in the water*, ela demonstra não ter esquecido esses momentos que marcariam toda sua existência: "*For your own good*" is a persuasive argument that will eventually make a man agree to his own destruction (p. 89).

A alta do hospital lhe é consentida graças a um prêmio literário que recebera (fato que ela desconhecia) por seu primeiro livro de contos: *The lagoon and other stories*. É esse livro, e o prêmio recebido, que literalmente salvam sua vida. Ela começará sua carreira de escritora amparada e hospedada pelo escritor Frank

Sargeson. Mais tarde, o governo da Nova Zelândia lhe concederá uma bolsa - uma forma de pedido de desculpas - e a sonhada viagem à Europa. Primeiro Londres, depois Ibiza, depois Andorra. Na ilha de Ibiza ela vive seu primeiro amor, que dura apenas algumas semanas. Para Bernard, um jovem norte-americano, não passa de um romance de verão, mas para ela é um encontro importante que marca o início de sua vida amorosa: é o seu rito de passagem. Janet aborta espontaneamente o bebê que está esperando, logo após a separação de Bernard, e sua vida de mulher parece terminar ali, em Ibiza.

Em seu processo autobiográfico, Janet nos permite assistir à gênese da artista, à forma pela qual a escritora a concebe e que parece explicar toda sua obra. Todos os motivos são válidos para ela exercitar seu dom poético e para praticar a escritura literária. Na época em que sua gatinha de estimação Winkles morreu, aproveitou a ocasião para escrever-lhe uma elegia, identificando-se com outros poetas que haviam escrito elegias para suas heroínas mortas. Um poema de Walt Whitman, "The lost mate", dizia tudo o que ela sentia ao perder a irmã Myrtle. É quando descobre Allan Poe e "Annabel Lee", maravilhando-se da sensibilidade dos poetas que podiam ver através da vida dela e compreendiam seu terrível sentimento de perda:

I was prepared to make use of everything in the interest of poetry, like a bird lining its nest [...]. When I say that I "seized" on Winkles's death to write an elegy, I could say that I also felt an obligation to the poets who had written about Myrtle's death, to share the death of Winkles and my feelings about it, and that all experiences collected for the future were not for individual use only like household linen and cutlery, but for common use within a stream which, I was beginning to sense, might be called history. (*An autobiography*, p. 128-129, grifo da autora)

O final do segundo volume faz prever que o leitor buscará o volume seguinte logo que ele aparecer, porque a construção da narrativa possui todas as sutilezas psicológicas de um seriado bem-desenhado, antecipando a curiosidade do leitor sobre o que virá a seguir. A narrativa prossegue descrevendo a entrada salvadora no mundo da literatura, a cidade dos espelhos (*Mirror City*) representando a imaginação criadora que lhe serve de base, transformando idéias e fatos corriqueiros do cotidiano em descrições de alta literariedade. Nesse terceiro volume, forçando o leitor a aceitar a verdade final do *Envoy* e de sua *Mirror City*, a escritora dá a suas autobiografias a resolução e o acabamento que conferem coesão e continuidade a todo

o percurso da narrativa e uma justificativa por concluir essa narrativa da forma como ela o fez.

A autobiografia conclui cronologicamente em 1965. Os anos que seguem são transportados para Mirror City e reconstruídos pela ficção. Mas *The envoy from Mirror City* termina com uma poderosa autoconsciência dos motivos do mito e da ficção - o retorno, o caminho retrçado e o dom da imaginação. O capítulo final, "Only to please the Envoy", volta-se inteiramente para a transformação de um amontoado de *ancient rubbish into treasure*. Em sua volta a Oamaru, em virtude da morte do pai, Frame resgata alguns "guardados" da casa paterna. De pouco valor material, eles se tornam para ela a matéria-prima de inestimável valor para os arquivos de sua própria vida. A economia da verdade e o valor que alimenta e sustenta o discurso autobiográfico estão sujeitos ao intercâmbio flexível entre memória e ficção. Enquanto a vida se abre para a linguagem, viver e escrever se organizam numa nova combinação: o eu habita e é habitado pela vida da escritura.

A complexa e dolorosa formação de uma escritora, o itinerário psicológico e afetivo de uma criança-moça-mulher são passados a limpo nos três volumes que apresentam uma completude exemplar e uma quase total uniformidade narrativa. O leitor passa então a perceber que a autobiografia não é apenas o relato memorial de uma infância, adolescência e juventude. Que não é simplesmente o relato de uma pessoa atormentada, embora fale, e muito, dos tormentos da alma. O trabalho é bem mais do que a autobiografia de uma grande romancista: é uma narrativa de muita profundidade, intensa e variada, de modo que suas três partes fundem-se numa obra de arte coesa e coerente que bem poderia ser narrativa ficcional.

Trata-se de pura memória "fertilizada pela imaginação", através da qual cada capítulo se transforma numa estrutura narrativa, numa história. E isso foi totalmente natural, pois enquanto escrevia suas memórias, Janet Frame descobriu que se adaptavam à estrutura ficcional, que tinham um começo, um meio e um fim. E o final possuía, para ela, o tipo de cadência que se busca para encerrar uma narrativa "tradicional".

4.2.1 A "difícil" questão do gênero autobiográfico

A questão de como devemos classificar tal romance é menos importante de que o reconhecimento do fato de que dois princípios diferentes de apresentação existem nele. Talvez se julgue mais simples, em vez de usar o vocábulo princípio, dizer que as distinções de gênero estão entre os modos com que as obras literárias são idealmente apresentadas, quaisquer que sejam as realidades.

Northrop Frye, *Anatomia da crítica*, p.243

Há certamente espaços, nessas autobiografias, que permitiriam sua inserção na categoria ou no "modo" do *Bildungsroman*, isto é, o romance de aprendizagem, de formação e desenvolvimento, cuja tradição começa historicamente com Goethe. Trata-se de um gênero narrativo, inclusive de um subgênero ou, talvez seja preferível, conforme Cristina Ferreira Pinto, considerá-lo um gênero híbrido, embora não constitua uma categoria isolada e definida na narrativa moderna, porque "o romance moderno pode apresentar-se [...] como histórico, social, psicológico, regionalista e como romance de aprendizagem".⁵⁹

O que caracteriza o *Bildungsroman* não é a macroestrutura textual, mas a temática, conforme Pinto, e as conseqüências dos acontecimentos externos sobre o/a protagonista, ou seja, as "transformações que ele sofre, a ênfase recaindo, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista que resulta de sua interação com o mundo exterior" (idem). Na conceituação dada por François Jost, o *Bildungsroman demeure une sorte de récit d'un voyage spirituel: la distance intérieure parcourue donne la mesure du progrès accompli*.⁶⁰

No caso específico de Janet Frame, o gênero (subgênero, ou gênero híbrido) que podemos chamar de *Bildungsroman* feminino é parcialmente identificável nas autobiografias. Se assumirmos que estas podem ser consideradas também romance autobiográfico, então será preciso afirmar que elas se tornam um processo pedagógico. No momento em que se restitui o romance pessoal ao seu autor, o romance torna-se motivo de discussão, um exercício crítico, um momento

⁵⁹ PINTO, C.F. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 10.

⁶⁰ JOST, F. *Comparative Literature*, n. 21, p. 98, Spring 1969. [97-115] *Apud* Pinto, op. cit., p.10.

provocatório que certamente não elimina nem a inteligência nem a sensibilidade. Tudo isso gera formação, ou melhor, autoformação, em virtude daquelas que Foucault defende como "tecnologias do eu", com as quais podem também ser ativados procedimentos ou processos de autotratamento e de auto-educação. É por isso que a autobiografia se insere de pleno direito dentro do vasto leque das metodologias de formação, ao mesmo tempo em que provoca a problematização de gênero, ou "da lei do gênero" na expressão de Derrida. Aliás, em nosso caso, uma dupla problematização: de gênero literário e de gênero biológico.

Por outro lado, em nenhum dos onze romances de Frame encontramos esses aspectos. Somente nas autobiografias é que acompanhamos a narrativa do processo traumático vivenciado por uma mulher cujas provações certamente forjaram sua personalidade e seu caráter, desenvolvendo e enriquecendo suas aptidões literárias já bem mais que latentes. Assim mesmo, o "caso" Frame continua intrigante, porque, ao mesmo tempo em que temos um vislumbre do gênero *Bildungsroman*, não podemos deixar de identificar também as características do *Künstlerroman* presentes, por exemplo, em *A portrait of the artist as a young man*, de James Joyce, ao qual Janet Frame foi associada em diversas ocasiões.

No *Künstlerroman*, que configurou uma evolução do *Bildungsroman*, retratando o crescimento do artista, como no romance psicológico em geral, a unidade de ação foi substituída pela unidade da personalidade artística. A interpretação tornou-se mais interiorizada, evidenciando-se como imanente à própria obra, enquanto o narrador ou o ponto de vista do personagem se refletiam no significado de sua experiência criativa. De acordo com Linda Hutcheon, essa mudança, independentemente de suas causas, permitiria, em termos literários, a transformação da forma para o conteúdo. Em outras palavras, *On est passé de l'oeuvre "dans" l'oeuvre à l'oeuvre "sur" l'oeuvre, puis à l'oeuvre "par" l'oeuvre.*⁶¹ O escritor chama a atenção do leitor para a escritura como se fosse um evento tão importante quanto os demais narrados na obra. Entre o *Bildungsroman* e o *Künstlerroman* haveria pois,

⁶¹ VERRIER, Jean. "Le récit réfléchi". *Littérature*, n.5, fév. 1972, p. 59. *Apud* Hutcheon, op. cit., 1985, p.12.

segundo Hutcheon, apenas um degrau de diferença, não exatamente uma mudança de gênero ou de tipo de escritura.

O surgimento desse subgênero, avalia Hutcheon,⁶² é decorrente da crescente subjetividade do Romantismo, e disso teria surgido o romance introspectivo que merece um tratamento literário: o romancista e o romance tornam-se assim, ao mesmo tempo, objeto legítimo, e o processo artístico começa a invadir o conteúdo da ficção, refletindo sua própria gênese e crescimento. Citando Foucault (1981), ela considera que o fenômeno, que é característico do século XIX, pode ser o resultado de uma modificação na concepção da relação entre as palavras e as coisas, idéia e objeto, em virtude de uma passagem gradual iniciada no século XVIII, quando os objetos tornaram-se auto-centrados, como a procurar sua inteligibilidade em seu próprio desenvolvimento, abandonando sempre mais o espaço convencional da representação.

Nessa linha, conforme ressalta Hutcheon, se inscrevem escritores como Woolf, Proust, Gide, Pirandello e Svevo, entre outros, cujos narradores-escritores acrescentaram essa dimensão à tradição romântica do *Künstlerroman: Their diegetic or narrative self-consciousness was matched by the linguistic awareness of works produced by writers as Italo Svevo*.⁶³ Esse tipo de literatura que Hutcheon denomina “narcissistic” está muito presente em praticamente toda a produção frameana, desde *Owls do cry* até *The Carpathians*, seja no romance, no conto ou nas autobiografias.

A problemática envolvendo gêneros e modos literários é ampla e controvertida, no entanto, hoje já é possível estabelecer algumas distinções teóricas. Nas colocações de Carlos Reis, a distinção entre modos e gêneros parece pacífica. Enquanto “os modos do discurso são categorias abstractas, transhistóricas e encerrando virtualidades não exclusivamente literárias”, os gêneros e os subgêneros “constituem categorias históricas e transitórias” de modo que “toda a indagação acerca de modos, gêneros e subgêneros literários remete ao plano da *arquitextualidade*,”⁶⁴ isto é, ao caráter de literariedade da literatura.

⁶² HUTCHEON, op. cit., 1985, p.12.

⁶³ Ibidem, p. 26.

⁶⁴ REIS, C. , op. cit., p. 171.

Para Genette, criador do conceito de arquitextualidade, esta se reveste de uma característica bastante abstrata, implícita e oculta, que não obriga nenhum texto a ser reconhecido e declarado por sua qualidade genológica, posto que o gênero não passa de um aspecto do arquitexto. No máximo, segundo, Genette, a determinação do estatuto do gênero, não cabendo ao texto em si, pode caber

ao leitor, ao crítico, ao público, que podem muito bem recusar o estatuto reivindicado pelo viés paratextual. [...] o fato de que essa relação esteja implícita e sujeita à discussão ou a flutuações históricas [...] não diminui absolutamente sua importância: sabemos quanto a percepção de gênero oriente e determine "o horizonte de expectativa" do leitor e, portanto, a recepção da obra. (GENETTE, 1997, p.7, grifo do autor)⁶⁵

Apesar das "tranqüilizadoras" colocações de Genette, ao tentarmos definir a categoria gênero na obra frameana, enfrentamos um sério dilema e, por essa razão, o conceito de arquitexto pode ser aqui de alguma utilidade, bem como a leitura comparada dos demais textos de sua *oeuvre*. Se já temos dúvidas suficientes ao inscrever suas autobiografias no gênero *Bildungsroman* e/ou *Künstlerroman*, sua narrativa (declaradamente) ficcional pode certamente ser excluída dessas duas categorias. Nessas narrativas nos defrontamos com a absoluta reversão e subversão desses gêneros ou modos. Não estamos diante da construção, mas da desconstrução de personagens-personalidades femininas (autobiográficas ou não) que explodem os limites da razão, os limites de estruturas ficcionais (com frequência metaficcionalis) teoricamente incompatíveis tanto com o gênero *Bildungsroman* como com o gênero *Künstlerroman*.

Só isso permitiria refutar os ataques dirigidos por parte de certa crítica que considera a obra frameana excessivamente autobiográfica, sem deter-se na ampla recriação que marca a diferença de seus textos. Quando escreve *To the is-land*, ela já deixou atrás de si a infância conturbada e seu horrendo passado. Em *An angel at my table* ela já pode falar desses horrores com um distanciamento que é palpável em sua narração: a dor e o horror já estão, se não sepultados, pelo menos bem embalsamados. Eles estão lá, porque ninguém pode ou deve apagá-los, mas eles não têm mais o poder de machucá-la, de destruí-la.

⁶⁵ GENETTE, G. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Trad. di Raffaella Novità. Milano: Einaudi, 1997.

Em *The envoy from Mirror City*, Janet, já definitivamente escritora - numa visão retrospectiva - nos permite aquilatar o alcance de seu crescimento intelectual: ela, a *mythmaker*, já está decidida a tornar-se a *mapmaker* para aqueles que virão depois. Não podemos esquecer que o período da narrativa das autobiografias remonta a um passado cujo tempo ocupa três décadas, considerando a época de sua escritura, e a formação literária de Janet Frame já estava bastante madura muito antes de ela tornar-se a escritora de renome internacional que sacudi duas gerações de críticos e de leitores.

A ficção literária de Janet Frame é, pois, acima de tudo, um exercício de vontade e liberdade, de resistência ao *statu quo*, e não configuraria, em princípio, o *Bildungsroman* tradicional. Somente quando decide escrever suas memórias pode-se dizer que ela ensaia um pseudo-*Bildungsroman*. Por outro lado, pelo menos uma boa metade dos romances de Frame pode configurar literatura de trauma e/ou literatura de testemunho. Durante e depois da "catástrofe" de que ela foi vítima e testemunho, a representação vem à tona sob forma de "explorações" literárias que reconstroem as vivências, os traumas e os testemunhos de uma mulher (e de outras mulheres e homens que como ela estiveram agonizando em hospitais psiquiátricos) literalmente massacrada pela vida, pela doença e pela sociedade.

Como a maior parte dos gêneros emergentes, a literatura de testemunho possui uma função de lei externa e de lei interna. Como gênero "fora-da-lei", para utilizar a expressão de Caren Kaplan, a literatura de testemunho é uma forma que expressa *transitional material relations in neo- and postcolonial societies*,⁶⁶ rompendo, assim, com as convenções literárias. E, além disso, *testimonial literature highlights the possibilities for solidarity and affiliations among critics, interviewers, translators, and the subject who "speaks"*.⁶⁷ Como gênero "dentro-da-lei", segundo Kaplan, a literatura de testemunho pode referir-se a valores coloniais de nostalgia e de exotização, valores que operam, via de regra, através do discurso de "verdade" e "autenticidade".

⁶⁶ KAPLAN, op. cit., p.210.

⁶⁷ Idem.

Como gênero "fora-da-lei", a literatura de testemunho possibilita uma crítica poderosa ao discurso colonial inerente à controvérsia do feminismo ocidental que busca a identidade política via autobiografia: *Thus, testimonial literature, by the very nature of its mode of production, calls attention to a process that is more often muted or invisible in autobiographical writing [...]*.⁶⁸ Vista por outro ângulo, a literatura de testemunho, dentro ou fora do âmbito pós-colonial, pode fazer com que o singular se torne plural, *not because it replaces or subsumes the group but because the speaker is a distinguishable part of the whole*.⁶⁹

Ao fazer a resenha crítica de *Catástrofe e representação*,⁷⁰ Luiz Costa Lima emprega os termos *catástrofe*, *testemunho* e *representação* para definir de forma condensada "a figura sombria do século", lembrando o holocausto judaico como sendo a baliza do século XX. Com efeito, nada houve de mais tragicamente traumático, de mais politicamente incorreto (o adjetivo aqui é eufemístico), de mais espantosamente grotesco do que o fenômeno nazi-fascista e o holocausto judaico que mudou os rumos da história. A esse respeito, Costa Lima cita Jürgen Habermas: "Auschwitz mudou as bases para a continuidade das condições de vida na história"; e também Maurice Blanchot: "Toda história a partir de agora (depois de Auschwitz)⁷¹ será de antes de Auschwitz".⁷²

O que está em jogo no livro organizado por Nestrovski e Seligmann-Silva não é a literatura feminina em particular, a literatura pós-colonial ou a literatura testemunhal-documental em voga no século XIX, uma literatura que duplicava e ilustrava uma verdade previamente conhecida. A retomada do testemunho no contexto contemporâneo, diz Costa Lima, "modifica drasticamente o sentido dos termos". E

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ SOMMERS, Doris. "Not just a personal story: women's *testimonios* and the plural self". In: BRODSKI, Bella; SCHENCK, Celeste (Eds.). *Life/lines: theorizing women's autobiography*. Ithaca-New York: Cornell University Press, 1988. p. 108. *Apud* Kaplan, op. cit., p.210.

⁷⁰ NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e representação* (Orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.

⁷¹ O trágico nome de Auschwitz é tomado aqui como metonímia do holocausto, e poderia muito bem ser Treblinka, Mathausen, Bückenwald ou outro qualquer dos inúmeros campos de concentração alemães.

⁷² LIMA, L. Costa. "O século de ontem". *Folha de São Paulo*, 28 jan. 2001. Caderno Mais.

pode tornar-se, como ocorre em Janet Frame, "uma arte da leitura de cicatrizes" na expressão que tomamos emprestada de Márcio Seligmann-Silva.

Literatura de testemunho, literatura de trauma, *Bildungsroman*, *Künstlerroman*, autobiografia, são todas categorias genológicas que reafirmam a "crise e o relativismo dos gêneros literários", abordados por Carlos Reis e que, portanto, problematizam a análise literária, não havendo parâmetros rígidos para determiná-los. Essa problemática parece ampliar-se ainda mais em se tratando da obra frameana que, como vimos, consegue criar um estranho e indecifrável amálgama desses gêneros, particularmente nas autobiografias que, teoricamente, seriam um gênero relativamente definido, pelo menos segundo alguns dos teóricos vistos acima.

Na prática, é possível inferir que nenhuma dessas teorias consegue dar conta, de forma cabal, das autobiografias de Janet Frame: elas se inscrevem em boa parte das possibilidades teóricas e, ao mesmo tempo, acrescentam muito mais, isto é, reescrevem uma teoria da autobiografia, incluindo outros gêneros limítrofes ou até mais distantes. Poderíamos inclusive aventar que a literatura de testemunho, a literatura de trauma, o *Bildungsroman* e o *Künstlerroman* podem ser considerados subgêneros da autobiografia. Ou então que se trata de modos literários imbricados entre si pela arquitextualidade que, segundo Genette, representa um conjunto das categorias gerais ou transcendentais - tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. - "onde decorre cada texto particular".

Essa variante de gênero - ou hibridismo genológico - a particularidade de cada texto, vêm demonstrar, como claramente coloca Carlos Reis, que a crise do gênero não pode ser dissociada de uma certa relativização de suas formulações estabelecidas e, inclusive, pode estabelecer outras *ex-novo*. Do ponto de vista teórico,

Se é certo que os gêneros (e em especial *certos gêneros e subgêneros*) podem ser encarados como hipercódigos do sistema literário, então as suas potencialidades de codificação contribuem para o estabelecimento de uma comunicação literária fluida. Assim, a adequada descodificação de um texto bem marcado do ponto de vista genológico, apoiada no reconhecimento do gênero, favorece consideravelmente a relação *interpretativa* com esse texto. Conforme nota Kent, "a capacidade do leitor para 'ler' competentemente a identidade de gênero de um texto - aquilo a que chamo 'percepção do gênero' - pode ser encarado com um tipo de pré-condição para a própria interpretação". (REIS, op. cit., 1994, p. 172, grifos do autor)

Nesse sentido, o conceito de arquitexto/arquitextualidade pode dar conta da desconstrução genológica, se partirmos do pressuposto genettiano de que cabe ao leitor, ou ao crítico, atribuir um certo gênero a uma certa obra. Conforme Carlos Reis, nos casos em que um determinado subgênero, ou um gênero que ainda não foi reconhecido como tal, possa apresentar uma proposta mais inovadora, mesmo que precária, à qual seja difícil atribuir uma denominação categorial clara, poderemos ter "o romance em progresso" que se define como "narrativa da elaboração de uma obra de arte."⁷³

4.2.2 O tempo da memória: passado/presente da escritura, a marca do processo enunciativo

Se podemos observar um certo hibridismo de gênero na escritura frameana, o mesmo pode ser dito a respeito do tempo de sua memória que é fluida e escorregadia. Por esse motivo, para melhor descrever o amálgama de passado e presente em sua escrita autobiográfica, uma das características do tempo da memória, é preciso retomar alguns conceitos clássicos sobre a produção lingüística que pode ser considerada tanto uma seqüência de frases, quanto um ato no decorrer do qual essas frases se atualizam, assumidas por um locutor particular, em circunstâncias espaciais e temporais precisas. Tal é a oposição entre o enunciado e a enunciação. Segundo Maingueneau, uma das contribuições fundamentais da reflexão sobre *enunciação*

foi a de pôr em evidência a dimensão reflexiva da atividade lingüística: o enunciado apenas se refere ao mundo refletindo o ato de *enunciação* que o encerra [...] assim o enunciado possui o valor ilocutório que ele "mostra" através de sua *enunciação*. A *enunciação* constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: ela permite representar no enunciado os fatos, mas ela constitui em si um fato, um acontecimento único, definido no tempo e no espaço. (MAINGUENEAU, D., 1998, p. 53-54, grifos do autor)⁷⁴

⁷³ Cf. FOWLER, A. "The future of genre theory: functions and constructional types", p.293-294. In: COHEN, R. (Ed.). *The future of literary theory*. Apud REIS, op.cit., p. 177.

⁷⁴ MAINGUENEAU, D. *Termos-chave da análise do discurso*. Tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

Partindo desses pressupostos teóricos, o que pretendemos descrever é "a marca do processo de enunciação no enunciado".⁷⁵ Considerando a premissa de que a enunciação está sempre presente no enunciado, o que importa aqui é assinalar as diversas formas dessa presença, sua intensidade maior ou menor, buscando uma tipologia discursiva dentro da qual seja possível estabelecer um discurso centrado no locutor e um discurso que se organiza em torno do alocutário. "O bom senso nos faz distinguir um orador que 'ignora seu público' [...] daquele que adapta sua fala aos ouvintes [...]."⁷⁶ Cria-se assim uma oposição entre o discurso explícito (ou autônomo) e o discurso implícito, de situação, de modo que "O discurso pobre em indicações sobre sua enunciação opõe-se àquele que a ela se refere constantemente".⁷⁷

A noção de subjetividade estudada por Benveniste⁷⁸ distingue os dois tipos de enunciados sob a denominação de história e discurso, respectivamente. Ele se propõe a analisar o ato de produzir um enunciado e não o texto do enunciado: o processo, não o produto, pois é pela subjetividade que o sujeito se propõe como Eu do discurso. Disso deriva o conceito de enunciação de Benveniste: ao constituir-se o Eu, reciprocamente haverá um Tu. Toda enunciação pressupõe um alocutário, pois ela é sempre uma alocação, e essas posições serão sempre intercambiáveis. O problema enfrentado por Benveniste consiste no fato de que, ao afirmar que o sujeito, para realizar a enunciação, que é a materialização do enunciado em um determinado momento e espaço, se apropria da língua para dizer algo, exclui o Ele como sendo a não-pessoa (o ausente, segundo a gramática árabe), a pessoa que não intervém no discurso.

A esse respeito é possível evidenciar uma outra realidade: é possível enunciar um discurso em que o Eu e o Tu estão mascarados pela impessoalidade que a língua permite, pelo menos dentro das línguas de tipo flexivo. Entretanto, isso não exclui a presença do Eu. Mesmo que o discurso se apresente em terceira pessoa, o Eu está presente (disfarçado) e há um Tu (também disfarçado) para o qual o discurso é

⁷⁵ DUCROT, O., TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 289.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 291.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ BENVENISTE, E. "O homem na língua". In: _____. *Problemas de lingüística geral*. Trad. de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1976. p. 284-293.

dirigido. Os recursos retóricos, em que o referente parece ser o sujeito da enunciação, na verdade contêm uma forte carga de função emotivo-apelativa, muitas vezes mascarada pela terceira pessoa.

É desse jogo retórico que surge a aparente dicotomia entre a enunciação histórica (sem o Eu) e a enunciação discursiva (com a presença do Eu). No texto histórico, apesar da aparente neutralidade, e apesar de parecer que a história se narra por si, há sempre a presença, a figura de um sujeito que se apropriou da língua e que pratica o ato de apropriação para narrar.

Na autobiografia de Janet Frame, preocupada em constituir-se como "uma primeira pessoa", temos a presença da história e do discurso postulados por Benveniste, ao mesmo tempo em que essas presenças se fundem e se misturam, sendo muitas vezes difícil atribuir um Eu ou um Tu a seus enunciados. Certamente, na narração, ou enunciação eminentemente "histórica" de sua vida, o Eu domina absolutamente, tanto quanto domina o Eu na enunciação discursiva. O Eu dela é tão forte e poderoso, que inclusive nas passagens mais "históricas" ela salta para o presente, alternando os tipos de enunciação. Temos assim um diálogo entre passado e presente, com a predominância absoluta do Eu, um eu modificado que vê, julga, analisa e opina continuamente: Janet Frame é uma "oradora" que não dispensa seu público, embora muitas vezes o negue.

Quando Janet narra fatos de sua primeira infância (ela tem três anos) a memória traz à tona lembranças de seres, cores, odores e sentimentos vagos e isolados:

[...] the hours I spent watching Betty the cow with her skin-covered machinery working at both ends - all the smells and colours and diversity of solids [...] and liquids, taken in at one end and let out the other. [...] My most vivid memory of that time is the long, white dusty road outside the gate, the swamp [...] which filled me with terror [...]. I remembered a grey day when I stood by the gate and listened to the wind in the telegraph wires. I had my first conscious feeling of an outside sadness, or it seemed to come from outside, from the sound of the wind moaning in the wires. [...] I felt a burden of sadness and loneliness as if something had happened or begun and I knew about it. I don't think I had yet thought of myself as a person looking out at the world; until then, I felt I *was* the world [...] (*An autobiography*, p.12-13, grifo da autora)

Ao voltar ao presente, ao momento da escritura, essas lembranças são reconstruídas, evidenciando o amplo espaço temporal que aí se abre, mas também a necessidade de dirigir-se a sua platéia e, de certa forma, justificar a narrativa:

I don't attempt to search for the commonplace origins of such feeling. When you bring home a shell treasure from the beach, you shake free of shell and perhaps even the tiny dead black-eyed inhabitant. I may have polished this shell of memory with the application of time but only because it is constantly with me, not because I have varnished it for display. (Ibidem, p. 13, nossos grifos)

Numa parada do trem que a leva para Dunedin, onde irá entrar para o Magistério e a Universidade, a memória da infância, contida na memória da adolescência, com as recordações dos piqueniques da Ferrovia na praia de Hampden, vem misturada ao presente da escritura, num todo sugestivo, "dêitico" e artístico:

We stopped at Hampden where year after year we had travelled for the Railway Picnic, climbing from the train just before the cattlestop by the lagoon and its shadowy mass of black swans [...]. Now I, with memories created from the past as a foraging bee creates its own sweet architecture, looked out at Hampden and the black swans and the lagoon, remembering the sea and the beach of shells and the wet-floored dunny; and the railway rasperry drink, free. (Ibidem, p.149, nossos grifos)

Janet está em Dunedin, entusiasmada com os estudos, mas também insatisfeita porque os professores da universidade não exigem comentários escritos sobre as leituras feitas em aula. Ela então supre seu desejo de escrever, realizando as tarefas escritas do Magistério. E aqui Janet Frame faz uma digressão que parece romper com o passado histórico, entrando no presente, ela, sempre ela, embora já outra, analisando e julgando seu inadequado comportamento adolescente:

Many of my student days and experiences are now sealed from me by that substance released with the life of each moment or each moment's capture of our life. I remember and can relive my feelings but there is now a thirst for reason in what had seemed to be so inevitable. [...] Writing now, I am impatient with my student self that was so unformed, ungrownup, so cruelly innocent. (Ibidem, p.157-158, nossos grifos)

Na escola, sua solidão era tão oprimente que ela "se agarrava à literatura como uma criança se agarra à mãe." Uma comédia de Shakespeare marca alguns desses momentos:

*I remember *Measure for Measure*, the deeply reasoned play crammed with violation of innocence, with sexual struggle and comment, with long discussion on life, death*

and immortality, won my heart and persisted in my memory in my daily life: "What's yet in this that bears the name of life? Yet in this life lie hid more thousand deaths; yet death we fear." ⁷⁹ (Ibidem, p. 158)

Em 1945, quando deixa o hospital de Seacliff por um período de "observação", após uma permanência de seis meses, ela percebe a mudança radical ocorrida com seu eu. Ao descrever esses momentos, o presente da escritura se debruça sobre o leitor, confundindo, uma vez mais, história e discurso:

[...] I felt that I carried within me a momentous change brought about by my experience of being in a mental hospital. I looked at my family and I knew that they did not know what I had seen. [...] I noticed that the behavior of my family had changed in subtle ways related to my having been a patient in Seacliff where the loonies lived. *Why do I use once again the metaphor with a spider?* It seemed as if, having been in hospital, I had, like a spider, woven about me numerous threads which invisibly reached all those who *knew* and bound them to a paralysis of fixed poses and expressions and feelings that made me unhappy and lonely but gave me also a recognition of the power of having spun the web and the powerlessness of those trapped within it. (Ibidem, p.194, nosso grifo)

Janet já está livre dos hospitais, hóspede do escritor Frank Sargeson, quando finalmente pode dedicar-se exclusivamente a sua escritura. Ela está preparando *Owls do cry*, descrevendo como vai construir seus personagens. A memória dá então um salto para frente, quando o livro foi publicado e a crítica o considerou autobiográfico; as personagens são vistas como membros de sua própria família, e ela, Janet, na personagem de Daphne, que havia sofrido uma lobotomia. É nessa ocasião que, confrontada por um médico que havia lido o livro, foi obrigada a mostrar-lhe que não havia cicatrizes em suas têmporas:

Not every aspiring writer has such a terrifying but convincing method of displaying to others "proof" that she has been writing fiction. Daphne resembled me in many ways except in her frailty and absorption in fantasy to the exclusion of reality; I have always been strong and practical, even commonplace in my everyday life. *The above invasion of the "future" is inevitable in writing autobiography, particularly after one leaves childhood and the circle of being fills time and space and the lives of others, separated now from oneself and clearly visible. The process of writing may be set down as simply as laying a main trunk railway line from Then to Now, with branch excursions into the outlying wilderness, but the real shape, the first shape, is always a circle formed only to be broken and reformed, again and again.* (Ibidem, p.251, nosso grifo)

Vida e arte, arte e vida, constituem um binômio definitivamente inseparável em Janet Frame, e esse aspecto é bastante evidente também em suas memórias que

⁷⁹ Os versos grifados são de Shakespeare.

fundem reminiscências escolares (ela havia decorado o papel de Lady Mcbeth para uma apresentação no colégio), ao mesmo tempo em que falam da Cidade dos Espelhos e do *Enviado*, descobertas que ela faria muito mais tarde, em Ibiza.

Chegando em Londres pela primeira vez, ela descobre horrorizada que sua carta, em que fazia a reserva de um quarto, não havia chegado ao hotel apinhado no verão londrino. Sentada em suas velhas malas, nos degraus fuliginosos de Londres, no fundo de sua mente ela revive, fundindo passado, presente e futuro, o eterno drama da chegada:

[...] I felt the perennial drama of the Arrival and its place in myth and fiction, and I again experienced the thrilling sense of being myself excavated as reality, the ore of the polished fiction [...] And even in my first experience in London, there'd been also the reminder of the *Letter* in fiction - the missing letter, the discovered letter of such portent that lives are lost and destinies changed as in Macbeth's "They met me in the day of success; and I have learned by the perfectest report, they have more in them than mortal knowledge ..." and the role of the bearer of the letter I had written seemed to be unimportant beside the fictional gift of the loss, as if within every event lay a reflection reached only through the imagination and its various servant languages, as if, like the shadows in Plato's cave, our lives and the world contain mirror cities revealed to us by our imagination, the Envoy. (Ibidem, p.300, grifos e reticências da autora)

Além de dar sua própria "versão" do exercício autobiográfico, Janet Frame nos oferece uma visão "teórica" de como os discursos se entrelaçam, de como não há limites entre presente, passado, futuro, porque a memória,⁸⁰ fecundada pela experiência, funde tempo e espaço; de como a língua oferece as evidências de um locutor em mutação/desdobramento, ou de como: *The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution.*⁸¹

Os dois sujeitos, a protagonista da história e a narradora de seu discurso, são ambos neozelandeses, mas enquanto um foi criado numa cultura colonial, o outro escreve de uma perspectiva pós-colonial. O tempo da representação na autobiografia (de 1924 até 1963) e o tempo da escritura (começos da década de 1980) inserem

⁸⁰ "Memória e invenção", para Lygia Fagundes Telles, "são como vasos comunicantes. Somos depositários de tantas coisas que é difícil separar. E a separação me parece muito preconceituosa". *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 jun. 2001. Segundo Caderno de Cultura. p. 8.

⁸¹ De MAN, op. cit., 1979, p.921.

alternativamente cada um desses dois sujeitos numa *specular structure of tropological substitutions*.⁸²

Reestabelecer conexões, ou a coerência, entre as memórias equivale a recompô-las em figuras, desenhos, arquiteturas que vão além do prazer ou da evocação dolorosa. O ato de recordar é uma conquista mental, um aprender consigo, um aprender a viver através de um re-viver construído e meditado, não meramente espontâneo.

O pensamento autobiográfico (ou "momento" autobiográfico, na definição de De Man) se constitui de um conjunto de diversas operações cognitivas, por vezes discerníveis umas das outras, outras vezes completamente fundidas entre si. Cada autobiografia foi escrita porque o autor precisava atribuir-se um significado, ou melhor, muitos significados, e apresentar-se, mostrar-se/ocultar-se.

Mostrar-se e ocultar-se, morrer no tempo e nele reviver. O eu e o outro. Esse movimento constante e quase imperceptível, que encontramos nas autobiografias de Janet Frame, parece comprovar que a figura do eu - esse outro que sou eu - ocupa, no texto, *le lieu indécriptable du sujet de l'enonciation, un figure qui représente cet étrange dispositif autobiathanatographie où, au même moment, dans le même site, un peu avant, un peu après, "je" naît à "sa" mort, "je" meurt à sa "vie"*.⁸³

Esses aspectos comprovam também o que se afirmava acima sobre a subjetividade. Não há nada mais subjetivo do que essa descrição frameana, que envolve círculos temporais e espaciais, embora o recurso retórico por ela utilizado seja, com frequência, a mudança de pronome, no caso, o de terceira pessoa.

O que vem demonstrar também o que sustenta Benveniste sobre o emprego dos pronomes:

[...] os pronomes não constituem uma classe unitária, mas espécies diferentes segundo o modo de linguagem do qual são os signos. Uns pertencem à sintaxe da língua, outros são característicos daquilo a que chamaremos as "instâncias do

⁸² Ibidem, p. 921-922, nosso grifo.

⁸³ MARIN, op. cit., p.4.

discurso", isto é, os atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em palavra pelo locutor. (BENVENISTE, op. cit., p.277, grifos do autor)

4.3 Autobiografia e ficção

Le texte c'est moi. Je suis moi-même la
matière de mon livre.

Montaigne, *Essays*

I am one thing, and my writings are
another matter.

Nietzsche, *Ecce Homo*

Os textos em epígrafe apresentam posições autorais antitéticas. Enquanto Montaigne reconhece o texto como seu espelho, e assim o vê como uma auto-representação fiel, Nietzsche, ao assinalar o afastamento consciente do autor em relação ao texto, enfatiza os limites entre o escritor e a imagem que ele projeta ao escrever.

A relação entre ficção e autobiografia é o foco contencioso da maioria das teorizações críticas sobre esse tipo de escritura - bem como a polêmica que envolve texto/autor levantada pelo *New Criticism* - e, na prática, as claras distinções feitas por Frame, ao defender a diferença entre suas personagens e ela mesma, têm sido questionadas por alguns críticos. A personagem Daphne (*Owls do cry*), identificada por muitos como extremamente semelhante a Janet Frame e a sua experiência psiquiátrica, é descrita pela autora como alguém absolutamente fictício, muito embora alguns traços de seu caráter ela reconheça serem semelhantes ao seu próprio caráter.

Particularmente o romance *Faces in the water* tem sido visto, com frequência, como autobiográfico. E a advertência da contra-capá, afirmando tratar-se de ficção, apesar de sua estrutura de relatório, não convenceu os leitores. Para eles, e para a crítica, é como se estivéssemos ouvindo diretamente a voz de Janet Frame. De fato, muitos episódios, detalhados no segundo volume da autobiografia, confirmam essa crença.

Fisicamente, Istina Mavet (a protagonista) e Janet Frame possuem muito em comum: cabelos crespos e rebeldes, predisposição às infecções, quando ambas são hospitalizadas, um acentuado emagrecimento durante o tratamento e sérios problemas dentários. Ambas sofrem nas garras das enfermeiras que se ressentem pelo nível elevado de sua educação em contraposição à ignorância e despreparo delas.

Da mesma forma que Istina, que com frequência entra em estado de pânico, a própria Janet admite entrar em pânico simplesmente ao ser trancada num quarto. Contudo, rejeita a idéia de que Istina seja ela mesma disfarçada sob outro nome. A própria experiência de Janet, no entanto, proporciona a fonte material do romance, e o leitor é introduzido no mundo desconhecido dos hospitais psiquiátricos. O romance é de fato o relato imperioso da luta de uma jovem mulher para sobreviver às trágicas condições impostas aos internos pelo manicômios.

É possível reconhecer, num desses hospitais, o local em que Janet Frame foi realmente encarcerada e que ela descreve em suas autobiografias, salientando que as condições às quais ela fora submetida eram ainda piores daquelas narradas no romance. O nome da protagonista apresenta uma estranha curiosidade confessada pela escritora a um dos críticos que mais se dedicou às obras dela, Patrick Evans. O nome Istina Mavet relaciona-se com a palavra serbo-croata *istina*, que significa "verdade ou realidade", e com a palavra hebraica *mawet*, que significa morte. Ela sugere assim a necessidade de uma leitura analítica focalizando a linguagem: a história de Istina é a história *verdadeira* de uma *morte* civil que por pouco não se torna morte autêntica, tanto para a personagem fictícia como para Janet Frame.

Enquanto a autora trata de definir a nítida diferença entre o seu processo ficcional e a narração dos fatos como eles aconteceram, Simon Petch (1991)⁸⁴ refuta tais afirmações, sustentando que o método de Frame possui uma força que nega suas próprias formulações, porque muito do poder de sua autobiografia surge da busca da "verdade dos fatos ou da ficção" e de sua eloquente demonstração do processo de transformação dos fatos para a verdade autobiográfica.

A polêmica sobre autor/personagem, leitura/interpretação, ficção/fatos reais é antiga, mas continua a render frutos. Segundo Susan Sontag é possível interpretar a vida de um autor a partir de sua obra. É o que ela faz, ao interpretar a obra de Benjamin:

Benjamin se projetou em todos os seus principais temas, e neles projetava seu temperamento, que determinava suas escolhas [...] Pois, apesar da posição polêmica de seu grande ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe contra a tendência a interpretar a obra de um escritor através de sua vida, utilizou de forma seletiva a biografia em suas mais profundas meditações sobre os textos [...]. Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida. (SONTAG, 1986, op. cit., p. 86-87)

A forma pela qual Janet Frame utiliza aspectos autobiográficos em sua escritura ficcional amplia a força de sua análise dos conceitos de ficção e realidade, e o modo pelo qual esses conceitos são comunicados. Ela desafia a idéia de uma verdade única, dando mais relevo à subjetividade na interpretação dos fatos. Com efeito, cada ser humano existe em sua própria percepção da realidade, por definição parcial e subjetiva, e perder a subjetividade é o mesmo que ficar sem identidade. Assim, os personagens frameanos vivem dentro de seus pontos de vista, a ação é criada e recriada dentro de complexas redes de percepção, de ficção dentro da ficção. A presença concomitante de autor e criador é constante, pois a verdade não é algo imanente, não existe de forma independente, mas apenas como versão percebida e manipulada pelo ser humano.

Diante das condições particularmente vantajosas que colocam a nossa disposição diversos textos ficcionais, uma autobiografia (efetivamente pactuada com o leitor) do mesmo autor, e uma biografia autorizada, absolutamente recente e atualizada, essa afirmativa poderia inverter-se. Em se tratando de Janet Frame, parece possível tentar o percurso inverso: partindo da vida, interpretar e melhor apreciar sua obra pregressa ao lado da produção posterior. Nosso argumento é de que, muito embora a equação de vida e arte possa demonstrar-se demasiado simples ou redutora, para explicar a natureza de sua escritura, nenhuma análise de seu trabalho poderá

⁸⁴ Cf. PETCH, S. "Janet Frame and the languages of autobiography". *Australian and New Zealand Studies in Canada*, n. 5, p.58-71, 1991.

evitar de considerar os eventos que marcaram de forma indelével seus primeiros trinta anos de vida.

Com efeito, o caráter paradigmático e violento do percurso que Janet Frame narra e descreve em sua autobiografia podemos percebê-lo já em seu primeiro romance, *Owls do cry*, (1957), tornando-se, no entanto, bem mais marcante em *Faces in the water* (1961), no qual nenhuma das personagens, incluindo a protagonista-narradora, reproduziria seres reais. Contudo, é justamente esse o romance - cuja composição foi sugerida por seu psiquiatra - ao qual Janet Frame, definitivamente escritora, confia a absoluta e aterradora verdade dos fatos ocorridos quando de sua internação em diversos hospitais psiquiátricos, inspirando-se em sua própria história, só aparentemente alheia, e criando personagens que se interrogam enquanto tais, não como se fossem seus *alter-egos*, mas expondo-se eles mesmos - não é ela que se expõe - à eventual curiosidade, piedade ou identificação do leitor.

Na autobiografia, pelo contrário, o sujeito-narrador parece estar totalmente dentro da história, parece não fazer concessões, nem a si mesmo nem ao leitor; revelando e enfatizando a duplicidade de cada lembrança, a eventual discrepância entre a lembrança nua e crua e a sua re-elaboração no tempo. Frame denuncia também algumas antigas omissões, iluminando assim o arcabouço de sua autobiografia, a dicotomia nem sempre fácil de ser enfrentada entre a própria história e a imagem que alguém elabora de si.

A vida de Janet Frame tem sido vista, com alguma insistência, como um rico campo de investigação da patologia psicológica e também como uma importante seara feminista. Contudo, pouca ou nenhuma atenção foi dada a sua intensa preocupação com a relação por ela estabelecida entre vida e arte que certamente incorpora, mas que também excede, de longe, qualquer patologia neurótica. Quanto à contribuição que ela possa ter dado ao feminismo, não há como ignorá-la, porque, apesar de sua não-militância ativa, ela contribuiu de forma significativa para o resgate das mulheres e da escritura das mulheres, particularmente as discriminadas e/ou incompreendidas, ou exploradas, ou ainda aquelas que sofreram violências físicas e morais.

Essa contribuição não está inscrita nesta ou naquela teoria feminista, mas no feminismo como um todo, muito embora Janet Frame não se filie a nenhuma delas em particular. Ela é, de fato, uma feminista "inconsciente", ou espontânea. Quando perguntada por Gina Mercer, numa entrevista, sobre o que pensava a respeito do fato de ser vista como uma feminista, Janet respondeu: *They have converted me [...] I have often thought about my mother in relation to other women and women of that time with their housework all day and so on, and their not being able to develop their creative side.*⁸⁵

Através de sua obra, autobiográfica ou ficcional, diários, cartas, poesia, entrevistas, ensaios, ela trabalha predominantemente com o dado da autobiografia estética, percebendo-se um tênue balanço entre *bios* e *autos*, que lembra muito de perto a advertência dessa complexidade, afirmada por Virginia Woolf na introdução à edição americana do romance *Mrs. Dalloway* (1928):

[...] nothing is more fascinating than to be shown the truth which lies behind those immense facades of fiction - if life is indeed true, and if fiction is indeed fictitious. And probably the connection between the two is highly complicated.⁸⁶

Quando Liuba Songini perguntou a Janet Frame se não era inevitável, no processo artístico, incluir também as experiências pessoais e as influências que estas podem ter sobre o ato criativo, ela respondeu: "Procuro não usar minhas experiências, porém uso muito as pessoas que encontrei ou conheci. Não uso de modo completo, somente partes delas, o que elas disseram; emprego os espaços nos quais estive. [...] Utilizei minhas experiências em *Faces in the water*. Aquela, porém, não é a minha experiência. Utilizei minha vivência no hospital e a dos pacientes. O personagem principal não sou eu".⁸⁷

Parafraseando Antonio Candido, poderíamos dizer: "Assim, parece que *Faces in the water* contém muito de Janet Frame, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ela não é

⁸⁵ FRAME, *apud* MERCER, 1994, op. cit., p.237.

⁸⁶ WOOLF, V. *Apud* Nalbantian, op. cit., p. 134.

Istina Mavet, está claro; mas Istina Mavet é um pouco o resultado do muito que, nela, foi pisado e reprimido."⁸⁸

A inserção de fragmentos de poemas dos autores preferidos em sua prosa ficcional é uma das formas que Janet encontra para criar uma corrente contínua entre vida e arte, autobiografia e ficção. No capítulo 16 de *The Carpathians*, ela se apropria do primeiro verso de um poema de Dylan Thomas (que é também o título do poema), um de seus poetas prediletos, inserindo-o no texto: "The force that through *the green fuse* drives the flower" (p.95, nosso grifo).⁸⁹ O poema realiza de fato a mediação entre os empurrões contraditórios do tempo que destrói e a arte que preserva, os temas centrais do romance que possui apelo político, mas também filosófico. Com efeito, *the force that through the green fuse drives the flower* é a imaginação. Somente os poetas podem suavizar o efeito na nova galáxia, porque eles sempre viveram numa *unimaginable reality*⁹⁰ eles sempre interferiram com a distância e com o tempo, passado, presente e futuro. Curiosamente, em *Living in the Maniototo* a protagonista-escritora é autora de um romance cujo título é *The green fuse*. Tudo isso não nos surpreende, se ouvirmos com cuidado as palavras dela que implicitamente conduzem à transcendência postulada por Kant:

[...] I was now at High School, in preparation for my future profession, I read chiefly poetry and books about poetry and poets. Along a lonely wall on the town library (I felt it belonged to me, for no one seemed to choose books from there) I found the Complete Works of the Poets, all the Victorian Novelists, German Philosophers (*I could never be a poet without having studied Kant*). ("Beginnings", op. cit., p.43-44, nosso grifo).

Ficção e memorialismo, em Janet Frame, se fundem como as duas faces de uma mesma moeda, num binômio solidário em que a escritora se realiza através de si mesma e da criação ficcional. Mas há também a elaboração paralela da "expressão pessoal e fictícia, autônomas, embora às vezes complementares, como se vê em

⁸⁷ Cf. entrevista conduzida por Songini, op. cit., p. 68.

⁸⁸ Ao avaliar o romance *Angústia*, afirma Candido: "Assim, parece que *Angústia* contém muito de Graciliano Ramos, tanto no plano do consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco o resultado do muito que, nele, foi pisado e reprimido." CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 44.

⁸⁹ A pertinente observação é de Delbaere (*The ring of fire*, op. cit., p. 207, nota 1). O texto integral do poema está incluído em *Collected poems of Dylan Thomas 1934-1952*.

⁹⁰ *The Carpathians*, p. 92.

Rousseau ou Stendhal."⁹¹ Um claro exemplo dessa autonomia é perceptível comparando as formas pelas quais a escritora liga vida e arte numa corrente infinita, ao mesmo tempo em que insere, ao lado da vida "recriada", *personae*, espaços e fatos completamente fictícios. A capacidade ficcional dela é tão desenvolvida que chega a "inventar" a mitologia *maori*: a lenda da Memory Flower (*The Carpathians*), com efeito, é totalmente criada *ex-novo*.

Em suma, em muitos casos a escritura autobiográfica pode ser considerada como parte de um projeto emancipatório, pelo qual os silenciados e os despossuídos começam a falar com sua própria voz e oferecer seu próprio relato de uma história de vida. Por essa razão, é possível dizer que a autobiografia raramente oferece alguma luz a mais ao leitor. O que pode oferecer são relatos pessoais e, com frequência, relatos da *persona* que foi "construída" pelo autobiógrafo. Assim se estruturam os eus como ficções, e se escrevem as histórias como uma forma de preservar essa ficção. Por outro lado, num enfoque feminista do binômio vida/arte, a vida é considerada não apenas como um único conjunto de eventos da vida de uma pessoa, mas também como uma série de posições sócio-culturais e políticas de gênero.

Na avaliação do escritor Helder Macedo, nas modalidades narrativas do memorialismo, autobiografia e ficção, é impossível determinar as fronteiras, posto que essas modalidades compartilham elementos umas das outras. Ao descrever como ele construiu *Partes de África*, afirma ter utilizado sua experiência biográfica, como faz qualquer romancista, para poder contar histórias, verdadeiras e imaginadas, no plano da ficção, "onde a imaginação e a memória se encontram e se fertilizam."⁹²

Maria Luiza R. Remédios (1997),⁹³ considerando a difícil delimitação de fronteiras entre romance autobiográfico e autobiografia, estende essa dificuldade também aos limites entre autobiografia e diário íntimo, autobiografia e auto-retrato, autobiografia e memórias, conferindo à autobiografia o estatuto de ato literário.

⁹¹ CANDIDO, op. cit., p.69.

⁹² MACEDO, H. "As ficções da memória". In: *Anais do 3º Congresso da ABRALIC*. São Paulo, EDUSP, 1995, v. 1. p. 655. [651-655]

⁹³ REMÉDIOS, M.L.R. "Literatura confessional: espaço autobiográfico". In: _____. *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade* (Org.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. p.7-15.

Contudo, reportando-se a George May (1979),⁹⁴ Remédios nos recorda a característica da narrativa memorialística, em que o fundo histórico-social se sobressai entre os demais fatores, ao passo que no diário íntimo há uma distância temporal menor entre "o *eu*, o *vivido* e o registro desse vivido pela escrita" (p.14). Ao ignorar o "pacto entre leitor/autor", o diário íntimo se afasta mais da autobiografia. Dessa forma, as variantes da literatura confessional apresentam uma certa diversidade, não obstante haja entre elas "o entretencimento de gêneros" (p.9).

4.4 O discurso da memória na narrativa de Janet Frame

It seems impossible and unreal, but the reality of the feeling fills the memory to the brim even though the time is out of reach.

Janet Frame, *Living in the Manioto*

Memory is a subversive force allied to strong feeling.

Janet Frame, *A state of siege*

A importante experiência autobiográfica, ao longo de sua prática habitual como romancista, contista e poeta, pode explicar a autoconsciência de Frame a respeito da natureza da escritura autobiográfica e de sua relação com a escritura ficcional. Pode-se afirmar, por isso, que *accuracy* é a palavra-chave para a leitura da autobiografia de Frame, para apreender seu esforço em narrar os fatos de sua vida, (des)-fazendo aos poucos a trama, para criar um novo enredo, para (re)-significar a sua própria história e, portanto, a si mesma. Trata-se de um esforço narrativo de auto-representação que inicia já pelos títulos escolhidos pela autora para cada volume que compõe a trilogia da edição original: *To the is-land*, *An angel at my table*, *The envoy from Mirror City* nos quais estão contidos períodos bem definidos de vida: infância, adolescência e idade adulta.

São títulos poéticos, alusivos, simbólicos que colocam cada texto dentro de um espaço e de um tempo próprio, conferindo-lhe completude e uniformidade

⁹⁴ MAY, G. *L'autobiographie*. Paris: PUF, 1979.

narrativa, um começo, um meio e um final. De modo que, concluída a leitura, tem-se a impressão de um círculo que se fecha, mas que se fecha apenas para deixar, a quem o desenhou, a possibilidade de abrir outro, de iniciar uma nova e diferente narrativa, como numa legítima obra aberta.

Após concluir suas autobiografias (1984), ela volta à ficção, escrevendo *The Carpathians* (1988), um romance sobre tempo e memória. Para Mattina, a personagem principal, a memória não é um pacote cômodo de episódios a serem transportados na mente, para serem saboreados de vez em quando, mas *a naked link, a point, diamond size, seed-size, coded in a code of the world, of the human race; a passionately retained deliberate focus on all creatures and their worlds to ensure their survival* (p.171-172). Nesse romance, o desaparecimento físico dos personagens torna-se a metamorfose de uma fragmentação da consciência e da nova tomada de consciência a respeito do terror do silêncio, da perda da fala causada pela necessidade e, ao mesmo tempo, pela impossibilidade de uma forma completa de comunicação, cuja causa é a ausência da memória histórica, sem a qual a humanidade está destinada ao fracasso e à extinção.

Para Janet Frame é imperativo reconstruir o "eu fragmentado", a linguagem deve retornar ao seu poder originário, isto é, à capacidade de maravilhar-se, ao poder do amor e da perda, ao poder da memória ancestral. O escritor encontra-se só, num rio de palavras feitas corpo; sua tarefa é a de ressuscitar, pela memória, a linguagem-poesia - uma poesia que subverte, que cura e integra, como voz silenciosa e música de uma outra verdade:

What exists, though, is the memory of events known and imagined, and the use of words to continue the memory through centuries, despite or with Gravity Star, to a future when today, our Now, will be known as our past has been known as Ancient Springtime, while we, who treasure the Memory Flower, are the Housekeepers of Ancient Springtime. (*The Carpathians*, p. 196).

Essa memória está muito presente em toda a obra de Frame que recorda tanto as passagens cotidianas como também os eventos dramáticos, ou pelo menos marcantes. No segundo volume da autobiografia, Janet lembra de ter recebido a primeira publicação de seu primeiro livro de contos com estas palavras: "O que devo

fazer?", perguntou à sua irmã June, que no hospital de Avondale lhe havia levado as seis cópias destinadas ao autor, recém-saídas da editora. Ficou emocionada e impressionada com os tons de azul-metálico da capa: ela nem tinha escolhido o título. "Você precisa autografá-las, tanto para começar", respondera June.

Os quase nove anos transcorridos entre um hospital psiquiátrico e outro, em absoluta resignação, pelo menos aparente, e "imutável eternidade", haviam dissolvido até o sonho que, desde menina, havia cultivado com tanta dedicação, o de tornar-se escritora. O sonho de fazer daquele mundo de fantasmas, devido aos quais havia sido "acusada" de esquizofrenia, um mundo real, o seu mundo, *my place*, a sua identidade, parecia agora tornar-se próximo. É esse o mundo que a memória de Frame traz à tona.

Em todas as histórias reunidas em *The lagoon*, que são literatura, mas que também são memória, o que mais emociona é a poesia que há nelas, a alegria de um jogo recém-descoberto, a maravilha e a surpresa de rever uma lagoa depois da maré baixa, o retrato fúlgido e vivo de um mundo que, depois de cinquenta anos, ainda palpita cheio de frescor naquelas páginas escritas aos dezoito anos. É o encontro com sensações esquecidas ou adormecidas, é a doçura da memória, a distensão e o brilho de uma evocação, cujo realismo mordente, e ao mesmo tempo poético, nos escancara a vida de frente, com seu ambientes e personagens familiares.

Temos aqui o que Davi Arrigucci encontra na obra de Pedro Nava, cujos aspectos podem ser re-encontrados no trabalho de Janet Frame, isto é: "o tratamento ficcional de pessoas reais, evocadas pela memória com o auxílio da documentação e da experiência direta do autor, mas complementadas e realçadas pela imaginação".⁹⁵

Analisando os aspectos poéticos e ficcionais da autobiografia, Antônio Cândido também os detecta em Pedro Nava (entre outros autores brasileiros), no qual encontra a passagem do individual para o geral, ou seja:

a superação do genealógico pelo paradigmático [...] Não se trata, portanto, de dizer que Pedro Nava possui uma tal força de escrita que as pessoas dos seus livros

⁹⁵ ARRIGUCCI Jr., D. "Móvil da memória". In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 79. [67-111]

parecem personagens; mas que ele as concebe e elabora *como se fossem* personagens. [...] E aí está um traço da literatura de ficção, isto é, a relação reversível Particular/Universal [e vice-versa], sem o que não há eficácia do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que garante a validade de outra relação, que também está presente nestes livros [os livros de Pedro Nava] e também é necessária para a sua eficácia: Realidade/Invenção [...] (CANDIDO, 1987, p.63).⁹⁶

Em abril de 1952, Frank Sargeson revelou a escritora ao mundo, através do prestigioso jornal do Commonwealth Britânico, *The New Zealand Listener*, e a respeito de *The lagoon and other stories*, de certa forma confirmando implicitamente essa passagem "do individual para o geral", afirmou que muito pouco da experiência comum de cada neozelandês deixou de ser dito nessas vinte e quatro histórias. No entanto, diz Sargeson, é justamente dos neozelandeses que deriva o inconfundível sabor de angústia e tormento dessas histórias. Está tudo ali: terra, mar e céu, pássaros e animais, plantas e flores, como se tivesse sido visto e experimentado pela primeira vez na história da humanidade, com extasiado encantamento e prazer: [...] *all clearly rendered in language which, despite its simplicity of statement and rhythm, is the author's own special creation. From now on, our literature is the richer, and the author, Janet Frame, becomes one more light to help diminish the vast region of darkness by which we are all surrounded.*⁹⁷

Frank Sargeson, o escritor amigo e incentivador, foi entre os primeiros que, recebendo com entusiasmo seus contos, contribuiu a devolver-lhe a liberdade e a dar-lhe a possibilidade de tornar-se escritora. Pelo contrário, a primeira crítica neozelandesa não foi generosa com Janet, foi duríssima, uma crítica de humilhação e rejeição. Como é que uma nação podia crescer, tornar-se adulta, se continuava a escrever sobre memórias da infância? Como podia alcançar a maturidade?: *Nearly all the sketches are impressions of childhood, with little or no real point or narrative interest [...]*.⁹⁸

Contra as expectativas do realismo suburbano e do provincianismo dos anos 30-50, Janet Frame denunciava o isolamento intelectual que a Nova Zelândia sofria devido à sua insularidade. Uma insularidade que, embora bem marcada, em *The*

⁹⁶ CANDIDO, A. "Poesia e ficção na autobiografia". In: _____. *A educação pela noite: e outros ensaios*. São Paulo: Ática. p. 51-69.

⁹⁷ SARGESON, Frank. *Apud* KING, M., op. cit., p. 109.

lagoon and other stories soube abrir-se para a amplitude da transfiguração fantástica. Embora se fale de infância, e de memórias de infância, o modo de fazê-lo a torna uma legítima tradução mitopoiética. Grande parte desses contos, aparentemente fruto da fantasia de uma menina, são de fato memórias que oferecem complexidades psicológicas e histórico-sociais de significado indubitavelmente estranho à idéia platônica da infância com a qual certa crítica os havia rotulados.

Esses contos talvez conservem da infância aquela cisão dramática que deriva dos *Cantos da Inocência* e dos *Cantos da Experiência* de William Blake - um dos primeiros poetas inspiradores da escritora: a separação entre a realidade e a sua imagem, entre o crescimento e a espera. Descrevendo o presente da Nova Zelândia daquelas duas décadas, entre os anos 30 e 50, com a arte de uma miniaturista e a ironia de um poeta metafísico, Frame insinua sutilmente a inquietação de quem está "recosturando-se", pela memória, dentro de um alçapão que se confunde com refúgio. A jovem escritora descreve o desasossego de quem, criança ou habitante da Nova Zelândia, vive num território de solidão comparável ao limbo que precede a morte, onde um eventual retorno à vida traz a percepção inelutável de um pesadelo, mas também o encontro com o tesouro e a posse da existência. Uma idéia que ela ampliará mais tarde e que se tornará um de seus romances mais interessantes e originais: *The Rainbirds*.

Alguns contos foram escritos no período em que Frame cursava a universidade. Trata-se de memórias de família e dos anos de escola, de uma infância marcada pela voragem da doença e pela perda dos afetos mais importantes, dominada por uma pobreza que a mãe ensinava a combater com a fantasia e a literatura. Outros ainda retratam a vida da cidade ou a de pequenos povoados ao longo da estrada federal, uma vida modesta e rural que conserva ainda intactas muitas das raízes inglesas e coloniais.

Outros, finalmente, remontam ao primeiro encontro com as doenças mentais e com a desolação dos hospitais psiquiátricos. As protagonistas são sempre as emoções, as mais intensas e nuas, impalpáveis, que estruturam mundos imaginários e, entre

⁹⁸ *Press*, 22 Mar. 1952. *Apud* KING, op. cit., p. 108.

estes, também o mundo da infância. Porque é a imaginação - nos diz Janet Frame - que supre as faltas e nos ensina a conviver com elas.

Cada conto é uma pequena lição de realidade cotidiana, e por essa razão o final é sempre irônico, uma subversão que surge de improviso, que nos surpreende e fascina.

A importância dessas primeiras escrituras, além de seu valor literário, reside no fato de que elas nos dão as pistas que revelam estruturas e temas que serão desenvolvidos mais tarde, através dos romances e de outros contos. A semente, o embrião está lá, nas memórias de uma infância que Janet Frame não deseja esquecer e que testemunha e prova a pujança de sua brotação, seu florescimento e transformação-transfiguração recriadora.

Frame inicia assim sua longa e rica carreira de escritora com os contos de memória, que são em grande parte autobiográficos, prossegue com os romances e a poesia, continua com sua autobiografia e mais outro romance. Um círculo que parece fechar-se, mas que se fecha apenas para abrir outros ...

4.5 Auto-representação e alteridade: os narradores da autobiografia

A palavra "eu" é apenas uma
cômoda designação para
nomear alguém que não existe.

Virginia Woolf

Quando Janet Frame submeteu alguns poemas ao *London Magazine* da Nova Zelândia, "fingiu" ser *of Pacific Island origin*. Mais tarde, quando foi à Inglaterra, ela

escreveu do ponto de vista *of a West Indian arrival*.⁹⁹ Quais foram as razões dessa mentira identitária?

Quem faz essas perguntas é Tara Hawes, e uma das respostas é que a literatura de Frame *contains many examples of othering the self/selfing the other* (1995, p.1),¹⁰⁰ como faz Jan Godfrey,¹⁰¹ a personagem do conto homônimo, uma de suas primeiras histórias, quando a narradora assume uma identidade, para em seguida desconstruí-la no desenvolvimento narrativo. O exercício autobiográfico e ficcional realizado por Frame seria, pois, essencialmente, uma tentativa de conferir alteridade ao seu próprio eu, que ela descreve como ato legitimador, tornando-a uma "primeira pessoa".

Se atentarmos para a narrativa dela, talvez possamos entender um pouco melhor esse "travestimento":

[...] I read exciting new poetry and prose by writers from the West Indies, some written in literary English, others with a West Indian version of English but all charged with a morning vision of London and the United Kingdom. I was much influenced by the West Indian writers and, feeling inadequate in my New Zealandness (for did I not come from a land then described as "more English than England"?), I wrote a group of poems from the point of view of a West Indian new arrival and, repeating the experiment that Frank Sargeson and I had made with the *London Magazine* when I pretended to be of Pacific Island origin, I sent the poems to the *London Magazine* with a covering letter explaining my recent arrival from the West Indies. The poems were returned with the comment that they were "fresh, original", and the editor would like to see more of my work. The poems submitted did not quite come up to the standard of English required. I did realise that such literary pretences were a safeguard against the discovery by others that my "real" poetry was worthless. They were also a reflection then of a New Zealander's search for identity beyond her own country were being thought "more English than the English" was felt to be more insulting than praiseworthy. In a sense my literary lie was an escape from a national lie that left a colonial New Zealander overseas without any real identity. (*An autobiography*, p. 308)

Investigando as representações de alteridade evidenciadas por Frame, particularmente aquelas marcadas por uma forte inflexão cultural, pode-se inferir, em parte, uma resposta irônica aos biógrafos e aos críticos literários que insistiram na

⁹⁹ *An autobiography*, p. 308.

¹⁰⁰ HAWES, T. *Deep South*, v.1, n.1, Feb. 1995. Acesso em:

<<http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol1no1.html>>. Disponível em: 17 out. 1999.

¹⁰¹ Godfrey é o sobrenome da mãe de Janet Frame, que ela utilizou como pseudônimo em suas primeiras aparições literárias, acrescentando o nome Jan (abreviatura de Janet).

inclusão de aspectos biográficos na análise de sua ficção. Contudo, a resposta de Frame, ao escrever sua história, não parece ter sido somente essa. Frame escreveu sua história, como afirmou numa entrevista a Elizabeth Alley, para satisfazer o seu desejo profundo: *make myself a first person*.¹⁰²

É sobre esse exercício de fazer de si mesma uma primeira pessoa que falaremos aqui, e particularmente das muitas "primeiras pessoas" que Frame construiu ao longo de sua vida e que (re)construiu na natureza memorial de sua autobiografia e na ficção. Talvez seja a representação do sujeito o aspecto central que Frame focaliza em sua ficção, se quisermos tentar a quase impossível tarefa de inferir conclusões totalizantes de sua obra inteira. Seus contos e seus romances são experimentações metaficcionalis bem antes de tornar-se o assunto-chave para a crítica pós-moderna e pós-colonial. *The Edge of the Alphabet*, por exemplo, publicado em 1962, já possui um narrador metaficcional.

Muitos de seus primeiros romances, e também o mais recente, *The Carpathians*, utilizam recursos ainda mais anticonvencionais, revelando que Frame é uma pioneira na renovação da literatura. Seus narradores já seriam um fascinante tópico de estudo por si sós. Particularmente suas primeiras histórias contêm inúmeros exemplos desse processo pelo qual a escritora confere alteridade a si mesma, ao mesmo tempo em que se apropria do outro. Todavia, o que pretendemos focalizar aqui é o narrador da autobiografia de Frame: o "eu" que ela constrói ao escrever a história de sua vida.

A autobiografia, um campo relativamente recente nos estudos literários e culturais, e a autobiografia de mulheres em particular, torna-se um novo tópico de estudo, em termos estritamente acadêmicos,¹⁰³ porque, com efeito, a pesquisa autobiográfica favorece abordagens crítico-literárias interdisciplinares que podem envolver sociologia, psicanálise, história e os estudos sobre mulheres, todas

¹⁰² Cf. ALLEY, 1995, op. cit., p.155.

¹⁰³ Embora a autobiografia feminina seja uma área em crescimento, no campo dos estudos autobiográficos, é lamentável que entre as obras maiores publicadas entre o final dos anos 80 e a primeira metade dos anos 90, não haja nenhuma focalizando Janet Frame. Somente em *The uses of autobiography* (1995), editado por Julia Swindells, encontramos um breve ensaio da acadêmica Jane Unsworth que aborda algumas teorias autobiográficas em relação à obra ficcional de Janet Frame.

apresentando valiosas perspectivas que contribuem para qualquer análise da representação de uma história individual. Atualmente há uma grande quantidade de pesquisa nesse campo, cujo interesse maior é a relação com a ficção. A autobiografia, como gênero, pode realmente iluminar a oposição binária entre verdade/ficção, pelo fato de narrar a verdade de uma vida particular ou, essencialmente, "atribuir a si uma alteridade em nome da verdade", justamente como faz Janet Frame.

Mais do que investigar a autobiografia de Frame por métodos teóricos, preferimos dizer que, no processo de escrever sobre si mesma como uma primeira pessoa, ela de fato escreve sua própria teoria da autobiografia como gênero, e que ela o faz através do metadiscurso da Frame-narradora. Pensamos que esse seja o meio de resgatar não apenas seu eu recentemente conquistado, isto é, a "primeira pessoa" que age/escreve, mas também dando conta do que está por trás da aclamada Janet Frame-escritora. É também uma indicação da profundidade ou densidade dessa primeira pessoa. Não entraremos em muitos detalhes, mas podemos observar pelo menos dois paradigmas que Frame utiliza, a fim de que possamos lê-la como uma primeira pessoa.

No primeiro volume da autobiografia, ele inicia com sua própria descrição de "verdade" autobiográfica:

From the first place of liquid darkness, within the second place of air and light, I set down the following record with its mixture of fact and truths and memories of truths and its direction always toward the Third Place, where the starting point is myth. (*An autobiography*, p. 7)

Essas palavras parecem protegê-la daqueles críticos que já analisaram seus romances e identificaram verdades autobiográficas e que, é bem possível, analisariam sua história de vida achando nela mentiras autobiográficas. Mas poderia haver uma outra razão para essas palavras, a necessidade de maquiagem a possível (provável?) deficiência de memória da escritora. Pelo menos é o que se poderia deduzir, partindo deste fragmento a respeito da época em que finalmente recebeu alta do hospital:

I was discharged from hospital on probation. After having received over two hundred applications of unmodified E.C.T., each the equivalent, in degree of fear, to an execution, and in the process *having my memory shredded and in some aspects*

weakened permanently or destroyed, and after having been subjected to proposals to have myself changed, by a physical operation, into a more acceptable, amenable, normal person, I arrived home at Willowglen, outwardly smiling and calm, but inwardly with all confidence gone, with the conviction at last that I was officially a non-person. I have seen enough of schizophrenia to know that I had never suffered from it. [...] A problem with such a simple solution! A place to live and write, with enough money to support myself. (*An autobiography*, p.223- 224, nosso grifo)

Como alguém poderia escrever uma autobiografia, que é "também" um exercício de memória, após a destruição, mesmo parcial, dessa memória? Frame evidentemente espera esse tipo de pergunta, e é por isso que ela inicia sua autobiografia dessa forma, antecipando-se às especulações da crítica e do público.

Outro aspecto comum na crítica autobiográfica é o fator tempo: como podemos saber que os fatos aconteceram exatamente como o autor disse que aconteceram? Eles seguem um tempo linear, ou o tempo é cíclico?¹⁰⁴ Frame, envolvida em sua tarefa vital de construir-se como primeira pessoa, por não poder-se permitir deixar esse aspecto na ambigüidade, constrói seu próprio modelo e vai alterando-o para adaptá-lo em toda sua autobiografia.

Assim como o sujeito autobiográfico se modifica, também se modifica sua percepção do tempo e da memória. Vale a pena voltarmos à narradora de *To the Island*:

[...] I sit here at my desk, peering into the depths of the dance, for the movement is dance with its own pattern, neither good nor bad, but individual in its own right - a dance of dust or sunbeams or bacteria or notes of sound or colours or liquids, or ideas that the writer, trying to write an autobiography, clings to in one moment only. (Ibidem, p. 131)

No segundo volume da autobiografia, que relata o período das sucessivas e frequentes hospitalizações, diversos capítulos são quase um metadiscorso, em que a personagem é uma terceira pessoa, porque nos hospitais psiquiátricos ela havia-se tornado *she, one of them* (ibidem, p. 194). Por exemplo, enquanto Frame-personagem

¹⁰⁴ Segundo Gina Mercer (1994, op. cit., p. 235), tanto Janet Frame como Luce Irigaray sugerem que a narrativa feminina é mais linear e menos libertadora do que elas desejariam. No entanto, Simon Petch, em sua positiva avaliação da autobiografia de Frame, observa que: "Autobiographical time is not linear [...]. Autobiographical time is cyclic, the autobiographical act is a continuous remaking of a circle of contingency which it itself an endlessly provisional reconstitution of selfhood and identity" (PETCH, 1991, op. cit., p.60).

narra sua ida para o Seacliff Psychiatric Hospital, a Frame-narradora (claramente narradora) observa:

Writing an autobiography, usually thought of as looking back, can just as well be a looking *across* or *through*, with the passing of time giving an X-ray quality to the eye. Also, time past is not time gone, it is time accumulated with the host resembling the character in the fairytale who was joined along the route by more and more characters, none of whom could be separated from one another or from the host, with some stuck so fast that their presence caused physical pain. Add to the characters all the events, thoughts, feelings, and there is a mass of time, now a sticky mess, now a jewel bigger than the planets and the stars. (Ibidem, p. 191-192, grifo da autora)

Assim, mesmo que a Frame-escritora afirme que está escrevendo sua autobiografia para instalar-se, exigir-se como uma primeira pessoa, a constante interferência da Frame-narradora está sempre próxima, dizendo ao leitor o que deve pensar, de forma que essa autoridade narratorial

verifies this new other self, for writing an autobiography is essentially a process of writing the self as other, and to do this, one must other the self. Frame the narrator would have us believe this is a very complex process, for the path of constructing one's identity is not always an easy one. (HAWES, op. cit., p.4)

Em sua autobiografia, a Frame-personagem narra a história das muitas identidades por ela adotadas na busca de seu eu, de um eu ao qual poder pertencer de fato. Será preciso, pois, dividir essas identidades nas cinco fases mais relevantes:

- 1) a criança inteligente e sensível de *To the is-Land*;
- 2) a poética estudante sonhadora que a narradora descreve como *the stoical solitary heroine suffering in silence* (*An autobiography*, p. 127);
- 3) a estudante "obediente" que a narradora de *An angel at my table* descreve como um eu coberto de sombra, *I, almost a nothingness, like a no-woman's land* (ibidem, p. 161);
- 4) a esquizofrênica, *the madwoman, "she", one of "them"* (ibidem, p. 194);
- 5) a escritora.

Independentemente das experiências de sua primeira infância, a Frame-narradora deseja que acreditemos que as últimas quatro identidades são todas construções do eu, produzidas por Frame-personagem, que ela adota por várias

razões. Mas é a quinta identidade que focalizaremos aqui, porque essa é "a identidade" que ela manteve e mantém até hoje.

Até seu primeiro volume de contos ganhar o Hubert Church Award, enquanto estava internada no Seacliff Hospital, Janet não tinha sido capaz de imaginar a carreira de escritora para sobreviver. Como ela repete muitas vezes na autobiografia, *my writing saved me*. Uma vez "salva", ela tinha que enfrentar a dura realidade de ser uma mulher-escritora na Nova Zelândia, nos anos 50, especialmente alguém de quem ainda se falava como numa terceira pessoa, *as if I were my own obituary*. Entretanto Janet Frame foi salva novamente, desta vez dos subúrbios culturais, por um estranho e improvável cavaleiro: Frank Sargeson, o primeiro escritor profissional da Nova Zelândia que morava, escrevia em seu próprio país e vivia, bem ou mal, de sua escritura.

Os que o antecederam, na verdade a maior parte de seus contemporâneos, foram obrigados a emigrar, geralmente para a Inglaterra que ainda era considerada o centro cultural do mundo pela maioria dos neozelandeses. Sargeson levou Janet para sua casa, ensinando-a a viver como escritora numa sociedade hostil a todos aqueles que rejeitavam o ético trabalho puritano, pois escrever não era um trabalho "apropriado". Dessa forma, a jovem Frame, recém-saída do hospital, não teve somente um lugar para escrever, mas o suporte e o encorajamento necessários para fazê-lo. Todavia, vendo as coisas retrospectivamente, Frame-narradora se dá conta de que havia o outro lado da moeda, porque Sargeson era um completo e problemático misógino:

In all his conversation there was a vein of distrust, at times hatred, of women as a species distinct from men, and when he was in the mood for exploring that vein, I listened uneasily, unhappily, for I was a woman and he was speaking of my kind. (*An autobiography*, p.249)

Como a narradora observa, ela teve que pagar o preço dessa ajuda que, contudo, valeu a pena:

The price I paid for my stay in the army hut was the realization of the nothingness of my body. Frank talked kindly of men and of lesbian women, and I was neither male nor lesbian. He preferred me to wear slacks rather than dresses. I, who now looked

on Frank Sargeson as a saviour, was forced to recognise through the yearning sense of gloom, of fateful completeness, that the Gods had spoken, there was nothing to be done. (Ibidem, p.250)

[...]

In exchange for this lack of self-esteem as a woman, I gained my life as I had wanted it to be. I gained also the joy of knowing a great writer, a great man, and of meeting and knowing his friends [...] It was a world where appearance did not matter, where I was free at last from the ceaseless opinions about my hair and my clothes and the behind which showed through my skirt. (Idem)

Janet Frame é generosa, porque Sargeson fez muito mais, para abafar a já pobre auto-estima de Janet, do que apenas marginalizar sua sexualidade. Ele não só sugeriu que ela se vestisse como um homem, mas, "para tornar as coisas mais interessantes", sugeriu também que ela mudasse de nome. Janet descreve assim a desastrosa experiência:

He chose a name for me - Santa Cruz - repeating solemnly as if I did not know, "That means *Saint* and *Cross*". His letter to John Lehmann explained that I was a woman from the Pacific Islands who was new to Auckland; he had been impressed with my writing. The reply was kind. The poems, John Lehmann said, were refreshing, new; he hoped that when I learned a little more English he might see more of my work. (Ibidem, p. 260)

Os poemas que ela enviou sob pseudônimo eram, de fato, as primeiras linhas em prosa poética do seu primeiro romance: *Owls Do Cry*. Dessa forma não é como se Sargeson estivesse realmente encaminhando-a a escrever de uma perspectiva diferente: isso de fato implica que ela escrevia como se tivesse chegado recentemente de outro país, como se fosse "outra". Ora, embora a South Island seja o Sul da Nova Zelândia, "tecnicamente" e geograficamente é uma ilha do Pacífico, o inglês é a primeira língua oficial, ao lado da língua *maori*. Inconscientemente, Sargeson não só envergonhou Janet a respeito de seu sexo, mas estava implícito que a escritura dela era tão diferente que ela poderia mesmo não ser uma neozelandesa.

O efeito desse pequeno engano no espírito de Frame-personagem, tentando construir sua identidade como uma mulher-escritora, numa sociedade provinciana que ainda a julgava louca, agravou-se quando Frame chegou à Inglaterra. Após sua chegada teve uma terrível crise de identidade, e é quando ela assumiu a

identidade que Sargeson lhe havia dado. Por essa época, ela de fato escreveu do ponto de vista do "outro", adotando a identidade de um nativo do Pacífico.

Esse disfarce parece relevante, segundo Hawes, porque há toda uma tradição de mulheres vestindo-se como homens para serem reconhecidas, evidenciando a posição patriarcal dominante nas ex-colônias da época:

I think this model of cross-dressing is an important one, for cross-dressing has a long tradition behind it. There is a history of women dressing as men to play into the prevailing gender, becoming men in order to gain status, power or opportunity, which would not have been available to these individuals had they remained part of the "fairer" sex. Frame's cross-dressing makes a significant deviation however. Not only is she opting for a position that is further on the margins, but as far as I know she is the only woman to have done this. The literary scene, both in England and the colonies in the 1950s, was still predominantly (if not exclusively) European - a look at any anthology of writing of the time backs this up. Frame then, is identifying a lack in society. (HAWES, op. cit., p.5, grifo da autora)

Ao refletirmos sobre as razões pessoais de Frame, culturalmente marcadas, para criar essa alteridade para si, sentimos que ela denuncia uma lacuna identitária da sociedade da época. A recusa de seus poemas representou, de fato, a idéia de que a busca de identidade de uma neozelandesa, fora de seus país, era percebida como um insulto:

I did realize that such literary pretences were a safeguard against the discovery by others that my "real" poetry was worthless. They were also a reflection then of a New Zealander's search for identity beyond her own country where being thought "more English than English" was felt to be more insulting than praiseworthy. In a sense my literary lie was an escape from a national lie that left a colonial New Zealander overseas without any real identity. (*An autobiography*, p. 308, grifos da autora)

Ora, se Janet fosse conformar-se com a tradição do travestimento, do disfarce, para benefício próprio, certamente ela adotaria a identidade da cultura dominante, a identidade inglesa. Mas a rejeição da cultura inglesa revela bem a natureza de seu projeto: na época, ela não estava apenas buscando "uma identidade", mas "uma identidade pós-colonial". E isso é reforçado por seus sentimentos de marginalização, pelo sentimento de que sua poesia real era sem valor. O próprio Frank Sargeson, seu mentor, já a havia criticado, fazendo-a sentir-se totalmente "às margens do alfabeto". Em primeiro lugar, porque era mulher e, em segundo lugar, porque ela não escrevia como ele, de acordo com a forma realista e popular que era moda na Nova Zelândia dos anos 50, definida hoje como "realismo masculino". Após ter lido um conto que

Janet lhe havia mostrado, em que ela usa a expressão: *Every morning she rose*, Sargeson fez o ácido comentário: "*Rose*"? *Went up to heaven, I suppose? Why not say, simply "she got up"? Never use "rose"*.¹⁰⁵

Se ela escolheu escrever da posição de um ilhéu do Pacífico ou de um nativo das Índias Ocidentais, essa poderia ser uma perspectiva para nos aproximarmos dela. Porque se ela rejeita a posição "semicolonial" ocupada pelas mulheres brancas nas culturas ocupadas por colonizadores, escolhendo uma identidade duplamente marginalizada e colonizada, isso parece incluir uma rejeição implícita às estruturas do poder patriarcal e ao homem branco.

Por que motivo Janet se disfarça, tentando adequar-se a esses grupos minoritários marginalizados pela corrente dominante? Provavelmente porque ela sente que nunca poderá ser parte dessa corrente: uma identidade ainda mais marginalizada do que a dela lhe dá, pelo menos, algo com o qual identificar-se, uma identidade "real" que ela justifica escrevendo a respeito da mesma. Para escapar de uma "mentira nacional", ela precisa adotar uma mentira literária, culturalmente construída, conferindo alteridade ao seu eu, desdobrando-se e despersonalizando-se.

Os disfarces culturais de Janet, associados a seu desejo de uma identidade "real", fazem prever o que podemos observar hoje ao nosso redor. Essa previsão anuncia o fascínio europeu pelo outro, pelo exótico, o que Susan Hawthorne denomina *cultural voyeurism*.¹⁰⁶ Enquanto Hawthorne vê esse aspecto como parte do consumismo ocidental, com o capitalismo consumindo tudo o que é novo, Simon During, entre outros, discute o assunto num contexto pós-colonial. As sociedades pós-coloniais, submersas no capitalismo e no consumismo, olham ao exótico em busca de alguma espiritualidade. Como argumenta Chabal, a respeito da abordagem africana pelos africanistas, *Africa has been seen as both mysterious and exotic*.¹⁰⁷ A busca de Janet por uma identidade no reino do exótico parece evidenciar o desejo de encontrar uma autêntica identidade quase "pré-colonial", mais (ou menos) do que pós-colonial, ora disfarçando-se de nativo das Índias Ocidentais ou de ilhéu do Pacífico, ora

¹⁰⁵ *An autobiography*, p. 249.

¹⁰⁶ Cf. HAWES, op. cit., p. 6.

¹⁰⁷ CHABAL, op. cit., p. 219.

através da cultura dos *maoris*. Ironicamente, esse é um aspecto que ela satiriza em *The Carpathians*, no qual critica a exploração da cultura *maori*, por parte dos *pakeha*, na indústria do turismo.

Talvez seja possível dizer também que talvez Frame estivesse procurando uma identidade "pós-moderna", pela utilização de algumas das características que marcam o narrador da pós-modernidade:

o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, [...]; ele não narra enquanto atuante. [...] o narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. Ele delega a outro, jovem hoje, como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa. [...] A ficção pós-moderna, passando pela experiência do narrador que se vê - e não se vê - a si ontem no jovem de hoje, é primado do "agora" [...] (SANTIAGO, 1989, p. 41)¹⁰⁸

As razões dela são certamente muitas e são fortes: na busca de sua identidade pessoal, literária e política, ela foi presa nas malhas - "benévolas e bem-intencionadas" - do mundo colonial e masculino. Em primeiro plano temos o Prof. Forrest, em segundo, Frank Sargeson e, num terceiro plano, de importância não menor, o Dr. Cawley, sob cujos cuidados ela permaneceu longos meses, em Londres, após o veredito de sanidade mental expedido pelo Maudsley Hospital. No entanto houve "malhas" bem menos benévolas. Nada surpreendente, portanto, que Janet buscasse uma forma de libertar-se do jugo que "outros" lhe haviam imposto, juntamente com o "selo" da esquizofrenia. É bem possível que o sentido de alienação, tanto pessoal como literário, tenha sido construído também por sua condição de mulher. Muitas outras mulheres-escritoras, na Nova Zelândia, foram rotuladas de loucas e encarceradas, como Eve Langley e Robin Hyde, enquanto outras tiveram que emigrar. Uma decisão que Janet Frame também teve de tomar, até conseguir afirmar-se como pessoa e como escritora, criando um eu de alteridade ou conferindo alteridade a seu próprio eu.

¹⁰⁸ SANTIAGO, S. "O narrador pós-moderno." In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

4.6 A autobiografia estética: uma teoria

Il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend.

Rimbaud

No terceiro capítulo vimos por que Janet Frame não "cabe" em rótulos. Vimos também que, apesar da diversidade de enfoques críticos, sempre que os aspectos autobiográficos foram destacados, particularmente por Patrick Evans, entre outros, não se tentou dar-lhes uma dimensão adequada. Assim como ocorreu com W.H.Auden que, enquanto poeta, "é uma das mais convincentes ilustrações daquilo que os críticos costumam chamar de 'falácia biográfica', ou seja, o equívoco de querer explicar as particularidades da obra de um escritor pelos acontecimentos de sua vida "civil",¹⁰⁹ como escritora de ficção Janet Frame é o exemplo vivo dessas falácias. Ninguém foi menos autobiográfico do que o autor de *The age of anxiety*. E se as insistentes nuances autobiográficas perpassam a obra frameana, estas foram tão artisticamente reconstruídas, remodeladas e recriadas, que torna-se uma dívida urgente, para a crítica, demonstrar como elas foram falaciosamente interpretadas e como Frame as projetou em sua ficção. É o que nos propusemos fazer.

Como já descrevemos, a autobiografia tem sido vista por alguns como um gênero híbrido, por outros, como gênero definido e, inclusive, como não-gênero. Posto que nosso objetivo principal não é dar uma nova definição da autobiografia, mas tentar definir o que há de autobiográfico e de ficcional na história de vida narrada por Janet Frame, e o que existe de autobiográfico em sua ficção, com o objetivo principal de definir seu processo criativo, torna-se necessário circunscrever a escritora num campo - ou num gênero - que chamaremos de autobiografia estética.¹¹⁰ Nosso posicionamento teórico pauta-se pela recente abordagem desenvolvida por Suzanne Nalbantian, que estabelece um paradigma do qual surge o denominador comum que situa, lado a lado, escritores bem diversos e, ao mesmo tempo, tão semelhantes, quando vistos sob a mesma ótica.

¹⁰⁹ PAES, José Paulo. Vida poética de W.H. Auden: uma introdução quase didática. In: AUDEN, W.H. *Poemas*. Tradução e Introdução de José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.7. [7-22]

Investigando quatro escritores-chave como Marcel Proust, James Joyce, V. Woolf e Anaïs Nin, Nalbantian desenvolve sua teoria da autobiografia estética considerando o processo criativo desses escritores que, na primeira metade do século XX, transformaram muitos aspectos de suas vidas em discurso ficcional. O que os diferencia marcadamente de seus antecessores do século XIX. Enquanto estes buscaram seu material ficcional no mundo exterior, a partir de circunstâncias alheias a suas vidas, a partir de eventos históricos ou incidentes diários, artigos de jornal, os *faits divers* dos franceses, (a ponto de Flaubert afirmar que *Madame Bovary c'est moi*, por ter buscado inspiração e se apropriado de um artigo de jornal que narrava os acontecimentos que mais tarde ele absorveria e metabolizaria em seu conhecido romance), aqueles buscaram justamente os fatos e as vivências pessoais para projetá-los, transfigurados, em sua ficção.

É nesse processo de ficcionalização dos aspectos autobiográficos, sustenta Nalbantian, que surge uma estética de transmutação artística. Não se trata simplesmente de meros reflexos de vida no processo ficcional, mas de uma estilização que supera a identificação circunstancial do autor na obra. O termo "estético", para Nalbantian, qualifica especificamente o tipo de pseudo-autobiografia que ela identifica em seu estudo.

Se for preciso diferenciar a autobiografia em seu sentido literal da autobiografia estética, logo nos deslocaremos dos fatos para a ficção, transcendendo o elemento confessional e os aspectos decorativos que são uma característica do gênero tradicional, especialmente do século XIX, quando essas escrituras seguiam a abordagem de H. Taine, cuja afirmativa é bastante eloqüente nesse sentido: *Um grand poème, un beau roman, les confessions d'un homme supérieur, sont plus instructifs qu'un monceau d'historiens e d'histoires.*¹¹¹

O que Nalbantian considera autobiografias estéticas são as que surgem nas primeiras décadas do século XX, configurando-se como escrituras que (re)tecem fatos pessoais em relações poéticas, na representação de uma pessoa, não de sua

¹¹⁰ Cf. NALBANTIAN, op. cit., p.43-61.

¹¹¹ *Apud* NALBANTIAN, op. cit., p. 44.

personalidade. Esse aspecto, aliás a tônica dos modernistas incorporada à obra deles, já havia sido reconhecido por T.S. Eliot:

The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material. (ELIOT, 1978, p.41)¹¹²

Certamente a chave desse processo é a transmutação, que Eliot compara, numa sugestiva analogia, à reação química que se produz quando filamentos de platina são introduzidos numa câmara contendo oxigênio e dióxido sulfúrico:

What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.

[...]

There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition. It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science. I shall, therefore, invite you to consider, as a suggestive analogy, the action which takes place when a bit of finely filiated platinum is introduced into a chamber containing oxygen and sulphur dioxide. (Idem)

Uma catálise semelhante à descrita por Eliot é a despersonalização que vemos, por exemplo, em Fernando Pessoa - entre os primeiros modernistas - que acontece na transferência do pessoal ao universal, no movimento do sujeito para o objeto que fica ancorado na subjetividade. O mesmo conceito de suprapessoal, de resto, está também em Jung, um conceito que descreve o processo em que o individual é alçado ao nível do mítico ou universal. Ao criticar a abordagem biográfica de Freud, Jung (1987) afirmou que a especial significância de uma legítima obra de arte reside no fato de que esta libertou-se das limitações do individual e sublimou-se além dos interesses pessoais de seu criador.¹¹³

Exemplificando com Proust, que desafiou Saint-Beuve devido à controvérsia entre ficção e biografia, Nalbantian reproduz a idéia do escritor francês, que parece ter

¹¹² ELIOT. T.S. "Tradition and the individual talent". In: _____. *Selected prose*. New York: Harcourt Brace, 1975. p.41.

encontrado o padrão para a autobiografia estética, quando declara que o eu do romance é diferente e mais profundo do eu pessoal que o produziu. Mas há também outros precedentes: Rimbaud já havia afirmado, em 1871, *Je est un autre*, querendo dizer que o poeta, ao buscar a essência de seu eu, que ele usaria em sua obra como "outro", tinha a árdua tarefa de eliminar todos os venenos do egotismo. E tais venenos *would be the incidental externalities of the individual personality*.¹¹⁴

Com objetivos semelhantes aos de Proust, James Joyce buscou superar o que ele denominava *lyrical form*, e seu Stephen Dedalus fala na personalidade do artista como de alguém que *refines itself out of existence, impersonalises itself* [...]. *The artist, like the God of creation, remains within or behind, or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails*,¹¹⁵ referindo-se à sua visão do artista como um ser totalmente desprendido e despersonalizado. Uma escritora que pode ser aproximada nesse aspecto é Virginia Woolf a qual, vendo a vasta possibilidade de uma nova forma ficcional, trabalhou especificamente para não afundar no individual, no que ela considerava "seu danado eu egotista".

A gênese artística desses escritores, profundamente envolvidos com seu processo estético, pôde ser acompanhada, no estudo de Nalbantian, pelos inúmeros recursos disponíveis em diários, jornais, correspondência particular, entre outros.

Partindo desses pressupostos teóricos, parece possível analisar outros autores utilizando uma metodologia semelhante, porque a criação de construtos ficcionais, com o objetivo de modificar, enriquecer e transcrever fatos de vida num plano universal, é um processo que sempre existiu. De fato, esse tipo de escritura não é uma moda passageira, nem tampouco a marca estilística de um movimento literário particular ou de uma época particular. O fato de ter sido identificada nos começos do século XX deve-se ao momento histórico propício à análise da auto-expressão,

¹¹³ Cf. JUNG.C.G. *O espírito na arte e na ciência*. Obras completas. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 54-94. v. 15.

¹¹⁴ NALBANTIAN, op. cit., p.46.

¹¹⁵ JOYCE, J. *A portrait of the artist as a young man*, p. 244-245.

contraposta ao subjetivismo do século XIX, quando a autobiografia era o alvo mais óbvio para esse tipo de análise.

Dessa forma, a metodologia empregada para identificar a ficcionalidade pode também ser aplicada a outros textos e ajudar na identificação de sua dimensão literária. O método transcende a crítica genética e biográfica, porque aproveita essas descobertas como meios, não como um fim, utilizando-as para ir além do seu transplante artístico. O mesmo pode-se dizer da questão da referencialidade - atualmente um tópico relevante na crítica literária, porque referências reais, ou não, esses também são meios para o alcance do objetivo maior, que é o artístico.

A metodologia empregada por Nalbantian se constitui necessariamente de um ramo da teoria estética, sintetizada pela analogia que Proust realiza para sua visão artística como sendo *un mirage arrêté sur la toile*. E, quando se analisa a forma pela qual as informações sobre recortes de vida se juntam para formar uma obra de arte, nos maravilhamos diante dessa grande unidade artística que é sempre mais do que a soma de suas partes.

A designação que Nalbantian dá de "autobiografia estética" - no sentido de literária - categoriza uma forma de autobiografia que foi longamente negligenciada, sequer estudada em profundidade, mas que pode representar uma classificação passível de enriquecimento através de muitos outros exemplos reveladores. E, além da relevância para a teoria da autobiografia, seu trabalho - e conseqüentemente o nosso - poderá vir a ser o marco para ulteriores investigações sobre o processo criativo da arte dentro e fora do texto. De acordo com os resultados obtidos: *what the four writers [...] featured in this book had most in common was their sustained commentary on art within and without the texts. These very writers were concerned with the aesthetic process even as they wrote.*¹¹⁶

Aplicando a metodologia sugerida por Nalbantian, e deslocando-a para a obra de Janet Frame, no capítulo seguinte, que inicia o segundo bloco do trabalho,

¹¹⁶ NALBANTIAN, op. cit., p. 198.

buscaremos identificar e exemplificar os processos literários utilizados pela escritora neozelandesa que (con)fundem vida e arte num *continuum* original e criativo.

5 DIMENSÕES E ASPECTOS DO PROCESSO CRIATIVO EM JANET FRAME: "UM MUNDO DE PALAVRAS"

If I make that hazardous journey to the Mirror City where everything I have known or seen or dreamed of is bathed in the light of another world, *what use is there in returning only with a mirrorful of me?* Or, indeed, of others who exist very well by the ordinary light of day? The self must be the container of the treasures of Mirror City, The Envoy as it were, and when the time comes to arrange the list those treasures for shaping into words, *the self must be the worker, the bearer of the burden, the chooser, placer and polisher.*

Janet Frame, *An autobiography*¹

A subjetividade dos textos frameanos foi lida, com frequência, demasiado literalmente por alguns críticos, e os aspectos autobiográficos de sua ficção foram insistentemente mencionados, quando não criticados impiedosamente. De certa forma, essas críticas são as mesmas que atingiram Proust, Woolf e Faulkner, entre muitos outros. Contudo, poucos foram os críticos até aqui resenhados que souberam dar o enfoque que os textos merecem. Os que insistiram nesses aspectos, evidenciando uma compreensão limitada, quando não equivocada, de parte da obra de Janet Frame, deixaram uma importante lacuna que tentaremos preencher no presente capítulo. Nele abordaremos esses aspectos num enfoque que talvez possa dar conta dos processos metabólicos e transformacionais que a escritora imprime à sua biografia, devolvendo-lhe sua real estatura literária, situando-a no espaço crítico que ela deveria ter ocupado desde o início de sua carreira.

Sua escritura de estréia, que por alguns foi considerada simples, ingênua, ou até incoerente, na maioria das vezes é densa prosa poética que recicla, reconceitua, recria e transforma literariamente fatos, idéias, espaços e personagens que foram parte de sua vida particular, solidificando-se em romances e contos, na medida em que a escritora desenha suas linhas de trabalho, semelhantes, nos atreveríamos a dizer, às muitas linhas da matéria mítica descritas per Levi-Strauss. Aparentemente separadas,

¹ p. 405, nossos grifos.

porém tecidas entre si por suas afinidades inesperadas, essas linhas vão ordenando-se num eixo coeso e compreensível.²

Assim como tentamos inscrever Janet Frame numa dimensão "pós-cultural", para refutar parte da crítica que não conseguiu (ou o fez inadequadamente) enquadrá-la num espaço tradicional (e pré-concebido), nosso esforço analítico buscará situar suas preocupações centrais, a complexidade filosófica e política, e as estratégias narrativas inovadoras de sua escritura, na dimensão da autobiografia estética que, ao rejeitar os aspectos autobiográficos como mera reprodução de sua vida particular, dão evidências de seu talento (re-)criador e dos processos pelos quais ela constrói temas, personagens e ambientes. Com esse procedimento, pretendemos demonstrar suas intuições literárias precursoras, porque elas são, de fato, estados de consciência, imagens interiores que sua prosa consegue descrever por um processo que se espelha em sua vida e em seus íntimos questionamentos, conferindo-lhe, contudo, uma luz ficcional completamente nova.

Por isso, para dar continuidade a este capítulo, é preciso voltarmos, uma vez mais, à autobiografia. Trata-se, de fato, de autobiografia, ou então, analisando em profundidade, de narrativa ficcional? Uma resposta peremptória nos parece fora de lugar, porque, como já observamos, Frame passa claramente "através" dos gêneros. Na primeira parte da autobiografia, cujo título "To the is-land" é virtualmente intraduzível, no qual coexistem os dois significados de "ilha" e de "terra do ser agora", "terra do presente", com uma evidente coincidência do eu autobiográfico e do distanciamento narrativo, é bem verdade que Frame descreve o que ela mesma definiu como "ordinário, comum, sem personagens", isto é, sem recorrer à ficção. Estamos aqui diante da distinção estabelecida pela autora entre "texto autobiográfico" e "autobiografia". Contudo, no "ordinário" insere-se imperiosamente "o poder do mundo das palavras", com a busca incessante e a necessidade daquela que, depois de tudo, era "somente uma palavra: imaginação". Portanto a ficção já reivindica seus direitos, permeando e transcendendo o cotidiano, os fatos reais. E não é por acaso que a mitologia *maori* está presente nessa ficção, uma mitologia que foi tão decisiva

² Cf. LEVI-STRAUSS, C. Abertura. In: _____. *O cru e o cozido*. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-38.

para uma geração inteira de escritores neozelandeses, com sua aura espaço-temporal e sua vocação simbólica e/ou mágica.

O isolamento - juntamente com a violência, um paradigma fundamental na literatura da Nova Zelândia,³ começando com Katherine Mansfield - a felicidade e a insidiosa infelicidade, consubstanciam e preparam a busca de um certo discurso. O futuro parece estrangular o presente, mas em sua direção se projeta a busca da palavra: "Adeus presente. Bem-vindo presente". A jovem professora Janet diz adeus à escola e se afasta *drunk with the sense of freedom*.⁴

Já é possível "ir além" ou "através de". Assim o futuro "se acumula" sobre o passado, e o primeiro capítulo do segundo volume ultrapassa a frágil fronteira entre autobiografia e narrativa *stricto sensu*. Se a loucura está presente, por pouco que conheçamos a Nova Zelândia, nos termos de um mal-estar difuso, certamente relacionado ao isolamento, encontramos também outro viés, isto é, a reclusão, a tentativa brutal de exorcizar a loucura, reprimindo-a ou agredido-a com a violência, como para demonstrar uma categoria repressiva latente que domina no país, mas que adquire uma dimensão dramaticamente universal. Sorrimos amargamente ao pensar que - ironia! - hoje os livros de Frame são propostos e distribuídos como leitura justamente nos hospitais psiquiátricos da Nova Zelândia.

Resulta ainda difícil traçar uma linha demarcatória definida entre autobiografia e autobiográfico nas páginas dedicadas à internação, quando o eu descreve o invólucro da larva no qual encontra-se envolvido, quando nos fala da "terra solitária", da segregação e, a seguir, da volta ao mundo da sanidade.

Todavia, as viagens, a descoberta de outros países, "a cidade dos espelhos" se realizam em toda sua importância, após a reconquista e a redescoberta do mundo. O fio condutor permanece, lucidamente, como a busca e a articulação de um discurso, e a autodefesa do eu se fixa coerentemente através de uma estratégia decisivamente narrativa, que muitas vezes introjeta uma inclinação autobiográfica, porém quase nunca confessional. O eu devora a realidade, organiza os detalhes, mesmo os mais

³ Cf. BERTINETTI, op. cit.

⁴ *An autobiography*, p. 188.

corriqueiros, porque, com frequência, a lei dos extremos demanda uma certa atenção para fatores de pouca relevância. É neste ponto que assistimos a uma trajetória de retorno: Frame volta à Nova Zelândia, porque agora ela sabe que pode narrá-la, pode utilizá-la como território privilegiado, no qual se insere uma visão que transcende qualquer tentativa realista, para ampliar-se no espaço e no tempo, numa perspectiva quase épica.

E há espaço também para a ironia, porém sempre no signo da magia, do "fantástico maravilhoso" ou do "fantástico estranho",⁵ embora a definição recorrente e tradicional de realismo mágico, de fantástico, utilizada em relação à obra frameana, como já salientamos, seja um tanto inadequada, redutora e classificatória. Do Velho Mundo, a escritora volta para sua cidade natal, a pequena Dunedin, com seu nome nostalgicamente escocês, aninhada no Sul do Pacífico. A cidade dos espelhos é agora o espaço privilegiado da realidade e da mente, o espaço sagrado de tesouros, de um *dom engastado na gramática e na sintaxe da linguagem*. Agora sim, não há mais limites, apenas limiares. É, pois, sintomático que sua ficção, a partir desse retorno, se torne cada vez menos "autobiográfica", no sentido de cada vez mais "autobiograficamente criativa", em suma, cada vez mais "autobiografia estética".

Se o sentido da importância da arte e da imaginação começa na infância e continua nas lembranças de seus professores mais amados, *To the is-land* permite ao leitor estabelecer um paralelo entre as experiências de Janet e o mundo descrito pela escritora em *Owls do cry*. O capítulo 11 é particularmente rico desses aspectos: a fábrica de beneficiamento da lã de ovelha, que no romance torna-se um lugar de encarceramento físico e espiritual para os personagens, é aqui representada pela Escola Industrial de Caversham, para onde eram mandadas as crianças delinqüentes, um lugar assustador para as irmãs Frame, pois o pai ameaçava muitas vezes mandar Myrtle para essa escola, quando ela se mostrava intolerante diante das exigências disciplinares da família, melhor dizendo, do pai. O papel de Joana d'Arc, interpretado pela personagem Francie no romance, é antecipado pela irmã Myrtle interpretando um papel semelhante no teatro da escola. A morte de Francie pode ecoar a morte de

⁵ Segundo Todorov (op. cit.), o fantástico maravilhoso apresenta-se como fantástico e termina no sobrenatural, ao passo que o fantástico estranho apresenta acontecimentos aparentemente sobrenaturais que acabam recebendo uma explicação racional.

Myrtle, embora a Frame-escritora utilize a tragédia de forma muito diferente dos eventos narrados no capítulo 19. Enquanto Myrtle morre afogada por um trágico acidente, Francie escorrega e cai no depósito de lixo da cidade e morre carbonizada: água *versus* fogo. Uma vez mais o gosto pelos contrastes e pelo símbolo: enquanto a morte da irmã, recém-saída da adolescência, simboliza a morte da infância, o sacrifício de Francie nos refugos da sociedade (escolas, hospitais, igrejas e outras estruturas sociais), se transforma numa rejeição social no momento em que a jovem busca a afirmação de sua identidade.

Da experiência de Janet Frame deriva a crença de que a literatura não fala do lugar comum, mas de vivências elevadas. A ironia disso reside no fato de que é a observação aguda de fatos absolutamente comuns que torna *Owls do cry* tão dolorosamente reconhecível para muitos leitores. Mas o que poucos leitores perceberam talvez seja a qualidade poética do texto que subverte o mero biografismo de personagens e eventos triviais. Assim a literatura invade a vida, ao invés de prover o escape para um mundo alternativo, como o leitor de "Beginnings" poderia suspeitar.

Esse ensaio, escrito numa época bem próxima dos eventos dos anos 40 e 50, invade a narração com um desespero que parece revelar o mundo da arte como uma alternativa necessária, o único estado no qual uma experiência tão dolorosa pode ser tolerada. Contudo, a autobiografia, vendo esse mesmo mundo de uma grande distância temporal, é menos tensa, e sua ironia, mais delicada e bem-humorada, é permeada de uma linguagem definitivamente artística.

Janet Frame cimentou-se nas mais diversas formas literárias, todavia o que mais impressiona não é tanto essa diversidade genológica quanto a riqueza de sua expressão literária. Por isso, uma das grandes questões que se levantam, ao pensar o projeto de um estudo da obra de Janet Frame, autobiográfica ou ficcional, é, pois, a da forma narrativa, da temática, mas também da linguagem. A marcante presença de imagens que traduzem o seu mundo interior e o de seus personagens, o caráter quase físico, no sentido de escultural, poder-se-ia dizer palpável, de sua linguagem, nos permitem acompanhar, pelo caminho de uma escritura, a longa, complexa e dolorosa formação de uma escritora.

O poder evocador da linguagem que, para a autora, representará sempre a âncora que lhe permitirá "atracar" em seu mundo, em "seu lugar", será também o elemento capaz de delimitar e preencher os dolorosos vazios criados pela perda de materiais e afetivos sofridos e pela doença que ronda sua vida e a de seus familiares. Apesar de pobre, a infância de Janet é intelectualmente viva e rica, graças a uma família numerosa e unida, mas também graças à descoberta da literatura que se torna "a tradução escrita de seu mundo onírico".⁶ Nos livros, a pequena Janet vive; entre suas linhas ela habita. E, à leitura, acrescentar-se-á a escrita.

Os contos dos irmãos Grimm são as primeiras narrativas que ela partilha com as irmãs nas leituras noturnas, e será sempre a literatura a criar o elo, o fio condutor de sua continuidade. O seu mundo interior vai assim povoando-se de novas experiências e da criação de poesias que ela guarda, com extraordinário sentido de propriedade, num caderno, presente do pai, cujas folhas *had marbled colours on the edges of the pages that set together formed a marbled pattern which fascinated me.*⁷

É uma fase de descoberta que amadurecerá na adolescência, transformando-se em imagens literárias fortemente marcadas pela busca da renovação constante e pela ênfase dada à palavra. Com frequência, as palavras servem a Janet para exorcizar a morte e a solidão. Uma solidão que é sua companheira desde a primeira infância, uma solidão feita de mundos imaginários, de literatura e de música, presenças constantes que a estranham do mundo real do qual ela se esquivava, porque ainda não se conhece:

[...] in an adolescent homelessness of self, in a time where I did not quite know my direction, I entered eagerly a nest of difference which others found for me but which I lined with my own furniture; for, after all, during the past two years I had tried many aspects of "being" [...]. (*An autobiography*, p.110, grifo da autora).

A segunda parte da autobiografia, que descreve o nascimento do seu verdadeiro *eu*, inicia com uma epígrafe extraída da comédia *The Tempest*, de Shakespeare,⁸ ao passo que o título - *An angel at my table* - inspira-se nos versos de

⁶ SONGINI, op. cit., p.68.

⁷ *An autobiography*, p. 66.

⁸ A fala é de Próspero: "My brave spirit! Who was so firm, so constant, that this coil would not infect his reason?" E Ariel responde: "Not a soul, but felt a fever of the mad; and play'd some tricks of desperation." SHAKESPEARE, W. *The Tempest*, Act 1, Scene (ii).

Rilke.⁹ O anjo de Rilke, como Ariel, "o espírito do ar" shakespeariano, metaforiza a loucura que se aproxima do nosso mundo, da nossa normalidade, um binômio que marcará toda sua vida e sua obra. Conforme Mercer, a escolha desse título sugere que Frame está mais do que levemente afinada com essas nuances de autoconstrução: o poema inspirador parece possuir as qualidades de um talismã: a certeza e a tranqüila aceitação da crença de que diversos mundos e diversas realidades podem coexistir confortavelmente parecem de grande relevância para Frame. Como observa Mercer:

The poem's provision of soothing advice on how to remain equable in the midst of surprising and alarming circumstances, relates tellingly to the second volume of autobiography where Frame writes obliquely of her experiences in mental hospitals. While the poem suggests a passive acceptance of other's powers in the first stanza, there is a strengthening movement in the second, with the suggestion that one's everyday existence can provide nourishment to the divine - and as women who cook and provide for other people know, power does accrue the one who "offers ... sustenance". Is this poem a partial explanation of how Frame managed to maintain her voice, in spite of the inexpressible horror of being locked up, terrorised, humiliated (particularly for her "delusions" or aspirations about writing) and disempowered for almost ten years? [...] In spite of the enormity of the ripples in her cloth, Frame has gone on to produce not only a simple everyday glass but a whole cellar full of highly sophisticated fiction which has provided a great deal more than just sustenance to readers, be they angels or not. (MERCER, 1994, op. cit., p. 264-265, nota 22)

A presença de imagens simbólicas e de ousadas alegorias é freqüente em sua narrativa e elas estão presentes também já desde seus primeiros romances, juntamente com imagens metafóricas densas e trágicas:

I can hear someone moaning and weeping; it is someone who has woken up in the wrong time and place, for I know that the treatment snatches these things from you leaves you alone and blind in a nothingness of being and you try to fumble your way like a newborn animal to the flowing of first comforts; then you wake, small and frightened, and the tears keep falling in a grief that you cannot name. (*Faces in the water*, p.24)¹⁰

⁹ O texto integral é o seguinte: "Reste tranquille, si soudain l'ange à la table se décide; efface doucement les quelques rides que fait la nappe sous ton pain. Tu offriras ta rude nourriture pour qu'il en goûte à son tour, et qu'il soulève à sa levre pure un simple verre de tous le jours. Ingénuement, en ouvrier céleste, il prête à tout une calme attention, il mange bien en imitant ton geste, pour bien bâtir à ta maison". RILKE, R.M. *Les Vergers*. Num primeiro momento ela decidira intitular seu segundo volume "Tricks of desperation" (numa alusão a *The Tempest*); afinal Frame escolheu esses versos porque representavam "the story of my life", acrescentando que também pesou a importância dos anjos "in the cosmology she had inherited from her Christadelphian mother" (KING, M., op. cit., p. 456).

¹⁰ É dessa forma que, em *Faces in the water*, a autora narra a experiência dos eletrochoques sofridos e descreve a perda da consciência e o retorno à vida, marcados por sensações trágicas e inesquecíveis.

A palavra, pelo caminho da literatura, assume um papel-chave na vida Janet Frame: quando lhe é diagnosticada a suposta esquizofrenia, voltando para casa busca o verbete no dicionário como se fosse um ritual, algo que a protegesse do mundo dos outros, ao mesmo tempo em que distorce de propósito a pronúncia da palavra:

I suffered from *shizzophreenier* (sic). It seemed to spell my doom, as if I had emerged from a chrysalis, the natural human state, into another kind of creature, and even if there were parts of me that were familiar to human beings, my gradual deterioration would lead me further and further away, and in the end not even my family would know me. (*An autobiography*, p. 196)

Parece, inclusive, que a necessidade de trabalhar com palavras se faz mais premente quando ela está em crise. Ela conta que durante seu breve romance amoroso na Espanha havia deixado quase completamente de escrever, entregando-se a esse sentimento novo que a arrebatava. É o momento em que sua veia literária sofre uma parada. Voltará à tona quando passará a sentir novamente o peso do abandono, da perda, quando será capaz de deixar de cultivar a lembrança desse amor. E a escritura voltará a ser para ela o gênio exorcizante dos anos de solidão espiritual, de sofrimento físico e moral. Somente a palavra escrita será a amiga fiel que lhe devolverá uma vez mais sua identidade intacta, bem como sua capacidade enorme de comunicação escrita. Sua arte é sua salvação: a busca da palavra perfeita, nova, irretocável, a busca de imagens metafóricas, de alegorias ousadas, de símbolos transcendentais, constitui, de fato, a "marca estilística" de Janet Frame, "um mundo feito de palavras".

Para Janet Frame, o emprego da linguagem metafórica parece a forma mais natural de ver, viver e reviver, de dar luz e cor a suas memórias e à narrativa composta para seus personagens-narradores de primeira ou terceira pessoa, conferindo a seu discurso um halo poético que distila uma aguda sensibilidade através de um extraordinário manejo da língua que constrói, com grande habilidade, situações, personagens, fatos e memórias. É possível reconhecer, nesse jogo metafórico, o que Ricoeur define como "operações mentais conjugadas com operações lingüísticas".¹¹

¹¹ RICOEUR, Paul. "O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento". In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: Editora da PUC-PONTES, 1992. p. 146. [145-160]

Com efeito, o talento de Janet Frame deve-se essencialmente à sua "diversidade" e à diversidade de sua linguagem que encontra na alegoria e na metáfora um dos muitos instrumentos de sua riqueza interior, de sua capacidade de perceber e "ler" a existência, a natureza, as pessoas, os ambientes, os animais, os objetos, as cores da vida, de recriá-los, transformando-os. Uma razão a mais para o cuidado que deve ser dispensado ao estudo de sua linguagem e, de reflexo, às suas estruturas narrativas e às suas temáticas.

Voltando ao primeiro capítulo do primeiro volume autobiográfico, que se resume a um único parágrafo, já podemos inferir toda a habilidade e sensibilidade de Janet Frame no emprego do jogo metafórico:

From the *first place* of liquid darkness, within *the second place* of air and light, I set down the following record with its mixtures of fact and truths and memories of truths and its direction always toward the *Third Place*, where the starting point is myth. (*An autobiography*, p.7, nossos grifos)

Esse *first place* está pela vida antes do nascimento, *the second place* representa o espaço de ar e luz que rodeia a caminhada terrena do ser humano. Por outro lado, enquanto para o *Third Place* (que ela grafa maiúsculo), seu ponto inicial é nomeado apenas de forma alusiva, o ponto de chegada permanece desconhecido e por isso não é nomeado. Com a bagagem da memória e da verdade, ela parte para *the second place* onde a memória já é um dom, em grande parte criativo.

O conceito tradicional de semelhança, ou de substituição, na metáfora, à luz da expressão frameana, pode ser revisto como associação interativa, como um deslocamento do sentido literal para o figurativo, como valor que se cria no contexto. Vista por esse ângulo, a metáfora tem o poder de ampliar o vocabulário, pela denominação de novos objetos, mas sobretudo tem o poder de ampliar o nosso modo de sentir. Por sua função poética, a metáfora atua na esfera do sensível, expandindo o duplo sentido do cognitivo para a afetividade, alargando o conceito de experiência, cujos limites lhe foram impostos pelo empirismo e pelo positivismo. Essa abordagem, afirma Ricoeur, legitima a inclusão do processo metafórico na psicolinguística, cuja metodologia conjuga uma teoria das "operações mentais com uma teoria dos campos lingüísticos". No estudo metafórico é possível incluir toda uma teoria semiótico-semântica, posto que o discurso sobre metáfora envolve pelo menos duas opções: o mecanismo metafórico origina a atividade lingüística que se revela uma alavanca renovadora do sistema. Porém, o mais importante, afirma Eco, é que nesse processo prevalece o valor cognitivo sobre o ornamental. Pelo contrário, para Ernest Cassirer (1972), a metáfora não representa uma evolução da linguagem, mas a própria condição constitutiva da linguagem. Uma condição que, para Janet Frame, parece ser fundamental desde os seus primeiros anos de vida, bem como o valor do conhecimento.

O primeiro capítulo do segundo volume da autobiografia, *The Stone*, também se constitui de um único parágrafo totalmente metafórico que narra e descreve, enquanto argumenta. É desta forma que Janet inicia o relato de sua saída da casa paterna a caminho do futuro:

The future accumulates like a weight upon the past. The weight upon the earliest years is easy to remove to let that time spring up like grass that has been crushed. The years following childhood become welded to their future, massed like stone, and often the time beneath cannot spring back into growth like new grass: it lies bled of its green in a new shape with those frail bloodless sprouts of another, unfamiliar time, entangled one with the other beneath the stone. (Ibidem, p.149)

Antes de escrever sua autobiografia "definitiva", Janet Frame já havia escrito e publicado "Beginnings", um breve ensaio autobiográfico no qual ela menciona outro longo ensaio autobiográfico anterior, quase um romance: *Towards another summer* que jamais foi publicado. A necessidade da escritura, autobiográfica ou ficcional, é evidente em suas próprias palavras: uma vez fisgado, o escritor estará preso na rede da metalinguagem:

A writer gets into the state of the condemned prisoner who, knowing that execution is inevitable, employs every device he can think of to prolong the walk to the scaffold; until words, like wardens, seize him at last. Here the similarity ends between the writer and the unhappy prisoner: the writer is punished after the execution is carried out, and as it is he who pronounces his own sentence, so it is he who perform execution and punishment. ("Beginnings", op. cit., p. 47)

Frame vê a escrita criativa como um modo de provê-la de disfarces, máscaras para aquilo que ela percebe como o seu "eu". A noção de que o "real" possa brotar das páginas da trilogia autobiográfica "é tão inútil como esperar que os diários de Shakespeare sejam encontrados."¹² No entanto, seu estilo possui uma força tal que a criatividade de seu trabalho autobiográfico, mesmo controlado pelas demandas de um certo realismo, torna-se poderosa devido à reverência e à habilidade que ela possui para com a linguagem. Frame está sempre consciente do valor poético das palavras, de seus sons, do ritmo que elas criam, do significado que vai além das meras definições e que pode ser alcançado pelo emprego de certas combinações lexicais.

¹² Cf. CANEY, D. "Janet Frame and *The Tempest*". *Journal of New Zealand Literature*, n.11, p.152-171, 1993.

Pode-se afirmar que a narrativa de Frame insere-se na melhor tradição literária neozelandesa, iniciada por Katherine Mansfield e continuada por escritores seus contemporâneos como Frank Sargeson, Maurice Gee, Charles Brasch, Fiona Kidman, com a diferença de que Frame consegue superar os limites nacionais e cria uma nova tradição neozelandesa.

Dentro da narrativa feminina, Frame se apresenta como uma escritora de grande espessura intelectual que, mesmo buscando forças na literatura e no estudo dos clássicos como Shakespeare, Milton, Hardy, Rilke, Blake ou Virginia Woolf, entre muitos outros, possui uma originalidade criativa absolutamente própria e a capacidade de transferir em suas obras um universo imaginativo rico, complexo e freqüentemente problemático.

O mundo da imaginação é a dimensão vital dessa mulher, a força propulsora e criadora que permeia e atravessa sua obra e transfere o significado da expressão lingüística "à margem do alfabeto", isto é, muito além do simples valor denotativo da palavra. Seu mundo é variegado, e suas personagens, juntamente com as histórias, transmitem um significado metafórico-alegórico no limite entre narrativa e lírica.

A atenção de Frame sempre esteve centrada no processo criativo, nos seus mecanismos e no papel do escritor: o verdadeiro sujeito de sua narrativa. Para além dos temas tradicionais do amor, da vida, da morte e da guerra, é a escritura em si mesma que fascina Janet, e a palavra que é dela o instrumento primário e maior: a palavra escrita será então parte integrante da vida da escritora, e sua obra ficcional e/ou autobiográfica pode ser vista como o itinerário que ela percorreu para alcançar a afirmação da sua visão artística e, finalmente, de sua identidade longa, paciente e teimosamente construída sobre os destroços de sua personalidade.

Conversando com Janet Frame, afirma Liuba Songini, a jornalista italiana que entrevistou longamente a escritora,

emerge de maneira evidente a sensação de que escrever seja por si só condição essencial, sem a qual ela não poderia existir como ser humano. Estamos diante de uma artista que, embora não perca nunca o contato com a realidade cotidiana e com os problemas que envolvem a humanidade, vive numa dimensão imaginativa própria, na qual explora suas possibilidades criativas e, ao mesmo tempo, analisa a alma do

indivíduo, focalizando com nitidez os sonhos, desejos, sofrimento, fraquezas, em suma, as perspectivas de vida desse indivíduo. (SONGINI, op. cit., p. 66)

Na dimensão criativa, o escritor, "um camaleão-ventríloquo",¹³ para Janet Frame é aquele que possui a coragem ou o atrevimento de atravessar os limites entre a existência e aquilo que, para além dela, ele ignora: a distância do tempo e do espaço, *dentro do círculo de fogo* de um conhecimento derradeiro que é, todavia, sacrifício e dor. "Quero explorar além do objeto, além de sua sombra, até o círculo de fogo" diz a protagonista de *A state of siege*. Superando a linha divisória dessas margens, em nome da coexistência de sonho e realidade, no mundo dos arquétipos e no mundo da necessidade, o escritor está fadado a viver à beira do alfabeto, onde o poder de significação das palavras enfraquece até desaparecer no nada, como sugere o título do terceiro romance: *The edge of the alphabet*, uma espécie de viagem iniciática ao Hades londrino invernal, para Toby, o Orfeu epilético da *Ol Noo Zeland*.¹⁴

Quando Frame foi encorajada a escrever a respeito/contra a opressão e o encarceramento, a linguagem lhe ofereceu uma forma de resistência, um modo, talvez, de não ser o pássaro (*the bird*) de sua história infantil, à mercê dos outros (*the hawk*), armados para destruí-lo, pois os que não possuem o poder e a liberdade de palavra são privados de sua linguagem, isto é, eles vivem *at the edge of the alphabet where words crumble and all forms of communication between the living are useless. One day we who live at the edge of the alphabet will find our speech [...]. Meanwhile our lives are solitary; we are captives of the captive dead. We are like those yellow birds which are kept apart from their kind [...]* É possível ver as gaiolas desses pássaros, dependuradas nas janelas, ao sol, porque, de outra forma, eles nunca aprenderiam a linguagem daqueles que os aprisionaram. Mas, como esses pássaros amarelos, *have we not our pleasures? We look long in mirrors. We have tiny ladders to climb up and down, little wheels to set our feet and our heart racing nowhere; toys to play with. "Should we not be happy?" (The edge of the alphabet, p.302-303, nosso grifo)*

¹³ Uma metáfora da capacidade que os narradores de Janet Frame têm de desdobrar-se em mais vozes que falam. O narrador de primeira pessoa em *Living in the Maniototo*, por exemplo, apresenta-se como *an expert in near, near-distant, and distant ventriloquism* (p.13).

¹⁴ Nome arcaico da Nova Zelândia, de origem escocesa.

Trata-se, evidentemente e ironicamente, de uma felicidade amarga que coincide com um tipo particular de ajuste doloroso que fazemos conosco, na tentativa de ouvir de perto o nosso eu secreto. Um balanço semelhante, uma mistura de realidade e imaginação, o encontramos novamente num de seus contos, cujo tema será retomado e ampliado em *A state of siege*:

Fact or fancy. There comes a time when one must rely upon one's own news, images, interpretations, when one must resist the pressure upon one's house of conforming, orthodox, shared seasons, and, using the panel in the secret room, make one's escape to fluid, individual weather; stand alone in the dark listening to the worm knocking three times, the rose resisting, and the inhabited forest of the heart accomplishing its own private moments of growth. (*One must give up*, p.175-176)¹⁵

Em *The edge of the alphabet*, como em outros romances, a escritora consegue retratar poderosamente o mundo dos sonhos e das ilusões, conseguindo manter o equilíbrio entre o cômico e o dramático, entre o lugar-comum e o bizarro, pelo controle absoluto da linguagem que, muitas vezes mistificadora, para Janet Frame pode ser comparada ao falcão que habita o Maniototo, o "deserto sangrento", na língua *maori*, uma terra desolada no coração do Otago. É o falcão suspenso na eternidade que da eternidade se alimenta, mas que com ela não compartilha sua essência:

[...] language in its widest sense is the hawk, suspended above eternity, feeding from it but not necessarily of its substance and not necessarily for its life and thus never able to be translated into it; only able by a wing movement, so to speak, a cry, a shadow, to hint at what lies beneath it on the untouched, undescribed almost unknown plain. (*Living in the Maniototo*, p. 43)

O fascínio pela magia das palavras, pelo seu poder demiúrgico e evocativo, é associado ao temor do engano, da mera ilusão de comunicar o outro lado da verdade mais profunda, a que vai além, enfim, do inefável. E, posto que a linguagem convencional exclui a experiência da diversidade, do que não é considerado "normal", como consequência surge a idéia de que a literatura é um "jogo enganador" que mascara a busca verdadeira, uma busca para existir autêntica e plenamente, que permite ver em profundidade e conhecer.

¹⁵ FRAME, J. In: _____. *Snowman, Snowman*, New York: Braziller, 1963. p. 173-176.

Posto que um dos temas fundamentais da literatura repousa na idéia de que as verdades ou as imitações da verdade e dos sentimentos podem ser transformadas em palavras, ela arrisca tornar-se a linguagem da impostura. A paródia de Frame é inequívoca, quando entramos na mente do narrador fictício, Dinny Wheastone (na verdade um intruso):

I questioned all replies, demanding proof, and proof came dressed in words, was identified by words; even the marvel of proof within music, painting, dancing, science, all art, came always dressed in words, while that mass of proof attainable only through the listening, watching heart, the language of feeling, that too became words, continuing to build the language of imposture. (*The Carpathians*, p. 52).

Ao descrever a personagem central, Mattina Brecon, o narrador esclarece que sua linguagem pertence somente a ela. É a única habitante de seu país, que ela governa e pelo qual é governada, e esse país possui uma paisagem e modos diferentes, e ninguém de nós poderá jamais visitá-lo. Novamente, a escritora recoloca a questão da linguagem e os problemas da comunicação.

Quando Mattina acorda à noite, em Kowhai Street, onde fixou residência temporária para estudar a lenda da *Memory Flower*, constata que seus vizinhos estão gritando por não possuírem mais a faculdade da linguagem e estão cobertos por uma chuva noturna feita de pequenas manchas ainda fracamente brilhantes, que são agora as cinzas de sua fala. Os habitantes da cidade desapareceram misteriosamente, deixando Mattina completamente só. Suas memórias, e o assustador romance de uma estrangeira que conta a história da própria Mattina, representam tudo o que ela possui para desvendar o mistério: uma vez mais, palavras.

O mundo de Janet Frame é um universo feito de palavras, de nomes próprios, de topônimos, de desvios de nomes e palavras cujo conteúdo significativo nunca deixa de nos surpreender.

5.1 Os nomes e seu conteúdo semântico

What's in a name? That which we call a rose, by any other name would smell so sweet!

W. Shakespeare

Como Proust, cuja tarefa consiste em "interrogar apaixonadamente os sinais: os sinais emitidos pela obra de arte, pela criatura amada, pelo ambiente freqüentado", nos nomes próprios Janet Frame vê muito mais do que um signo para designar pessoas e lugares. Ela vê a possibilidade de uma exploração do significante, de um novo deciframento, um meio no qual

devemos mergulhar, banhando-nos indefinidamente em todos os devaneios nele contidos [...] é um objeto precioso, comprimido, perfumado, que devemos abrir como se fosse uma flor. Em outras palavras, se o Nome [...] é um sinal, trata-se de um sinal volumoso, de um sinal sempre pejado de uma densa espessura de sentido, jamais desbastado pelo uso ao contrário do nome comum, que só entrega um sentido por sintagma. O Nome proustiano equivale por si só, e em todos os casos, a todo um verbete de dicionário. (BARTHES, 1974, p. 59)¹⁶

Parafraseando Barthes, que analisa o emprego do nome em Proust, poder-se-ia dizer que, por sua riqueza semântica, "o Nome frameano [proustiano] presta-se a uma verdadeira análise sêmica [...] são verdadeiros semas dotados de validade semântica perfeita, apesar de seu caráter imaginário (o que demonstra mais uma vez até que ponto é necessário distinguir o significado do referente)".¹⁷

Desde a primeira infância Janet Frame sente um extraordinário fascínio pelos nomes, tais como eles realmente são, e tais como ela os imagina. As palavras infantis, distorcidas em sua pronúncia e/ou grafia, acabam por assumir uma carga semântica superior à da palavra correta. Outras vezes a distorção reduz o temor, atenua a ameaça, ou inclusive cria um reino fantástico.

No primeiro ano de escola, ao descobrir a palavra *island* num livro de aventuras, recusa-se a emudecer o fonema /s/ da pronúncia correta, e torna imediatamente sua aquela *is-land*, sonora "terra-que-é", que existe, terra-ilha do presente que dará o título ao primeiro volume da autobiografia.

Os antepassados, nas narrativas maternas, tornam-se "mythical possessions".¹⁸ Cada episódio, por menor que seja, alimenta uma rede interminável de palavras, um

¹⁶ BARTHES, R. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

¹⁷ *Ibidem*, p. 59-60.

¹⁸ *An autobiography*, p. 10.

patrimônio inexaurível, brinquedos leves que ela pode arrastar consigo nas freqüentes mudanças de residência, fáceis de serem guardados e prontos para o uso, logo que a família alcança, ao longo da estrada de ferro, uma nova destinação. Eles, os Frame, são gente das ferrovias. Dunedin, Outram, Wyndham, Caversham, Oamaru, são todas estações ferroviárias de pequenas cidades recém-nascidas ao longo da costa ou ao longo dos rios, em direção às montanhas do interior. E em cada lugar os esperam moradias sumárias que se embelezam graças ao talento paterno, que sabe criar objetos, e ao talento materno que sabe preservá-los.

Também Janet é uma espécie de tesoureira, mas não de objetos, e sim tesoureira de um infinito repertório de palavras, arquivista de endereços evocativamente e plausivelmente distorcidos pela fala de uma criança: *Ferry Street/Faery Street*:¹⁹ a rua do transporte náutico torna-se assim a rua das fadas. Esses endereços muitas vezes são ironicamente evocativos por si sós, como aquela *Eden Street* em que a família morou durante quatorze anos, desde o começo dos anos trinta, os duros anos da depressão, até 1942, quando Janet, com uma pesada bagagem de sofrimento, um diploma de magistério obtido brilhantemente, e "uma passagem grátis por ser membro da família de um ferroviário", sobe no trem acelerado do domingo e se dirige ao Sul, para Dunedin e para seu futuro.

Será o futuro de uma poeta incipiente, enraizado no calor familiar recém-deixado para trás, naquela *is-land* onde menina primeiro, adolescente depois, enchia de versos dezenas de cadernos, para mais tarde recitá-los em voz alta para a mãe que os recebia *as an exile receives sight of a long-lost native land*.²⁰

Se atentarmos somente para os títulos dos romances e para os nomes de alguns personagens e lugares veremos a importância que Janet sempre atribuiu aos significantes e aos significados que ela manipula a seu bel-prazer, nunca, porém, de forma gratuita ou aleatória. Os nomes próprios, aparentemente arbitrários, empregados para designar identidades particulares e fictícias, para Frame constituem

¹⁹ Ibidem, p. 18.

²⁰ Ibidem, p. 74.

um tipo de arquivo histórico. Há sempre uma razão para suas escolhas vocabulares ou para a escolha dos nomes próprios ou geográficos.

Para Janet Frame, nomes e títulos precisam ser ricos por si mesmos. Assim como cada parte de um livro precisa ter um significado e uma autonomia própria, também os nomes e os títulos devem fazer sentido em relação ao livro. Começando por seu primeiro romance, *Owls do cry*, o título é totalmente conotativo e deliberado. Ela o toma emprestado, como já vimos, do canto de Ariel²¹ e lhe atribui o significado de um alerta contra os predadores noturnos que espreitam suas vítimas e dos quais é preciso precaver-se.

O nome de Daphne, a protagonista, também nos faz intuir seu objetivo. Ela não o escolheu aleatoriamente: como a Daphne mitológica perseguida por Apolo pede ajuda à Terra-Mãe, dentro da qual ela precipita transformando-se em loureiro, a Daphne frameana, através de sua loucura voluntária e inventada, passa a ser a metamorfose de si mesma. Para sobreviver no inferno do hospital psiquiátrico, ela precisa fugir, esconder-se dos seus perseguidores, e por isso passa a viver no mundo do sonho e da fantasia, tornando ainda mais dramática sua situação, para mais tarde ser transformada em vegetal, após a lobotomia. Temos aí não uma, mas duas metamorfoses inscritas no nome da protagonista. O mesmo processo é criado por Janet Frame em suas composições acadêmicas graças às quais é considerada genial, mas desequilibrada. Quando ela se dá conta do auto-engano por ela mesma propiciado, já é tarde: como Daphne, ela já é prisioneira da psiquiatria: *I was not yet civilized; I traded my safety for the glass beads of fantasy.*²²

O sobrenome de Daphne, Withers, também pode ser visto da mesma forma: é o murchar de uma jovem cheia de vida e de fantasia. Ela murcha porque sua fantasia não foi aceita, ela está fora dos padrões da normalidade. O mesmo sobrenome aparecerá mais tarde em *The edge of the alphabet*, onde encontramos Toby Withers, o jovem epilético, cuja vida vai "murchando" pela rejeição que a sociedade lhe impõe.

²¹ Cf. *The Tempest*.

²² *Faces in the water*, p. 11.

Thora, a narradora do romance, é também uma deusa da mitologia escandinava, criadora de paradigmas, por isso *Pattern*, só que no romance ela é a criadora de anti-paradigmas. Malfred Signal, a protagonista de *A state of siege*, possui um sobrenome que pode ser identificado como uma pista, um *signal* indicador de uma mensagem oculta que cabe ao leitor decifrar.

Em toda a obra de Janet Frame, os nomes dos personagens, das cidades e inclusive das ruas são indícios metafóricos e sugestivos que ela semeia em abundância. O romance *The Rainbirds*²³ é outro exemplo dessa idiossincrasia. O sobrenome *Rainbird*, aparentemente pluralizado no título para indicar a família do protagonista, é fonte de vários significados possíveis. Segundo Gina Mercer, que investigou esse aspecto, a palavra *birds*, em sua acepção simbólica, indica transcendência, alma, espírito, manifestação divina, capacidade de um estado de consciência mais elevada. Isso, considerando-se o sentido simbólico geral e mais amplo.²⁴

No entanto, também poderia relacionar-se ao "naughty bird", o pássaro desobediente que desafia a chuva, e que Daphne, em sua canção, transfere para Francie, sabendo que nunca mais voltará ao ninho: *Francie, come in you "naughty bird", the rain is pouring down, What would your mother say if you stay there and drown? You are a very naughty bird, you do not think of me, I'm sure I do not care, said the sparrow on the tree [...]*.²⁵ Como Godfrey, que desafiou a sociedade "ressuscitando" da morte, e por isso foi punido com o ostracismo, Francie desafiou a sociedade conservadora e foi punida com a morte.

²³ O título da edição norte-americana, *Yellow flowers in the antipodean room*, continua simbólico, pois parodia o hábito neozelandês de enfeitar os túmulos com flores amarelas (as flores que simbolizam a memória, para tornar a morte "menos depressiva e mais atraente"). Após a morte de Godfrey Rainbird, sua tumba se torna um atrativo turístico, aceito e até mitologizado pela sociedade de Dunedin. O romance conclui com a sugestão de que a habilidade em criar um paraíso reside na imaginação. No final do romance, lemos: "The cemetery is beautiful in summer. [...] you discover that the *yellow* and *gold flowers* [...] have merged one with the other [...] to become a floating mass of red lilies; [...] if you go there in winter you will have no help with your dreams, you will have to experience for yourself the agony of creating within yourself the flowers that you know will blossom there in summer" (p.247-248, nosso grifo).

²⁴ MERCER, 1994, op. cit., p.142-143.

²⁵ *Owls do cry*, p. 60, nosso grifo.

Verificando outros significados nas diversas mitologias e culturas, Mercer encontra o significado cristão que indica "alma alada", "aspectos espirituais", que encontraria confirmação nas antigas imagens do Menino Jesus segurando um pássaro. Na mitologia egípcia, o pássaro simboliza a morte e a saída da alma do corpo. Na mitologia *maori*, que é a mais próxima de Janet, o *Bird Man*, ou homem-pássaro, é a divindade onipotente, que tudo vê, que tudo conhece, ao passo que na mitologia escandinava significa o espírito livre do corpo mortal e, portanto, a sabedoria. E ainda temos os cucos que, sendo pássaros migratórios, são popularmente vistos como os arautos da primavera, ou seja, a ressurreição da natureza.²⁶

Não é por acaso, pois, que *The Rainbirds* tem como personagem principal um homem que passa da morte para a vida, depois de prolongado estado de coma, e que, ao acordar, se vê dotado de uma nova consciência, muito mais apurada, que lhe permite ver, sentir e viver noutra dimensão quase extraterrena. Após seu despertar, a relação de Godfrey Rainbird com tudo aquilo que o rodeia muda significativamente. Ele começa a desenvolver *a cold spelling* (p.129), descobrindo que isso significa *the orthography of the dead* e que agora ele pode ver a palavra *e seu tecido: I never thought I would get inside the lining of a word [...] it is the lining of a garment that causes it to keep its shape, gives it strenght, durability* (p. 135-136).

Nos seus inúmeros jogos de palavras, nos anagramas, nas metáteses que ela cria, nunca por acaso, pode-se perceber a importância que Janet Frame atribui às formas pelas quais a linguagem estrutura a realidade e/ou a sua expressão. Inclusive o nome de seu país, New Zealand, ela o altera transformando-o num novo conceito pelo qual as palavras são lidas da direita para a esquerda, num irônico palíndromo: *New* converte-se em *Wen* (um cisto permanente mais ou menos benigno), e *Zeal* se transforma em *laze*, sugerindo que o *zeal*, o grande entusiasmo do neozelandês pelas atividades extra-domésticas e pela renovação das casas, esconde uma profunda preguiça em relação às atividades mentais e à renovação de conceitos.

Outro título a ser analisado, entre muitos outros, poderia ser *Intensive care*, uma expressão comumente usada para doentes necessitados de "tratamento intensivo",

²⁶ Cf. MERCER, 1994, op. cit., p.43.

como também para produtos de beleza, que se torna particularmente e dramaticamente irônica, uma vez que o romance trata dos métodos de assassinato em massa, de uma limpeza eugênica que livrará o país dos indesejáveis. A memória histórica de Janet Frame não esqueceu a recepção favorável da filosofia nazista nos últimos anos da década de 30, na Nova Zelândia. Não só não a esqueceu, como a recria muitos anos depois, de forma dramática, em seu romance. Ela nos fala disso no primeiro volume de sua autobiografia:

This increased attention to "purity of race" had come to our town no doubt by ways of Nazi Germany and the British Empire, and there was much talk at school of *eugenics* and the possibility of breeding a perfect race. Intelligence tests became fashionable, too, as people clamored to find themselves qualified for the "perfect race" and to find others who were not so qualified. [...] And so, although at school we were often reminded of the distance of New Zealand from the rest of the world, the infection of Nazism did reach us in our town and we listened dutifully as our teacher painted some race evil, some good. (*An autobiography*, p. 110, grifos da autora)

Além da carga semântica do título, o nome da família, *Livingstone*, cuja história é narrada no romance, de acordo com Victor Dupont revela um significado particular que descreve *the human condition and is suggestive of the huge rock-statues of Easter Island with blind faces staring into some irrevocable past or unattainable dream.*²⁷

O romance apresenta também uma quantidade considerável de deformações das palavras pronunciadas por Milly, uma garota autista, com grandes problemas de fala e, paradoxalmente, com uma grande capacidade comunicativa que se revela pelas distorções sutis que ela aplica às palavras. Sua linguagem, só aparentemente simples, denota uma grande espontaneidade e genuinidade de sentimentos. Ela aceita seu destino, desenvolvendo um grande amor pelas plantas e pelos animais, o que a torna a mais humana das personagens do romance. Mentalmente subdesenvolvida, seu raciocínio escapa, muitas vezes, dos caminhos tradicionais. Mas o que lhe falta em inteligência, ela supre com o poder da imaginação e dos sentimentos: esse é seu real encanto.

²⁷ DUPONT, 1992, op. cit., p.150.

Milly Galbraith mantém um diário no qual conta a história dos acontecimentos que estão revolucionando Waipori City e o resto da Nova Zelândia, em função da "limpeza" a ser desenvolvida pelo exército:

The city has become (1) **fool** [full] of people [...], (2) **maw** [more] than were here when I wrote about my walk and nearly all are (3) **Amerrykins** [Americans] [...] and a number of officers have been given to the streets and families to get to know them and play games with the (4) **childrin** [children] and give them special toys and smile at everybody as if it were a happy world **fool** [ful] of happy people and no doubt it is, for one officer [...] has come regularly to our place and has brought with him a sewing (5) **masheen** [machine] [...] When Miss Dora Nightshade said she wanted all her bed linen to be (6) **handmaid**, someone told her of my talents in that direction and so she came to me: "Milly (7) **wood** [would] you sew my sheets and pillow cases please for a small sum?" Certainly, I said, pleased to be (8) **usefool** [useful].
[...]
(9) **Carefoolly** [carefully] she instructed me about the colour [...]. (*Intensive care*, p. 222-223)²⁸

Na ocasião em que um oficial americano vai à casa de Milly, para explicar aos pais que ela deverá ser sacrificada, por não corresponder ao padrões intelectuais exigidos, ela relata:

"According to my notes", he began, and then stopped, and the (1) **paw** [poor] man looked embarrassed.
"You never know" he said. Then he turned to my mother and father who were looking puzzled and annoyed.
"The notes are of necessity brief and many details must be excluded".
[...] I think the Amerrykin was (2) **pleading** when he said in a kind way: "Now, Mr. and Mrs. Galbraith this is just a task our nation has been called on to perform. I hope you have no ill feelings towards us as we have none towards you. [...] It is best for our notes to be brief for in our (3) **posishun** [position] we must remain detached. [...] No decision are made until the day. It's only our duty to spread goodwill in the waiting (4) **perrid** [period], and naturally we choose the most likely people, to give them (5) **sum** [some] final pleasure before they are taken from us in the interests of the new society [...]". (Ibidem, p. 224-225)²⁹

Resulta evidente, pelas distorções da fala de Milly, que Janet Frame não está descrevendo as dificuldades de comunicação de uma autista, porque a pungente ironia que atravessa as palavras revela outro tipo de eloquência: ela quer demonstrar que pessoas como Milly possuem uma carga de humanidade e uma compreensão que ultrapassa a das pessoas normais, enfatizando uma vez mais sua crença numa

²⁸ Algumas das palavras grifadas só possuem sentido quando justapostas, outras possuem sentido mesmo empregadas em sua forma primária. Na seqüência, as palavras significam 1) mentalmente deficiente, enlouquecido, 2) mandíbula, 3) um parente alegre, 4) referência ao rio Drin muito frio, 5) idade mental brilhante, 6) de forma servil, 7) madeira, floresta, 8) bom/útil para os deficientes mentais, 9) cuidado deficiente.

²⁹ As palavras significam, respectivamente, 1) casco de animal, 2) ato de rogar e/ou argüir em tribunal, 3) um buquê rejeitado ou que se evita deliberadamente, 4) livrar-se de algo ou alguém através de alguma coisa, 5) soma, sumarizar, mas também juntar para depois jogar fora.

superioridade especial das pessoas com problemas mentais que são exploradas e alijadas da sociedade. E, ao mesmo tempo, nas palavras de Milly, ressalta a necessidade de se possuir uma linguagem própria: *I want my own language for if you have your own language nobody can take it away from you* (ibidem, p.189).

A pequena Milly, considerada inferior e, portanto, um perfeito sujeito para a exterminação, afirma a intenção de usar sua fala especial *to make the words show up for what they really are the cruel deceivers* (ibidem, p. 243). Margaret Dalziel sugere que esse jogo de palavras é *her creator's supreme expression of her awareness of the beauty, danger and power of words [...]. Milly's own language in its humour, pathos and horror, is not just a vehicle, but integral to the vision it conveys*.³⁰ Na interpretação de Gina Mercer, Frame, que é apaixonada pelas palavras, precisa sempre brigar com elas:

To bring about change she feels there must be an effort to split the alphabetical atom, to explode the current construction of language in order to create something new. [...] In Frame's experiments with language she replaces old, tired but often dangerous words [...] with new constructions. The new constructions, like compost, may not be very beautiful in themselves, they may not meet the criterion of "virtuoso", but perhaps they serve the purpose of problematizing the old, and providing a fertilising source for better all-turn natives. (MERCER, 1994, op. cit., p.167-168)

Na escolha das palavras e dos nomes próprios, temos ainda a protagonista de *The Carpathians* que, consciente da importância vital de seu papel de reconstrutora-pesquisadora de uma tradição da memória, desde seus primeiros estágios, uma memória que deve ser transmitida na continuidade da busca, chama-se, curiosamente, Mattina. Conhecendo as idiossincrasias de Frame, não parece improvável pensar que o nome foi escolhido por seu significado de "começo do dia" ou começo da humanidade".³¹ E que a Kowhai Street em que Mattina passa a residir, após a chegada em Puamahara, tem o nome de "uma árvore nativa de flores amarelas", as flores da "árvore da memória".³² E que o nome de Decima, a menina autista segregada no Manuka Home (um hospital para deficientes mentais), porque os pais não suportam "o peso de seu silêncio", sugira que as pessoas como ela são condenadas ao

³⁰ DALZIEL, Margaret. *Janet Frame*. Wellington: Oxford University Press, 1980. p. 38. *Apud* Ferrier, op. cit., 210

³¹ Em italiano, "mattina/mattino" representa o alvorecer.

³² Cf. FERRIER, Carole. "Dualities and differences revisited: recent books on Janet Frame". *Hecate*, XX, ii, p.259, 1994. [251-259]

esquecimento e, num certo sentido, "decimadas". E que um dos narradores em *The Carpathians*, Dinny Wheatstone, tenha por nome um oxímoro.

Conforme Delbaere, *Her oxymoronic name, holding in tension the contradictory notions of wheat and stone, organic and mineral, life and death, is indicative of her dual vision, her capacity to see the inside with the outside of things the absence inscribed in their presence.*³³ A confirmação desse "detalhe" nos vem do seguinte fragmento do mesmo romance: *the existence of anything, of anywhere and anytime produces an instant denial only in graduates of imposture.*³⁴ Com efeito, Janet Frame tem uma predileção pelas figuras retóricas que a encantavam já desde a infância:

Since I first learnt in primary school about "figures of speech" I have been fascinated by such things - especially synecdoche and metonymy - the part for the whole, the whole for the part ... I used to have a passion for geometry, for shapes - I dreamed of making a novel which is the part representing the whole, the container for the thing contained.³⁵

Os exemplos são muitos, são tão abundantes e complexos que se poderia escrever uma monografia sobre o assunto, por isso nos limitamos a esses poucos, mas significativos exemplos, para que se possa ter uma idéia, mesmo que mínima, da capacidade artística e da criatividade de Janet Frame no campo da linguagem. Bastaria essa qualidade, talvez, para fazer dela um mito: uma escritora que passa pelo portão de entrada desse mundo em absoluta solidão, acompanhada apenas por um punhado de palavras: *A writer must go alone through the gateway entered or arrived at, out into the other "world", with no luggage but memory and a pocketful of words.*³⁶ Um punhado de palavras que podem conter o mundo real e o imaginário, a verdade e a mentira, a metonímia e a sinédoque ... Porque, no fundo, para o escritor, os signos possuem uma motivação interna, "o escritor tem sempre em si a crença de

³³ DELBAERE, op. cit., 1991, p.202.

³⁴ *The Carpathians*, p. 51.

³⁵ Janet Frame em entrevista conduzida por Marion McLeod: "Janet Frame in reality mode". *New Zealand Listener*, 24 Sept. 1988, p. 25. *Apud* KING, Michael, op. cit., p. 486. Essa predileção pelas formas geométricas, e seu desejo de escrever um "romance-metonímia", é muito evidente em *Living in the Maniototo* e *The Carpathians*, embora esteja presente em praticamente toda sua obra.

³⁶ FRAME, J. "Memory and a pocketful of words", op. cit., p. 487.

que os signos não são arbitrários e que o nome é uma propriedade natural da coisa: os escritores estão ao lado de Crátilo, não de Hermógenes".³⁷

Para Janet Frame, seguidora de Crátilo, a linguagem é tão primordial que ela consegue transformá-la em tema. É o que ela faz em *Owls do cry*, seu primeiro romance.

5.2. *Owls do cry*: o tema é a linguagem

Certain texts explicitly point to the fact that they are texts; in other words, their identity is a linguistic as well as a narrative one. While it is obviously true that all literary texts are composed of words, the overt variety of self-consciousness about the processes of language thematizes both this fact and the awareness of it. The focus can be either the immense potency of words in creating worlds or the inadequacy of language – as a means of communication, cognition or creation – in art, and by extension, in life. This kind of narcissism is no less "vital", no less connected to "life" for its linguistic self-recognition.

L. Hutcheon³⁸

Desde a publicação de *Owls do cry*, em 1957, Janet Frame firmou-se como importante romancista, porém, para muitos, seu primeiro trabalho permaneceu por longo tempo o mais tocante e o mais relevante. Escrito numa prosa densa, num estilo imagístico, alusivo e poético, o romance oferece uma variedade de experiências literárias dificilmente superadas em sua ficção posterior.

Talvez pela textura de seus significados tão ricos, os críticos buscaram elucidar particularmente a imagística, sem atentar para a postura da escritora em relação à linguagem como um todo. Pelo fato de ser tão ostensivamente interessada em mediar o mundo interior do indivíduo e sua percepção do mundo exterior, ela foi vista, nos seus começos, como uma visionária poética, envolvida na esteira do romance psicológico moderno. No entanto, nesse romance tão particular a respeito dos valores idiossincráticos de sua visão, ela vai muito além.

³⁷ BARTHES, 1970, op. cit., p.214.

³⁸ 1985, p. 104.

Misturando a descrição das vidas interiores de seus personagens com uma interpretação do mundo exterior e seus inevitáveis limites, que modificam ou condicionam seus horizontes mentais, ela desfecha sua crítica a respeito dessas forças externas invasoras, tornando-se polêmica e psicóloga, moralista social e visionária poética.

Ao criticar e satirizar a sociedade, cujas pressões ela considera responsáveis pela moldagem das atitudes dos seus membros, Janet Frame censura também aqueles indivíduos que resistem muito fracamente (ou não resistem) à invasão de suas vidas interiores. Descrevendo as palavras como "instrumentos de mágica", com o poder de destruir, revitalizar, transformar, ela, da mesma forma, organiza suas próprias palavras, como para sugerir que o agente dessa invasão - e de sua resistência - é a linguagem. Posto que as palavras são inseparáveis do pensamento - e da comunicação do pensamento - o tema do romance está centrado em seu emprego adequado e em seu mau emprego.

Com efeito, as palavras usadas de forma imaginativa constituem o verdadeiro "tesouro", o motivo dominante do romance; e a oposição entre verdadeiro e falso tesouro, entre palavras verdadeiras e falsas, é a que dá ao romance seu dualismo básico e fundamental.

A premissa maior do romance é que a verdade, e portanto os valores morais verdadeiros, reside principalmente na visão imaginativa que pode estar na percepção do artista e nas palavras vivas e novas que a expressam, bem como na percepção mágica das crianças. A sociedade, por outro lado, através do controle da mídia, aparece como a adversária natural da imaginação. Com sua preferência pelo conformismo, pelo clichê, o mundo materialista substitui as intuições, os sentires íntimos, o conhecimento, por suas formas padronizadas de ver e sentir. Há, pois, uma dicotomia básica entre verdade e integridade, entre percepção individual da realidade, expressa numa linguagem particular, e a falsidade vazia da percepção da sociedade e, portanto, da linguagem dessa sociedade. Implicitamente, a escritora avalia e julga seus personagens de acordo com o uso que eles fazem da linguagem, tanto falada como pensada e escrita: nos monólogos interiores ou nos diários íntimos.

A respeito da sociedade materialista, que usurpando a criatividade do indivíduo pretende também julgar e condenar os seus membros mais criativos, ela emite julgamentos ainda mais contundentes. E o final do romance deixa clara a tremenda condenação dela contra a sociedade.

Se a condenação final é óbvia, os degraus pelos quais ela procede são menos óbvios. Com seus padrões de imagens estreitamente interligados e a narrativa muitas vezes críptica, *Owls do cry* é lingüísticamente complexo, como igualmente complexas são as preocupações temáticas da escritora. Em particular, o problema da identidade do indivíduo e a plenitude psíquica numa sociedade massificada são virtualmente inseparáveis da linguagem individual e da comunicação. Porque o que distingue as pessoas que habitam o mesmo mundo físico umas das outras é sua vida interior. E se esse mundo mental e privado possui a chave da identidade essencial do ser, assim deverá ser para as palavras que refletem essa vida interior.

Se uma única personagem, Daphne, escapa dessa aparentemente inevitável erosão da vida interior, pelo menos durante algum tempo, antes que seja destruída cirurgicamente, é porque ela é o *alter ego* da autora e a pedra de toque do romance, em que a linguagem e os valores dos demais personagens são julgados a partir da ausência dessa linguagem única e individual.

Preferindo abrir mão da comunicação com o mundo externo, para não perder sua visão interior, Daphne preserva a imaginação e volta-se para uma loucura aparente. Paradoxalmente, em termos frameanos, esse é o derradeiro ato de sanidade. Porque na expressão da resistência de Daphne, contra aqueles que desejam impor os seus padrões, a loucura é também a afirmação mais forte de sua própria diferença.

Como sugerem os primeiros capítulos, a infância tem o mesmo estofado da loucura, porque provê uma proteção contra o mundo exterior, uma proteção que deriva, em primeiro lugar, da fantasia. Como crianças, Francie, Toby e Chicks Withers partilham as mesmas intuições, a mesma fantasia e os mesmos modos de percepção de Daphne. Brincando no lixão da cidade elas acham o tesouro: um livro de

contos de fadas. Jogado fora pelos adultos, *because it did not any more speak the right language, and the people could not read it because they could not find the way to its world*,³⁹ o livro simboliza obviamente o mundo da imaginação. Incorporando os desejos conscientes e os temores infantis, os contos de fadas não lidam com a realidade, mas com as forças poderosas do mundo mágico da fantasia.

Vendo e interpretando o mundo de acordo com a verdade intuitiva dos sentimentos, mais do que com as verdades racionais dos adultos, os contos de fadas estão intrinsecamente relacionados com a poesia e a profecia. E, desde o começo, Daphne, que vive quase exclusivamente no mundo da imaginação, fala e pensa numa linguagem ao mesmo tempo poética e profética. Emergindo de sua resposta interior ao mundo natural, seus sentimentos e intuições são expressos em imagens concretas de flores de feijão, de insetos e de rosas, de sol e vento e chuva. Assim, para Daphne, as palavras têm cores e perfume, elas

seep through the holly hedge, are pricked on the way, come dropping through the kitchen window, firm and red words like holly berries and smelling like bread and primroses and the inside of a teapot. (*Owls do cry*, p. 30)

Enquanto dura a infância, e a realidade é filtrada pelas crianças através do rico mundo da imaginação, elas compartilham a linguagem imagística e associativa de Daphne. Quando Francie sai de bicicleta com a irmã, lemos a seguinte descrição:

And Daphne threw her books inside the gate by the japonica bush and they went out in the street, riding in the wind, with the houses melting like lumps of fat, white and red lumps stuck upon a wide wide silver plate of world where they rode, Daphne and Francie, in the north wind that said, Rain, and in the south wind that said, in the poem: "We shall have snow." (*Ibidem*, p. 36)

A mesma riqueza de imagens, com seus arranjos associativos mais do que lógicos, está presente na linguagem usada para descrever a experiência de Toby durante um de seus ataques epilépticos:

When he [Toby] was sick his hand shook as if it felt cold and then a dark cloak would be thrown over his head by Jesus or God, and he would struggle inside the cloak, pushing at the velvet folfs, waving his arms and legs in the air till the sun took

³⁹ *Owls do cry*, p. 14.

pity, descending in a dazzling crane of light to haul, but, alas, preserve, where in all the sky, Toby wondered, this cloak of stifling recurring dream. (Ibidem, p. 16)

Na medida em que a narrativa procede, torna-se cada vez mais evidente que esse estado de percepção sensorial só é possível na infância, durante o sonho, nos estados de ausência da consciência, ou na "loucura". Aos adultos, em circunstâncias normais, essas riquezas psíquicas são negadas. Pelo contrário, eles experimentam um pobre substituto, a alternativa das fantasias produzidas pela mídia, que são imposições externas mais do que criações e desejos espontâneos e autênticos, que criam necessidades mais do que preenchê-las.

A fim de preparar o leitor para a mudança de atitudes das crianças Whilters vinte anos mais tarde, Janet Frame nos descreve Francie, a mais velha, no processo de transição entre a infância e a idade adulta. De forma significativa, o rito de passagem de Francie é marcado por uma mudança da visão dos contos de fada, que ela havia compartilhado com Daphne, para as fantasias derivadas da linguagem da mídia e do cinema. Quando Francie começa a mudar sua linguagem, imitando as atrizes dos filmes e da publicidade, Daphne não a reconhece mais, devido a sua linguagem artificial. A autora prefere então destruir fisicamente sua personagem pelo fogo, antes que as forças do conformismo a destruam espiritualmente.

Evidenciando a aridez espiritual dos adultos, a dor da perda de Francie é aliviada pelas palavras e pelos clichês sem significado de uma sociedade consumista e conformista, pelos gestos e pelas palavras pré-fabricadas:

Through the funeral and the flowers and the cards that she [Amy Whilters] put in a cane shopping basket, shaped like a cradle; to be gone through afterwards and the nicest ones picked out to keep, the ones with the white gloss on them and the raised cross entwined with flowers, and words to tell that Francie was not really dead, only sleeping. Through it all, Amy said: - Have faith. [...] Faith will smooth everything. And also seeing Francie on resurrection day. (Ibidem, p. 54)

Tendo introduzido seus temas e personagens principais no capítulo *Talk of the treasure*, no capítulo *Twenty years after* Frame continua descrevendo as mudanças sofridas pela personalidade em função da adaptação às pressões sociais. Nessa segunda parte (a mais importante), sua crítica social torna-se mais intensa; mas enquanto julga os membros da família Withers, implicitamente, ela não deixa de

revelar piedade e compreensão por aqueles que não puderam resistir às pressões do mundo externo.

Uma dessas vítimas das forças sociais, que estão além de seu controle, é Toby. Vivendo ainda com os pais, vinte anos mais tarde, a corrupção de Toby se presentifica pelos valores materiais que tomaram conta de sua vida, enfraquecendo ainda mais as relações familiares. Simbolizando o vazio mental e espiritual que agora existe ali, na casa dos Whitters, ouvimos a voz, a linguagem onipresente do rádio que se superpõe à necessidade real de comunicação entre os indivíduos, aprofundando o vazio interior que se propõe a preencher; criando, em seu lugar, a alienação.

A linguagem do cinema, por sua vez, oferecendo confortantes fantasias, também é agente dos enganos sociais: produz e oferece evasão, mas não preenche necessidades interiores. A escritora nos revela assim a pobreza espiritual dos personagens e expõe as formas pelas quais os meios de comunicação colaboram para essa pobreza. Porque as palavras dos comerciais, dos filmes, das músicas do *juke-box* e dos jornais substituem as necessidades do indivíduo de cultivar e exercitar a mente. Subvertendo o processo do pensamento, bem como sua auto-expressão, o inevitável corolário desse controle mental é a perda da identidade autêntica.

Pateticamente dependente das palavras do mundo externo, para seu conforto emocional, Amy Whitters, a mãe, ainda mais do que o marido e o filho, acredita em tudo o que é dito pelas diversas instituições sociais. Ela acredita ingenuamente que a Bíblia trará ajuda, e reza. Ela aguarda *with rapture* as festas natalinas que induzem ao consumismo, desvirtuando o verdadeiro sentido do Natal:

The radio began it all first, threatening and remembering. The newspapers followed with their insinuations of panic. The shops repeated the dreadful declaration and warning: Not many days to Christmas, they said. Have *you* posted your cards and parcels? Have *you* finished Christmas shopping? [...] in the best shop windows appeared mangers, centrally-heated, all awaiting a *birth certainly*. (Ibidem, p. 110, grifos da autora)

Se a pacífica aceitação de Amy, diante da chantagem comercial associada ao nascimento de Cristo, indica um certo empobrecimento espiritual, sua inadequação

verbal o reforça, porque Amy não tem palavras próprias, ela adora mandar cartões de Natal pré-fabricados, e isso lhe traz paz e tranqüilidade:

So the cards were sent, ones with words like bless and love and cheer, and verses that were not cheating and modern but really rhyming so you could see the rhymes. (Ibidem, p. 111)

O que Frame quer nos dizer é que palavras como *bless and love and cheer*, sem significado e impessoais nesse contexto, proporcionam apenas a ilusão de sentimentos genuínos e de comunicação autêntica.⁴⁰ Porém, sua capacidade de condicionar, por sua hipocrisia imanente, é tão poderosa, que Amy manda um cartão como este, dramaticamente irrelevante, grotesco, poderíamos dizer, para a filha Daphne que está no hospital psiquiátrico, sofrendo as maiores provações: *Dear Daphne, A very happy Christmas and a "prosperous" New Year and God bless you [...]*.⁴¹ Tanto nas autobiografias como em *Faces in the water*, encontramos passagens muito semelhantes a essa: os pacientes do hospital psiquiátrico recebem da família cartões desejando *Happy Christmas and a prosperous New Year!*⁴²

Embora a maior parte da crítica social esteja envolvida em linguagem poética e metafórica, ela não perde sua força e sua contundência, porque nessa constante justaposição do aspecto imaginativo e de sensibilidade lingüística às expressões sem vida, empregadas como moeda corrente pela sociedade, a escritora nos oferece, concomitantemente, uma declaração simbólica dos seus temas e a defesa de sua validade. Se Daphne é uma presença que permeia todo o romance, é porque sua fala - ou, com maior freqüência, seus pensamentos - se substitui à voz da autora. E quando outros membros da família, em períodos de estresse ou sonho, utilizam os

⁴⁰ Quando morreu a irmã Isabel, entre os costumeiros telegramas e as mensagens de pêsames, Janet recebeu uma carta de seu ex-professor de Psicologia que iniciava assim: "I am deeply grieved to learn of the shocking bereavement you and your family have sustained" e terminava com "Yours very sincerely, John Forrest". A reação a esses clichês é descrita por Frame em sua autobiografia: "I remember the complete letter for the shock of its language and my inability to accept the formal conventional expressions of sympathy and to accept that John Forrest was so lacking in imaginative understanding that he could write such a letter. I felt betrayed by my own adopted world of language. What reached me was not a message of sympathy but language which I, harshly critical and making no allowance for the difficulty of writing such letters, condemned as the worst example of prose. [...] Death is a dramatic accomplishment of absence; language may be almost as effective. I felt that booth Isabel and John Forrest had vanished" (p.209-210).

⁴¹ *Owls do cry*, p. 111, nosso grifo.

modelos de pensamento de Daphne, ao invés de seus próprios padrões, é porque eles, inconscientemente, estão servindo de refletores e lembrete dos valores transcendentais da jovem "enlouquecida". No diário de Chicks, irmã de Daphne, há uma passagem em que esse aspecto é bem evidente, quando ela se dá conta de que, recordando a mãe morta há poucos dias, seus pensamentos estão perigosamente fora de controle: *Oh, I don't know, I am half Daphne in writing this, it is not my usual way; as if a spell had come over me.*⁴³

Esses episódios, juntamente com as passagens de prosa poética, enfatizados pelo itálico, que atravessam a narrativa, sugerem os valores positivos da vida, mesmo quando comentam e avaliam os personagens. Embora tenha uma atitude crítica em relação a Amy, Toby e Chicks, por sua aceitação incondicional de valores materialistas, o narrador não nos deixa dúvidas sobre o fato de que esses personagens, assim como outros iguais a eles, são vítimas de seu ambiente social. E, principalmente, vítimas da mídia e da cultura de massa que induz as pessoas a adequar-se, misturar-se e comunicar-se na linguagem padronizada da sociedade.

Do ponto de vista de Daphne, essa adaptação envolve uma inevitável falsificação da personalidade e uma participação nas mentiras perpetradas pela sociedade. Por essa razão, enquanto os pensamentos de Daphne permeiam o romance, após o período da infância ela raramente é descrita no ato de "falar". Como indivíduo, sua defesa contra o sistema comunicacional da sociedade é silenciar. O retrato de Daphne é o retrato do desdobramento esquizofrênico que se torna silêncio: a preservação da imaginação, da vida interior, exige o sacrifício. A verdade criativa se opõe, numa das muitas dicotomias frameanas, à arregimentação e ao poder social. Porém o silêncio, a não-comunicação, requer o afastamento do mundo externo e, num mundo essencialmente conformista, esse comportamento é tachado de loucura.

Cabe então à sociedade fazer com que os sujeitos não-conformistas sejam reprimidos de forma mais severa: o encarceramento psiquiátrico não é suficiente. É preciso destruir sua imaginação. É nesse momento que entra em cena a lobotomia

⁴² Amy Whiter é muito próxima da figura da mãe de Janet: uma mulher destruída pela vida que encontra consolo nos clichês religiosos e publicitários.

⁴³ *Owls do cry*, p. 142.

que destrói o que Daphne tem de mais valioso: seu cérebro. Daphne torna-se assim uma tranqüila e obediente operária de fábrica, agora não mais incômoda e, portanto, aceita. Ironicamente, ela será recompensada como operária-modelo, com um relógio de pulso e um punhado de moedas.

O romance confere claramente uma importância maior à constituição lingüística, aos valores e não-valores da linguagem; a diegese é secundária, e o texto, mais do que apresentar-se como narrativa, evidencia-se como linguagem numa atitude abertamente "narcísica": *Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the text themselves.*⁴⁴

Na avaliação de Hutcheon, há textos que são diegeticamente autoconscientes, ou seja, conscientes de seus próprios processos narrativos. Outros, são lingüisticamente auto-reflexivos, demonstrando ou reconhecendo tanto os limites como o poder de sua própria linguagem. No primeiro caso, o texto apresenta-se como diegese, como narrativa; no segundo, como linguagem.⁴⁵

Seja qual for o tipo de texto, autoconsciente ou auto-reflexivo, Janet Frame consegue sempre ignorar ou subverter artisticamente as convenções literárias, desafiando com ousadia o conceito de mímese ou representação.

5.3 A arte da antimímese

La littérature – comme toute autre activité de l'esprit – repose sur des conventions que, sauf exceptions, elle ignore. Il ne s'agit pas que de les mettre en évidence.

Gérard Genette, *Figures*.

Um dos processos mais originais de Janet Frame, entre outros, é o de subverter a realidade e apresentá-la por diversos ângulos opostos. O conceito de mímese, para ela, parece absolutamente desprovido de interesse. Por isso, antes de abordarmos este

⁴⁴ HUTCHEON, 1985, op. cit., p. 7.

aspecto, nos parece conveniente retomar sucintamente os conceitos da poética, como foram traçados na Antigüidade, porque, apesar de serem hoje superados em alguns aspectos, ainda apresentam grande rigor teórico.

É sabido que a poética aristotélica levanta alguns problemas, devido à sua incompletude, isto é, devido ao fato de a Poética:⁴⁶

- 1) ser apenas um conjunto de regras em que as lacunas existentes seriam provavelmente preenchidas oralmente pelo mestre;
- 2) não ser completa, pois haveria outras obras complementares de Aristóteles;
- 3) consistir de dois volumes dos quais um se perdeu (na própria Poética há passagens que parecem comprovar essa teoria);
- 4) apresentar diversas possíveis interpretações de numerosos conceitos nela contidos.

Essas lacunas são de fato desprezíveis face à riqueza de seu conteúdo. O que se pode observar é que cada época interpretou, de acordo com suas convicções, os conceitos teórico-críticos da poética aristotélica. No entanto, por sua relevância, os conceitos de mímese, arte, poesia, verossimilhança e catarse ainda hoje são objeto de estudo e de discussões teóricas. Os conceitos foram evoluindo desde a Antigüidade, como por exemplo o conceito de artes miméticas que continham a literatura, a música, a dança e a pintura.

Enquanto para Platão as artes miméticas poderiam ser atribuídas ao artesão ou ao pintor, não tomando como base a essência das coisas, Aristóteles considerava que todo ser humano podia dedicar-se à arte mimética por ser ela congenial ao homem. A arte mimética, para Aristóteles, vai desde a reprodução da realidade até a criação imagética.

No campo da literatura, o conceito de mímese se define como a complementação dos conceitos de verossimilhança e necessidade (a lógica interna da

⁴⁵ Ibidem, p. 22-23.

⁴⁶ A presente revisão da Poética de Aristóteles baseia-se em BRANDÃO, R. Oliveira de. In: _____. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.

tragédia), ou seja, de adequação entre a representação das ações e o caráter dos personagens. De qualquer forma, apesar das discordâncias, a Poética representa o texto fundador, não apenas do ponto de vista da arte em geral, mas, particularmente, da literatura.

O conceito de imitação, intrínseco à Poética, é controvertido porque implica pelo menos duas possibilidades de interpretação: reprodução da realidade ou ato criativo autônomo, independente das realidades fenomenológicas. No texto aristotélico, ambas as posições buscam justificativas. Mas a segunda vertente parece encontrar suporte no cap. IV, em que Aristóteles afirma que o prazer da obra pode advir da estrutura antes que do reconhecimento de alguma realidade.

É nesse aspecto que Aristóteles levanta duas possibilidades de problemas críticos, ou de erros:

- 1) erros essenciais, inerentes ao processo, à construção da obra;
- 2) erros acidentais (não-coincidência entre o objeto e o ser imitado, ou então na representação de coisas inexistentes ou inverossímeis).

No segundo caso, o erro é desculpável porque o poeta pode desconhecer artes particulares. Aqui coloca-se a posição de Platão que acusa Homero por ter discutido política, educação e arte bélica, sem estar à altura dos conhecimentos que esses aspectos exigiam.

Aristóteles, por sua vez, admite um leque variável de representações realísticas ou verossímeis. O conceito de verossimilhança é, pois, central em Aristóteles, que distingue a verossimilhança de ações e personagens, isto é, adequação entre personagens e ações, o que implica a noção de coerência, de lógica interna dos personagens e, conseqüentemente, de uma lógica dinâmica interna da obra.

É evidente, pois, que o conceito de mímese está atrelado ao conceito de verossimilhança e de necessidade, elementos que constituem a organização lógica da obra, que levanta, por sua vez, o conceito de unidade da poética.

O conceito de unidade, como resultado da composição, pertence à Antiguidade como preceito retórico e está vinculado ao conceito de organização, adequação, extensão, elocução, etc. O paradigma desses preceitos nos vem da Roda de Virgílio, e a noção de unidade implica, pois, uma seqüência lógica que se pauta pela coesão e coerência.

Aristóteles propõe a especificidade da poética sobre as demais manifestações humanas, porque a verdade na obra de arte não está relacionada com a verdade da ciência, mas se fundamenta em determinações internas específicas, seu campo é o verossímil, não o verdadeiro, embora não se possa impedir que o verdadeiro seja a matéria do artista, contanto que o poeta se submeta às regras e necessidades da obra. A obra de arte não é um fim em si mesma, ela deve ser aceita e comunicar. Conceito esse que opõe Platão a Aristóteles na concepção de obra de arte.

Já a arte Poética de Horácio vê a obra como construção e defende a independência da atividade crítica que, sem produzir obras de arte, é capaz de analisar e compreender a criação artística, determinando seus princípios e suas condições de existência. O cerne da Poética de Horácio se sustenta no conceito de exigência de unidade e ordem.⁴⁷ Unidade e ordem pressupõem assim uma certa seleção dos fatos em termos de relevância na obra e pressupõem também a solidariedade de conceitos.

A ausência de unidade pode dar-se pela presença de conceitos antagônicos, ou de temas desvinculados de seu contexto. A ausência de unidade também pode dar-se quando não há adequação de forma/conteúdo, ou então, a inadequação entre o que se propõe o artista e o que ele realiza: ausência de coesão e coerência, ausência de racionalidade ou incoerência. O equilíbrio entre as partes da obra pressupõe também que não deve haver ruptura das expectativas em relação ao espectador (em se tratando do gênero dramático, oratório, etc.).

Em termos de adequação entre a personagem e seus traços definidores, Horácio está na mesma posição de Aristóteles. O poeta é visto como construtor, e o

⁴⁷ Nos anos 70, a Linguística do Texto denominaria coerência e coesão o conceito de unidade e ordem.

conceito de equilíbrio é aqui enfatizado: para chegar a esse equilíbrio é preciso dar ênfase à razão, ao apuro formal e à observância dos cânones.

O que se destaca, contudo, é que a forma, embora importante, está em segundo plano em relação ao conteúdo. A ênfase é dada à criação neológico-semântica pela escolha e pela figuração. A importância é dada ao novo, à criatividade, sempre dentro do princípio de relação lógica entre o pensamento e a expressão, pois arte é disciplina mental que leva à criação.

Tanto o texto de Aristóteles como o de Horácio evidenciam os fundamentos teórico-críticos precursores da Teoria Literária. Os preceitos retóricos, hoje naturalmente superados por razões óbvias, constituem as raízes de todo o pensamento filosófico e literário do Ocidente e uma herança preciosa também no campo da linguagem e argumentação, narrativa e discurso, em cujas fontes todos os grandes pensadores, teóricos e críticos modernos e contemporâneos foram abeberar-se. Por essas razões, percebe-se uma grande atualidade nos conceitos aristotélicos e horacianos em relação à literatura e à teoria da linguagem, introduzindo o conceito de gêneros literários que superou séculos, juntamente com os preceitos retóricos.

Diante dessas conceituações de arte poética, como situar Janet Frame? Diante da ausência de organização, de padrões e convenções literárias, em face da ausência de gênero, ou da multiplicidade de gênero, das fraturas narrativas múltiplas, das múltiplas vozes narrativas e de registros desencontrados, poder-se-ia dizer que ela está excluída da arte poética? E se a poética dela não é imitação ou mímese, o que é então? Evidentemente Janet Frame parece ter assimilado esses conceitos de maneira própria, isto é, ela não os desconhece, porém desafia as rígidas noções de mímese, limitadas ao produto final, fazendo com que seus romances se (des)estruturarem através de seus próprios critérios de referência. De acordo com Linda Hutcheon,

This threat to rigid notions of mimesis which are limited to product alone has been effected by the novels themselves, for they contain and constitute their own critical terms of reference. That they must do so in such a deliberate manner is perhaps a comment more on the novel criticism they might be seen to contest, than on the fictions themselves. They are not about "reality", but about the imaginative processes of coming to grips with it in formal aesthetic terms. (HUTCHEON, 1985, op. cit., p.45, grifo da autora)

A poética de Janet Frame é provavelmente o que podemos denominar de antimímese, por isso não podemos esperar encontrar nela coesão, verossimilhança ou qualquer outra das categorias preconizadas por Horácio ou Aristóteles, pelo menos numa análise superficial de sua obra. Todavia encontramos um aspecto que a Poética privilegiava: o conteúdo. Ausência de verossimilhança e de coesão sim, mas em seu lugar a criatividade pela originalidade, pelo desvio em regra, onde pensamento e expressão mantêm uma relação própria. É disso que nos ocuparemos aqui.

Como já tivemos oportunidade de observar, Janet Frame não se inscreve em padrões ou cânones e, como ela mesma afirmou em diversas ocasiões, seus romances são projetos literários exploratórios. Conseqüentemente, o conceito de imitação ou mímese está definitivamente afastado. O que nos interessa definir é como essa antimímese se realiza e com quais resultados. Suas manobras textuais inéditas vão muito além dos procedimentos miméticos tradicionais e menos tradicionais e, como em Marcel Proust, a grande preocupação da escritora é a de camuflar qualquer realidade identificável através de uma arte intrincada da anti-representação, ou seja, o oposto da mímese.

Essa é uma das razões pelas quais torna-se difícil a compreensão total da obra frameana, se nos ativermos apenas aos conceitos de mímese, coerência, coesão e verossimilhança, bem como às referências biográficas. Esse seria um procedimento simplista e redutor. Em carta ao amigo Robert Dreyfus, Proust fala na realidade suprasensível da arte, porque ela *is too superior to life, as we judge it through the intellect and describe it in conversation, to be satisfied with copying it.*⁴⁸

Com efeito, mesmo que o artista se utilize de dados autobiográficos, ele precisa despersonalizar-se, ou, conforme Mallarmé, o trabalho artístico exige *la disparition elocutoire du poète.*⁴⁹ Isso significa dizer que Frame parece ter adotado esse conceito de narrativa pelos recursos ficcionais da transposição, extraíndo os

⁴⁸ Marcel Proust em carta a Robert Dreyfus, 19 may 1908. In: _____. *Selected Letters*, v. II, p. 374. *Apud* Nalbantian, op. cit., p. 63.

⁴⁹ MALLARMÉ, Stephan. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1945. p. 366.

particulares de seus ambientes próximos, para recriá-los na obra de arte, cometendo "erros essenciais" o "acidentais", em suma, sem a preocupação com verossimilhança, unidade, seqüência ou lógica formal. Na verdade, a lógica frameana é de outra natureza.

Grande parte do material acumulado por Janet Frame na juventude foi o que ela coletou nos manicômios. Não é de estranhar, então, que seus primeiros romances, particularmente os quatro primeiros, tenham como tema a loucura e a incomunicabilidade. Mesmo porque os objetivos desses romances, embora sem dúvida artísticos, devem-se também ao aspecto de necessidade terapêutica, à escritura sugerida por seu psiquiatra. E, até então, a escritura pode ter sido, em parte, autotratamento. Mas o talento inato de Janet Frame, o cultivo intelectual e literário constantes, aliados ao premente desejo de tornar-se escritora, sobrepujaram a terapia, transcenderam receitas e recomendações médicas e culminaram em obras cujos temas e personagens fundamentam-se em vivências reais transfiguradas, numa legítima autobiografia estética.

A arte de Janet Frame realiza assim um amálgama em que os muitos fatos, pessoas e lugares dão vida a uma unidade, ou se (con)fundem uns com os outros. A dor real de Janet pela perda de Myrtle, a irmã que morreu afogada, é recriada na personagem de Francie que, como uma moderna Joana d'Arc, morre na fogueira, porém não como heroína, apenas por um incidente tão banal quanto trágico. A narrativa que envolve essa morte, a encontramos em *Owls do cry* (p. 50-53) e na autobiografia (p. 85). Comparando as narrativas, encontramos quase as mesmas palavras e a mesma descrição de como o trágico evento foi recebido pela família. Entretanto, os contextos, embora semelhantes, são completamente subvertidos em sua reconstituição.

A doença do irmão Bruddie foi outro evento dramático que deixaria suas marcas na memória de Janet: ela falará nele repetidamente na ficção e na autobiografia:

Our lives were changed suddenly. Our brother had epilepsy [...]There had usually been somewhere within the family to find a "place" however cramped; now there

seemed to be no place; a cloud of unreality and disbelief filled our home, and some of the resulting penetrating rain had the composition of real tears. (*An autobiography*, p.39, grifo da autora).

As experiências norte-americanas estão presentes em *Living in the Maniototo*, bem como a ida ao Norte da Nova Zelândia que inspira a escritora para a realização de *A state of siege*. Só que o "estado de sítio" voluntário da protagonista do romance e de Janet Frame são de natureza diferente. Enquanto a professora de pintura aposentada se dirige ao Norte para buscar as respostas que a vida lhe negou, Janet se dirige ao Norte para morar com a irmã, o cunhado e os sobrinhos, para poder escrever, quando recebe alta do hospital. Ela cria assim uma arte multiplicadora em relação à representação de fatos, pessoas e espaços físicos.

Indiretamente Janet Frame parece preservar as lembranças de fatos banais, ou mais importantes, para propósitos artísticos. Todavia, diferentemente de Virginia Woolf, que durante toda a vida manteve um diário, e dele retirava o que precisava, a escritora neozelandesa nunca anotou nada. A memória voluntária, ou involuntária, e a criatividade fizeram todo o trabalho. Nas autobiografias ela narra que, quando acompanhava o pai em suas pescarias, e ele lhe explicava as características de alguns peixes locais, juntamente com as técnicas da pescaria, ela ouvia obedientemente, *wonderingly as if I was being taught by a great teacher, while, "always aware of a life of writing, I stored the words at the back of my mind for future use"*.⁵⁰

Frame guardou história ouvidas, armazenou fatos e vivências próprias e de outros, recriando-as de uma forma que Aristóteles teria certamente julgado inadequada, pela presença constante e abundante de "erros essenciais" e "acidentais". Como poderia haver coerência, coesão, unidade em histórias que têm por personagens seres alienados, bonecos e flocos de neve? Ou então um escaravelho letrado que vive num dicionário e cultiva uma filosofia existencial?

Tomando como exemplo *Scented gardens*, temos a presença de Erlene, a filha da narradora que, à recusa em comunicar com os seres humanos, opõe a extraordinária capacidade de comunicar com a natureza, representada por Uncle

⁵⁰ *An autobiography*, p. 258, nosso grifo.

Blackbeetle, o sábio coleóptero⁵¹ dotado de uma imaginação particularmente viva, que mora no parapeito da janela e se envolve em longas conversações com a jovem muda. A figura do inseto está em primeiro plano bem no coração do romance, exatamente no capítulo VIII, na metade da obra e, portanto, numa posição estruturalmente significativa. O apólogo por ele narrado já se insere nas meditações de Vera, Erlene e Edward sobre o tema da cegueira, do silêncio: *true companion and partner and lover* (p. 49), dos personagens e, finalmente, do tempo: *the impure enemy* (p. 39), responsável pela adulteração da verdade.

Essas meditações se misturam às lembranças da vida pregressa da protagonista: sua infância no campo, a escola, a universidade, o amor pela poesia e ainda a figura paterna que emerge com prepotência entre outras bem mais diluídas. Entre essas lembranças se insinuam imagens reveladoras, embora de difícil apreensão, da vida de Vera no hospital. O conjunto de fatores exige novas considerações a respeito do enigma de um mundo no qual os seres humanos usaram e abusaram do dom da língua e estariam talvez desejando substituir a linguagem da comunicação: [...] *words, those solid little bombs that in one explosion can free a prisonful of pities, and set them working - as angels making mailbags to carry the messages* (p.161), pelo *limited perpetual cry of yearning* (idem), e a respeito do destino humano, que se cumpre na aspiração perene de sair da sombra em direção à luz, da passagem da existência banal para a existência autêntica, passando pela angústia e pela necessária aceitação da morte.⁵²

As conversações entre Uncle Blackbeetle e Erlene constituem o fulcro dessas meditações existenciais. A história narrada pelo escaravelho é a história do primo Albert Dungbeetle, o coleóptero estercoreário que aguarda *the spark from heaven*, esquecendo da mulher e dos filhos, esquecendo-se de si mesmo, na espera espasmódica do tesouro enviado por Deus que, sob forma de uma grande bola de esterco, o arrastará, esmagando-o. É extraordinariamente pungente a ironia de Frame,

⁵¹ O escaravelho é o mítico símbolo egípcio do deus do Sol, Ra, e de Khepri (o sol da manhã), que gera a si mesmo, depositando sua semente numa bola de esterco. A escolha, certamente não casual de Frame, revela uma profunda ironia, pelas implicações que a figura de Uncle Blackbeetle, tão estreitamente relacionada à morte, comporta.

ao escolher como veículo de morte justamente o ovo cósmico, símbolo de ressurreição e eternidade. Da mesma forma se desintegram e morrem os projetos e os sonhos humanos: *when the object one has longed for arrives, one does not recognize it, it is so long ago that one dreamed of it, or it does not conform to the dream shape and one would prefer that God had not sent it, that one should continue only to dream of it ...* (p. 179).

O apólogo concentra a visão da realidade que perpassa todo o romance, sugerida pela escritora através de um exercício lingüístico - uma espécie de irônica consulta ao dicionário - que leva a descobrir a contigüidade dos opostos que sintetizam a aventura existencial do ser humano, colocada entre *speech* e *spell*, *division* e *duplicity*, *dream* e *dunghill*,⁵³ *fantasy* e *fact* e, finalmente, *cradle* e *coffin* (p.184, 187, 188, 189). A parábola de Uncle Blackbeetle, o funéreo construtor de esquifes, se cruza com a vida dos três personagens principais do romance, e o mistério de sua "trindade" é revelado no último e brevíssimo capítulo: uma espécie de soma final que fecha circularmente a narrativa, religando-se diretamente ao primeiro capítulo. Aqui, o narrador de primeira pessoa, que introduz a si mesmo diretamente, junto aos demais membros da família, se oferecera como uma espécie de espelho verdadeiro (*Vera Glace*) da realidade. Porém, o final-surpresa do romance revelar-se-á um espelho em frangalhos que decompõe e multiplica uma única imagem, desconstruindo a trama e a verossimilhança.

Já em *Living in the Maniototo*, as lembranças de uma vida e as fadigas da escritura romanesca se entrelaçam com acontecimentos miúdos e grandes tragédias, sem que jamais faltem a determinação e o humor da protagonista-narradora. Entre estudantes de medicina que se tornam trabalhadores de esgoto, perdendo o uso da palavra, escultores fracassados pulverizados por monstros nascidos da publicidade de detergentes, e meigos professores de francês que um dia se transformam em implacáveis cobradores de dívidas, realismo, fábula e aventura se aliam para o prazer

⁵² A propósito desse aspecto, Jeanne Delbaere (1975, op. cit., p.33-34) enfatiza justamente a afinidade entre a filosofia de Martin Heidegger e o conceito de existência que Janet Frame expressa sobretudo em *Scented gardens*.

⁵³ Trata-se, obviamente, de palavras-chave relacionadas particularmente a Erlene, prisioneira de um *spell* que lhe roubou o *speech*, a Vera, "una" e "trina", e a Albert Dungbeetle, cujo *dream* se concretiza num *dunghill*.

do leitor numa narrativa ao mesmo tempo agradável e profunda na qual, contudo, não encontramos certamente os preceitos retóricos da verossimilhança, da coesão e da unidade.

O tipo de estrutura do romance, bastante freqüente na ficção frameana, prevê um narrador de primeira pessoa que narra a história com aparente honestidade e autenticidade, mas que logo se revela falso e falacioso. A nítida falta de diferenciação entre o eu que narra e os demais personagens - por vezes inserida de propósito - como exemplificação da natureza ambígua da ficção - é fonte de singularidade, mas também de fragmentariedade e falta de clareza, como reconhece a própria narradora, sublinhando

the enormous burden upon the "I" to "tell all" while viewing through the narrow I-shaped window that restricted the vision and allowed only occasional arrows to be fired with no guarantee that they would pierce the armor of "otherness" worn by the characters of the book. The success of an I-book seemed to rely on the perfection of the arrows and of the aim, and nothing less than perfection would pass the test, and it was no use avoiding that truth by trying to make the writer into a god or goddess with perfect vision. A writer taking on the "I", takes a straight line that can be turned upon itself to become a circle or curved to become a hook or left alone as a prelude to infinity or have its back broken into the hypotenuse, the opposite, the adjacent. (*Living in the Maniototo*, p. 61, grifos da autora).

Surpreendente e inesperado, se comparado com outros anteriores, o romance se abre para o cômico, o irônico, para os mundos múltiplos de Violet Pansy Proudlock, a ventríloqua, também conhecida como Alice Thumb, uma fofoqueira divulgadora de segredos dotada de uma imaginação limitada. Noutra momento, ela reaparece como Mavis Furness Barnwell Halleton, uma escritora que viuviu duas vezes, como ela afirma com mal-disfarçado orgulho: *I've buried two husbands, you know* (p. 11). A narradora se apresenta como

Mavis Furness, Mavis Barwell, Mavis Halleton, perhaps, in a world once peopled with Madges and Mavises and Peggys, the penultimate Mavis, yet remaining, as all good stories satisfy us by saying: "to this very day", just Alice Thumb, or Ariella, Lokinia, or Maui's sister, or mere Naomi, Susan, Ngaere, Belinda. Or Violet Pansy Proudlock, ventriloquist.

Alice Thumb.

Instant traveler, like the dead, among the dead and the living; an eavesdropper, a nothingness, a shadow, a replica of the imagined, twice removed from the real.

Alice Thumb.

Violet Pansy Proudlock? (Ibidem, p. 11-12, grifos da autora)

O leitor acompanha Mavis através de dois casamentos e dois funerais. Acima de tudo, a narrativa faz o leitor participar de todos os momentos de incerteza, de todas as interrupções e das irrelevâncias que fazem parte da tentativa de concluir seu romance. Trata-se de um processo alegre, profundo - e ao mesmo tempo penoso - que provoca compaixão. Nesse redemoinho paradoxal, Violet-Alice-Mavis escolhe ser também a *entertainer* que nos faz rir e chorar: *Good morning. I am here to entertain you. I will make you laugh and cry*; ou a ventríloqua que se atreve a apropriar-se da fala alheia para expor os outros ao ridículo: *I am Violet Pansy Proudlock, an expert in near, near-distant, and distant ventriloquism* (p.13), nos proporcionando um processo extremamente criativo através de viagens que acreditamos serem de volta, e de viagens de volta que são realmente as viagens que estamos empreendendo.

Apesar de todo o humor que a escritora semeia nesse romance intrigante, parcialmente autobiográfico, particularmente quanto aos personagens e aos espaços físicos (ela o escreveu durante uma longa viagem aos Estados Unidos), há uma profunda meditação sobre as possibilidades e os limites das palavras, sobre o poder da linguagem e suas relações com o mundo material, uma temática que perpassa toda sua obra: *I did receive the jewels I had been promised. I had opened the dictionary [...]*.⁵⁴ Em *Living in the Maniototo*, Mavis tem uma discussão com seu último marido a respeito de sua transição vocacional de professor de francês para cobrador de dívidas, lamentando o que ele fez de sua vida:

From the humanities, from language which never harmed anyone, to this! Lance stared at me: "You, of all people! Language that never harmed anyone. Ha, Ha. I've never known more rape and murder and debt in language than there'll ever be in Blenheim. Suicide too! This is what partly persuaded me to give up teaching language.

... At least a novel doesn't prosecute or haunt anyone. "I wouldn't be too sure. And we both know, don't we?, that the debt collector as well as the debtor can be haunted." Of course. (Ibidem, p. 59)

No final da primeira parte, encontramos um narrador que abandona a linguagem coloquial e envereda por uma longa digressão poético-filosófica que em nada recorda as páginas anteriores. A protagonista-narradora, ao confessar sua alegria por ter recuperado a solidão necessária à escritura, está preparando-se para uma nova

⁵⁴ *Daughter Buffalo*, p. 137-138.

viagem aos Estados Unidos onde estive aprendendo como se escrevem textos ficcionais, descobrindo, afinal, que ninguém ensina ninguém:

[...] all I appeared to have learned was a list of forbidden acts put forever out of reach like certain augmented intervals of harmony which nevertheless abound in the works of the "real" composers. I decided to break the rules, not because I felt my writing would even approach the shadows of perfection, but because nothing in art is forbidden. [...] I have never been able to accept that writing a novel or poem is like shopping or gardening [...] you shop only because you are starving and you garden because you must plant food for your mouth or your heart and mind. Shall I put it another way, with verse from the *Manifold*?

I am not Scalene, old warrior with the shortened foot
hobbling by,
not isosceles prayer-pointing the sky,
but part of the whole only, hypotenuse,
my life stared at, paid away
by the rightness of an angle's right eye.
[...]

I am Hypotenuse.
Here burdened by the weight of opposite and adjacent proved equal to
others, never to myself.
I square with myself for the satisfaction of others who count
More than I
Who lie as thin as a garden line in my fleshless body
Who lie and square and cube and carry and join.
I am hypotenuse. I close in
A shape that is nameless without my prison.
Larger than opposite and adjacent I yet suffer their corner
- creating presence,
the shadows formed in the crook of our shepherded lives;
the corner of the paddock where the fence is propped up,
strained,
the grass grows through the bright barbed wire; mushrooms appear
overnight; the old horse stands to drop his hot cone of
straw-filled manure. (Ibidem, p. 68-70)

As freqüentes mudanças de registro que encontramos neste e nos outros romances, desde a prosa poética que abre *Owls do cry* ao modo paródico do diário de Chicks,⁵⁵ têm sido lidas pela crítica como ingenuidade, real ou fictícia. No entanto, elas deveriam ser lidas como estratégias altamente sofisticadas e auto-reflexivas, de cunho metaficcional, dirigidas por Frame àquilo que ela define como *the wonderfully alive nerve of human curiosity which can yet be so easily touched, equally by the ordinary and the extraordinary recognitions*.⁵⁶

⁵⁵ *Owls do cry*, p. 60-71.

⁵⁶ FRAME, J. "Departures and returns", op. cit., p.87.

A escritura de Frame incorpora um vasto, profundo e complexo leque de interesses filosóficos, psicológicos e teóricos numa prática literária particular que, não se filiando a escolas ou gêneros definidos, não pode ser analisada e avaliada pelos parâmetros aristotélicos: a obra frameana é tudo, menos mímese, é a própria antimímese. A escritora excede as fronteiras entre realidade e ficção, pois, para ela, a função da literatura é, curiosamente, aquela defendida por Ricardo Reis, o heterônimo de Fernando Pessoa retransformado em personagem por José Saramago: "Na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que passa num palco é teatro, não é a vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito".⁵⁷

A criação de *The adaptable man*, que retoma a temática da dificuldade que as pessoas têm de adaptar-se a uma sociedade que invade a privacidade e que tolhe a liberdade da vida interior plena, com suas demandas consumistas, nasce de um episódio absolutamente banal que alimenta a imaginação da escritora. A ida ao dentista, em Londres, proporciona as sementes que germinarão no romance. Enquanto Janet Frame aguarda o tratamento dentário, o dentista vai até a janela do consultório e, como se não houvesse mais ninguém perto dele, expressa seu desejo de estar no Sussex: *He was very vague. He went to the window and he looked out and there was a patch of blue sky. He said: "what wouldn't I give to be in Sussex!" Then he said: "rinse whilst I'm gone". And I hadn't heard anyone say "whilst" and it was that word that prompted me to write the whole book.*⁵⁸

Multiplicando e ampliando o desabafo do dentista, nasce Russell Maude, o personagem-dentista-colecionador de selos que desiste de sua vocação de colecionador, para tornar-se um dentista acomodado e frustrado na região de Suffolk; e, com ele, todos os demais seres frustrados que povoam o romance, uma história extremamente criativa que tem seus "grãos de voz", na expressão de Barthes, lá na cadeira do dentista londrino que Janet nunca voltou a encontrar.

⁵⁷ SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 126.

⁵⁸ Cf. entrevista conduzida por Elizabet Alley, op. cit., p. 160-161.

Se não bastassem os aspectos acima descritos, a preferência de Frame pelos romances sem *plot* - que exploram seus temas de maneira informal e bastante livre - essa característica revela-se também no único romance em que, aparentemente, temos um *plot*, ou pelos menos a tentativa mais importante de criar uma história cujo *plot* se aproxima das convenções do romance tradicional e da caracterização psicológica dos personagens. Contudo, essa experiência é bastante difícil de explicar ou descrever e, o que é mais importante, deixa o leitor ainda mais inseguro quanto a como analisar a narrativa. Algumas passagens em *The adaptable man*, tão tradicionais que parecem sair dos romances do século passado, subitamente são substituídas para dar lugar a outras cujo estilo é o que mais se aproxima das características da autora. Na medida em que a leitura procede, mais evidente se torna a flutuação constante de tom e de registro, como se alguém estivesse constantemente utilizando lentes diferentes

between an audience and the play they are watching. Before you make up your mind about the book you will have to decide whether all this is the result of a failure to settle on a single style and method, or a result of Janet Frame's uncertainty of the aims of her book. *There is a strong possibility that by her constant relapses into her more usual style of writing* (and, more important, into her more usual way of looking at the world of her novel) *she is trying to show up the limitations of the traditional conventions* - so that the non-conventional elements of this novel are a sort of innuendo against the conventional parts. (EVANS, 1970, op. cit., p.31, nossos grifos)

A mistura de aspectos formais e informais já é evidente nas primeiras páginas, quando é dada a lista dos personagens que apresentam seus depoimentos pessoais:

I, the Reverend Aisley Maude, late Vicar of St. Cuthbert's, sufferer from quiescent tuberculosis, widower [...] with my Cristian faith set strongly behind me, and my human limitation protecting me [...]. I, Russel Maude, dentist, stamp-collector. I, Alwyn Maude, university student, budding novelist opening swiftly under the influence of More-Grow Rich-Feed applied to my roots of experience. I, Greta Maude, housewife, former nurse, cultivating the garden of Clematis Cottage [...] I, Ruby Unwin, farmer's widow, dreaming of my childhood in Stamford and Rutland [...] (*The adaptable man*, p. 5-6)

Importante é ainda o fato de que o último "personagem" da lista é a própria terra, pois o romance trabalha com o meio ambiente inserido numa geração:

I, the earth, fairly submissive, my seasons arranged beforehand; lifeless but hopeful of the overflowing conceit and concern of man which spill life and feeling into my shell. Man insist that I weep, groan, vomit, laugh; man reminds me that living is not much fun. But who wants fun? (Ibidem, p. 6-7).

O nome da comarca inglesa, pano de fundo da narrativa, é Burgelstatham, que significa "lugar de sepultamento", e Frame lembra constantemente ao leitor o passado desse espaço, em parte através dos costumes dos personagens mais velhos, em parte pelo emprego de um estilo tradicional de prosa. As pessoas que desejam adaptar-se ao mundo moderno acabam enterrando-se no vilarejo, sendo literalmente soterradas pela queda de um imenso lustre que deveria trazer a luz da modernidade. O prólogo do romance estabelece como este "será construído", isto é, seguindo os "trâmites tradicionais":

A contemporary ingredient in the caldron world of the witch-novelist is a pilot's thumb. Yet the old mixture remains: entrails, toads got from beneath a stone, fashionable racial scape-goats (Shakespeare has "blaspheming Jews, "nose of Turk", "Tartar's lips"), souls and bodies strangled at birth; murderer, adulterers. Mix, and bring forth a prophecy.

The Heath is a lonely place. It's damp and cold; witches get rheumatism. Trees are crippled and will not, cannot walk. The journey to Dunsinane is more like a Whitsun traffic jam than the progress of a united army of trees and men.

Witches still have a tough constitution; there's a kind of unselfishness, detachment in their devilish cooking. They can't eat it themselves. What do they eat? Maybe they feed on each other. Life on a heath with thunder and lightning, mixing a caldron of uneatables for others to observe, admire, shrink from, is not much fun. But who wants fun? (Ibidem, p. 3)

O primeiro capítulo, que inicia com uma descrição tradicional do ambiente, com a nomeação de espaços e um breve relato de sua história, "salta" bruscamente para outro registro em que o narrador se dirige ao leitor de forma inusitada, rompendo com a linearidade do texto:

Little Burgelstatham is in the part of East Suffolk which provokes little comment from the traveler when his train stops briefly, and will soon not stop at all, at the clay-colored veranda-petticoated little station with its prize-winning beds of wallflowers and rock plants, and its stationmaster [...] Were you a traveler, you might think, There's nothing of interest in Little Burgelstatham except the cool promise of a leafy summer, and that is shared by every county. Yet if you are imaginative and curious enough, you will learn that Little Burgelstatham is in that part of Great Britain where the place-names are more memories than names-memories of water-well and ocean, of worship, government by *Things*. [...] Discuss, judge, think, speak. You may wish you had stopped at Little Burgelstatham had you known you were surrounded by the preserved earliest dreams and activities of the human mind.

Say the names, then, to yourself. (Ibidem, p.11-12, grifo da autora)

Outro "erro" cometido por Janet Frame é a ausência de clara distinção entre as categorias tradicionais de gênero, completamente subvertida num de seus romances

mais intrigantes. Em *The Carpathians*, essas categorias escorregam de forma ostensiva para visões alucinadas e alucinantes, quando realismo e verossimilhança deixam espaço à fantasia mais ousada, a mímese explode pela presença do realismo mágico, a linguagem se desintegra e é reconstruída. A escritora não prima pela consistência realista, nem pela presença de pontos de vista definidos. Seus personagens participam inconscientemente de uma consciência coletiva. Para exemplificar o ponto de exaustão a que chegou a língua na pós-modernidade, a escritora se utiliza de uma extraordinária pirotecnia verbal que envolve o leitor num pesadelo, quando a chuva cósmica começa a cair em Kowahi Street:

It was midnight when Mattina was awakened by the cries. She sat up in bed, alarmed, listening to the chorus of screams, shrieks, wailing from Kowhai Street: a clamour such as she had not heard since the days of the riots in Park Avenue [...] a riot of have-not trying to transfer identity by acquiring a mass of goods that clicked, spoke, opened, shut, played, cooked, heated, cooled switched on and off, transformed, gave pictures, sounds, voices; and warmed, warmed.
In Kowhai Street the rage of cries continued without decrease, seeming to come from every home [...]

[...]

Listening, Mattina realised that no part of the chorus had words of any recognisable language. The sounds were primitive [...] yet within and beyond the chorus, recognisable as long as the human brain held some stem (of crystal, bone, iron, stone, gossamer), there came a hint, an inkling of order, a small strain recognisable as music, not a replacement of what had been lost but a new music, each note effortlessly linking with the next, like dew drops or mercury after momentary separation from the whole; yet "momentary", now, was centuries old, and even the midnight roses along the path to Mattina's mailbox were roses of an Ancient Springtime.

[...]

No longer able to bear his glance, Mattina looked up at the sky [...]. Yet the falling rain was not "real" rain. Specks, some small as carrot seed [...] others as large, mapped purple and grey, as beanseed, some like hundred-and-thousands, others like dew-drops that flowed in changing shapes among the layers of seeds and seed-pearls and jewels white and brown and red pellets of clay and then earth-coloured flecks of mould; smears of dung, animal and human, and every "raindrop" and mixture of jewels and waste, in shapes of the "old" punctuation and language - apostrophes, notes of music, letters of alphabets of all languages. The rain was at once alive in its falling and flowing; and dead, for it was voiceless, completely without sound [...].(*The Carpathians*, p. 125-126-127, grifos da autora)

A cena sugere um pesadelo dantesco, ou "pós-estruturalista": a consciência é arrastada por uma maré de símbolos que engole uma multidão confusa e impotente e, quando todos os referenciais se dissolvem, toda a sociedade perde sustentação. É nesse momento que começa a ouvir-se uma estranha "voz".

Na verdade trata-se de sons guturais inarticulados e, como *unintelligible creatures*, as pessoas sucumbem a uma *mass hysteria or insanity. They were alive, yet on the other side of the barrier of knowing and being* (p.129), numa anti-representação, numa absoluta antimimese que traz à tona o espaço marginal de impotência vivenciado pela autora em sua experiência de fragmentação do "eu dividido". Nesse último romance, Janet Frame reitera sua crença inalterada de que vivemos num mundo *without words until we have suffered or experienced the transition* (p.123).

No final, o romance, "the novel of Puamahara", que Jack Brecon (o marido de Mattina) *never could have written* (p.196), será assimilado/apropriado pelo filho John Henry Brecon, um escritor em embrião que se apodera do ponto de vista onisciente no *post scriptum* do texto. O autor/narrador, que assimila as perspectivas polifônicas da narrativa, indaga, numa curiosa perplexidade, a respeito dos eventos por ele narrados:

And perhaps the town of Puamahara, which I in my turn visited, never existed? Nor did my mother and father in the way they are portrayed, for they died when I was seven years old, and so I did not know them. What exists, though, is the memory of events known and imagined, and the use of words to continue the memory through centuries, despite or with the gravity, to a future when today, our Now, will be known as our past has been known as Ancient Springtime, while we, who treasure the Memory Flower, are the Housekeepers of Ancient Springtime.

John Henry Brecon
Lake George, New York, 1987. (Ibidem, p. 196)

A característica de confundir o leitor, de subverter e desdobrar personagens e histórias em outras é uma das marcas de Janet Frame que, como veremos a seguir, recorre com certa frequência ao processo das metamorfoses múltiplas.

5.4 As metamorfoses de Daphne

Queiras transformação.
Sejas entusiasta da chama ...
Todo espaço feliz é filho ou neto da
separação,
Que admirados atravessam.
E Dafne transformada em raízes,
Como loureiro, quer que tu te
transformes em vento

Daphne Whilters é a primeira versão de uma figura recorrente nos quatro primeiros romances de Janet Frame. As demais versões são Istina (*Faces*), Thora (*Edge*) e Vera (*Scented*). Juntas, essas figuras formam um modelo complexo de características que se sobrepõem, de referências cruzadas e de motivos retomados que se completam gradativamente, donde emerge uma personagem, se não no seu todo, pelo menos parcialmente acabada.

A sensação que temos é de que a escritora vai aperfeiçoando sua Daphne até chegar à criação de Vera Glace. Para compreender esse caminho, bastante tortuoso, é preciso voltar aos eventos da intriga. Daphne, uma das crianças Whilters, está brincando com suas irmãs e com Toby, o irmão epilético, no depósito de lixo da cidade, procurando "tesouros" jogados fora pelos adultos, quando Francie, a irmã mais velha, cai no fogo preparado pelo encarregado da limpeza pública, para a queima dos detritos, e morre.

Os sintomas do desequilíbrio de Daphne começam nesse momento, quando a parede protetora de seu eu parece desmoronar, deixando-a numa situação absolutamente confusa e inextricável. Por longos anos, enquanto ela tiver memória, lembrará a cena do lixo queimando, com o sol a brilhar através do fogo do martírio, criando imagens de ouro e diamantes. Mas sua *wonder currency* não é nem adequada nem aceita no mundo dos adultos, e sua visão - a consciência da morte que traz à tona uma compreensão mais profunda da vida - é considerada loucura. Ela precisa de tratamento e suas visões devem ser embotadas para que ela não fique cega: *Your eyes out, like Gloucester, to save your sight of the cliff and the greater gods who keep their "dreadful pothor" above your head. Your life out as a precaution against living.*⁶⁰

⁵⁹ RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu. Elegias de Duíno*. Trad. e introd. de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989. p. 95.

⁶⁰ *Owls do cry*, p. 55, grifos da autora. Há, aqui, uma clara referência a um fragmento de *King Lear*, de Shakespeare.

Daphne vive agora no *deadroom*, o pavilhão do hospício onde lhe é revelada a transitoriedade e a negatividade dos seres humanos. Mas ela não teme a morte, porque a vê como o complemento da vida. Ela deixou de falar a linguagem do mundo e só fala a linguagem inspirada da poesia, a linguagem verdadeira que atravessa sua vida “como o vento que passa pelas árvores”. Mas a sociedade não permitirá que Daphne teça para sempre seu “ininteligível modelo de sonho”, a sociedade a forçará, via lobotomia, a tornar-se uma cidadã útil, uma operária-modelo numa tecelagem, onde será presenteada com um relógio de três pontas de diamante em seu interior: um instrumento pelo qual o tempo é engaiolado de forma segura, e a *wonder currency* do sonho é novamente convertida em falsos valores materiais.

O destino de Istina (*Faces in the water*), a narradora do romance seguinte, que escapa da lobotomia “por bom comportamento” e volta ao mundo normal e ao seu eu “quase” intacto é, evidentemente, outra versão de Daphne. As alusões à visita do pai no hospital lembram Tom Withers visitando a filha Daphne. Ao sair do manicômio, Istina vai morar com uma irmã que, como Chicks (a Teresa de *Owls*), vive no Norte, porque a mãe agora *is in a region of snow and ice [...] with her face like that of a witch her nose meeting her chin* (p.226) nas palavras quase idênticas de Toby no romance seguinte (*The edge of the alphabet*).

Embora *Faces in the water* tenha uma estrutura muito próxima do documentário-relatório, as imagens de cavidades, perfurações, alçapões, de neve e gelo, que já encontramos em *Owls do cry* (e que serão usadas ainda em *The edge of the alphabet*), também aparecem aqui, às vezes sob o disfarce da nomenclatura científica. Tudo começa com *a great gap which opened in the ice floe*⁶¹ entre a protagonista e os demais seres humanos, e continua na descrição das sessões de tratamento, quando Istina *entered a region of snow and ice [...] The heaviness of the snow divided, becoming small flakes like flying needles or claws of tiny white birds digging my cheeks.*⁶²

⁶¹ *Faces in the water*, p. 10.

⁶² *Ibidem*, p. 227.

A lobotomia praticada nos pacientes é vista como *a hole bored in people's skulls*, e os choques elétricos, como uma queda na escuridão de um alçapão invisível. O tratamento torna-se uma poderosa metáfora que descreve a forma pela qual as pessoas são forçadas à "normalidade"; porém, ao invés de curar os pacientes, o tratamento deixa-os cada vez mais alienados:

I feel myself dropping as if a trap door had opened into darkness. I imagine as I fall my eyes turning inward to face and confound each other with a separate truth which they prove without my help. Then I rise disembodied from the dark to grasp and attach myself like a homeless parasite to the shape of my identity and its position in space and time. At first I cannot find my way, I cannot find myself where. I left myself, someone has removed all trace of me. (*Faces in the water*, p. 26)

E o mesmo ocorre com o tratamento de choque insulínico, depois do qual os pacientes ficam submersos numa visão dupla e numa grande confusão mental, passando da brancura brilhante da neve para a mais negra escuridão:

[...] I struggled through the drifts with my shoes clogged, and my clothes and the hollows of my flesh like earth pockets and valleys filled with snow; and the brilliant whiteness increased until it could no longer bear its own intensity, when it changed suddenly to deadly black velvet *like love which overstrains itself into hate or like the dark side of our nature which we meet most suddenly when we believe ourselves to be journeying farthest from it*. (Ibidem, p. 227, nosso grifo)

A construção do romance, que se desloca de Cliffhaven (ironicamente o "Céu" no topo da colina) a Treecroft (o hospício fica numa zona rural onde há uma pequena fazenda que fornece os alimentos para os pacientes, por isso "croft"), e de volta a Cliffhaven, indica que Istina percorreu a distância que vai de um estado psíquico mais ou menos normal até o último degrau da esquizofrenia, para voltar novamente ao estado normal.

As metamorfoses, os disfarces, as recriações multiplicadoras não terminam aqui, porque, no romance seguinte (*The edge of the alphabet*), encontramos Thora Pattern, uma nova, surpreendente e criativa versão de Daphne e, portanto, um novo modelo autobiográfico que, como seu nome indica, expressa um visão impiedosa, surreal e quase terminal das coisas:

Now I, Thora Pattern (who live at the edge of the alphabet were words like plants either grow poisonous tall and hollow about the rusted knives and empty drums of

meaning, or, like people exposed to a deathly weather, shed their fleshy confusion and show luminous, knitted with force and permanence), now I walk day and night among the leavings of people, places and moments.

[...]

At the edge of the alphabet there is no safeguard against the dead. (*The edge of the alphabet*, p. 3 e 8)

Tudo é permeado pelo sentido do limite, do final do mundo numa linha divisória com o desconhecido, no vértice perigoso que se ergue apenas no momento das escolhas a serem feitas repetidamente. Diferentemente de Daphne, ela não toma parte ativa no *plot*: ela é a criadora de seus três personagens que existem apenas em sua mente e que, como ela, vivem *on the edge of the alphabet*. Nem viva, nem morta, flutuando numa espécie de limbo, ela vive numa terra de ninguém entre seres/não-seres: *And I, Thora Pattern, living - no! In a death-free zone* (p. 118).

Não sabemos nada dela, a não ser o que se pode deduzir das vidas imaginárias de seus personagens: Pat, Zoe e Toby. Thora é ela mesma um vazio total, está desvinculada de tudo (por isso o nome Thora, uma deusa, acima do bem e do mal): *Am I plugged into the sky?*, rodeada de luz: *Is it a waste of light out there?*, próxima do mar: *with the mauling sea so close* (p. 30). Na verdade ela vive em algum hospital londrino, não identificado, aguardando a morte na solidão e no silêncio. Não sabemos nada a respeito da natureza de sua doença, apenas sabemos da proximidade e da familiaridade com a morte, essa morada permanente, o "espaço sagrado, o relicário do não-ser", na imagem de Heidegger, que revela a Thora, e aos demais "personagens" por ela criados, a instabilidade básica de todas as coisas, incluindo suas próprias ações e sua existência.

O romance trabalha basicamente com os problemas da identidade. Quem é Thora? Ela é Zoe, Pat ou Toby? Esses personagens possuem ou não vida própria? Ela não será apenas a soma deles? O leitor, como os personagens, se defronta com limites, confusão, reflexos em espelhos que nos recordam *faces in the water*.⁶³ Inclusive o jogo de que eles participam no navio que leva Toby e Zoe da Nova Zelândia à Inglaterra é uma busca de identidade. Toby é um suposto Orfeu que

⁶³ A imagem recorrente de espelhos estilhaçados, na obra de Frame, encontra sua contraparte nas identidades decompostas dos personagens que resultam como anagramas, uns dos outros.

precisa encontrar sua amada. Mas a busca primeiro o conduz à biblioteca do navio e depois, afinal, sua Eurídice não passa de uma prostituta que o despreza. Ele sente-se completamente perdido, pois a morte da mãe criou uma enorme parede ao redor dele. Passado, presente e futuro se misturam com imagens de pessoas, vivas ou mortas, sobrepondo-se em sua mente tumultuada, onde os seres se alternam *like lantern slides inserted when no one is looking* (p.129) ou como *panels or lantern or cards mysteriously removed and replaced and one person is another, and people do not stay* (p. 34).

Para Zoe, não é a morte, mas o amor, dois aspectos indiferenciados da vida (*The alphabet, the grammar are the same*, p. 22), que abre uma brecha na parede que impede sua identidade. Ela viaja da Inglaterra à Nova Zelândia para esquecer um amor não correspondido. Quando está na enfermaria do navio, acometida de enjôo, recebe um beijo, pela primeira vez na vida, de um marinheiro desconhecido que sequer se lembra dela no dia seguinte, porque estava bêbedo. A brecha vai se abrindo e o mar vai fluindo. Antes do beijo ela acreditava que

people were separated with boundaries and fences and scrolled iron gates, Private Roads, Trespassers Will Be Prosecuted; that people lived and died in shapes and identities with labels easily recognizable, with names which they clutched, like empty suitcases, on their journey to nowhere. (Ibidem, p. 107)

Depois do beijo, ela fica assustada ao dar-se conta de que

people were all the time being extended, distorted, merged, melted ... like pictures on a television set when the tube is broken or worn out and no one will repair or replace it. (Ibidem, p.261, reticências da autora)

Para escapar da dissolução, Toby e Zoe se envolvem numa *private reasearch*. Enquanto Toby quer escrever um livro sobre *The Lost Tribe*, não indo além do título, Zoe quer dar forma à pequena visão prateada proporcionada pelo beijo. Após ter realizado esse desejo, dando a forma de um pequeno animal ao papel prateado de uma carteira vazia de cigarros, ela se suicida.

Ao saber do suicídio de Zoe, Pat Keenan,⁶⁴ o terceiro personagem, que sempre pensou numa vida *clean and safe*, porque é um pusilânime, decide empregar-se numa papelaria, visto que *one thing you learn in stationery is to keep things in their place; things and people* (p.293). Pat não deseja envolver-se numa *private research* e reage à notícia da morte escondendo-se "no manto azul de Nossa Senhora" (p.70) ou "na asa branca do cisne-mãe". Os cisnes, diz a narradora, são *a snow convention* (p. 247).⁶⁵

É possível dizer que o próprio romance é a *private research* de Thora, que "Pattern", o sobrenome dela, é significativo dos padrões que ela impõe ao mundo da confusão e dos confins diluídos. Nas últimas páginas do livro ela está só, como Zoe, em seu pequeno morro, pensando no suicídio e preparando uma pandorga, *a little kite to follow the tides of death in the sky* (p. 279). Exatamente como Zoe e Thora são praticamente impossíveis de diferenciar uma da outra, os demais personagens, por sua vez, são indeferenciados de Thora, sua criadora. Os fragmentos selecionados abaixo podem demonstrá-lo. Temos Thora num solilóquio dentro de sua *death-free zone*:

Cherish your interest, pursue your private research. My interest is the maps of roads, underground cables, *the terrible Hoover that works here upon the stairs, sucking identities into the steel tube* so that I watch floating and grasping vainly at the pegs and hooks and niches of air, the people I have known - Toby, Zoe, Pat, and others you do not know yet - and myself, and the creature, the member of the crew who stood apart like a god shaking the mixture of fate and pouring out in that cool room your necessity. (Ibidem, p.98, nosso grifo)

E, a seguir, temos Zoe no capítulo seguinte:

⁶⁴ A filosofia de vida de Pat é extremamente semelhante à de Patrick Reilly, o amigo irlandês de Janet que lhe propõe casamento para dar-lhe uma vida segura, fazendo com que ela abandone a vida de escritora que, para ele, é uma vida perigosa e desregrada. Em *The edge*, o personagem também apresenta, em contexto recriado, as idiosincrasias de Reilly, sua obsessão pela segurança, pelos limites sociais, pela religião católica; em suma, sua visão estreita da vida, onde não pode entrar o imprevisível, o sonho, a fantasia.

⁶⁵ Na maior parte dos romances de Janet Frame a neve é um símbolo de morte-em-vida. Cai sobre tudo e sobre todos, encobre a visão, abafa a voz e envolve tudo numa brancura uniforme. E a imagem de grandes porções de gelo é muito freqüente. Quando é levada ao hospital psiquiátrico, Istina assim descreve sua separação do mundo da normalidade: *I was put in hospital because a great gap opened in the ice floe between myself and the other people whom I watched, with their world, drifting away through a violet-colored sea where hammer-head sharks in tropical ease swam side by side with the seals and polar bears. I was alone on the ice* (*Faces*, p. 10). A imagem de neve e gelo, que aflige a família Frame impossibilitada de aquecer-se nos duros invernos neozelandeses, a não ser quando o pai traz carvão surrupiado das ferrovias, será posteriormente retomada para dar vida ao longo conto *Snowman, Snowman*. O cisne, no caso, simbolizaria a brancura da neve e do gelo.

I am interested now in traffic lanes, in byways, highways, in *the terrible Hoover at the top of the stairs, and the way my identity has been sucked in with the others* so that in the dust and suffocation of the bag which contains us all I cannot tell my own particles, I am merely wound now with the others in an accumulation of dust - scraps of hair and bone welded in tiny golf balls of identity to be cracked open, unwound, melting in the fierce heat of being. (Ibidem, p.107, nosso grifo)

A linha demarcatória entre os diferentes romances de Janet Frame é tão obscura quanto os contornos das identidades de seus personagens. Toby é o Toby Withers de *Owls do cry*, o irmão epilético de Daphne. Ele e Zoe Bryce possuem tanto em comum que em algum momento do romance podem ser vistos como irmãos. E, posto que Zoe é uma projeção de Thora, esta só pode ser irmã de Toby e, portanto, outra metamorfose de Daphne.

Podemos fazer a mesma constatação em relação às imagens mais importantes que se repetem de um romance a outro, embora com alterações sutis, aparentemente imperceptíveis. Com efeito, as alterações são importantes. Já mencionamos o morro. O lixão é outro tipo de morro, ou montanhola. Em *The edge of the alphabet*, que começa e termina com a obsessão de Thora pelo *litter and refuse associated with human lives* (p. 301), o morro torna-se o *terrible Hoover at the top of the stairs*, uma metáfora apropriada à confusão da identidade das pessoas cujas partículas individuais de pó são finalmente sugadas (aspiradas)⁶⁶ e reunidas num todo invisível. E o pó torna-se cinza em *Scented gardens for the blind*, o romance seguinte. Cinza e pó aparecem novamente no último romance, *The Carpathians*, sob forma de chuva cósmica, e também no segundo volume da autobiografia, quando Janet relata sua entrada na idade adulta, que assistiu à explosão da bomba de Hiroshima, evento que ela descreve com uma extraordinária percepção:

The year was half gone. My personal lyric began its silent terrifying progression towards the planets and the stars. At the beginning of the month when I was to celebrate my twenty-first birthday [...] the war was suddenly over, having pursued me through all the years of my official adolescence, as part of the development of my body and mind, almost as an ingredient of my blood, leaving its trace everywhere [...] Everyone rejoiced that the war had ended, and it was enough to rejoice and not notice or think about the fact that the atom bomb had been born, it also given its own life and responsibility. My coming of age was lit by the mushroom fire that made shadows of all those caught in its brightness; a spectacular illumination of the

⁶⁶ "Hoover" é o nome de uma marca de aspiradores de pó.

ceremonies of death, "ashes to ashes, dust to dust". (*An autobiography*, p.187, grifo da autora)

Enquanto Thora se expressa através de sua criação, mantendo uma vida própria, Vera Glace, a protagonista de *Scented gardens*, é um ser completamente vazio que explodiu em tres "eus", que não têm existência própria exceto em suas projeções. Isso o leitor não sabe até as últimas páginas, quando ele se dá conta de que Erlene, Edward e Vera Glace nunca existiram em suas funções familiares e sociais de filha, marido e mãe, respectivamente, e que existe uma única Vera Glace, uma mulher de sessenta anos, solteira, que ficou em silêncio por três décadas e cuja única companheira é uma certa Clara Strang na qual ela parece ter enxertado sua vida, como uma trepadeira, nas palavras do psiquiatra:

Her only human possession is Clara Strang [...] in a way Clara Strang is her sole means of survival [...] Two torn people grafted together in secret life and growth. (*Scented gardens for the blind*, p.250)

Vera jamais deixou sua cidade natal onde trabalhava como bibliotecária até tornar-se subitamente muda aos trinta anos. Essa é a realidade objetiva e científica vista pelos dois médicos que trocam impressões a seu respeito: uma criatura enrugada e encolhida, muito pouco humana, cuja postura e cujas ações são absolutamente incompreensíveis: simplesmente um caso incurável de grave esquizofrenia.

Todavia, nas entrelinhas o romance nos conta também outra história, é a história dos sonhos secretos e silenciosos que outras pessoas como Vera têm dentro de si: *like irremovable stones at the bottom of their minds, mixed with the sediments of their lives* (p. 247). E o leitor que já se deu conta da extraordinária semelhança entre "os três personagens" é forçado a ler o romance várias vezes para tentar compreendê-lo de fato. Ele então percebe mais claramente que há somente uma série de eventos vistos de forma diferente por cada um dos supostos personagens.⁶⁷

⁶⁷ Cf. DELBAERE, J. "Janet Frame's early novels". *Ariel*, v. 6, n.21, p. 23-37, Apr. 1975. Numa abordagem filosófica, da aparente fragmentação do romance, Delbaere vê emergir gradualmente a estrutura tridimensional de Heidegger, contida na expressão *Dasein*: "o ser à frente de si", "o ser no mundo" e "o ser com o mundo", sendo esses aspectos representados, respectivamente, por Erlene (o futuro), Edward (o passado) e Vera (o presente). Vista por dentro, diz Delbaere, Vera, a esquizofrênica das últimas páginas, torna-se o legítimo *Dasein*, "looping the loop not only of her whole being but of the whole existence of the historical period in which she lives, standing in the maddening light of being, free from compromise, given to the silence of those who have given up talking in the hope of

Daphne, Istina, Thora e Vera tornam-se assim recriações do mesmo personagem transfigurado do qual assinalamos alguns motivos comuns que não só relacionam os quatro romances, como também os relacionam a sua autora e à experiência psiquiátrica vivenciada na carne e observada com a lucidez de quem louco não é, mas assiste aos comportamentos da loucura, deles participando, submetendo-se para não morrer física e mentalmente. Assim como seus romances nunca nos dão a última palavra, mas continuam o tempo todo a iluminar um a outro em todas as direções, Daphne nunca está fixada numa atitude definitiva: ela está construindo-se continuamente. Fica sempre alguma coisa que ela poderia ser, mas ainda não foi. Essa sugestão nos vem de seus (re)aparecimentos nos quatro romances, em tempos diferentes, enfrentando cada vez um final (ou uma tentativa de final) diferente. A lobotomia (em *Owls*), o retorno à vida normal (em *Faces*), o suicídio (em *Edge*), ou a incurável esquizofrenia de Vera (em *Scented*).

Em suma, Janet Frame representa o irrepresentável, mimetiza o absurdo, encena a loucura e seus mundos confusos, indeterminados, cria seus personagens que se desdobram em outros: cria a trindade na unidade e a unidade na trindade; desconstrói a linguagem, a estrutura romanesca, e nos deixa o exemplo acabado de histórias sempre novas e originais que deixam o leitor intrigado, mas pensativo. A criatividade re-(a)presenta as verdades mais profundas, as experiências da escritora e de seus companheiros de desventura, apesar da aparente falta de coesão e de coerência. Desafiando a poética, ela constrói sua própria teoria poética. Destruindo a verossimilhança, metamorfoseia personagens nos quais ela está sempre presente/ausente e deixa sua assinatura indelével nesse "indizível" de suas histórias ficcionais enraizadas em experiências reais.

discovering the true message *placed between the layers of babble*" (p.30, nosso grifo), permanecendo aberta a uma insegurança contínua e à ansiedade, porém livre de todos os liames mundanos, porque ela sabe que esses desaparecerão com a morte, a possibilidade sempre presente de sua existência. O conceito de "Dasein", introduzido aqui por Delbaere, é desenvolvido por Heidegger em *Ser e tempo*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

"O indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes o desencadeou".⁶⁸ Por ser indizível, é também irrepresentável: o que desencadeia esse tipo de escritura é "o indizível horror" que os personagens frameanos vivem e que ela mesma viveu antes de transformar esses traumas em literatura, pois o conceito de trauma "desloca o real para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. [...] Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentava encobrir 'o indizível' que a sustenta". É dessa forma, "desfazendo os lacres da linguagem" que Frame encontra seus "modos" de representação. Frame sobreviveu possivelmente (também) porque precisava dar "testemunho": recordando o horror, representando seu próprio "holocausto", sua escritura tornou-se a afirmação de sua própria vida.

Antecipando a pós-modernidade, sua ficção problematiza o realismo da representação subvertendo a mimese, reinventando a linguagem, realizando "explorações" literárias que a escritora não considera passíveis do rótulo de romance; ela rejeita o ideal de representação tradicional e sua escritura pode ser vista como "[...] exploração, testagem, criação de novos significados, e não como exposição ou revelação de significados que, em certo sentido, já *existiam* mas não eram percebidos imediatamente".⁶⁹

Nesse sentido, vistos por esse ângulo, talvez fosse possível dizer que tais textos não estariam, *stricto sensu*, tão alheios ao código mimético, pois o realismo do século XX ensinou a mimese do processo dinâmico, assim como do produto estático, ou do objeto. E não foi o surgimento do estruturalismo que trouxe isso à tona, mas a metaficção ou a própria ficção.⁷⁰

Na época em que surgiram, esses conceitos ainda não tinham grande circulação, e os críticos de Frame praticamente os ignoraram. Assim como

⁶⁸ PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. Apud Seligmann-Silva, "A literatura do trauma". Perek, de origem judaica, que teve três de seus avós deportados para Auschwitz, escreveu o livro para dar testemunho desse "indizível horror".

⁶⁹ Cf. GOSSMAN, Lionel. "History and literature: reproduction or signification". In: CANARY, P.H.; KOZICHI, H. (Eds.). *The writing of history: literary form and historical understanding*, 1978. p. 38-39. Apud Hutcheon, op. cit., 1991, p.34.

ignoraram que o novo verossímil da modernidade está muito longe do antigo, mesmo porque

A desintegração do signo - que parece ser a grande questão da modernidade - está, de facto, presente no projeto realista, mas de uma forma de certo modo regressiva, visto que se faz em nome de uma plenitude referencial, enquanto hoje em dia se trata do contrário, esvaziar o signo e recuar infinitamente o seu objecto até pôr em causa, de uma maneira radical, a estética secular da "representação". (BARTHES, 1984, p.96, grifo do autor)⁷¹

Quanto às demais razões pelas quais Janet Frame desafia os códigos literários, talvez seja possível dizer, entre outras coisas, que ela desafia, "resiste", porque foi desafiada; luta pelos despossuídos porque foi marginalizada e despossuída; vinga os inocentes que, diferentemente dela, não puderam vingar-se, porque, como Daphne, tiveram seu crânio perfurado. Desenrola sua tese sobre a loucura, antecipando as teorias psiquiátricas dos anos 60, defendidas principalmente por Cooper⁷² e Laing, entre outros.

A tese defendida por Cooper, recusando os métodos violentos empregados pela psiquiatria tradicional, sustenta que, se quisermos falar de violência em termos psiquiátricos,

a violência que brada, que se proclama em tão alta voz que raramente é ouvida, é a sutil, tortuosa violência perpetrada pelos outros, pelos "sadios", contra os rotulados de loucos. Na medida em que a psiquiatria representa os interesses ou pretensos interesses dos sadios, podemos descobrir que, de fato, a violência em psiquiatria é proeminentemente a violência *da* psiquiatria. (COOPER, 1989, p. 31, grifo do autor)⁷³

⁷⁰ Cf. HUTCHEON, 1985, op. cit.

⁷¹ BARTHES, R. "O efeito do real". In: ___ et al. *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 87-96.

⁷² O movimento antipsiquiátrico é assim sucintamente esquematizado por Cooper: "[...] a psiquiatria, integralmente institucionalizada (integrada) por um sistema estatal destinado à perpetuação da sua oferta de trabalho, utilizando a perseguição dos não-obedientes como ameaça para 'os' [sic] fazer conformarem-se [sic], ou serem socialmente eliminados, foi atacada no ano de 1960 por um movimento anti-psiquiátrico que era uma espécie de anti-tese hesitante, um movimento de resistência contra os hospitais psiquiátricos e a sua infinita expansão nos sectores comunitários, que havia de conduzir dialecticamente ao seu resultado dialéctico, a que podemos chamar anti-psiquiatria, uma palavra que se desgasta quando a escrevemos. Não-psiquiatria significa que o comportamento profundamente perturbador, incompreensível e 'louco' deve ser contido, incorporado na sociedade global e nela disseminado como uma fonte subversiva de criatividade, espontaneidade, não 'doença'. [...] A não-existência da psiquiatria só será alcançada numa sociedade transformada, mas é vital iniciar agora o trabalho de des-psiquiatrização." (COOPER, 1978, p.115-116, grifos do autor)

⁷³ COOPER, D. *Psiquiatria e antipsiquiatria*. 2. ed. Trad. de Regina Schnaidermann. São Paulo: Perspectiva, 1989.

O questionamento do Dr. Cooper volta-se, pois, à definição de sanidade contraposta à insanidade. Quem são as pessoas "sadias"? Como podem ser definidas? Em geral, essas pessoas são aquelas que "correspondem à noção de conformismo a um conjunto de normas sociais mais ou menos arbitrariamente pressupostas" (p. 32). Na verdade, afirma ele, uma definição de sanidade e de loucura é muito difícil, pois o próprio conceito é impreciso e confuso. Por isso é necessário "desafiar a classificação da psiquiatria clínica básica dos homens em *psicóticos*, *neuróticos* e *normais*" (idem).

Janet Frame se antecipou às teorias antipsiquiátricas, porque intuiu que, embora o esquizofrênico - a pérola ou o mito sagrado da psiquiatria - possa ser um "diferente", um ser retraído, dividido, inadaptado, não-conformista e, por isso, invalidado e alijado da sociedade, esse ser ilógico, cuja lógica é "doente", pode apresentar "um certo sentido nuclear jazendo no âmago desta aparente falta de sentido" (Cooper, p. 37). A irracionalidade do doente mental, segundo Cooper, pode ser uma "antilógica necessária, e não uma lógica doente", de modo que muitas vezes a violência ou a intolerância desse paciente "constitui uma contraviolência necessária [...]. Numa medida extremamente notável, a 'doença' ou a ilogicidade do esquizofrênico *tem sua origem na doença da lógica de outras pessoas*" (p. 42, nosso grifo).

Compartilhando plenamente essas idéias, a escritora demonstra que é possível resistir a uma sociedade intolerante e injusta, nem que seja pela linguagem: as palavras podem ser as da loucura ou as da poesia, mas o que elas retratam é uma grande lucidez, a lucidez e a coerência daqueles que mantiveram intacto o mundo dos sonhos e da imaginação criativa e produtiva, em suma, sua liberdade interior. Como Daphne. Para não sucumbir.⁷⁴

5.5. A poetização do cotidiano

⁷⁴ As metamorfoses de Daphne, "dirigidas" por Janet Frame, nos fazem pensar na idéia de multiplicidade do rizoma postulada por Deleuze e Guattari (2000), na imagem de um caule alongado, rico de "nutrientes" e de "substâncias de reserva" próprio das plantas herbáceas perenes, arrastando-se sobre a terra ou por baixo dela. A obra, como um todo, nos lembra justamente essa imagem de uma vida infinita e subterrânea.

Os vários temas entrelaçados na obra de Janet Frame nascem, como já vimos, de sua própria vida, contudo, os itinerários que atravessam momentos e espaços reconhecíveis alcançam uma dimensão que transcende, amplia e transforma aspectos do cotidiano, fatos do dia-a-dia, pessoas e ambientes aos quais a escritora confere uma aura estilizada, e não propriamente uma camuflagem.

Os textos selecionados para identificar a forma pela qual a escritora transforma eventos de seu cotidiano em arte nos obrigaram a impor alguns critérios de escolha, contudo a seleção demonstrou ser bastante difícil, tendo em vista que as possibilidades são praticamente infinitas. A amostragem é reduzida, mas pode dar conta dos aspectos que desejamos salientar, isto é, os processos pelos quais a escritora utiliza fatos, lugares e personagens que realmente participaram de sua vida real e que se inserem em grande parte de sua produção ficcional.

Como ocorreu com Janet Frame, para uma parcela de seus críticos a vida de James Joyce esteve muito intimamente relacionada à sua ficção. Personagens de *Dubliners* têm sido identificadas com pessoas reais, bem como espaços de sua vida real. A personagem Molly Bloom foi insistentemente associada à esposa do escritor, Nora Barnacle e, como recorda Suzanne Nalbantian no estudo conduzido sobre a obra de Joyce, alguns críticos continuaram (e continuam) a ler *A portrait of the artist* como pura biografia, *despite the objections to such literal interpretation, the most forceful being that of Joyce's brother, Stanislaus, who may have been his most discerning critic.*⁷⁵

Stanislaus Joyce escreveria mais tarde o livro *My brother's keeper* (1958), no qual analisa a obra do irmão, afirmando que James Joyce havia utilizado muitos eventos de sua experiência diária, mas que esta havia sido artisticamente alterada e remodelada. Ao invés de escrever um diário formal, como fizeram Virginia Woolf e Anaïs Nin, sustenta Nalbantian, Joyce reuniu uma grande coleção de material bruto, entre 1900 e 1903, num livro que ele denominou "epifanias". Ele definiu a expressão "epifanias", ao empregá-las em *Stephen hero*, como uma súbita manifestação

⁷⁵ NALBANTIAN, op. cit., p.100.

espiritual *whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.*⁷⁶

A "realidade ficcional" que Nalbantian estuda em Joyce, nos conduz, paralelamente, aos mundos ficcionais de Janet Frame. Os vários temas de sua escritura se entrelaçam constantemente com sua vida, na qual o itinerário dos caminhos "reconhecíveis" possui uma dimensão que transcende e dá nova vida ao biográfico. Esse aspecto recriador não o encontramos apenas nos romances, mas já desde seus primeiros contos, bem como nos contos da maturidade. Alguns, inclusive, foram ampliados para a dimensão do romance.

Um desses contos, que recebeu tradução em diversas línguas, considerado entre os melhores da obra frameana, intitula-se "A sense of proportion"⁷⁷ e, como na maioria deles, Frame retrata eventos, paisagens e momentos do cotidiano. O personagem principal é uma criança da escola elementar que não consegue desenhar ou pintar de acordo com os parâmetros da professora de pintura. Sua imaginação, sua percepção das "proporções" da paisagem, do sol e do céu, dos objetos e das sombras que os acompanham é diferente daquela imposta pela "teoria" da pintura, de modo que os desenhos dos alunos apresentam ventos "visíveis e humanizados":

Winds were visible, fat man or witches with puffed cheeks in the four corners of the sky [...]. Cats had mile-long whiskers like rays of the sun. They sat, their tails curled about them, containing them. [...] The moon, like the sun had a face, a smile, eyes, teeth. The moon journey on a cloud convoyed by elaborately five-pointed stars. There was no distance or shade in our infant drawing. Everything loomed close to the eye; rainbows in the heavens could be clutched as securely as the few blades of bright green grass (the color of strong lemonade), growing symmetrically in the lower right-hand corner of the picture. (*A sense of proportion*, p. 28)

Quando as crianças começam a usar tinta, a professora coloca uma maçã e uma pêra numa travessa de vidro, e os alunos devem pintar cuidadosamente as frutas como reza a natureza morta clássica, conferindo-lhe as exatas cores outonais; porém *we did not paint the worm inside it*, lamenta o narrador que nunca aprendeu a desenhá-las de acordo com as sugestões dadas pela professora: *I never learnt [...]. My paint refused to wash in the correct proportion when I was trying to fill the paper sky*

⁷⁶ JOYCE, J. *Stephen hero*, p. 211. *Apud* Nalbantian, op.cit., p.102.

⁷⁷ O conto faz parte da coletânea *The reservoir* (1963).

with sunrises, sunsets, and rainbows (p. 29). Miss Collins critica a perspectiva ruim e as proporções inadequadas dos desenhos, bem como o sombreado que deveria acompanhá-los, por ser demasiado "criativo".

Anos mais tarde, Miss Collins morre, e os tormentos de um mundo sem sombra jazem ao lado dela, sua vida está "fora das proporções", não há mais distância alguma: *The foreground blazed with looming and light*. A vida de Miss Collins havia sido absorvida por uma teia de aranha, e agora era muito tarde para ela saber que *Distance did not cloud the outline of objects; trees were not blurred; you could count the leaves upon the trees, even on the slopes of the mountain you could count the pine needles hanging in their green brushes. Yes, it was true; I had no sense of proportion* (p. 32).

Acompanhando a vida escolar de Janet Frame, sabemos que ela sempre se distinguiu pela criatividade na linguagem, que gostava muito de matemática e geometria, de filosofia e de história, ao passo que no desenho nunca foi brilhante, porque seus trabalhos recusavam-se a seguir os padrões tradicionais, e ela não gostava de "natureza morta". Três anos após a publicação desse conto, surge o romance *A state of siege*, cujo título é duplamente metafórico: a protagonista, uma professora de pintura aposentada, que sempre desejou pintar "coisas vivas", livre dos parâmetros que lhe foram impostos, vive duplamente em "estado de sítio".

A chave desse personagem é sua profissão: em suas aulas de pintura, ela sempre trabalhou com natureza morta e foi apenas uma professora de arte, nunca uma artista. Quando se transfere para o Norte da Nova Zelândia, ela pretende tornar-se uma pintora, mas agora ela deseja pintar algo diferente, em movimento, imagens fluidas e movediças: *The island. Karemoana. Small are islands, forever fluid in image, seen once only, a rabbit thumping the sea* (p. 31). E onde encontrar melhor ambiente do que na ilha de Karemoana, rodeada de elemento líquido, que ela escolheu para viver? Em toda sua vida Malfred havia-se sentido como amarrada aos sonhos alheios. Em seu sonhos havia pintado lagos, barcos, montanhas, crianças, gatos e cães

and there had been no consciousness that her arms were asleep, nor any feeling of need to wake them from their approved dreaming. When her mother died, the

realization and shock of her freedom gave Malfred a desire to destroy, to strike out, in the spasm resulting from her suddenly cured paralysis. (*A State of siege*, p.15)

No entanto Malfred possui uma chama interior, uma energia e uma paixão que seus amigos não poderiam aceitar numa mulher de meia-idade, solteirona e professora. Os poucos que suspeitam dessa vida interior a evitam e a condenam. A grande diferença entre a Malfred professora e a nova Malfred resulta da modificação de uma vida organizada, rotineira, conformista e tradicional, para uma outra experiência que oferece a possibilidade de uma existência cheia de riquezas jamais fruídas antes. Esse aspecto é demonstrado por seus esforços em ensinar proporção e sombreamento às crianças. Agora, já aposentada e sem mais os pais inválidos a tolher-lhe a existência, ela deseja transformar o que vê, não de acordo com seu seu olhar costumeiro, mas de acordo com os valores defendidos pelo narrador como: *the room two inches behind the eyes* (p. 10), com a profundidade espiritual, os valores abstratos que o ser humano pode apreender, se puder viver longe de uma sociedade opressora.

As novas posturas mentais que ela adota, a caminho de seu novo lar, são enfatizadas pela autora em sua escolha de imagens que diferenciam os dois lados da Nova Zelândia, onde o Sul é próximo da Antártida, é frio, montanhoso e desbotado, enquanto o Norte é de clima sub-tropical:

She was not sure that on Karemoana she would be inspired to paint; she wanted, first of all, to observe, to clean a dusty way of looking. From her collection of water colors she chose to take north with her, first, a painting of the mouth of the Waitaki in early winter; next, an old mill scene [...]; then, a painting of the lonely headland where her father's statue had been set up. Other paintings she chose were a country scene on a day of a nor'wester [...] It was when she was trying to limit her choice of painting that she realized [...] how sentimental, colorless, were the images she had made of the scenes that were dearest to her; the true images were in her mind; she could stare at the mouth of the Waitaki in early winter without having to burden herself with a pile of dusty canvases that would remind her less of the scenes depicted than of the years spent "teaching" art, pouncing on the faulty "shadowers", trying to instill the "sense of proportion" that in her probationary years meant persuading schoolgirls to "match" the sides of shovels and vases, to make distant mountains distant, near faces near; but which meant to her now an attempt to rearrange her own "view", set against the measuring standards not of the eye but of the "room two inches behind the eyes." (Ibidem, p. 9-10, grifos da autora)

O estado de sítio é, pois, em primeiro lugar, intelectual, pois ela teve que viver sua vida de acordo com os "mandamentos" sociais sem viver uma vida própria.

Mais tarde, finalmente livre, quando decide transferir-se para o cálido ambiente do Norte, onde não há inverno e onde a natureza possui um comportamento totalmente inusitado para alguém que viveu toda sua vida no gélido e previsível Sul da Nova Zelândia, a solidão, o "estado de sítio" tão desejosamente buscado para reencontrarse, revela-se inútil. Malfred Signal morre após uma longa noite "sitiada" por sombras e ruídos ameaçadores, por delírios incompreensíveis, trancada em sua casa de verão, sem conseguir realizar seus sonhos. Parece que a sociedade não compreendeu e não aceitou seu desejo de autonomia e de liberdade artística e espiritual. Na opinião míope da sociedade neozelandesa, esse gesto de resistência é interpretado como uma ousadia, uma recusa aos padrões tradicionais e, por isso, ela deve ser punida: ela não tem "o sentido das proporções".

Tanto no conto, como no romance, identificamos a Janet-criança e a Janet-adulta, enfrentando uma sociedade incapaz de assimilar sua capacidade criativa que extrapola os estreitos limites da cultura colonial. Janet Frame demonstra que a produtividade das idéias incorporadas pela arte pode ser encontrada justamente numa realidade recuperada e depois recriada. Certos aspectos de sua ficção podem ser identificados com aqueles presentes em Proust, Woolf, Joyce, Faulkner, todavia logo observamos que esses espaços, eventos, personagens são ampliados e “desorientados” artisticamente pela imaginação e sensibilidade, porque o artista *reads his life backwardly and is the translator of its hieroglyphic*.⁷⁸ Esses processos permitem ao artista sair de si mesmo, libertar-se, ou, para usar as palavras de Proust: *Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous*.⁷⁹

Removendo os aspectos comuns das experiências quotidianas, o artista volta aos objetos, aos lugares, às pessoas, às sensações, aos sentimentos e aos nomes, cujos significados haviam-se diluído pelo hábito: *Il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient (Guermantes, Albertine, Saint-Loup, Balbec, etc.) leurs sens que l'habitude leur avait fait perdre pour moi*.⁸⁰

⁷⁸ NALBANTIAN, op. cit., p. 72.

⁷⁹ PROUST, *apud* Nalbantian, op. cit., p. 72.

⁸⁰ PROUST, M. *Le temps retrouvé*, p. 476. *Apud* Nalbantian, p. 73.

Através das palavras de Proust, Nalbantian realiza uma interessante analogia: o narrador da ficção, o personagem de *Le temps retrouvé*, corresponde ao autor, à pessoa e a lugares "reais". Sem essa analogia, comenta Nalbantian,

critics like Gilles Deleuze can be led to a purely semiotic interpretation of Proust, reading the novel as system of signs - of society, love and art. From an autobiographical standpoint, however, *the creation of the fictional signs has involved a metamorphosis of the material reality into an aesthetic one*". (NALBANTIAN, op. cit., p.73, nosso grifo)

Esse tipo de analogia é a que se realiza na ficção de Janet Frame, embora por outros processos, pelos quais seu envolvimento com fatos pessoais produziu, através do tempo, uma completa despersonalização da experiência que é a semente-base dessa ficção. Ao germinar, essa semente incorporou a experiência aos paradigmas artísticos. Já observamos essas metamorfoses num capítulo anterior, relacionadas à personagem Daphne, que encontramos recriada em diversas outras: Istina, Thora, Vera. Nem sempre essas transformações se realizam num mesmo personagem, no caso, a *persona* da própria Janet Frame, mas também em outras, as mais variadas. Contudo, na Malfred de *A state of siege* ainda podemos encontrar a jovem professora Janet em estágio probatório, abandonando o ensino para dedicar-se à sua arte pessoal.

Essa tendência à despersonalização já é evidente em seu primeiro livro de contos, *The lagoon and other stories*. Seria possível escolher a dedo qualquer um desses contos e encontrar neles as "sementes" de uma experiência, muitas vezes traumática, outras vezes aparentemente cômica ou sentimental. Mas em todos eles encontramos sempre a germinação produzida pelas impressões recebidas pela narradora, pela reflexão que acompanha sempre esses contos aparentemente singelos, porém cheios de compaixão, de nostalgia, de dor, de constrangimento.

Desses primeiros contos, selecionamos *Keel-Kool* em virtude das referências fortemente autobiográficas e da transmutação poética que Janet lhes imprime. A sugestão do conto provém evidentemente da leitura de um poema de Walt Whitman:

A long poem in *Mount Helicon*, "The lost mate" from *Sea Drift* by Walt Whitman told everything I was feeling - the two mocking birds, the disappearance of one, the long search by its mate with all the false alarms and pondered might-have-beens, the anger and regret and the desperate reasoning that enlisted the help of magic, ending

in the failure to find what was lost and the letting go of all hope of finding it [...]. (*An autobiography*, p. 89)

É a narrativa de um pique-nique à beira da praia: encontramos o pai, a mãe, a filha e outra menina, sua amiga. O pai afasta-se para pescar (um dos grandes hobbies de George Frame); a mãe tenta ler seu *Woman's Weekly* (um dos hábitos de Lottie Frame), enquanto as crianças brincam na areia. Mas ela não consegue prestar atenção à revista, pois a lembrança da filha Eva, morta recentemente, a deixa pensativa, embora sua fé adventista lhe dê a coragem dos crentes. Winnie, uma das meninas (em que reconhecemos Janet, por diversos detalhes), não consegue brincar, porque se distraiu com uma gaivota cujo canto parece dizer: "Chamo-me Keel, chamo-me Keel. Volte para casa, Kool":

E Winnie sentiu-se só, olhando o céu. Mas por que o pinheiro era tão grande, tão escuro e tão velho? E por que a gaivota dizia eu sou Keel, eu sou Keel, como se estivesse chamando alguém que não voltava? Keel, Keel, volte para casa, Kool, volte para casa, Kool, gritava a gaivota. [...]. Os olhos de Winnie se encheram de lágrimas. Queria tanto que Eva estivesse ali com ela. Poderiam ficar sentadas no pinheiro, agarrando-se firmes em seus galhos grudentos de resina, trepariam ainda mais alto, como dois pássaros flutuando sobre as ondas, e por um encantamento se tornariam duas princesas que deitavam-se com seus pijamas de seda azul, e durante o dia fariam árvores de Natal com a grama em espigas, cantando [...] Winnie murmurou as palavras da canção, mas não havia ninguém para responder. Somente no alto do céu uma gaivota, branca como giz, voava em círculos, gritando Keel, Keel, volte para casa, Kool, volte para casa, Kool! Mas Kool nunca mais voltaria para casa. Nunca mais. (*Keel-Kool*, p.14-21)⁸¹

A morte de Myrtle, a irmã mais velha de Janet, é aqui evocada pela imagem poética da gaivota e seu canto triste. A tristeza de Janet confunde-se com o lamento do pássaro marinho que parece chamar uma companheira que jamais voltará ao ninho. Enquanto a mãe encontra consolo na fé religiosa, Janet não tem nada que a conforte, e o chamamento da gaivota tornar-se-á um eco que ela ouvirá para sempre.

É justamente o deslocamento, o sombreamento, a multiplicação e a transferência que marcam o processo estético como uma forma de recriação de pessoas, fatos, lugares através de construtos heterogêneos e compósitos. Desse conjunto de fragmentos narrativos, unidos como motivos, que ficam ligados organicamente através do que pode ser denominado um *turmoil* de representação, *la*

⁸¹ A tradução é nossa. Não podendo utilizar o original, que está esgotado, recorremos a uma tradução italiana.

mise en abîme de la representation, surge o texto final como um resíduo acidental do jogo de deslocamento, transformação, soma ou subtração que aparecem no arquivo da criatividade.

O processo artístico de Janet Frame multiplica/subtrai os particulares de sua experiência real e a reconstrói numa forma mais geral e universal. Traduzindo vidas, eventos, espaços e tempo, a escritora aponta para a interpretação como meio de recriar artisticamente a vida. Uma reflexão sobre a transferência da vida para a arte, que parece feita sob medida para os processos ficcionais de Janet Frame, é dada por um personagem de John Barth: *Art is as natural an artifice as Nature; the truth of Fiction is that Fact is fantasy; the made-up story is a model of the world.*⁸²

Nem sempre, em suas reconstruções artísticas, ela se baseia em fatos trágicos como a morte da irmã. Muitas vezes são imagens passageiras de eventos banais que, reinterpretados à luz da experiência posterior, dão vida a contos e romances que contêm a semente da experiência, mas essa semente já cresceu, se transformou em árvore e frutificou. É o caso de um incidente prosaico, entre inúmeros outros, ocorrido quando Janet era criança e do qual ela fala em suas autobiografias. Uma ovelha desgarrada aparece no galpão de casa que servia de lavanderia.

Esse evento tão modesto e até previsível, no contexto semirural da infância de Janet, transforma-se num conto doce e melancólico que termina com uma profunda indagação filosófica. Comparando a vida ao "passeio" da ovelha desgarrada, o narrador do conto comenta: *It would be nice to travel if you knew where you were going and where you would live at the end or do we ever know, do we ever live, where we live, we're always in other places, lost, like sheep.*⁸³ Reformulando memórias e imagens, a escritora alcança um nível universal na apreensão de fatores humanos, ao converter o acidental em eventos significativos.

⁸² BARTH, John. *Chimera*. New York: Random House, 1972. p. 246. *Apud* Hutcheon, 1985, op. cit., p. 47.

⁸³ FRAME, Janet. "The day of the sheep". In: _____. *You are now entering the human heart*. Wellington (NZ): Victoria University Press, 1983. p. 50.

5.6 Morte e ressurreição

Após voltar à vida, as impressões, os sentidos e os íntimos pensamentos de Godfrey Rainbird são expressos de forma altamente simbólica. Sua consciência, no momento do despertar do coma, é comunicada pela passagem de um bando de pássaros que representam não apenas a alma, mas também a transitoriedade que marca a vida e que se conclui inevitavelmente com a morte, revelando o princípio assustador da existência:

Gulls with wings of ice beat down upon him, their red feet flashing like rubies, their claws grasping rubies that reflected a red-and-green world, a light-and-dark world; tundra [...] a barren arctic region where the subsoil is frozen [...]. (*Yellow flowers in the antipodean room*, p.38)

O acesso ao mundo da imaginação é facilitado também pela presença do mar, equacionado ao subconsciente do ser humano. Nesse romance, a presença do mar vem associada aos limites da experiência criativa que Godfrey alcança após ter tido seus pensamentos *fertilized by death* (p. 199). Conforme Mercer, esse é um mundo que em termos psicanalíticos simboliza o território do inconsciente, aquilo que é reprimido, o desconhecido, o feminino, em contraposição à terra: *the hard dry land of masculine surfaces and conscious "life"*.⁸⁴ As diferenças resultam, pois, do mar e da terra que encerram, respectivamente, formas diferentes de vida. Logo que acorda, Godfrey sente-se flutuando suavemente sobre *inland waters*, tomado por uma serena meditação associada a uma tranquila sensação de calor em seu corpo.

Frame mostra, exhibe a linguagem em seu potencial de transformação, ao examinar a forma pela qual as intuições visionárias podem desenterrar uma dimensão diferente da linguagem convencional de uma sociedade, expondo seu grotesco através da recombinação de unidades fonológicas e morfológicas. Assim, forçado a viver na nova intensidade de uma experiência única, Godfrey indaga não apenas além dos confins da vida tangível, mas também além da linguagem palpável.

É quando ele se dá conta da incipiência de uma nova linguagem: *a foreign language with a foreign postmark that he could not yet translate, not knowing the*

⁸⁴ MERCER, 1994, op. cit., p.149.

grammar, the syntax, the vocabulary, nor even the common phrases of the language (p. 40). Godfrey foi salvo da morte, e essa condição especial lhe confere uma capacidade e uma acuidade visionária jamais vista ou experimentada antes. Godfrey está finalmente livre da estagnante sociedade que o aprisionava, e pode começar sua viagem exploratória em busca dos amplos espaços da visão mística que a morte e o retorno à vida lhe proporcionaram. E ainda, o espaço da nova experiência de Godfrey é representado em termos de profundidade:

The depth of his new experience was something he himself could not gauge. He was like the manager of an oil company who, while supervising the sinking of the shafts, and pleased to contemplate the gusher in the sky when oil is struck, would never dream of sinking himself and emerging bathed and blackened in his precious oil. And like the manager who has faith in his ultimate discovery and moves from province to province bringing hope of prosperity to the settlers, so Godfrey felt that within his new experience, he would move from point to point, shafting here, shafting there, to tap the wealth of meaning while taking care that it did not spurt out to engulf and suffocate him. (*Yellow flowers in the antipodean room*, p. 61)

Em relação à morte e ao seu despertar, é significativo que ele demonstre um certo conhecimento dos conceitos filosóficos orientais que enfatizam a unidade entre vida e morte, ao invés de sua separação. Godfrey começa a identificar a vida e a morte como um único território onde não há *Out* [morte] ou *In* [vida] (p. 199). Ao ultrapassar os limites convencionais entre os dois extremos, a mente pode finalmente conhecer as potencialidades do desconhecido, aquele reino que obscurece os limiares entre os dois espaços dicotômicos.

Apesar de seus sentimentos de alienação e completa solidão, a transcendência cósmica vivenciada por Godfrey é descrita como "um acordar", como um renascer da imaginação livre que deriva do fato de ter adquirido um conhecimento totalmente novo [...] *it was an inward path and direction and it was there that his foothold was now most firmly set, against his will that blew like a headwind in his face as he moved* ... (p. 91). A grande façanha do despertar místico de Godfrey reside na descoberta das riquezas da linguagem. Subitamente, ele desenvolve uma consciência penetrante a respeito do lugar-comum. "A ortografia dos mortos" é agora seu novo interesse, e as palavras são impulsionadas *like missiles towards him striking a fear in his heart* (p.153). Ele não só se dá conta do vazio das formas convencionais da linguagem, mas

também se torna receptivo à fala macabra, ao *"cold spell" of death and its "ice-embroidered letters"* (p.145).

Agora Godfrey é capaz de penetrar as subestruturas das palavras tomadas individualmente, os diferentes elementos nelas contidos, e se apercebe da força e do poder que elas contêm. Ele é capaz de ver "o tecido de que as palavras são feitas": *I now see the word and its lining. I never thought I would get inside the lining of the word.* (p. 159). A nova lucidez perceptiva de Godfrey lhe foi conferida pelas frias regiões da morte. Ele estranha que as palavras antes tão familiares, no novo "alfabeto da morte" pareçam *"more truthfully"*, *"mocking the truth that they contain"* (p.161). Essa fria linguagem sem dúvida empurrou Godfrey para um nível de consciência bem mais elevado, que lhe permite ver o absurdo da existência: a fratura, a fenda profunda que o separou do mundo comum lhe é revelada pela forma das palavras impressas que se tornam ininteligíveis, tão ininteligíveis quanto sua própria condição, quanto o absurdo dilema da marginalização de que é vítima, porque as pessoas, inclusive as de sua família, não aceitam, sequer toleram sua estranha situação.

Com efeito, a mudança de visão de Godfrey sobre a realidade se manifesta pela forma estranha de pronunciar e escrever as palavras, trocando, invertendo a escrita normal e aceita, ao invés de organizá-la na ordem convencional, revelando assim os aspectos antinaturais e arbitrários da linguagem tradicional. A ortografia da morte, literalmente interpretada como o padrão de fala utilizada pelos mortos, tornou-se a grande preocupação de Godfrey.

Essa nova linguagem revela-se, basicamente, uma subversão, uma seqüência de anagramas, de palíndromos, uma reversão da natureza e dos valores das letras do alfabeto e de suas combinações possíveis. O sonho de Godfrey é a busca das palavras familiares, desorganizadas e desconectadas, para descobrir nelas que o "tecido" que as sustenta é fraco, com a freqüente disponibilidade para o emprego metafórico que produz outros significados. O tecido de que são feitas as palavras é visto também como o elo entre a morfologia criada por ele, a forma das palavras e a semântica que se acredita correta.

O narrador, modificando a pronúncia e a escrita das palavras, distorce seu significado, e essa mudança, conseqüentemente, enfraquece o papel da representação lingüística, aparentemente estável, a ponto de torná-la impotente. Godfrey lê a palavra "crematorium" como "creamtorium", "ready" torna-se "radeye", "burned" transforma-se em "bunred".⁸⁵ Aparentemente, essas inversões poderiam ser vistas como uma forma bizarra, inclusive cômica, de recriar o padrão lingüístico. Mas até a invocação da prece religiosa se torna blasfêmia, numa distorção de imagens que transforma *God* em "Dog" e *Art* em "rat", sugerindo uma sátira contra os neozelandeses carentes de valores espirituais, particularmente nas palavras do Pai Nosso:

Our afther [Father] *which rat* [Who art] *in heaven; hollowed* [hallowed] *be thy mane* [name]; *thy dingkom* [kingdom]; *thy will be done on thear* [earth] as it is in heaven. *Give us this day our daily dread* [bread] *and frogvie* [forgive] *us pour press-stares* [those who trespass] *as we frog-view* [forgive] *those who press-stare* [trespass] *against us; and deal* [lead] *us not into tame pitton* [into temptation] *but relived* [deliver] *us from veil* [evil] *for thine is the dingkom* [for Thy is the kingdom [...], *the prowe* [power] *and orgly* [glory] *for veer* [ever], *and veer* [ever], *mean*[amen]. (*Yellow flowers in the antipodean room*, p.163, nossos grifos)⁸⁶

A marginalização de Godfrey, por parte de uma sociedade obtusa, que se recusa a reconhecer a espiritualidade e a transcendência, é resumida pela etiqueta que lhe é atribuída: Godfrey Rainbird torna-se "Mr. *Brainrid*" (p. 160), isto é, "cérebro vazio", ou "cérebro livre, solto". A companhia de turismo pela qual ele trabalhava antes de "morrer", após despedi-lo em nome do interesse público e no interesse da "Tourist Bureau image", oferece "generosamente" uma carta de referências que se torna "re-refence"⁸⁷, e as palavras do clichê comercial que deveriam dizer: "We do assure you", tornam-se inquestionavelmente ameaçadoras: "we do arruse you" (p.136).⁸⁸

⁸⁵ As inversões significam, respectivamente, "a cremação do nada", ou "anulação"; "olho mágico", "nádega vermelha", ou "rabo de coelho vermelho". Para compor seus anagramas, Frame utiliza palavras do antigo gaélico e também palavras da gíria neozelandesa.

⁸⁶ As palavras grifadas por nós possuem significados divergentes em relação ao texto da prece, de modo que o "Pai Nosso" se transforma num escárnio feroz. Em todos os casos observados, a escritora criou anagramas que possuem significado, muito embora as classes gramaticais sejam em alguns casos modificadas, produzindo outro texto cuja intenção é obviamente paródica.

⁸⁷ O sentido aqui é de barreira, escudo de proteção contra o morto-vivo.

⁸⁸ A palavra grifada significa "subterfúgio inteligente", evidenciando a atitude da empresa que, ao despedir Godfrey, o está enganando sutilmente.

O romance está evidentemente interessado na paródia da linguagem comum, na comunicação humana, na linguagem da mentira, na linguagem como um todo que para Janet Frame sempre careceu de imaginação, foi sempre evasiva, ausente de afetividade; uma linguagem que não produz efeitos, insincera, sem paixão e definitivamente absurda. Sua crítica contundente parece dirigida especificamente ao inglês híbrido falado na Nova Zelândia, onde se utiliza "a coarse foreign language", uma linguagem ritualística e inflexível, que reflete a atitude da sociedade em relação ao incômodo retorno de Godfrey do reino dos mortos.

Em oposição a essa linguagem, a percepção de Godfrey de uma "ice-cold language" revela um sintoma lingüístico ou a manifestação de um conhecimento visionário que força os limites das palavras para explorar territórios epistemológicos mais profundos. Esses territórios são insinuados pelo deslocamento das letras de cada palavra e por sua recombinação fônica que modifica a dimensão semântica, sugerindo, de forma simbólica, uma ordem diferente de realidade, uma realidade grotesca que rompe com o convencional.

Não é preciso dizer muito mais, para compreender que esse romance parodia uma experiência real de forma sutil e penetrante. Uma vez mais, a artista-ventríloqua, faz seus marionetes agir em seu nome, com sua voz, sua ironia pungente e a sabedoria de alguém que também morreu e ressuscitou, voltando para o mundos dos "vivos" com um conhecimento ainda mais apurado e com a consciência ainda mais desperta sobre o poder da linguagem, da sociedade e das convenções petrificadas que não conseguem aceitar um cidadão que passou pela mais dramática das provações, tornando-se "diferente" e, portanto, incômodo.

O romance é uma forma de crítica feroz a respeito do tratamento dado a Frame, primeiro nos hospitais psiquiátricos, e depois, quando ela volta à vida "normal" e é vista como alguém incômodo e deslocado. Essa estranha paródia evidencia a habilidade da escritora em subverter e inverter os fatos reais para aplicá-los à ficção, resultando numa obra de cunho altamente ideológico e político. É o "argumento" dela, para demonstrar que os visionários, os loucos, os indesejáveis

possuem verdades e percepções muito mais apuradas, uma visão muito mais lúcida da vida e da morte.

Na aprofundada análise de Mercer, o romance se desloca mais para uma crítica da (re)pressão e de seus efeitos do que para uma celebração da ex(pressão), criando uma ponte com *A state of siege*, o romance anterior, de forma que

An undercurrent of imagery permeates the [...] novel, however, suggesting alternatives to Done-Eden and its barren burial of potencial life. This imagery is distinctly connected to "A state of Siege", as it too flows around concepts of tide, sea, dreams, the unconscious, islands, and beds - Godfrey describes his life before and after "death" was "pronounced." (MERCER, 1994, op. cit., p.148, grifos da autora)

A estranha ressurreição condena Godfrey à solidão e à marginalização dos párias, por ter colocado os "outros" diante do confronto com o tesouro "ofensivo" dos valores reprimidos, do inconsciente que deveria ter ficado submerso, a fim de perpetuar o mito das superfícies e das muralhas de uma realidade que deveria permanecer imutável. É contra essas muralhas de preconceito e incompreensão que Frame luta, para derrubar as barreiras protetoras da sociedade colonial, com o objetivo de obrigá-la a "acordar" e perceber que o mundo dos sonhos e dos desejos pode ser apreciado e não enterrado numa tumba enfeitada de *cheerful yellow flowers*, na visão estreita da "Wen *Lazeland*", a terra da preguiça mental.

Ao estilizar e recompor vivências pessoais num *corpus* coletivo, a escritora explora as nuances de seus ambientes interiores e exteriores, realizando uma obra desenhada através de estruturas temáticas e contornos arquiteturais. Como fizeram antes dela outros escritores do porte de James Joyce, entre outros, Janet Frame mapeia um labirinto do qual ela emerge num vôo criativo e libertador, graças aos ricos ingredientes de sua arte que inclui, entre outros aspectos, os diversos processos da intertextualidade e da interdiscursividade: um tópico de que nos ocuparemos no próximo capítulo.

6 INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE EM JANET FRAME: PROCESSOS

L'intertextualité est un mode de perception du texte, c'est le mecanisme propre de la lecture littéraire.

Michael Riffaterre¹

I can only give my own minute experience and intuitions, at the same time knowing that, at the edge of awareness, cultures, like the planets and stars, have inexplicable or explicable moon-burst, sun and star-burst, and sometimes feed, one literature into another, where there has been no traceable contact.

Janet Frame²

Ao iniciar a leitura de cada novo livro, diz Italo Calvino,³ este começa a fazer parte daquele livro global e unitário que é a soma de suas leituras. E isso não ocorre sem esforço: para compor esse livro geral, cada livro particular precisa transformar-se, relacionar-se com os livros lidos anteriormente, tornar-se seu corolário, o desenvolvimento ou a refutação, a glosa ou o texto de referência. Durante muitos anos Calvino freqüentou essa biblioteca, explorando-a volume a volume, prateleira a prateleira, podendo demonstrar, com isso, que ele apenas levou adiante a leitura de um único livro.

As palavras de Calvino parecem ecoar as de Julia Kristeva quando define texto como um mosaico de citações, de absorção e transformação de outros textos. Substitui-se o conceito de intersubjetividade pelo conceito de intertextualidade, e a linguagem poética "lê-se, pelo menos, como dupla". Na própria etimologia da palavra texto - do latim *textus*, "o que é tecido, entrelaçado", está implícita a idéia de alguma coisa que resulta da relação de elementos que pré-existem ao texto. Esse conceito de texto, que já se tornou sinônimo não inocente de "obra literária", convida a conceber a produção e a recepção literária como se estivessem fundadas no entrelaçamento de

¹ RIFFATERRE, M. "La syllepse intertextuelle". *Poétique* n.40, p. 496-501, 1979.

² FRAME, J. "Departures and returns". In: AMIRTHANAGAYAM, G. (Ed.). *Writers in East-West Encounter*. London: Mcmillan, 1992. p. 93. [85-94]

³ Cf. CALVINO, I. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.

diferentes textos, códigos e discursos, em outras palavras, como intertextualidade-interdiscursividade.

6.1 Conceitos de intertextualidade

Escrever diretamente é, com efeito, impossível: a primeira página de um livro, duma candura fingida, implica a consulta de peças múltiplas e incertas, e também a relação eu/escrever/texto nunca se pode separar dessa outra relação, que precede talvez: eu/ler/textos.

Roger Laporte

A noção de intertextualidade, introduzida sob a influência dos conceitos de polifonia e carnavalização de Bakhtin, ocupou um bom número de teóricos dos anos 60, notadamente na França. Julia Kristeva, membro da atuante crítica francesa, revê os estudos semióticos dos anos 50-60, impondo-lhe uma nova direção e buscando na semiótica as possíveis respostas às perguntas fundamentais ligadas ao texto, a suas leis de funcionamento e ao lugar do texto dentro de uma multiplicidade de práticas sociais significantes. Sobre o texto como escritura-leitura, o texto literário

se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um *diálogo* de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por descobrir. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor.

[...]

[...] o texto literário se apresenta como um sistema de *conexões* múltiplas, que poderíamos descrever como uma estrutura de redes paragramáticas. Chamamos rede paragramática o *modelo tabular* (não-linear) da elaboração da imagem literária; em outros termos, o grafismo dinâmico e espacial que designa a plurideterminação do sentido na linguagem poética. (KRISTEVA, 1974, p. 98 e 101, grifos da autora)⁴

Na conceituação de Philippe Sollers, "todo texto situa-se na junção de mais textos onde ele é, ao mesmo tempo, a releitura, a acentuação, a condensação e o

⁴ KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

aprofundamento".⁵ A intertextualidade constitui, pois, "uma geologia de escrituras pela reutilização infinita de materiais textuais", de acordo com J.J. Goux.⁶ Assim, diferentes seqüências de um texto aparecerão como transformações de outras seqüências tomadas de outros discursos, no interior da formação ideológica total. Pode-se aproximar esta definição à de Michel Foucault: "Não é preciso dizer que não se supõem outros [textos], não há nenhum que não tenha ao redor de si um campo de coexistência, efeitos de séries e de sucessões, uma distribuição de funções e de papéis".⁷ Ou então pode-se retomar a definição de Barthes: "O intertexto não possui outra lei que a infinitude de suas repetições".⁸

6.2 Genette e Riffaterre: dois enfoques de intertextualidade

[...] a humanidade, que descobre continuamente novos significados, não pode sempre inventar novas formas, e por vezes é obrigada a atribuir um sentido novo a formas antigas. O número de fábulas ou de metáforas de que é capaz a imaginação dos homens é limitado, mas essas invenções narradas podem ser tudo para todos, como para o Apóstolo.

GENETTE, *Palimpsesti*⁹

O estudo da intertextualidade empreendido por Genette¹⁰ amplia-se para uma teorização metodológica que abarca categorias intertextuais de diferentes naturezas, envolvendo a *arquitecturalidade* do texto, isto é, o caráter de "literariedade da literatura", ou o conjunto das categorias gerais ou transcendentais relacionadas aos tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários a cujas categorias cada texto pertence.

Para abarcar essa amplitude, Genette prefere o conceito de *transtextualidade* (ou transcendência textual do texto), definida como "tudo aquilo que coloca o texto, explícita ou implicitamente, em relação com outros textos". A transtextualidade,

⁵ SOLLERS, P. *Theorie d'ensemble*, 75. (Cópia eletrostática)

⁶ GOUX, J.J. *Tel Quel*, v. 33, n.82. (Cópia eletrostática)

⁷ FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972. p.131.

⁸ BARTHES, R. *Encyclopédie Universalis*, Tome XV. p.217.

⁹ Genette refere-se ao Apóstolo aludido por J.L. Borges em *Otras inquisiciones*.

¹⁰ GENETTE, op. cit., p. 3-13.

portanto, ultrapassa a arquitextualidade, incluindo-se em outros tipos de relações transtextuais que Genette distribui em cinco categorias, enumeradas de acordo com uma ordem crescente de abstração e de implicatura.

A primeira categoria, explorada nos anos 60 por Kristeva, sob o nome de *intertextualidade*, vai fornecer o paradigma terminológico que Genette define como

uma relação de co-presença entre dois ou mais textos [...] como a presença efetiva de um texto noutro. Em sua forma mais explícita e mais literal trata-se da *citação* [...]. De forma menos explícita e menos canônica, do plágio, ou seja, um empréstimo ainda literal, mas não declarado. De forma ainda menos explícita e menos literal, trata-se da *alusão*, ou seja, de um enunciado [...] que pressupõe a percepção de uma relação com outro enunciado ao qual remete necessariamente uma ou outra de suas inflexões. (GENETTE, op. cit., p.4, grifos do autor)

Esse estado implícito - e por vezes hipotético - do intertexto já é, há alguns anos, o campo de estudo de Riffaterre que, em linhas gerais, define a intertextualidade de forma menos específica do que Genette, incluindo tudo o que Genette denomina transtextualidade. O intertexto, afirma Riffaterre, é a percepção, por parte do leitor, de relações entre uma obra e outra antecedente ou posterior, chegando a identificar, nessa perspectiva, a intertextualidade com a própria literariedade: *Elle seule, en effet, produit la signifiance, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens.*¹¹

Contudo, Genette considera que a extensão de princípios proposta por Riffaterre traz consigo uma restrição, pois as relações estudadas por este são sempre da ordem das microestruturas semântico-estilísticas em nível de frase, de fragmento ou de texto breve, geralmente poético. Para Riffaterre, na avaliação de Genette, "o traço" intertextual é pois, como a alusão, mais da ordem da figura circunscrita (do detalhe) do que da obra considerada em seu conjunto. Genette argumenta que as pesquisas de Harold Bloom a respeito dos mecanismos da influência, embora conduzidas com outro enfoque, se dirigem ao mesmo tipo de interferência, mais intertextual do que hipertextual.

¹¹ RIFFATERRE, op. cit., p. 496. O mesmo conceito está presente em: RIFFATERRE, M. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

A segunda categoria de transtextualidade se constitui da relação, geralmente menos explícita e mais distanciada, que o texto propriamente dito mantém com o que pode ser definido como seu *paratexto* no conjunto formado pela obra literária. Esse paratexto inclui título, subtítulo, prefácio, postfácio, advertências, premissas, etc. E ainda, notas de rodapé, notas finais, epígrafes, entre outros acessórios, "que conferem ao texto uma moldura (variável) e às vezes um comentário, oficial ou não, do qual o leitor mais exigente nem sempre pode usufruir" (p.5).

A título de exemplificação, Genette menciona o caso do *Ulysses*, de J. Joyce, cujos capítulos evocam claramente alguns episódios da *Odisséia*: "As sereias", "Nausícaa", "Penélope", e assim por diante. Para Genette esses títulos ou subtítulos fazem claramente parte do romance, devendo ser incluídos na categoria paratextual.

O terceiro tipo de transcendência textual, que Genette chama *metatextualidade*, é constituído pela relação de comentário que geralmente une um texto a outro de que se fala, sem necessariamente citá-lo. O exemplo, recorda Genette, nos vem de Hegel que, em *Fenomenologia do espírito*, "evoca, alusivamente e de forma silenciosa, *Le Neveu de Rameau*". Trata-se, pois, da relação crítica por excelência.

O quarto tipo de transtextualidade é o que Genette denomina *hipertextualidade*, ou seja, qualquer relação que ligue um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto),¹² sobre o qual aquele se insere de forma diferente à do comentário. Para clareza de nomenclatura, Genette define o texto B como texto "de segundo grau", isto é, derivado de outro pré-existente. Essa derivação pode ser de ordem descritiva ou intelectual e, nesse sentido, temos um metatexto. Outro tipo de derivação se dá quando o texto B não fala do texto A, embora o texto B não pudesse existir, como é, sem a existência do texto anterior A.

Desse processo resulta uma operação que Genette denomina provisoriamente de transformação, a qual evoca o texto A, de forma mais ou menos manifesta, sem

¹² Genette esclarece que o termo *hipotexto* foi empregado por Mieke Bal em "Notes on narrative embedding", *Poetics Today*, Winter 1981, com o sentido de "narrativa metadieética", sendo pois um sentido completamente diferente daquele por ele empregado.

necessariamente falar nele ou citá-lo. A *Eneida* (Virgílio) e o *Ulysses* (Joyce), constituem, em medida diferente, e certamente com objetivos diferentes, dois hipertextos derivados de um único hipotexto: a *Odisséia*.

A quinta (e última) categoria da transtextualidade é constituída pela *arquitextualidade*, uma noção que Genette reconhece como muito abstrata, mais implícita e oculta do que as anteriores. Trata-se de uma relação "absolutamente muda, quando muito articulada por uma menção de título, subtítulo, da indicação de Romance, Conto, Poesia, etc., que pertence exclusivamente ao aspecto taxionômico" (p.7).

Uma relevante colocação de Genette, após ter categorizado os diversos tipos possíveis de intertextualidade, diz respeito ao fato de que não devemos considerar esses cinco aspectos de transtextualidade como classes hermeticamente divididas, sem comunicação ou intersecção recíproca, pois

suas relações são, pelo contrário, numerosas e, com freqüência, determinantes. A arquitetura genérica, por exemplo, se constitui quase sempre, historicamente, pelo viés imitativo (Virgílio imita Homero, *Guzmán* imita *Lazarillo*) e, portanto, [pelo viés] hipertextual. [...] O próprio hipertexto possui muitas vezes valor de comentário: um travestimento como o *Vergil travesti* é, de certa forma, uma "crítica" da *Eneida*, e Proust afirma (e prova) justamente que o *pastiche* é "crítica em ação". [...] E, em particular a hipertextualidade, como classe de obras, é ela mesma um arquitepo genérico, ou melhor, *transgenérico*, isto é, uma classe de textos que engloba inteiramente alguns gêneros canônicos (embora menores), como o pastiche, a paródia, o travestimento, enquanto atravessa outros - provavelmente todos os demais [...]. (Ibidem, p. 11, grifos do autor).

Essa posição, tanto do ponto de vista metodológico como epistemológico, esclarece alguns meandros intertextuais, propondo uma criteriosa análise das fronteiras intertextuais, sem a qual arrisca-se cair num labirinto do qual pode ser difícil encontrar a saída.

6.3 Aspectos e dimensões intertextuais em Janet Frame

Que otros se jacten de las páginas que
han escrito
a mi me enorgullecen las que he leído

Jorge Luis Borges, *Un lector*

Aos leitores de Janet Frame não pode passar despercebida a imagem de uma escritora que é também grande leitora e que, como Calvino, frequenta constantemente sua biblioteca particular. Não somente porque ela mesma nos fala das influências literárias que iniciaram na infância, com os irmãos Grimm, ou porque cita fragmentos de outros escritores, particularmente nas autobiografias, mas também porque sua linguagem poética só pode e deve ser lida, como adverte Kristeva, pelo menos duplamente. Pela riqueza de temas e imagens - presentes na poesia, na prosa e na ensaística de Frame - é impossível fazer uma leitura superficial, pois ao longo de toda sua produção encontramos memórias, sonhos e reflexões impregnados daquela literariedade que é o resultado de uma significância plural, em suma, da intertextualidade.

"Ao escrever *Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição*, Mallarmé sublinha um fenômeno que, longe de ser uma particularidade curiosa do livro, um efeito de eco, uma interferência sem conseqüências, define a própria condição de legibilidade literária."¹³ A obra frameana parece ecoar as palavras de Mallarmé e ainda a tarefa do "Leitor", de Borges, uma tarefa infinita que sempre acompanhou a escritora e que deverá acompanhá-la até o fim:

No acabaré de descifrar las antiguas lenguas del Norte,
no hundiré las manos ansiosas en el oro de Sigurd;
la tarea que emprendo es ilimitada
y ha de acompañarme hasta el fin,
no menos misteriosa que el universo
y que yo, el aprendiz.

J.L.Borges, *Un lector*¹⁴

Para o estudo que nos propomos, utilizaremos, de acordo com a necessidade, tanto os conceitos de Riffaterre sobre intertextualidade, em nível de "traços intertextuais", quanto algumas categorias de Genette. O contingente maior de intertextualidade que procuramos identificar em Janet Frame está alinhado com aquilo que Riffaterre define como "alusão" e com a transtextualidade na concepção de Genette. Outros aspectos intertextuais serão analisados pelo enfoque de Laurent Jenny que conceitua a intertextualidade tendo em vista que "só se apreende o sentido e a

¹³ JENNY, L. "A estratégia da forma". *Poétique*, n.27, Coimbra, p. 5, 1979. [5-49].

¹⁴ BORGES, Jorge Luis. *Elogio de la sombra*. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 1016.

estrutura duma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos".¹⁵ Contudo não pretendemos ficar circunscritos às categorias teóricas específicas descritas por esses autores. Os limites são, de fato, muitos fluidos e movediços e nos remetem, por sua vez, à intertextualidade vista por Barthes.

Na conceituação de Roland Barthes,¹⁶ o texto redistribui a língua, o texto é de fato o campo dessa redistribuição. Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é o de permutar os textos, fragmentos de textos que existiram ou existem ao redor do texto considerado e, finalmente, nele: todo texto é um *intertexto*; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e os da cultura circundante; todo texto é um tecido novo de citações revolvidas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos das línguas sociais, porque há sempre linguagem antes e ao redor do texto.

A intertextualidade, condição de todo texto, seja qual for, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto, sustenta Barthes, pode ser um campo geral de fórmulas anônimas, em que a origem nem sempre é recuperável: as citações, inconscientes ou automáticas, são dadas sem aspas. Epistemologicamente, o conceito de intertexto é o que confere à teoria do texto o volume da sociabilidade: é toda a linguagem, anterior e contemporânea, que vem ao texto, ora pelo caminho de uma filiação recuperável, de uma imitação voluntária, ora dentro de uma disseminação - imagem que assegura ao texto não o estatuto de uma *reprodução*, mas de uma *produtividade*. Em suma, trata-se da pluralidade do texto ou do "texto plural" de Roland Barthes, que definiu a literatura como uma mensagem a respeito da significância das coisas e não de seu significado.

Esses conceitos principais, que constituem a articulação da teoria, concordam todos, em suma, com a imagem sugerida pela própria etimologia da palavra "texto": um tecido. Todavia, enquanto a crítica - no passado a única forma conhecida na França de uma teoria da literatura - colocava o acento unicamente sobre o tecido

¹⁵ JENNY, op. cit., p. 5.

¹⁶ BARTHES, Roland. Enciclopedie Universalis, Tome XV.

acabado (sendo o texto o último véu que conduzia à procura da verdade, da mensagem real), a teoria atual do texto afasta-se do texto-véu e procura investigar o tecido de sua textura, nos entrelaçamentos dos códigos, das fórmulas, dos significantes, onde o sujeito se coloca e se desfaz, como uma teia de aranha que se dissolve ela mesma em sua teia. Os amantes dos neologismos, afirma Barthes, poderiam então definir a teoria do texto como uma hypologia, sendo *hyphos* o tecido, o véu e a teia de aranha.

A escritura é, pois, o produto de relações; é uma escritura que se situa como espaço intervalar movediço, que se apropria das duas margens para buscar e criar novos espaços, novos horizontes. É o endereçamento "e a remessa do texto para Babel, o que significa que não será endereçado a ninguém por ninguém, devido à multiplicidade e à migração das literaturas, dentro da língua e das línguas, uma migração feita de alianças, de palavras compartilhadas, uma espécie de senha que permite esse trânsito contínuo".¹⁷

É dessa migração, desse processo de produtividade textual que queremos falar, quando falamos na escritura de Janet Frame, de uma construção aberta, de limites diluídos, de fronteiras transgredidas, tendo como consequência uma produção deslocada para o outro, tecida "com" e "do" outro. Produção essa que, ao apropriar-se desse outro, se revitaliza e se solidifica numa identidade plural compartilhada, reforçando a posição de Barthes quando declara: *Não acredito em influências*.¹⁸ O fato é que as influências se diluem, ou melhor, passam por um processo de homogeneização e se recriam num movimento de circularidade, donde surge o múltiplo, o plurifacetado, as vozes plurais que se confundem, produzindo significâncias plurais nas quais é possível recuperar, via leitura comparatista, as origens, as sementes, "os grãos da voz" que lhe deram vida, no sentido barthesiano.¹⁹

¹⁷ Cf. DERRIDA, J. *Schiboloth* (pour Paul Celan). Paris: Galilée, 1986. p. 52.

¹⁸ BARTHES em entrevista conduzida por Renaud Matignon. *France-Observateur*, 16 avr. 1964.

¹⁹ Cf. OLMÍ, A. "Tradição e modernidade: uma ponte necessária para a leitura e a produção textual numa perspectiva comparatista". *Signo*, v. 24, n. 37, p.7-24, jul./dez., 1999.

Chegamos assim à escritura como produto de relações que determinam o "texto estrelado, fragmentado, estilhaçado" de Barthes,²⁰ que busca recuperar, após provocar "um pequeno sismo", aqueles fragmentos necessários para preencher seus interstícios, os espaços vazios que se criaram após o "sismo".

É desses fragmentos, desses interstícios, desses sismos que nos ocuparemos a seguir, buscando aqueles "grãos da voz", "aquele rumor da língua" que permitem situar a escritura de Janet Frame dentro de uma intertextualidade particular que, no seu todo, extrapola e desafia as conceituações teóricas, em virtude do talento de alquimista que ela coloca em seus textos, criando, muitas vezes, o que nos atreveríamos a denominar de "intertextualidade endógena", uma intertextualidade de Frame dentro de Frame, num processo semelhante ao do palimpsesto proposto por Genette, mas que também pode ser denominado "alquimia".

A alquimia, como sabemos, é aquele complexo de doutrinas filosóficas, práticas de magia e investigações diretas sobre a natureza voltadas à busca da pedra filosofal, ou seja, do princípio capaz de explicar os segredos da vida e de transformar em ouro os demais metais. A alquimia realizada por Frame é feita de manobras sutis, de subterfúgios, de mistificação, de alegorias, de metáforas que têm por objetivo dar novas significâncias a palavras e idéias e lugares, mas também de fazer luz sobre o processo da escritura artística, uma luz que procuraremos intensificar e fazer frutificar, buscando reforço teórico também na análise do discurso (AD).²¹

A intertextualidade, com efeito, não pode ficar dissociada do âmbito do discurso, por isso, na relação discursiva há que se levar em consideração duas noções básicas:

- a) a noção de intertexto como o conjunto dos fragmentos que o discurso cita explicitamente;
- b) a noção de intertextualidade abarcando aquelas relações intertextuais que se estabelecem entre uma formação discursiva e outra.

²⁰ BARTHES, R., 1974, op. cit., p.120.

²¹ A revisão dos conceitos de intertextualidade e interdiscursividade aqui apresentada tem por base BRANDÃO, M.H.N., 1996. p. 69-84.

Por outro lado, também não podemos deixar de mencionar:

- a) uma *intertextualidade interna*, em que um discurso se define por sua relação com discursos do mesmo campo semântico, ideológico ou literário, dele divergindo ou nele se apoiando;
- b) uma *intertextualidade externa* na qual um discurso estabelece e define certa relação com outros campos. Por exemplo, um texto político que introduz ou contém textos históricos, sociológicos, econômicos, assim como um texto literário pode conter o texto político, religioso, mítico, histórico, entre outros.

Todos esses fatores vêm demonstrar que não existe um campo discursivo isolado, e que o universo discursivo dispõe e se alimenta de um intenso intercâmbio, da circulação de um campo do saber para outros, como se houvesse uma rede de veias e artérias em que essa circulasse e atuasse. A análise do discurso (AD), "nascida da necessidade de superar o quadro teórico de uma lingüística frasal e imanente", desvinculada dos usuários da língua, dos significados, bem como do contexto exterior, "volta-se para o 'exterior' lingüístico, procurando apreender como no lingüístico inscrevem-se as condições sócio-históricas de produção."²²

Partindo do pressuposto de que o discurso materializa o contato entre o ideológico e o lingüístico, a AD se propõe a realizar leituras críticas e reflexivas que não reduzam o discurso a análises de cunho puramente lingüístico ou ideológico. A análise do discurso opera, pois, com o conceito de ideologia, criadora da contradição nas relações dos grupos sociais, não para eliminá-la, mas para fazê-la aflorar na materialidade lingüística do discurso, percebê-la nas suas formas de organização discursiva, tentando captar as relações de antagonismo, aliança, dissimulação e absorção entre diferentes formações discursivas. Disso decorre a interdisciplinaridade que se relaciona com diferentes áreas das ciências humanas, mas também com outras tendências surgidas no interior das ciências lingüísticas, podendo articular-se com a pragmática, com a teoria da enunciação, a teoria dos atos de fala e a teoria do texto.

²² BRANDÃO, M.H.N., op. cit., 1996, p.83.

Dividida entre a evolução problemática das teorias lingüísticas e as metamorfoses do campo político, histórico e literário, a AD, entre a função crítica e a função instrumental, apresenta-se como uma disciplina multifacetada, não-acabada, em constante construção, evidenciando que o conceito de intertexto/intertextualidade não pode ficar restrito a uma fórmula estática, precisando articular-se com outros campos do conhecimento.

Ao investigar os aspectos intertextuais na obra de Janet Frame, veremos que essa conceituação mais ampla de intertextualidade, pode ser metodologicamente adequada e certamente muito útil para o objetivo que nos propomos, posto que nela é possível encontrar tanto formas implícitas como explícitas; intertextualidade poética e histórica e, ao mesmo tempo, uma intertextualidade crítica. Nem sempre, todavia, as fronteiras serão de fácil identificação e delimitação.

Com essa premissa, nos propomos a falar de intertextualidade "[...] desde que se possa encontrar, num texto, elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, *mas seja qual for o seu nível de estruturação*".²³ Evidentemente, nem sempre será fácil trabalhar com conceitos que por vezes não preenchem a necessidade contingente naquele fragmento, naquele texto, naquela temática, visto que

o "diálogo" entre os textos não é um processo tranqüilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (CARVALHAL, op., cit., p.53, grifo da autora)

Nos casos em que as evidências intertextuais sejam de ordem temática, será preciso recorrer ao conceito de interdiscursividade acima descrito, pois nosso objetivo não é o de cotejar os textos frameanos para encontrar fontes, origens e semelhanças, mas o de estabelecer aquelas diferenças que tornam as obras de Frame únicas, embora possamos encontrar nelas os aspectos intertextuais descritos por Genette, ou as alusões de que fala Riffaterre, que se configuram como microestruturas semântico-

²³ JENNY, op. cit., p.14, nosso grifo.

estilísticas em nível de frase, de fragmento, ou de texto breve. De acordo com Riffaterre, "o traço" intertextual é, pois, como a alusão, mais da ordem da figura circunscrita (do detalhe) e não da obra considerada como um todo. Alusões e traços que Frame incorporou e transcreveu, fossem eles biográficos ou ficcionais, de sua autoria ou da autoria de outros.

6.3 Virginia Woolf: o intertexto como inspiração e memória

Virginia Woolf entrou cedo na precoce vida intelectual de Janet Frame, desde os primeiros anos de estudante e, também por isso, em diversas ocasiões Janet Frame foi associada à escritora inglesa, particularmente em relação a *To the light house*, *Mrs. Dalloway*, *Moments of being*. Raramente, porém, traçou-se um paralelo entre *Owls do cry* e *The waves*, pela estrutura, estilo e personagens semelhantes, pela brusca mudança de registros. E, mesmo que se tenha acenado a esses paralelos, pouco ou nada foram explicitados. E muito menos se tentou estabelecer as relevantes diferenças que nascem das semelhanças.

Marguerite Yourcenar, que traduziu *The waves* para o francês, compara os seis personagens do romance a seis instrumentos musicais, em função dos monólogos interiores

cujas curvas se sucedem, se entrecruzam, com a firmeza de um desenho que lembra a Arte da Fuga, de Bach. Nesta narrativa musical, os breves pensamentos da infância, as rápidas reflexões sobre os momentos de juventude e companheirismo confiante parecem os *allegros* das sinfonias de Mozart, abrindo, cada vez mais, espaço para os lentos andantes dos imensos solilóquios sobre a experiência, a solidão e a maturidade. *The waves*, tão quanto uma meditação sobre a vida, apresenta-se como um ensaio sobre o isolamento humano.²⁴

Uma sofisticada escolha lexical caracteriza os solilóquios das personagens retratadas por Woolf em *The waves*, em que os princípios da verossimilhança são subvertidos. O que não ocorre, por exemplo, em Faulkner (*As I lay dying*), o romance mais próximo de Woolf nesse aspecto. Chamamos a atenção sobre este dado porque, de fato, Janet Frame leu apaixonadamente e assimilou muito de Faulkner, mas isso

²⁴ Cf. Apresentação. In: WOOLF, V. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ocorreu após concluir *Owls do cry*, enquanto Virginia Woolf já fazia parte de suas leituras há muito mais tempo. Numa entrevista radiofônica a Elizabeth Alley,²⁵ Frame reconhece abertamente Woolf e os contos de fadas, em particular os contos dos irmãos Grimm, como as inspirações principais de sua *interior fiction*. De Faulkner ela fala em sua autobiografia, com enorme entusiasmo, na ocasião em que é convidada a fazer a resenha de *A fable*:

I finished *Talk of treasure*²⁶ [...] and taking my typescript [...] and a copy of William Faulkner's *A fable*. [...] in the midst of other activities, I was reading *A fable* and other William Faulkner novels from the library. Spinning, spinning, whirl, where am I? That might describe my feeling on reading the first page of William Faulkner. I read on and on, I read through the book, and when I had finished I was still whirl in pools of words and feeling which affected me like powerful music where the meaning is seldom questioned. [...] I returned to the book, reading it again and again, slowly emerging into the clear fountain-light where the characters, the scenes, the meaning appeared starkly outlined, solid, real, good. *This was William Faulkner world, and I had found it to keep.* (*An autobiography*, p. 256-258, nosso grifo)²⁷

Os quatro personagens principais de *Owls do cry*, os Whiters, também dão vida a um intenso romance coral, semelhante a *The waves*, no qual parecem condensar-se todas as tormentas interiores, todas as desgraças da vida familiar e, ao mesmo tempo, todas as refrações do afeto, dos sentimentos, da abnegação. Aqui também há uma musicalidade que emerge do conjunto das vozes, da polifonia ou alternância de vozes, do cruzamento e da sobreposição que se verifica, por vezes, no discurso autoral, "como se o enunciador assumisse alternativamente os vários pontos de vista, colocando-os em confronto e atrito."²⁸

Toda a estrutura lembra intensamente *The waves*, ao mesmo tempo em que o tom do romance presentifica toda uma geração anterior de escritoras como a neozelandesa Katherine Mansfield e as inglesas Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen, Iris Murdoch. Por outro lado, em se tratando de estilo e de linguagem, Frame assimilou e elaborou Faulkner, cujas características lingüísticas podemos observar posteriormente na sintaxe de Vera (*Scented Gardens for the blind*), muito próxima das formas estilísticas utilizadas por Faulkner para descrever uma mente perturbada.

²⁵ Radio New Zealand, Wellington, NZ, 29 Nov. 1988. Cf. DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p. 287.

²⁶ O título foi modificado para *Owls do cry* pouco antes da publicação.

²⁸ Cf. SEGRE, C. *Intrecci di voci*. Torino: Einaudi, 1991. p.5.

Entretanto, como observa Zinato,²⁹ em *Scented Gardens for the Blind*, a reminiscência-inspiração de *As ondas* está particularmente presente como "filigrana intertextual".

Comparando a fala de Vera: *Lately I have found myself suddenly hammering with my fist upon the table, here, where I write this, or upon the panels of the door, as if a gesture of violence may help me to break into silence of everything*³⁰ com a fala de Bernard: *Silence falls; silence falls [...] I rise; "Fight", I cry, "fight!" remembering the shape of my own nose, and strike with this spoon upon this table pugnaciously*,³¹ Zinato observa uma profunda meditação sobre a linguagem *versus* silêncio, o que aproxima os dois textos, ao mesmo tempo em que estabelece sua completa autonomia, pela grande diversidade que eles apresentam em termos de contexto interno e externo e em termos de personagens.³²

É evidente que as leituras de Janet Frame deixariam ecos em suas obras: ela mesma menciona com frequência seus textos inspiradores: *I had known and experienced the rhythm and feeling of Virginia Woolf's Waves*,³³ mas o que cabe salientar é a recriação e o processo de alquimia que ela utiliza para aproveitar suas experiências pessoais em sua assimilação literária, a fim de criar um romance absolutamente novo e original, cujos acordes nos trazem melodias ouvidas aqui e ali, mas cujos instrumentos e arranjos são completamente outros.

No romance de Woolf, que a escritora inglesa considerava sua obra mais difícil, não há nem ação nem diálogo, mas uma longa série de monólogos interiores através dos quais a vida de seis seres humanos flui diante de nossos olhos num ritmo inexaurível e complexo. Um ritmo e uma complexidade que também encontramos em *Owls do cry*, todavia, o que mais aproxima os dois romances, além da presença dos monólogos interiores, são algumas semelhanças nas personalidades dos personagens. Bernard, perpetuamente fechado na rede de uma fantasia que o mantém distanciado da realidade, nos recorda Daphne; Neville, atormentado por sua fraqueza física e por

²⁹ ZINATO, op. cit., p.118.

³⁰ *Scented gardens for the blind*, p. 215.

³¹ WOOLF, V. *The waves*, p.152.

³² Cf. ZINATO, op. cit., p. 119.

visões doentias, é semelhante a Toby; Susan, ávida de uma possessão exclusiva e absoluta, pode identificar-se com Chicks (Teresa); Jinny, ansiosa por atirar-se na vida como numa esplêndida dança, traz à nossa memória a imagem de Francie.

Contudo, os contextos dos personagens frameanos são outros, bem como a temática. Enquanto os personagens de Virginia Woolf se movimentam num ambiente de classe média alta, e suas aspirações, desejos, frustrações estão ligados a questões existenciais e, principalmente, às pressões temporais e sociais que silenciam a mulher, os personagens de Frame vivem na pobreza e estão ligados ao problema da linguagem, ao consumismo reiteradamente incentivado pela mídia, à solidão e à doença, mas, sobretudo, ao ambiente pós-colonial que não admite os diferentes, que não aceita a criatividade, considerada excentricidade doentia. Os personagens de Frame são punidos com a morte, a lobotomia, o abandono, a alienação. Os personagens de Woolf são punidos com a frustração de suas expectativas juvenis, porque o mundo dos adultos não deixa espaço ao devaneio.

Algumas semelhanças estão na linguagem dos personagens, cujo estilo (ou registro), no entanto, implica uma visão de mundo e/ou uma orientação ideológica diferente, incluindo a do narrador e do *implied author*.³⁴ Analisando a "fala", ou os monólogos interiores de Daphne, a visionária sensível que utiliza uma linguagem poética feita de metáforas ousadas, de concretização e conotação, de nomes compostos e sinestésias e, comparando-a com os solilóquios de Bernard, é possível encontrar alguns pontos de contato. Por outro lado, a intersecção da voz do narrador na voz do personagem, muito frequente em *Owls do cry*, é inexistente em *The waves*, posto que os narradores são os próprios personagens. No final do capítulo 4 (*Owls do cry*), a voz do narrador se faz presente com a seguinte afirmação: *Everything in a glass case is valuable*.³⁵ A frase é retomada, com uma leve modificação, porém desta vez é atribuída a Chicks: *Everything behind a glass is valuable*.³⁶ No primeiro caso,

³³ *An autobiography*, p. 208.

³⁴ Janet Frame é o autor nos bastidores que revela uma certa responsabilidade, mas que não se confunde com a do autor real: trata-se de uma consciência tácita. Diferentemente do *implied author*, não pode nos dizer nada, ela "resiste em projetar no enunciado as marcas de sua presença, marcas que permanecem como resultado da manifestação subjetiva do narrador" (Cf. Reis e Lopes, op. cit., p.17-19).

³⁵ *Owls do cry*, p. 21.

³⁶ *Ibidem*, p. 129.

há uma acentuada ironia, atribuindo valor às coisas superficiais. No segundo, a mesma ironia é atribuída à mania de Chicks pelas aparências.

No romance de Woolf, embora as falas sejam graficamente evidenciadas pelo emprego das aspas, a uniformidade de estilo torna praticamente impossível estabelecer diferenças entre os personagens, cujos solilóquios se interpenetram a todo momento: trata-se de um fluxo de consciência contínuo que não permite estabelecer claramente quem é que fala, com quem, quando ou de que lugar. Poderíamos dizer que em Woolf se verifica o tipo de escritura automática presente nos textos surrealistas, ao mesmo tempo em que fica evidente a ausência deliberada de qualquer tipo de narrador definido.

Woolf apresenta os solilóquios nas vozes de seus personagens que possuem a mesma habilidade em transformar seus pensamentos em linguagem poética. Pelo contrário, o romance de Frame, embora também apresente fluxos de consciência semelhantes, tem um narrador que se "insere" nesse fluxo, e os personagens não compartilham da mesma linguagem. O primeiro capítulo de *Owls do cry*, que abre com o "canto" de Daphne no *dead room*, pode exemplificar esse aspecto:

O dia é precoce, já chegam os pássaros e o seu cantar numa nuvem assobiando como o menino do poema, Deixa tua flauta, tua flauta alegre. Aqui cresce a flor de feijão, a grama é broto verde-ervilha e um enxame de insetos em turbilhão persegue seus intentos; uma rosinha trepadeira desbotada é um xale de creme, um envolvente cobertor de bule de chá florido; ah, as minúsculas, saltitantes oras pequenas cheias de insetos que dançam em ritmo de jazz sobre os fios de grama retorcida e o rosto da primeira flor viva; eu plantei sementes de cenoura que nunca brotaram porque o vento soprou um encantamento e as disperdeu; o vento é quente, era quente, e os dias lá em cima brotam não vistos, deixam explodir seus átomos de flor de feijão preto-neve e de rosa branca, debocham do último tênue segredo, o segredo do canto estival do turdo; e o vento sugeria plantar as sementes de cenoura apenas embaixo de uma camada de terra leve como algodão, mas elas afundavam ou secavam, e as mosquinhas se insinuavam entre os feijões que florescia mais tarde, no veludo da meia-noite, e eu pensei, *Deveria ter imaginado*, como se costuma pensar diante dos enigmas do destino; brotação estival, sim, mas de que vale o rio de grama, o lugar dourado, se o tempo e a morte imobilizaram os seres humanos no buraco da minha terra arrastando debaixo dela também o verde salgueiro, a rosa branca, a flor de feijão e o canto alegre do turdo pintado pelas cerrações matinais?

E agora, oh voluminoso dispéptico Papai Noel, há um monte de neve diante da porta de Natal que nenhum dia de pleno verão e nenhum sol humano poderá jamais derreter, e é assim, parece que *é assim que funciona*; e agora vamos comprar um cartão de Natal e assinamos ou seguramos com fita durex o necrológio do barbante; envolvemos nossa vida no celofane junto a um lenço e a um cartão; compramos um brinquedo: um verme de mola que, arqueando o dorso, se arrasta lentamente através do nosso dia, da nossa noite.

*Assim canta Daphne do quarto morto. (Owls do cry, p. 11, nossos grifos)*³⁷

A última frase do longo "canto" de Daphne evidencia a presença de um narrador que se intromete na "fala interior" do personagem. A seguir temos a fala de Bernard, o personagem mais próximo de Daphne, em dois momentos: no primeiro trecho, quando criança, acreditando em poderes sobrenaturais, e depois, já adulto e desencantado, quando "O tempo deixa tombar sua gota".

Vamos agora rastejar debaixo do dossel das folhas da groselheira - disse Bernard - e contar histórias. Vamos habitar o submundo. Vamos tomar posse do nosso território secreto, iluminado por groselhas pendentes como candelabros, vermelhas refulgentes de um lado, negras do outro. Aqui [...] poderemos observar os turíbulos de incenso oscilando. Este é o nosso universo. [...] Chegam sopros mornos de folhas em decomposição, de vegetação podre. Agora estamos num pântano; uma floresta virgem em que há malária. Há um elefante, branco de tantos vermes, morto por uma flechada no olho. Os olhos brilhantes das aves de rapina - águias, abutres - aparecem. Elas pensam que somos folhas caídas. Bicam um verme - uma cobra-de-capuz - e deixam-na com uma cicatriz castanha e purulenta, para ser devorada pelos leões. Este é o nosso mundo, iluminado por meias-luas e estrelas luzentes; e grande pétalas semitransparentes fecham as aberturas como janelas roxas. Tudo é estranho. As coisas são imensas e diminutas. Os caules das flores são grossos como carvalhos. Folhas altas como cúpulas de vastas catedrais. Somos gigantes aqui deitados, capazes de fazer com que tremam as florestas. (*As ondas*, p.20)

[...]

E o tempo deixa tombar sua gota - disse Bernard. - A gota que se formou no telhado da alma despenca. Condensando-se sobre o telhado da minha mente, o tempo deixa tombar sua gota. Na semana passada, quando eu estava me barbeando, a gota caiu. Eu, parado com meu barbeador na mão, subitamente tomei consciência da natureza habitual do meu ato (esta é a gota se formando) e ironicamente congratulei minhas

³⁷ Traduzimos o trecho para que a comparação com o texto de Woolf, também traduzido (por Lya Luft), possa ser mais bem avaliada. O original frameano é transcrito a seguir: "The day is early with birds beginning and the wren in a cloud piping like the child in the poem, *drop thy pipe, thy happy pipe*. And the place grows bean flower, pea-green lush of grass, swarm of insects dizzily hitting the high spots; dunny rosette creeping covering shawl cream in a knitted cosy of roses; ah the tipsy wee small hours of insects that jive upon the crippled grass blades and the face of the first flower alive; and I planted carrots seed that never came up, for the wind breathed a blow-away spell; the wind is warm, was worm, and the days above burst unheeded, explode their atoms of snow-black beanflower and white rose, mock the last intuitive who-dunnit, who-dunnit of the summer thrush; and it said to plant the carrot seeds lightly under a cotton-thin blanket of earth, yet they sank too deep or dried up, and the blackfly took hold among the beans that flowered later in midnight velvet, and I thought I might have known, which is the thought before the stealth of fate; lush of summer, yes, but what use the green river, the gold place, if time and death pinned human in the pocket of my land not rest from taking underground the green all-willowed and white rose and bean flower and morning-mist picnic of song in pepper-pot breast of thrush? And now, voluminous, dyspeptic Santa Claus, there is a mound of snow at the door of Christmas that no midsummer day or human sun will dispe, and it is that way, and seems that way, to fit in; and now do we buy a Christmas card and write or sign the obituary of string with sticky tape; wrap our life in cellophane with a handkerchief and card; buy a caterpillar that is wound up and crawls with rippling back across our day and night. *Sings Daphne from the dead room*". (*Owls do cry*, p.11)

mãos por realizarem isso. Barbear, barbear, disse eu. Sigam barbeando. A gota também. Durante todo o dia de trabalho, em intervalos, minha mente ia a um lugar vazio, dizendo: "O que se perdeu? O que terminou?" E murmurei: "Acabou, acabou", consolando-me com palavras. As pessoas notaram o vazio de meu rosto, e a falta de objetivo de minha conversa. As últimas palavras da minha frase sumiram. E quando abotoei meu casaco para ir para casa, disse mais dramaticamente: "Perdi minha juventude". É tão estranho como, a cada crise, alguma frase que não combina insiste em voltar em nosso socorro [...] Essa gota caindo não tem nada a ver com a perda da minha juventude. Essa gota caindo é o tempo afilando-se num ponto. O tempo, que é uma pastagem ensolarada coberta de luz dançarina, o tempo estendido como um campo ao meio-dia, torna-se pendente. O tempo se afila em um ponto. O tempo cai como uma gota cai dos sedimentos no fundo de um cálice. Esses são os verdadeiros ciclos, esses são os verdadeiros eventos. Pois, como se toda a luminosidade da atmosfera fosse afastada, vejo o fundo nu. (Ibidem, p.136-137)

Os devaneios de Daphne e de Bernard apresentam pontos em comum, pois se trata do fluxo de consciência em que ambos observam, pensam a vida e a inelutável chegada do fim do sonho. A vida não permite que se sonhe. Há em ambas as passagens uma profunda tristeza e, ao mesmo tempo, uma tácita aceitação, porque: "é assim que funciona". A diferença reside no tom das vozes, mais lírica em Daphne e mais coloquial em Bernard.

O emprego de passagens ou capítulos em itálico é freqüente nos dois romances, contudo, enquanto em *The waves* essas passagens são exclusivamente descritivas, fazendo supor a presença de uma voz *off*, em *Owls do Cry* as passagens destacadas interpolam o estilo de Daphne, a sonhadora, a memorialista, a poeta, com o estilo do narrador que é mais prosaico e, inclusive, muitas vezes irônico. Além desses fatores, o narrador de *Owls* é sem dúvida onisciente, em contraste com os devaneios de Daphne cujo ponto de vista é limitado a ela mesma. Há também superposições entre as duas vozes, a do narrador e a da personagem, quando aquele se apropria da fraseologia de Daphne, "citando" a voz do outro, embora com aparente distanciamento. Já em *The waves* o narrador é praticamente inexistente, e se revela apenas nas longas descrições que retratam sol e mar, luz e sombra, dia e noite, numa alternância continuada de oposições marcadas, assinalando o passar do tempo e das estações da vida.

6.4 Shakespeare: o intertexto do naufrágio e do desespero

Como voz da verdade imaginativa, somente a alquimia poética pode rasgar o silêncio, o silêncio dos diferentes frameanos que nada mais é do que o resultado da autoconsciência, da solidão daqueles naufragos sociais que vivem à margem e que, tendo visto, devem continuar a viver com esse conhecimento, com esse pesadíssimo fardo.

Investigando as formas pelas quais *The Tempest*, de W. Shakespeare, está presente na obra de Frame, percebe-se que a concentração maior encontra-se na trilogia autobiográfica e nos romances *Owls do cry* e *Faces in the water*, respectivamente o primeiro e o segundo. Quando Janet Frame recebeu alta do hospital, após ganhar o Hubert Church Award por seu livro de contos *The Lagoon and other stories*, remeteu uma história e dois poemas ao jornal literário *Landfall*. Ao saber que esses trabalhos haviam sido rejeitados, por serem muito tristes, ficou arrasada, vendo sua situação semelhante à de Próspero:

What could I do if I couldn't write? Writing was to be *my rescue*. I felt if my hands had been uncurled from their clinging place *on the rim of the lifeboat*. My unhappiness was eased, however, by the knowledge that at least the *Listener* had printed my poems. I comforted myself by remembering that in my years in hospital, when I clung to my copy of Shakespeare, hiding it under straw mattresses, having it seized and scheming for its return, not often reading it but turning the tissue-paper-thin pages, which somehow conveyed the words to me, *I had absorbed the spirit of The Tempest. Even Prospero in his book-lined cell had suffered shipwreck and selfwreck; his island was unreachable except through storm.* (An autobiography, p. 239, nossos grifos)

A escritura de Janet Frame, com suas imagens inspiradas por *The Tempest*, faz sua história de vida parecer um conto que se espelha no conto de Próspero, avalia Diane Caney (University of Tasmania). As duas histórias são evidentemente diversas, contudo o emprego freqüente das noções de Tempestade, Mar, Ilha, Exílio, Magia, Alteridade e Retorno criam o que se pode chamar de um *kaleidoscope of images and ideas that may be explored by reading her writing in conjunction with the play*.³⁸

É aqui, em alguns breves fragmentos, que podemos encontrar os "traços" de Riffaterre e "o quarto grau de transtextualidade" de Genette, que ele denomina hipertextualidade, isto é, uma relação que une um texto a outro anterior sobre o qual o segundo texto se insere de forma totalmente renovada. Próspero e Janet são dois

"náufragos", mas enquanto o "resgate" de Próspero só é possível através da tempestade, o "resgate" de Janet só é possível pela leitura e escritura.

Explicitando o paralelo que pode ser estabelecido entre Próspero, o artista-mágico, e Janet Frame, a artista-poeta, Caney considera as conexões entre o trabalho da escritura e *The Tempest*, vendo aí certos motivos emergirem com bastante clareza. Estes podem ser observados pela presença constante da idéia de tempestade, da imagem de ilha e mar, de resgate e retorno, embora esses conceitos, com muita frequência, sejam simbolicamente metaforizados.

Efetivamente, o conceito de tempestade sugere muitas e diferentes sensações e emoções. Entretanto, significa também que, sejam quais forem os sentimentos, podem ser associados a essa espécie de movimento de revolução-rotação e convulsão característico dos cataclismas, e esses sentimentos só podem ser carregados "de" e "pela" paixão-sofrimento. A escritura de Janet Frame incorpora muitos aspectos da idéia de "tempestade". O primeiro volume da autobiografia abre com um capítulo intitulado "In the second place" que se constitui de um único parágrafo, já citado anteriormente, que voltamos a propor porque ele diz da forma mais eloqüente o que estamos expondo aqui:

From the first place of liquid darkness, within the second place of air and light, I set down the following record with its mixture of fact and truths and memories of truths and its direction always toward the Third Place, where the starting point is myth. (*An autobiography*, p. 7)

O próprio movimento da "escuridão líquida" (*liquid darkness*) para o ar e a luz são evocativos do processo final de uma tempestade. Frame também emprega a imagem da tempestade³⁹ para evocar a natureza tumultuada da agonia mental suportada pelas personagens Daphne (*Owls do cry*), Istina (*Faces in the water*), Thora (*The edge of the alphabet*) e Vera (*Scented gardens for the blind*) e para testemunhar a natureza violenta da terapia convulsiva do eletrochoque que se pensava ser o tratamento adequado para a esquizofrenia entre os anos 40 e 50.

³⁸ CANEY, D. "Janet Frame and *The Tempest*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 152, 1993. [152-171]

³⁹ A imagem da tempestade, de vidros e espelhos quebrados, de terra e língua estrangeira, tudo reflete um mundo degenerado e incompreensível.

A terapia de choque é uma indução artificial a uma convulsão epiléptica que, para Janet Frame, representou *a microcosmic version of the cataclysmic upheaval of the elements in "The Tempest" and the fear that preceded her treatment was as tumultuous as the "therapy" itself.*⁴⁰ Elaine Showalter descreve assim, metaforicamente, a terapia de eletrochoque:

The magic of ECT [Electro Convulsive Therapy] [...] comes from its imitation of a death and rebirth ceremony. For the patient it represents a rite of passage in which the doctor kills off the "bad" crazy self, and resurrects the "good" self.⁴¹

Também Janet identifica o tormento do eletrochoque com a morte, todavia ela não o associa a um renascimento: ela afirma que, quando finalmente recebeu alta do hospital, havia sido massacrada por mais de duzentos eletrochoques, *each the equivalent, in degree of fear, to an execution.*⁴²

Ao longo do texto, Frame cria passagens poderosamente evocativas do terror experimentado quando a mente é subjugada, engolida por uma força sobre a qual o ser (paciente) não tem controle. Essa violência mental aproxima-se da violência mental provocada por Próspero (*The tempest*) que, com sua magia, interfere no subconsciente dos náufragos em sua ilha.

O desnorteamento de Janet, ao saber de seu equivocado diagnóstico de esquizofrenia, ecoa na passagem de *The Tempest*, que ela utiliza como epígrafe no segundo volume de sua autobiografia, *An Angel at My Table*:

Prospero: My brave spirit! Who was so firm, so constant, that this coil Would not infect his reason?
Ariel: Not a soul, But felt a *fever of the mad*, and play'd Some tricks of desperation.
(I.ii.,206-10, nosso grifo)

Nesse fragmento, Próspero está perguntando a Ariel qual dos marinheiros foi capaz de resistir aos efeitos de sua magia. A resposta de Ariel indica que ninguém

⁴⁰ Ibidem, p. 154.

⁴¹ SHOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness, and English culture, 1830-1980*. London: Virago Press, 1987. p. 217. *Apud* CANEY, Diane, op. cit., p.155.

⁴² *An autobiography*, p. 223.

poderia ficar imune à sua magia. O emprego dessa passagem por Janet Frame sugere que mesmo o mais bravo, o mais firme, o mais constante dos seres humanos, incluindo Próspero, ela própria ou o leitor, acabaria por sentir seu espírito ou sua mente infecta pela "*fever of the mad*".

Quando Frame recebe o diagnóstico de esquizofrenia, ela o descreve assim: *I kept "pure schizophrenia" for the poems where it was most at home, and I looked forward to John Forrest's praise*.⁴³ Ao preservar "*pure schizophrenia*" para sua poesia, Frame estava usando a linguagem para criar uma tempestade, muito mais do que para construir uma escritura "realista". Grande parte do cantarolar de Daphne, em *Owls do cry*, é um exemplo dessa técnica.⁴⁴ Ao criar uma tempestade no emprego da poesia, Frame parece estar emulando Próspero que é capaz de criar tempestades usando a arte da magia, apresentando a loucura como uma tempestade mental, como a fúria convulsiva daqueles que não podem ser reconhecidos por quem se recusa a ouvi-los.

A interessante investigação de Caney, à qual remetemos, é ampla e densa, permitindo observar que o intertexto shakespeariano está, de fato, muito presente na autobiografia de Janet Frame. Quando no hospital, ao comparar corpos humanos a *equally "brave vessels" that had no doubt at some time held "noble creature"* (nosso grifo), Frame ficava arrasada com seu estado lamentável. Na autobiografia, falando de seu tempo no hospital de Seacliff, Frame percebe que, como os marinheiros de Próspero, depois dessa experiência "tempestuosa", jamais voltará a ser a mesma:

The six weeks I spent at Seacliff hospital in a world I'd never known among people whose existences I never thought possible, became for a concentrated course in the horrors of insanity and the dwelling-place of those judged insane, separating me for ever from the former acceptable realities and assurances of everyday life. From my first moment there I knew that I could not turn back to my usual life or forget what I saw at Seacliff. I felt as if my life were overturned by this sudden division of people into "ordinary" people in the street, and these "secret" people whom few had seen or talked to but whom many spoke of with derision, laughter, fear. I saw people with *the eyes of hurricanes* surrounded here by whirling unseen and unheard commotion contrasting strangely with the stillness. (*An autobiography*, p.193, nosso grifo)

⁴³ Ibidem, p. 201.

⁴⁴ Em *Owls do cry* muitas passagens são impressas em itálico e se referem ao cantarolar de Daphne no *dead room*. Tais passagens são geralmente prosa poética e não obedecem regras de gramática, misturando estilos. Seu propósito é demonstrar a agonia mental de Daphne, bem como seu (de Daphne e da própria Janet) talento artístico que foi ignorado tanto pela família como pela sociedade.

Para Próspero, a ilha na qual ele aportou é um lugar de exílio, (embora seja também um lugar de segurança, fora do mar), exílio do seu reino em que corria perigo de vida. É também um lugar livre de responsabilidades no qual o sábio pode estudar seus livros e praticar sua magia. Contudo, o exílio é um estado penoso, e quando alguém pudesse falar da segurança que ele encontraria no exílio, seria necessário olhar para algo maior, para algumas implicações relacionadas à situação de alguém que foi banido de sua pátria e de seu reino.

Em sua autobiografia, Frame fala do hospício como de uma gaiola e, ao mesmo tempo, de um exílio que é, simultaneamente, um espaço seguro, livre dos ataques externos contra sua "diversidade", mas que também lhe impede de viver. Conforme C.D. Narasimhaiah, escrever sobre o tema do exílio implica descrever a forma pela qual tanto o mundo da história, como o mundo da literatura, dão suporte ao fato de as pessoas viverem em eterno exílio:

[...] exile from home, community, country, race, from God and sometimes from ... [themselves] too. In its many variations exile has dominated the writer's thinking in different cultures in different ways, so much so that it has acquired the compulsion of an archetypal truth. In popular use, however, it carries intimations of being banished, alienated, uprooted, disembowelled, and in all cases of being deprived and dispossessed.⁴⁵

A escritura frameana reflete poderosas intuições e grande sensibilidade a respeito do isolamento vivenciado pelas mulheres que precisam lutar persistentemente contra as expectativas sociais, a fim de conduzir uma vida de poeta *full time*. Janet Frame bem pode identificar-se com a noção de alienada e despossuída, não somente como uma mulher "alegradamente louca" dentro de uma sociedade "sadia", mas também como uma escritora neozelandesa trabalhando no espaço de um império, o Império Britânico, propiciando, com isso, uma leitura do intertexto colonial. Segundo Caney:

The Tempest provides much material for postcolonial critics: Caliban suffers displacement when his island is invaded by "civilized" people; Prospero must form a

⁴⁵ NARASIMHAIAH, C.D. Gift of exile. In: BENNETT, Bruce (Ed.). *A sense of exile: essays in the literature of the Asia-Pacific Region*. Nedlands: the Center for Studies in Australian Literature. University of Western Australia, 1988. p. 57. *Apud* CANEY, op. cit., p. 158.

new relationship with the island that becomes his prison; and Ariel seeks freedom to find her place in the world. Frame writes of having negotiated similar forms of displacement. She comments poignantly on her discovery of New Zealand writing with the same pride Caliban displays when he describes the music of his native island:

Be not afeard. The isle is full of noises, Sounds, and sweet airs, that give delight, and hurt not. (III.ii.130-31)⁴⁶

Como Caliban, em *An angel at my table*, Frame critica a restrição "obrigatória" à língua-padrão do Império (o que a obrigou a assumir identidades e nomes postiços), que lhe foi imposta em parte pelos editores, em parte por sugestão do amigo escritor Sargeson, quando ela começou sua carreira de escritora. Ela confessa que precisava popular suas histórias com personagens e sonhos do mundo poético de outro hemisfério, nascidos de sua imaginação, para ser aceita:

There was such a creation as New Zealand literature; I chose to ignore it, and indeed was scarcely aware of it. Few people spoke of it, *as if it were a shameful disease*. [...] I tried and failed to write poems like those in the books [...] and though I read the poem again and again I had to be content with the Congo, Nile, Colorado, Niger, Indus, Zambesi: beautiful names but those of another world. (*An autobiography*, p. 192, nosso grifo)

Em seu estudo, Caney recupera o personagem Caliban, o escravo deforme, questionando o fato de o indígena ter sido forçado a aprender a língua de seus "colonizadores" brancos - o que não o libertou de sua escravidão, e disso ele tem consciência. É quando Caliban diz a Próspero:

You taught me language, and my profit on't Is, I know how to curse. The red plague rid you For learning me your language! (I.ii.336-38)

Uma das características principais da opressão imperialista é o controle da linguagem: *The imperial education system installs a "standard" version of the metropolitan language as the norm, and marginalizes all "variants" as impurities.*⁴⁷

Frame discute justamente esse problema, reclamando o direito de usar sua própria linguagem, num ensaio escrito para uma publicação que trata de problemas pós-coloniais:

⁴⁶ CANEY, op. cit., p. 159.

⁴⁷ ASHCROFT et al., op. cit., p. 7.

We want our words. If I write of a bach by the sea I do not want it to be turned into a bungalow or cottage or mansion. If we write of a *tangi* we mean just that: a *tangi*. This absorption, even within one's own country, of another culture means a form of imprisonment for able-bodied words which languish and could die exiled from the literature, never having the opportunity to work within it and enrich it. How much more magnified this imprisonment and exile may be in a world setting, when countries high in literacy and publishing opportunities, reinforced by an abundance of exported films, can almost vacuum-clean, overnight, another culture and language. (FRAME, 1992, op. cit., p. 92, nosso grifo)

Frame argumenta que certos valores literários precisam ser atribuídos a uma palavra, bem como valores de literariedade, e as mudanças introduzidas pelo editor muitas vezes podem destruir tanto o significado como também o ritmo da frase. Aqui Frame está preocupada a respeito da possibilidade de que a linguagem da literatura seja banida por uma sociedade que não tem consciência do valor estético de suas próprias palavras.

A escritora está constantemente atenta a respeito das estruturas de poder que, em sua pátria, colonizaram tanto os *maoris* quanto os mentalmente enfermos, "the unbelonging". Em *Owls do Cry*, ela ironiza o ensino colonial que ela recebera na escola, atribuindo o comentário a Toby: "*There had been Maori Wars and the white people had taken a block of land [...]*", ensina o professor de História, [but] "*how big is a block of land?*" Toby wondered.⁴⁸

A escritura frameana se movimenta frequentemente da atualidade "material" para qualquer espaço imaginário. Seus textos são por isso recheados do jogo entre mente e mar. A idéia junguiana da mente, descrita por Jolande Jacobi, é uma metáfora muito pertinente quando se tenta decifrar as interrelações entre *The Tempest* e a escrita de Janet. Segundo Jacobi,

The consciousness [...] floats like a little island on the vast, boundless ocean of the unconscious which [...] embraces the whole world. Her description is reminiscent of Prospero's words:

We are such stuff As dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep. (III.ii.132-35)⁴⁹

⁴⁸ *Owls do cry*, p. 15.

⁴⁹ JACOBI, Jolande. *The psychology of C.G. Jung*. Trans. Ralph Manheim. London: Routledge and Kegan, 1968. p.6. *Apud* CANEY, op. cit., p. 161.

O texto de Frame, como *The Tempest*, também está pontilhado de sonhos e pseudo-sonhos que parecem ter sido dragados no fundo lago do inconsciente e trazidos à tona. Em ambos os textos o motivo do mar, como já foi visto, é muitas vezes utilizado para representar esse aspecto mental que não será subserviente ao intelecto racional e controlado.

Nessa ampla e multifacetada intertextualidade, percebemos os largos horizontes literários e ideológicos de Janet Frame que consegue incorporar textos, idéias, palavras e fragmentos num todo discursivo extremamente articulado e coerente, num processo de "amplificação" que, segundo Jenny, transforma um texto original através do "desenvolvimento de suas virtualidades semânticas".⁵⁰

6.5. M. R. Rilke: vida/morte, poesia/misticismo

Quando Janet Frame, tomada de profundo desespero em sua cela, no momento mais trágico de seus anos de internação, porque sabe que ninguém a ouvirá ou virá salvá-la, apesar de suas súplicas, reza o Salmo 23:

The Lord is my shepherd: I shall not want. He maketh me to lie down in green pastures: He leadeth me beside the still waters. Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil: For Thou art with me; Thy rod and Thy staff they comfort me [...]⁵¹

está provavelmente introduzindo, numa associação *in absentia*, via paráfrase, as elegias de Rilke que tanto a encantavam:

Quem, se eu gritasse, me ouviria dentre as ordens
dos anjos?
e mesmo que um me apertasse de repente contra o coração:
eu morreria da sua existência mais forte.
Pois o belo não é senão
o começo do terrível,

⁵⁰No conceito de "ampliação", uma das categorias de enquadramento possível para a intertextualidade, Jenny exemplifica com Lautréamont ("Cantos sobre o Oceano") e Baudelaire ("L'Homme et la mer"), afirmando que não se trata de mera reminiscência, mas de uma relação intertextual, em que Lautréamont "retoma o paralelo entre o homem e o oceano, que serve de enquadramento ao texto de Baudelaire. Além disso, torna a utilizar numerosos temas do poema, tratando-os como 'tópoi' a ampliar: o mar como espelho do homem, a amargura das ondas semelhante à do espírito humano, as riquezas escondidas das águas, a sua profundidade tenebrosa, etc." (JENNY, op. cit., p. 39-40).

⁵¹ Cf. KING. M., op. cit., p. 105-106.

que nós mal podemos ainda suportar,
 e admiramo-lo tanto porque, impassível,
 desdenha destruir-nos. Todo anjo é terrível.
 E assim eu me reprimo
 e engulo o chamamento dum soluçar escuro.
 Ai! De quem poderíamos nós então valer-nos?

RILKE, *A primeira elegia*⁵²

Somente o fato de pronunciar as palavras da prece foi uma fonte de conforto. Na manhã seguinte, como em resposta a esse rogo, Janet foi removida para o pavilhão 7, e ela sempre lembraria esse lugar como um oasis *with its park and willow tree and its friendly ward sister*. Ela tomou esse "aviso" como um sinal de que suas preces haviam sido ouvidas e que alguém, ou alguma coisa - *one of her mother's "angels" was looking after her. She retained this conviction, and this memory, for the rest of her life.*⁵³

As reflexões sobre vida e morte são freqüentes, como já vimos, na obra ficcional e na autobiografia frameana, e se constituem da aceitação da vida e da morte como os dois lados de uma mesma moeda. Também nas elegias de Rilke, a aceitação da Vida e da Morte mostram ser uma coisa só. Aceitar uma com exclusão da outra seria uma limitação que excluiria todo o infinito. A morte, para Rilke, como também para Frame, é apenas *o lado da vida* que não está voltado para nós e que nós não iluminamos:

Só a grande Unidade existe, que engloba o aquém e o além e que é pátria dos *Anjos*. É por isso que eles, como se diz na primeira elegia, "não sabem muitas vezes se andam entre vivos ou entre mortos", são *terríveis* aos espíritos dos vivos que "distinguem demais" e nem mesmo o poeta, que em beleza lhes presente a existência, lhes suportaria o abraço.⁵⁴

A mãe de Janet, uma fervorosa adventista, acreditava piamente na existência dos "anjos", e essa crença foi herdada por Janet, embora ela, conscientemente, não fosse ligada à religião. A imagem dos anjos, rilkiana ou materna, é tão presente na memória da escritora que o segundo volume das autobiografias terá por título *An*

⁵² RILKE, R.M. *As elegias de Duíno e sonetos a Orfeu*. Versão portuguesa de Paulo Quintela. Porto: Inova, [s.d]. p. 35.

⁵³ KING, M., op. cit., p. 106, nosso grifo.

⁵⁴ QUINTELA, Paulo. "Este erro de distinguir". In: RILKE, op. cit., p. 15-29.

angel at my table, um verso de Rilke que se liga, via intertexto, aos venerados anjos maternos.

No Prefácio de *Cartas a um jovem poeta*, Cecília Meireles comenta as cartas de Rilke ao jovem poeta Franz Xavier Kappus que lhe pede conselho para tornar-se um verdadeiro poeta:

Quanto ao conteúdo dessas dez cartas, que tão singularmente deveriam sobreviver como uma espécie de mensagem, solicitada por Kappus, mas útil a tantos destinos, conviria chamar a atenção do leitor para alguns dos seus pontos mais interessantes. [...] O Rilke dessas cartas é como um intermediário de mistérios, uma espécie de oráculo, que se consulta e em quem se crê. [...] De literatura, propriamente, pouco falam as cartas. Podem ser resumidos os conselhos do poeta em algumas linhas: *escrever só por absoluta necessidade, evitar temas sentimentais e formas comuns, escolher as sugestões oferecidas pelo ambiente, a imaginação e a memória, não dar importância aos críticos, não ler tratados de estilo.*

O resto é muito mais importante [...] Por isso, aplica-se a valorizar, aos olhos do jovem Kappus, a necessidade de um mundo inteiro; de uma clarividência; *de um gosto de solidão constante e inteligente; de uma visão diversa do amor; de uma ternura pela natureza e pelos mínimos aspectos das coisas; de uma paciência interminável; de uma aceitação leal de todas as dificuldades; de uma fidelidade à infância [...].* (Nossos grifos)⁵⁵

A solidão de que fala Rilke é a solidão buscada por Janet Frame em toda sua vida, e que ela encontra refugiando-se no mundo mágico da poesia e da ficção. É a solidão "inteligente e constante" do recolhimento necessário ao artista para criar a beleza da arte que ela encontra no exílio, propiciado primeiro pela cabana militar no quintal de Frank Sargeson; mais tarde, pelas longas viagens ao exterior e, mais tarde ainda, por seu exílio voluntário nas colônias dos artistas nos Estados Unidos.

Os conselhos ao jovem poeta remetem, de fato, às afirmações que Janet Frame, já madura, fará a respeito de sua arte: a necessidade absoluta de escrever para manter-se viva, a exclusão de sentimentalismo e de clichês, o uso da memória criativa, a observação daquilo que está próximo do poeta (fatos, pessoas, lugares, a natureza como um todo), a não-filiação a escolas literárias ou a estilos particulares, o apego à infância transfigurada, a indiferença em relação à opinião dos críticos e, sobretudo, a aceitação da morte como complemento da vida. Uma crença que está

⁵⁵ MEIRELES, C. In: RILKE, Ranier Maria. *Cartas a um jovem poeta*. 20. ed. Tradução de Paulo Rónai. *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. de Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 1994.

muito presente em *Daughter Buffalo*, em que a morte, que é o tema do romance, também é meditada e vista como uma fase da criação, como metamorfose, ao invés de extinção, como tomada de consciência necessária na busca do significado da vida.

É ainda a iminência da morte que fustiga a mediocridade míope da vida suburbana em *The adaptable man*, identificada com o "ponto firme da visão pura". Em *A state of siege*, a mesma idéia toma a forma de um metafórico bater à porta de Malfred Signal, a professora de pintura segregada, "sitiada" numa vida da qual sempre excluiu a imaginação. Quando finalmente chega o conhecimento tão esperado, Malfred pode morrer em paz, porque vida e morte se complementam, no momento em que se chega a conhecer esse dois aspectos inseparáveis.

Não pretendemos aqui realizar uma investigação psicológica, mas apenas relacionar essa preocupação constante com a morte, tão presente em Rilke, retornando a algumas passagens descritas por Frame em ocasião das muitas mortes na família. No episódio da morte da avó e da irmã Myrtle, ela se recusa a vê-las, ao mesmo tempo em que lamenta sua covardia:

Grandma died, and when she was lying in the front room, Mother came to Myrtle and Bruddie and me, saying, "Would you like to see Grandma?" The others said yes and went solemnly to look at the dead, while I hung back, afraid and always to regret that I did not see Grandma dead. [...] And some years later when Myrtle herself was lying dead in her coffin in the front room and mother asked me "Do you want to see Myrtle?" I, never learning, still fearful, refused to look on the face of the dead. (*An autobiography*, p. 23)

Dez anos após a morte de Myrtle, outra irmã, Isabel, morre por afogamento, e nessa ocasião Janet não consegue vê-la porque o corpo foi lacrado num caixão metálico *To stop her from smelling*. Janet não assiste ao sepultamento, mas percebe que *some of my memories of that time were there, too, and were buried with Isabel*.⁵⁶

É possível levantar a hipótese de que a morte foi um tema pesado e invasivo na vida de Janet Frame e que ela o assimilou pela vida e pela literatura. Os poetas que falam em morte são, de fato, os que conseguem suavizar sua dor:

⁵⁶ *An autobiography*, p. 209

My momentary feelings about Isabel's death, as with Myrtle's [...] were overtaken by the dreamlike reality of the first *death by water*, and the fact that I chose to identify both in a quote from T.S. Eliot, reminding me that I still inhabited a literary world. I had lived through *The Waste Land*; I had met Phlebas the Phoenician, who "*a fortnight dead, forgot the cry of gulls*". [...] I had known and experienced the rhythm and feeling of Virginia Woolf's *Waves*, the tragedy of *Tess* and *Jude* and the blow struck at the Brontë family. This new dead came as an epilogue to the old stories and a prologue to the new, in our land where the "great sea" and the rivers would speak for us and we would "speak for ourselves", where even now, Time had at last taken up residence, on the Canterbury Plains - not too far from Picton - as " ... *the north-west air nosing among the pines ... the water-race and the rust on railway lines*" even those railway lines merging in the distance to a thin perspective that became the dark shaft of absence. (Ibidem, p.208, grifos e reticências da autora)

A morte de Myrtle não havia ainda sido superada, quando ocorreu a morte de Isabel e, no texto de Frame, encontramos a clara referência ao poema "Death in the water", de T.S. Eliot, (*The sacred wood*, IV poema), a "Phlebas the Phoenician" que já não podia ouvir "o canto das gaivotas". A presença de *The waves* (Woolf) já é mais metafórica, posto que "as ondas" trazem à mente de Janet as águas traiçoeiras que arrastaram os jovens de quem falam os poemas, bem como suas duas irmãs. Frame refere-se também aos dois romances de Thomas Hardy, carregados de tragédia: *Tess of the D'Urbervilles* (1891) e *Jude the obscure* (1895) que ele escreveu antes de dedicar-se à poesia. Relendo *Tess*, durante um período de doença, ela escreveu uma carta a Frank Sargeson na qual elogia o romance: *A wonderful book, glaring with faults, but so strong, clear, tragic* [...].⁵⁷ Essas tragédias "literárias" aproximam Frame de seus poetas e das irmãs Brontë, que conviveram com duras perdas afetivas, criando uma ponte intertextual e sentimental de grande profundidade.

A morte como tema é um aspecto que não pode ser subestimado em termos de intertextualidade, embora muitos poetas e ficcionistas antes e depois de Frame tenham escolhido essa temática. O fato é que ela fala abertamente da força que retirou das leituras apaixonadas dos romances de Virginia Woolf, de Thomas Hardy, dos poemas de Eliot e dos poemas de Rilke, que estudou nas versões inglesa e francesa, chegando a traduzir vários, o que confirma o caráter intertextual dos fragmentos analisados que partem de "textos centralizadores". Conforme argumenta Jenny:

Herdamos um termo "banalizado" e que nos cabe tornar tão pleno de sentido quanto possível [...] a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de

⁵⁷ Apud KING, M., op. cit., p.291.

influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um "texto centralizador", que detém o comando do sentido. (JENNY, op. cit., p.14, nosso grifo).

Analisando a conceituação dada por Jenny, Sandra Nitrini⁵⁸ destaca três pontos essenciais no aspecto intertextualidade:

- 1) o reconhecimento da presença de outros textos em toda e qualquer obra literária;
- 2) o trabalho e modificação que os textos estranhos sofrem ao serem assimilados;
- 3) o sentido unificador que deve ter o intertexto, entendido como "texto absorvendo uma multiplicidade de textos, mas ficando unificado por um sentido".

Em se tratando da obra frameana, nos atreveríamos a dizer que esse "texto centralizador", "unificado por um sentido" é, de fato, a *opera omnia* de Frame, se a observarmos do ponto de vista do tema da morte. Mas haverá um conceito teórico de intertextualidade que inclua ou considere a temática? Acreditamos ser possível, quando o papel temático seja capaz de estabelecer relações entre textos, isto é, de estabelecer "um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. [...]. Basta uma alusão, para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, *um conjunto ideológico*, sem ser preciso falá-los".⁵⁹

Enfatizamos a expressão "conjunto ideológico", pois é justamente nesse aspecto que os romances frameanos podem ser inseridos. E aqui se coloca o conceito de "interdiscursividade" que pode dar conta das formações discursivas de dimensões variadas, donde emerge o conceito de "heterogeneidade discursiva" postulada por Authier-Revuz (1982, 1984) que distingue duas categorias: uma heterogeneidade mostrada (ou representada) e uma heterogeneidade constitutiva. A primeira, interpretada por Maingueneau,

corresponde a uma presença detectável de um discurso outro ao longo do texto. Mas devemos distinguir entre as formas não-marcadas dessa *heterogeneidade* e suas formas marcadas (ou implícitas). As formas não-marcadas são identificáveis sobre a base de índices textuais diversos ou graças à cultura do co-enunciador [...]. As

⁵⁸ NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997. p.163-164.

⁵⁹ JENNY, op.cit., p. 21-22, nosso grifo.

formas marcadas são assinaladas de maneira unívoca. (MAINGUENEAU, op. cit., p.76, grifos do autor)

A heterogeneidade constitutiva, pelo contrário, é encontrada no discurso dominado pelo "interdiscurso". De modo que o discurso

é não apenas um espaço onde vem se introduzir o discurso outro, ele é constituído através de um debate com a alteridade, "independentemente de toda marca visível de citação, alusão, etc.". (Ibidem, p.78-79, grifos do autor).

Parece, pois, viável, postular uma heterogeneidade discursiva constitutiva para uma intertextualidade que não cabe em qualquer outra conceituação até aqui analisada. Poderíamos falar em "figuras de intertextualidade" ou, como postula Jenny, numa mudança sutil pela qual "*um esquema semântico é retomado no contexto num novo nível de sentido*".⁶⁰

Essa mudança de "esquema semântico" é o que se observa já a partir da figura de Daphne (*Owls do cry*) que se constitui como motivo recorrente, como ponto de referência intertextual, quando relacionada aos *Sonetos* de Rilke, e que será continuada nos romances sucessivos. Em *Faces*, Istina lê os *Sonetos a Orfeu* em alemão e inglês e cita os primeiros versos do soneto XII que, ironica e dramaticamente, se relacionam com a lobotomia que ameaça "mudar" sua personalidade:

"*Wolle die Wandlung*" I read. "*Choose to be changed*". Not only Rilke was giving that advice. The doctors were to have consultations, and Sister Bridge was hinting to me that it was impossible for me to continue living as myself, that I must be changed. "*That which would stay what it is renounces existence; Does it feel safe in its shelter of lusterless gray?*" they might have whispered to me, but for them there was one way only, the head shaved and the eyes large and dark, meeting darkness. "Choose to be changed; with the flame be enraptured" - but in too many cases the flame was the ice pick of a lobotomy. (*Faces in the water*, p.161, grifos da autora)

Em *The edge*, Toby recebe o papel de Orfeu no jogo da identidade realizado a bordo do navio, cujo nome é *Matua*, isto é, morte, na língua *maori*. Essas duas alusões são suficientes para lembrar que Daphne, modificada pela lobotomia no final de *Owls do cry*, tem o nome da ninfa que se "modificou", mudou de identidade, se tornou loureiro no final do poema de Rilke (como na mitologia grega), e que Vera, a

⁶⁰ Ibidem, p. 43.

protagonista de *Scented gardens*, era o nome da jovem morta na flor da idade, para a qual Rilke compôs o epitáfio.⁶¹

Orfeu passa então a ser o denominador comum de, pelo menos, as quatro primeiras obras de Frame. Cada uma das diferentes versões de Daphne possui alguma de suas características. Como Orfeu, Istina também está perdida no mundo dos mortos-vivos. Thora, por sua vez, procura impor ordem na confusão do mundo dos vivos-mortos, e Vera transforma seu refúgio num templo, resgatando a linguagem da aniquilação total. Como Orfeu, todas elas visitaram o mundo de Eurídice e voltaram de lá alienadas da sociedade e da humanidade, com a consciência de que os mortos são parte de nossa vida tanto quanto os vivos. Como Orfeu - destroçado pelas feras - elas sentem suas almas aprisionadas e divididas, rasgadas e dispersas.

Por outro lado, Orfeu nos ajuda também a compreender a imagem da árvore que aparece insistentemente nos quatro romances e que reaparecerá em romances posteriores. Retrospectivamente, podemos compreender melhor por que Toby sonha ser uma árvore ou *an entire forest, with the Lost Tribe inhabiting him*,⁶² e por que o beijo que Zoe recebe é *the core of my life [...] my tiny precious berry from the one branch of a "huge tree in a forest where the trees are numberless" [...]*.⁶³

E também podemos compreender melhor por que a parte central de *Faces* é intitulada *Treecroft*, e por que motivo Edward Glace não pode desistir da "árvore" genealógica da família Strang (*Scented gardens for the blind*).

Orfeu relaciona claramente Janet Frame a Rilke e a todos os poetas do passado que ela assimilou e cuja voz é parte dela e de seu processo criativo. Tudo isso nos parece suficiente para evidenciar que os *Sonetos a Orfeu* têm um papel fundamental nos primeiros romances de Janet Frame, muito mais do que poderia parecer à primeira vista. Um papel que ultrapassa o aspecto intertextual, pela rica e complexa elaboração desses textos que (con)fundem e metabolizam vida e obra num amálgama

⁶¹ Um detalhe interessante é que Wera Ouckama Knoop era o nome da jovem inspiradora dos sonetos de Rilke morta na adolescência, filha de uma amiga muito especial, à qual o poeta dedicará os *Sonetos a Orfeu*.

⁶² *The edge of the alphabet*, p.4.

⁶³ *Ibidem*, p. 239.

em que os elementos que o compõem são de difícil discernimento, embora não deixem dúvidas quando analisados em seu conjunto. E, se isso não bastasse, temos as palavras da escritora que confirmam e justificam essa forte presença intertextual:

Yet, when I spent eight years in a mental hospital I was rich beyond calculation, I had no need to make words out of bread, for my companions, carried about with me in a little rose-embroidered bag, were Shakespeare and a translation of Rilke's *Sonnets to Orpheus*. *Who could not help being influenced by writers whose works were physical companions in the fight for survival?*⁶⁴

Outro testemunho que reafirma a presença de Rilke na vida e na obra frameana nos vem de uma carta que ela escreveu a seu antigo professor de Psicologia: *Dostoevsky and Rilke are dear friends, though I do puzzle. When I read them I become more acutely alive ... I do not live here with these people, yet I do.*⁶⁵

Quando recebeu uma cópia emprestada dos poemas de Rilke traduzidos para o inglês, sentiu necessidade de conhecer mais esse poeta que compartilhava com ela tantos sentimentos e tantas idéias e comprou os "Sonetos a Orfeu", nos quais o poeta tentava descobrir *a satisfactory spiritual position amid the decay of reality*.⁶⁶ Seu biógrafo conta que *Frame devoured the work greedily, recognising that its preoccupations were similar to her own, and that its expression was powerful and reverberative.*⁶⁷ Ela ficou tão encantada com os sonetos que, na mesma carta, citou este versos:

Be not afraid of suffering, render
Heaviness back to the earth again;
Mountains are heavy, and seas, and the tender
Trees that in childhood you set in their places
Have grown too heavy for you to sustain.
Ah, but the breezes ... Ah, but the spaces ...

RILKE, *Sonnets to Orpheu*, IV

Comentando essa estrofe, na carta a John Money, (o prof. Forrest), ela escreveu:

⁶⁴ FRAME, J. "Memory and a pocketful of words", op. cit., p. 487, nosso grifo.

⁶⁵ FRAME, J. Em carta a John Money (John Forrest) datada de 26 ag. 1948. Citado por KING, M., op. cit., p. 100.

⁶⁶ *The Oxford Companion to English Literature*, 1985. p. 831. Citado por KING, M., op. cit., p. 98.

⁶⁷ KING, p. 99.

We are the children and we run about with worlds on our shoulders, little Atlases and not knowing, taking trees in our finger, saying stay there, tree, and the tree stays, even the giant fir and oak. Can one in childhood catch the other side of heaviness, seas flowing like light and mountains wavering delicate as shadows? ... My friend, you see the struggle in me between body and mind.⁶⁸

O último romance de Frame volta-se de novo, implicitamente, para a poesia de Rilke, na qual a lira de Orfeu fez nascer uma floresta inteira - outra versão do *orchard in the sky*.⁶⁹ Os *Sonetos* parecem, pois, inseparáveis da forma intrincada que ela desenhou para expressar o conceito de Heidegger do homem deixado só num mundo incompleto em sua estrutura básica, *continually fulfilling himself by a series of metamorphoses until he comes to the final contact with being*.⁷⁰ Do ponto de vista intertextual, pode-se então falar na "intersversão dos valores simbólicos" postulada por L. Jenny, em que temos a retomada de símbolos elaborados por outros textos, com novos valores semânticos, num novo contexto.

6.6 Joseph Conrad: o tema do imperialismo e da solidão

Em diversas ocasiões, a obra de Janet Frame foi genericamente associada a Joseph Conrad, particularmente em relação ao romance *The heart of darkness* (1899), todavia são poucos os críticos que analisaram semelhanças e/ou diferenças. Um dos aspectos mais evidentes talvez seja a oposição que Conrad estabelece entre branco/preto, simbolizando a luz *versus* a escuridão e, ao mesmo tempo, referindo-se à África, considerada, na época colonial, como o país do atraso, enquanto Frame opõe luz e escuridão para evidenciar a claridade do conhecimento puro, livre de preconceito, e a obscuridade como preconceito e não-conhecimento. Neste caso, teríamos novamente um caso de "intersversão dos valores simbólicos",⁷¹ com a

⁶⁸ FRAME, *apud* KING, M., p. 100.

⁶⁹ *The Carpathians*, p. 115.

⁷⁰ DELBAERE, 1975, *op. cit.*, p. 36.

⁷¹ Se aceitarmos a interpretação de Gina Mercer a respeito do título do segundo volume da autobiografia de Frame: *An angel at my table* e, evidentemente, dos versos do poema inspirador de Rilke, é possível falarmos, nesse caso específico, de uma "intersversão". Invertendo/suvertendo a mensagem dos versos, Frame parece dizer que suas autobiografias são "diferentes" de sua prosa anterior, que ela as escreveu deliberadamente, num simples "five finger drill", um trabalho que não "incomodaria" leitores e críticos: "[...] knowing that a high degree of the simple and the courteous was necessary to unravel the myths surrounding her. [...] Frame is as capable of witty teasing and trickery as she is here capable of weaving an accessible and inspiring story out of a less than easy life"

recuperação de símbolos criados por outro texto "com significações opostas no novo contexto".

Os ambientes da ficção conradiana são quase sempre exóticos, o que não ocorre nos romances de Janet Frame, tendo como pano de fundo o mar ou o interior da África. Todavia, o que pode aproximar Conrad de Frame são sobretudo os temas enfocando homens e mulheres solitários que se defrontam com os mistérios de seus eus mais profundos. Embora na metade do século XIX os escritores norte-americanos, como Melville e Poe, entre outros, já tivessem explorado as obscuras regiões da solidão espiritual, esse tema era completamente novo no romance inglês, no final do mesmo século. O mesmo pode dizer-se de Frame, que refaz esse percurso em toda sua obra, ficcional ou autobiográfica, renovando toda a tradição romanesca da Nova Zelândia, a partir de meados do século XX. E, ao lado do tema da solidão, temos ainda o tema do imperialismo que perpassa toda a obra frameana e conradiana.

O olhar desencantado e cínico de Conrad sobre o colonialismo é claramente resumido nesta passagem pronunciada pelo personagem Marlow: *The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter nose than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much.* Na leitura de Edward Said:

Essa atitude imperial [...] é belamente captada na rica e complexa trama da grande novela *Heart of darkness*, escrita entre 1898 e 1899 [...]. Provavelmente, Conrad nunca poderia usar Marlow para apresentar seja o que for além de uma visão de mundo imperialista, pois nada havia de não-europeu acessível aos olhos, fosse de Conrad, fosse de Marlow. (SAID, op. cit., p. 55-57)

No romance de Conrad, que pode ser considerado um libelo especificamente voltado contra a brutal colonização do Congo Belga pelo branco, ainda resta, no âmago da história, o espetáculo de Kurtz, um dos personagens, defrontando-se com a

(MERCER, 1994, op. cit., p.235-234). A nossa leitura é de que o verso da segunda estrofe : "Un simple verre de tous le jours" ou "A simple, common glass" poderia sugerir justamente o oposto, isto é, uma amarga e trágica ironia que subverte a mensagem do poema, pois é justamente nesse segundo volume que Frame narra o período mais doloroso de sua vida. De qualquer forma, seja qual for a interpretação dos versos de Rilke e do emprego deles por Frame, temos um caso relativamente claro de "interversão dos valores simbólicos", em que "da metáfora generalizada, só [se] aproveita o veículo, apagando [ou subvertendo] todas as conotações ligadas ao conteúdo" (JENNY, op. cit., p.43).

escuridão (*the darkness*) da alma humana, uma escuridão que Janet Frame aborda em grande parte de seus romances, contos e poemas.

O ambiente africano de Conrad é parcialmente simbólico, e a viagem rio acima é, ao mesmo tempo, um mergulho nas profundezas do espírito e uma denúncia radical à política do imperialismo: o que nos conduz ao coração temático de *The edge of the alphabet*. O romance é uma viagem de *self-discovery* que se aventura pelos *dark seas of identity*, ao mesmo tempo em que é uma viagem em busca das origens (inglesas) que, afinal, revelam-se uma decepção. É Thora Pattern, a narradora, quem diz: *I made a journey of discovery through the lives of three people.*⁷²

Trata-se de uma viagem alegórica, tendo em vista as alusões a Orfeu e Eurídice, ao mesmo tempo em que essa viagem perigosa, na qual a água do mar, *lapping the sides of the ship was dark with the blood,*⁷³ representa simbolicamente o começo de um trágico mergulho na mente de Toby que denuncia as injustiças e a violência da Nova Zelândia e a decepção a respeito do mundo inglês.

É possível reconhecer aqui o epilético Toby Withers de *Owls do cry*. No começo, a viagem dele parece iniciar na Nova Zelândia em direção à Inglaterra. Na viagem, os três personagens encontram-se a bordo do barco *Matua*.⁷⁴ Na medida em que surgem as alusões a Orfeu, a jornada marítima passa a ser alegórica. Da mesma forma como ocorre em *Faces in the water*, Frame concentra-se numa *katábasis*, embora a imagem do descenso seja bastante diferente. A longa jornada marítima até Londres parece traçar um paralelo com a ida de Orfeu para o mundo dos mortos que, afinal, revela-se a mais profunda das viagens no espírito atormentado de Toby.

Para alguns críticos, essa queda, descoberta e retorno, é comparável à descida de Ulisses à casa de Hades, enquanto para outros, como Mark Williams,⁷⁵ trata-se da estrutura delineada pela *Divina Commedia* de Dante e por *Heart of Darkness*, de Conrad. A viagem de Marlow pelo intrincado terreno da floresta tropical, para

⁷² *The edge of the alphabet*, p. 4.

⁷³ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁴ A narrativa de Thora Pattern se dá a bordo de um navio, como no romance de Conrad, cujo narrador, Marlow, fala do convés do navio francês *Nellie*, atracado num porto inglês.

encontrar Kurtz, um homem de grandes qualidades morais, se constitui de uma elaborada simbologia que problematiza a sensibilidade contemporânea. Na verdade, é também o mesmo percurso de Istina (*Faces in the Water*) que desce ao inferno em busca de sua própria alma aprisionada, para libertá-la da violência e da intolerância de uma sociedade opressora.

O discurso frameano pode, pois, ser considerado aqui como produto do interdiscurso, cujo conceito foi desenvolvido pela análise do discurso, e cuja problemática inter- e intradiscursiva postula

un fonctionnement réglé qui depuis l'ailleurs de l'interdiscourse rend compte de la production du discours, machinerie structurale ignorée du sujet qui, dans l'illusion, se croit source de son discours là où il n'en est que le support, et l'effet. [...] La notion de préconstruit, trace de l'interdiscours dans l'intradiscours - c'est-à-dire repérable dans le fil du discours - est, par exemple, caractéristique de cette problématique dans son opposition à la présupposition como acte de langage. [...] Dans un autre perspective - celle de la théorie de son objet propre, l'inconscient - la psychanalyse, telle qu'elle s'explique, appuyé à la théorie de Saussure, dans la lecture lacanienne de Freud, produit la double conception d'une parole *fondamentalement hétérogène* e d'un *sujet divisé*. (AUTHIER-REVUZ, 1984, p.100-101, grifos da autora)⁷⁶

É nesse conceito de discurso heterogêneo atravessado pelo inconsciente, conforme Authier-Revuz, que reside o caráter de *blessure narcissique* reconhecido por Freud na descoberta do inconsciente por parte do sujeito que não é mais *maître en sa demeure* (ibidem, p.101). A "heterogeneidade enunciativa" postulada por Authier-Verduz, que inclui desníveis enunciativos, polifonia e desdobramentos do sujeito enunciativo, pode dar conta daquelas formas lingüísticas, discursivas e/ou textuais, que alteram a imagem de uma mensagem monódica.

Esses posicionamentos distintivos evidenciam que não há um campo discursivo isolado, e que o universo discursivo é perpassado por uma rede intensa e infinita de um campo do saber a outro, seja que abordemos o problema do ponto de vista psicanalítico, seja do ponto de vista lingüístico-cultural, pois o que torna possível esse trânsito é a memória discursiva. É ela que permite,

⁷⁵ Cf. WILLIAMS, M., op. cit., p. 17.

⁷⁶ AUTHIER-REVUZ, J. "Hétérogénéité(s) énonciative(s)". *Langages*, n. 73, p. 98-111, 1984.

na rede de formulações que constitui o intradiscurso de uma FD [formação discursiva], o aparecimento, a rejeição ou a transformação de enunciados pertencentes a formações discursivas historicamente contíguas. Não se trata, portanto, de uma memória psicológica, mas de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história. (BRANDÃO, 1996, op. cit., p. 76-77)

6.7 O intertexto começa com Yeats: o simbolismo

O primeiro capítulo do segundo volume da autobiografia, reduzido a um único parágrafo, é fortemente simbólico. "The stone" simboliza o peso do passado a ser removido para deixar espaço ao futuro. Enquanto é fácil remover o peso acumulado pelos primeiros anos da infância, para permitir ao tempo de levantar-se, os anos que seguem estão atados ao futuro que possui o peso de uma grossa pedra. O tempo que está por baixo não consegue mais crescer como faz a grama quando é esmagada: fica descorado e assume uma nova forma, com seus frágeis brotos desbotados de um outro tempo, ignorado, enlaçados uns nos outros embaixo do peso da pedra ...

Um poeta que a própria Janet Frame afirma ser parte de sua inspiração é William B. Yeats, cuja poesia possui como característica formal o coloquialismo, e cuja temática está voltada aos fatos quotidianos mais do que ao passado. No entanto, esse coloquialismo e essa preferência pelos fatos do dia-a-dia se revestem de profundo simbolismo. Atraído pelo ocultismo, espiritualismo e misticismo, como William Blake, outra fonte inspiradora da escritora, Yeats construiu uma mitologia pessoal, cujas bases se constituem de uma complexa visão da história como uma série de repetições cíclicas. Seu poema *The second coming*, que revela a crença nessa história que se repete, ilustra simbolicamente a era atual que inicia com o nascimento de Cristo, mas que já está decadente e moribunda, e que será logo substituída por uma nova era ameaçadora simbolizada pela *rough beast* e pelo falcão: *Turning and turning in the widening gyre, the falcon cannot hear the falconer*, em que o vôo espiralado do pássaro simboliza os movimentos cíclicos das eras históricas. De acordo com Frye:

Yeats buscou uma linguagem de símbolos em dois lugares óbvios: na mitologia tradicional da Irlanda, incluindo tanto sua saga heróica quanto seu folclore popular, e

no ocultismo de sua própria época, que tinha uma doutrina na teosofia e uma disciplina no espiritualismo. (FRYE, 1999, p. 244)⁷⁷

Enquanto Yeats busca seus símbolos na mitologia irlandesa, Janet Frame, nas antípodas, vai buscá-los na mitologia grega ou cristã e, mais frequentemente, na mitologia *maori*. A imagem do falcão cria um elo intertextual já com a primeira história que Janet narra aos três anos (*Bird, hawk, bogie*). O pássaro predador estará presente também em *Owls do cry*, em que a reminiscência shakespereana se (con)funde com a filosofia de Yeats; e ainda em *Faces in the water, Scented gardens for the blind*, nas autobiografias e em *Living in the Maniototo*. Aqui, no entanto, o pássaro predador é associado ao tema da linguagem: é o falcão suspenso sobre a eternidade, "que dela se alimenta, mas não de sua substância ...".

É pertinente observar que a imagem do vôo do falcão, aproximando-se de sua presa em círculos, ou espirais, está, por sua vez, intimamente ligada à mitologia *maori*, na qual as espirais são um velho motivo. A dupla espiral é, de fato, a mais comum das formas geométricas na escultura dos nativos. Ela está presente em quarenta e cinco tipos de espirais, que aparecem nos retratos de cabeças de baleias, nas partes arredondadas das canoas de guerra e na descrição dos bicos de certos pássaros. A predominância da espiral parece proceder das folhas de samambaia que possuem um significado especial na vida dos *maoris*, como símbolo do renascimento e das características exteriores e interiores das coisas da natureza.⁷⁸

Esses aspectos nos fazem retornar a Yeats e a seu falcão: *Turning and turning in the widening gyre, the falcon cannot hear the falconer* [...] e, obviamente, a Janet Frame, quando descreve os ambientes de sua infância: *We learned to love those beaches and rivers and the long shadow of a Southland twilight and the golden roads* [...] and "the ever-present hawks circling in the sky".⁷⁹ A imagem do falcão ainda está presente nos solilóquios de Erlene: *I wish I were dead, Erlene thought. No I don't wish I were dead. "But a big brown bird, a hawk, is flying down to pick out my*

⁷⁷ FRYE, N. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

⁷⁸ Cf. LEWIS, David. *The Maori*. London: Orbis Publishing, 1982. Disponível em: <<http://www.thecore.nus.edu.sg/landow/post/kerihulme/kh13.html>>. Acesso em: 12 abr. 2000

⁷⁹ *An autobiography*, p. 15, nosso grifo.

*insides" as if I were a sheep or rabbit, and count the jewels in me, to prove everything.*⁸⁰

Em *Intensive care*, as duas primeiras partes do romance são dedicadas à exploração do tema relacionado à repetição estéril da história no arco que vai desde a primeira a uma terceira guerra mundial imaginária. Como em Yeats, que se inspirou nas fontes da mitologia gaélica e no folclore de seu país, e cujos versos revelam um profundo pessimismo a respeito da história da Irlanda, no romance de Janet Frame parece não haver esperança para um mundo infestado de predadores que jamais deixarão de perseguir suas presas. Símbolo e alegoria são, de fato, aspectos muito freqüentes na obra de Frame, que revela uma dimensão habilidosa e deliberadamente oculta.

Um outro aspecto que pode aproximar Yeats de Frame é o fato de que o poeta irlandês devotou sua vida à cultura e à literatura de seu país, podendo, pois, assumir um papel pós-colonial. Em *Cultura e imperialismo*, Edward Said vê Yeats como um escritor que trabalhou a favor da descolonização, e reconhece a Irlanda como uma nação pós-colonial.

6.8 O intertexto bíblico: ascensão e queda

A simbologia de Frame pode ter começado e se inspirado em Yeats e em outros poetas e romancistas, mas certamente ela consegue ir muito mais longe, abeberando-se em outras fontes como, por exemplo, a Bíblia. Godfrey Rainbird, em *Yellow flowers in the antipodean room*, é o próprio Lázaro ressuscitado que se torna uma espécie de peregrino, cujo conhecimento proibido violou as leis da vida normal. Sua existência, após a volta do mundo da morte, e seu poder visionário subsequente, constitui também um estranhamento social. Ele volta para viver na sociedade real que o trata como um leproso, um proscrito.

Espaços semelhantes a nascentes surgem em sua mente. Investigando-as, ele se encontra *immersed, "baptized", in the joyousness of being alive*. Saindo dessas

⁸⁰ *Scented gardens for the blind*, p. 32-33.

fontes, ele continua a indagar através de uma estranha e profunda escuridão que não tem paralelo no mundo exterior. Segundo essa simbologia: *The imagery of the well and baptism obviously point to the general symbolism of life as a pilgrimage, thus signifying salvation, one of the rituals of purification involved in the archetypal quest. The well is also "an attribute of things feminine."*⁸¹

Que Godfrey foi submetido a um processo de salvação é evidente, porque ele se questiona, dentro das fontes e, quando re-emerge das profundezas de seu batismo, descobre um novo, curioso e repousante espaço particular ao invés de um terreno identificável. De acordo com Sambamoorthy, o batismo simbólico que a experiência da morte significou para ele *gives him a new lease of life, leading him in a direction that was not accessible before his "death"*.⁸²

Em seus monólogos interiores, produzidos em discurso indireto, o protagonista está voltando para um ambiente desconhecido: *It was an inward path and direction and it was there that his foothold was most firmly set, [..] [an] unfamiliar path.*⁸³

A peregrinação metafórica que o viajante empreende em direção ao centro do conhecimento visionário significa também que ele passa a perceber a natureza do labirinto simbólico, a fim de perseguir seus complexos modelos, para chegar ao centro do conhecimento visionário, ou à Fé autêntica e verdadeira.

Godfrey tem a visão de uma região de gelo permanente, e as imagens do gelo sugerem um movimento interior e um deslocamento da consciência, uma ruptura com a realidade externa. O que Godfrey vê e traz consigo do mundo dos mortos é uma região fantástica e surrealista, fora do âmbito da racionalidade, pairando sobre a linha divisória entre consciência e inconsciência, como simboliza a imagem tangível dos passaros. Sua mente está no limbo, entre vida e morte, onde formas estranhas se

⁸¹ CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. London: Routledge and Kegan Paul, 1971. p. 369.

⁸² Cf. SAMBAMOORTHY, A. "One angle of approach to Janet Frame's *Yellow flowers in the antipodean room*: the death-to-life conundrum". *Deep South*, v. 4, n. 1, Autumn 1998. Disponível em: <<http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/0498/0498frame.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2000.

⁸³ *Yellow flowers in the antipodean room*, p. 91.

materializam nas profundezas, retratando um caos interior, o próprio limiar simbolizando transição e transcendência:

His head raced with its hoofs flying, tipped with pain. Pain hammered like a horseshoe into the iron door that swung and shut the Wildlife Program, the giraffes grazed in his eyes, crossing the screen, in peace, making patterns in the tall golden grass. (*Yellow flowers in the antipodean room*, p. 39)

O acesso ao mundo da imaginação é dado pela imagem do mar, comparado com o subconsciente imaginativo individual. A presença do mar, imaginado através de seus *innumerable echoes and depths and distortions of light* (p. 242), passa a ser associada à nova fronteira da experiência criativa que Godfrey alcança depois que seus pensamentos foram *uniquely fertilized by death* (p.199): morte e ressurreição; morte e salvação.

A filosofia religiosa revela-se também em *Daughter Buffalo*, o romance através do qual Janet Frame parece nos dizer que no reino total dos humanos não há identidades separadas; todas as formas de vida, todas as formas inanimadas estão interligadas, e cada um é tanto agente de mudanças como objeto de transformação. A própria morte é um estágio da criação - uma metamorfose, muito mais do que extinção. É privilégio do artista reconhecer essa unidade; é tarefa dele tentar transcender as contradições da vida, é seu o fardo de sentir-se exilado pela ausência do tempo na divisão transitória da natureza humana.

O ser humano parece estar sempre em busca de autodefinição, porque *"everyone" man occupies an intermediary position between animals, confined below the threshold of consciousness, and gods, free from the tyranny of the flesh*. Essas divisões, no entanto, não correspondem exatamente à realidade. O poeta sabe que, além de todas as divisões feitas pelo homem, *there is a continuity of consciousness, a unity of experience which our limited and partial vision generally prevents us from recognizing*.⁸⁴

⁸⁴ DELBAERE, 1992, op. cit., p.161.

Esse conceito de unidade, que inclui todas as formas de vida, onde os "diferentes" precisam ter seu espaço, humanos ou animais, parece exemplificar com certa clareza as fontes bíblicas que permeiam a obra frameana, podendo-se falar em alusões interdiscursivas, multiplicadas e reformuladas, em suma, numa heterogeneidade discursiva "não-mostrada", por isso implícita, isto é, constitutiva do discurso, sem marcas visíveis de citação ou alusão, embora a ideologia cristã esteja implicitamente representada.

6.9 O intertexto sócio-político: "Admirável mundo novo"

O, wonder!
 How many goodly creatures are there here!
 How beauteous mankind is!
 BRAVE NEW WORLD
 That has such people in't.

William Shakespeare, *The Tempest*, V, Scene 1

Em *Owls do cry*, a metamorfose artística é confiada à personagem autobiográfica Daphne, vítima de uma experiência cirúrgica que a transforma em autómato-operário-de-fábrica, privando-a da imaginação. O romance é a primeira denúncia aberta de Frame contra a insanidade mental daqueles que, nos hospitais psiquiátricos, anulam o outro, por trás da máscara médica defensiva, autoritária, porque institucional. Ainda mais forte ela levantará sua voz em seu segundo romance-documentário-relatório, *Faces in the water*.

Em *Intensive care*, a voz tornar-se-á grito: a Nova Zelândia é descrita como uma espécie de Vietnã invadido pelas tropas americanas que pretendem classificar todos os habitantes em "normais" e "não-normais", utilizando a informática. O terror da não-normalidade desemboca na unânime condenação à morte no grande Dia da Classificação. Comparando a loucura à morte, como outra forma de não-ser, embora a única e mais profunda condição de ser, justamente através da loucura, "conhecimento extremo", Frame busca sua própria aceitação, seu espaço, juntamente com os demais *unbelonging*.

Nesse romance, na análise de Victor Dupont,⁸⁵ Janet Frame ultrapassa a perfeição do romance psicológico, evoluindo para uma dimensão didática e sociopolítica. A sociedade moderna é vista não apenas como um pano de fundo significativo, mas também como fator condicionante que se superpõe ao individual.

É aqui que a incômoda questão da natureza e dos deveres da civilização e do futuro da humanidade é colocada. Os personagens, redondos e tridimensionais, assumem um significado maior. De fato, as últimas páginas, que constituem um terço do romance, descrevem uma visão anti-utópica, ou talvez profética, do futuro da humanidade.

É aqui que o nosso mundo, evocado e representado nas duas primeiras partes do romance, se liga à terceira parte e à sociedade preconizada para o futuro. Por trás da solicitude despersonalizada, dispensada abstratamente à humanidade, atrás do "tratamento intensivo" (*intensive care*) amadurecem e tomam forma conseqüências "lógicas". É aqui que se coloca a contra-utopia ou a profecia (?) pronunciada por Janet Frame, que nos obriga a examinar o século, a II Guerra e o pós-guerra, quando outra guerra, desta vez, atômica, explode, e a terra é devastada⁸⁶ (*The waste land!*) de forma incrivelmente assustadora. Como remédio a essa esterilidade-esterilização, nas devastadas áreas da Escandinávia, as cidades destruídas foram reflorestadas com árvores de plástico e grama artificial. Com raras exceções, entre a população mais idosa, ainda presa aos sistemas tradicionais, a maioria das pessoas parece estar satisfeita, como se o desejo geral fosse exatamente esse. É assim que se arregimentam as nações, parece dizer Janet Frame, numa evidente preocupação ecológica e, portanto, política.⁸⁷

⁸⁵ DUPONT, Victor. "Janet Frame's brave new world: *Intensive care*". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p. 149.

⁸⁶ Essa "terra devastada" cria uma ponte intertextual com a cidade infernal descrita por William Blake e por Baudelaire. Mais tarde, por T.S. Eliot, em *The waste land*.

⁸⁷ Em seu último romance, *The Carpathians*, a destruição natural da linguagem demonstra ser conseqüência da descoberta da simbólica *Gravity Star*, isto é, a anulação da percepção comum da distância - e a metáfora da relatividade - simboliza a relatividade dos pontos de vista sócio-políticos. Dessa poderosa imagem emerge um corajoso discurso político: a chuva meteorítica da linguagem e o subseqüente desaparecimento dos habitantes de Maharawhenua - o país da memória - pode ser lida como a conseqüência da privação da linguagem - e nessa linguagem estão o poder e a presença política de um povo privado da memória, com claras referências à minoria *maori* - que sobreviveu "silenciosamente" na Nova Zelândia - mas também a uma privação humana universal, notadamente mais acentuada nos países pós-coloniais.

Os temas tratados em *Intensive care*, como a dureza e a maldade das pessoas, o programa eugênico, semelhante à limpeza étnica realizada por Hitler, o avanço tecnológico, a engenharia genética e a finalidade da morte, são problemas que vivem conosco e devem ser enfrentados, sugere a escritora. Embora de forma fantástica, simbólica ou alegórica, o romance evoca a solidão e a impotência política e social do ser humano, especialmente se ele for um "diferente", lançando um apelo para a salvação da humanidade - antes que seja tarde demais.

Em seu prefácio a *Admirável mundo novo*, Aldous Huxley, três décadas após ter escrito esse "admirável" romance, justifica os motivos que o levaram a imaginar o futuro tal qual o descreveu em sua crítica mordente: "O tema do Admirável Mundo Novo não é o progresso da ciência como tal; é o progresso da ciência na medida em que atinge os indivíduos humanos". No final do prefácio, encontramos a seguinte avaliação:

Tudo considerado, parece que a Utopia está muito mais próxima de nós do que alguém poderia imaginar [...]. Naquela ocasião, projetei-a seiscentos anos no futuro. Hoje parece perfeitamente possível que o horror nos alcance dentro de apenas um século. Isto é, se não explodirmos em pedacinhos nesse meio-tempo. Na verdade, a menos que escolhamos a descentralização e o emprego da ciência aplicada não como o fim cujos meios seriam os seres humanos, mas como meios para produzir uma competição de indivíduos livres, temos apenas duas alternativas de que nos podemos valer: certo número de totalitarismos nacionais e militarizados, tendo como raiz o terror da bomba atômica e como consequência a destruição da civilização [...] ou então um totalitarismo supranacional proveniente do caos social resultante do rápido progresso tecnológico em geral e da revolução atômica em particular, e desenvolvendo-se, debaixo da necessidade de eficiência e estabilidade, como a tirania - bem-estar da Utopia. (HUXLEY, 1981, p.21-22)⁸⁸

Comparando os textos de Huxley (romance e prefácio) e *Intensive care* parece impossível não encontrar um forte elo intertextual: a preocupação do autor de *Admirável mundo novo* com a desumanização e com os avanços da tecnologia nuclear é a preocupação de Janet Frame, que a projeta sobre uma Nova Zelândia dominada pela tecnologia a serviço de uma tirania disposta a "limpar" o terreno dos dejetos sociais, e conduzida por forças supranacionais, "vagamente" norte-americanas, enquanto o título do romance de Huxley retoma os versos de *The Tempest*, um intertexto que teve uma importância fundamental na formação literária de Frame.

No dia "D", o dia do extermínio, com sua cuidadosa preparação pelas forças supranacionais, monitoradas pela mais alta tecnologia, saber-se-á com certeza quem, entre os neozelandeses, poderá sobreviver, e quem será eliminado e enterrado em fossas comuns na planície de Taeri, ou melhor, utilizado como matéria prima nas novas fábricas ou, ainda, mantido em jaulas como cobaias, para experiências médicas.

A população destinada ao "holocausto", que aguarda os exterminadores do programa eugênico encarregados de conduzi-la ao sacrifício, é descrita como interpretando uma macabra *mascarade*. Dupont a compara a um flerte obsceno com a morte, que lembra *some parody of a past still present to our memories, of the gas-waggons and gas-chambers where Jews were exterminated by the million.*⁸⁹ Os idosos são levados para a morte neste quadro ironicamente grotesco e horripilante:

The "Humane"⁹⁰ Department and its Early Disposal Unit had almost a festive air with the bright-blue station wagons drawn up at the entrance, and the old men and women in their best clothes, the women with flowers in their grey hair, waving and singing. My window at the University overlooked the street where they passed and I found myself waving cheerfully as the passangers travelled to their letal picnic. (*Intensive Care*, p.181-182)

Convencidos do valor filantrópico do Human Delineation Act, seus promotores sabem também que poderá haver resistência ao processo. Para prevenir qualquer risco desagradável, a água é tratada com tranqüilizantes, enquanto uma corporação de polícia especializada chega dos Estados Unidos. A data escolhida para o dia D, o dia da classificação, será o primeiro dia da primavera, de forma a conferir-lhe a graça da estação, favorecendo assim *a Wordsworthian approach to the business.*⁹¹ Poucos são os cidadãos que procuram refugiar-se nas montanhas para fugir do massacre: a lavagem cerebral teve um excelente resultado. Há inclusive um grupo de idosos que se candidata aos primeiros lugares para o holocausto, em favor de

⁸⁸ HUXLEY, A. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Abril, 1981. [1965]

⁸⁹ DUPONT, 1992, op. cit., p.156.

⁹⁰ A ironia da escritora é bem evidente aqui, quando emprega o adjetivo "humane" ao invés de "human", sendo que o primeiro indica qualidades caracterizadas pela gentileza, pela compaixão, e é marcado pela ênfase aos valores humanistas, ao passo que o segundo refere-se meramente ao gênero humano como um todo.

⁹¹ DUPONT, op. cit. p.156.

um mundo melhor. Como recompensa, pedem a antecipação de uma morte misericordiosa para não enfrentar os horrores previstos para o dia D.

É possível interpretar esses aspectos intertextuais, transtextuais, múltiplos e interdisciplinares, que envolvem tecnologia e genética, guerra e racismo, supranacionalismos e tirania política, como a junção de "intertextualidade e poética histórica", ou como a presença da "intertextualidade implícita", em que se verifica o aparecimento de textos "habitados pela pregnância cultural dos textos anteriores".⁹² Ou, voltando a Genette, poderíamos dizer que se trata de transcendência textual, de uma metatextualidade que se realiza pela relação de comentário, unindo um texto a outro de que se fala "sem necessariamente citá-lo ou convocá-lo".⁹³

6.10 O intertexto mitológico: de Orfeu a *Memory Flower*

Quando Malfred Signal, protagonista de *A state of siege*, vislumbra o vulto de uma figura humana atrás da cortina de seu quarto, refletida pelas luzes da rua, mudando de forma, movimentando-se de maneira estranha, ela tem a sensação de que essa sombra desce de algum estranho Olimpo:

The barrier of things in their isolated worlds that yet protrude unknowingly, for it was supposed they had no knowledge, into other worlds, had never seemed, to Malfred, more vivid and frightening. She remembered Plato's shadows on the cave wall. She wondered what processions of Gods marched, like street lights, through Time, leaving their irrelevant and unregarded shadows-groups of human beings, suffering movements and distortions they could not control - influenced by the procession of marching lights. (*A state of siege*, p.79)

O texto sugere que atrás de cada fato existe um reflexo que se pode alcançar somente através da imaginação e de suas linguagens ancilares, como se - da mesma forma que ocorre com as sombras da caverna de Platão - nossa existência e o mundo contivessem inúmeras cidades de espelhos que somente o enviado pode nos mostrar. No entanto, o enviado do mundo dos mortos (como Orfeu), ou do mundo do significado (como *The Envoy*), é incompreendido, e sua autenticidade de visão emerge interpretada como auto-reclusão dentro da experiência pessoal, o que a sociedade considera "loucura".

⁹² JENNY, op. cit., p.7.

⁹³ GENETTE, op. cit., p. 6.

Somente o *Anjo à minha mesa* - o anjo da inspiração e do desespero - pode transformar a dor em filtro da existência. Ao lado do *anjo à sua mesa*, o poeta se diz dotado de tiresiana pré-consciência, dotado do terceiro olho do *tatuara*,⁹⁴ a terceira dimensão ou o mito que confere a visão em troca da vista. Muitas vezes cego, ele se debruça sobre o mundo silencioso dos diferentes - esquizofrênicos, autistas - que, como os mortos, falam através dele. Isso porque a autenticidade da visão somente pode ser encontrada na zona limiar, na viagem à ilha da memória (*To the is-land*), ou na cidade dos espelhos (*Mirror City*), onde a fantasia, criadora de mitos, transforma o comum e corriqueiro em novo e extraordinário.

Para Malfred, como para Janet Frame, a verdade está além da realidade física, e a luta de Malfred, que pode assumir por vezes uma dimensão sobrenatural e épica, é, de fato, a luta para chegar ao âmago da verdade. Algumas alusões mitológicas no romance sugerem a mesma idéia, como as alusões a Pandora, que na mitologia grega incorpora a origem da humanidade. Pandora parece simbolizar uma busca ambivalente do conhecimento, uma reminiscência de Eva no Gênesis. Essa ambivalência na busca da verdade e da perfeição estética, que ela precisa alcançar como pintora, é enfatizada pela repetição de frases contraditórias como "I want to know", "I know", "I want not to know". O comportamento de Malfred em busca do conhecimento é, pois, semelhante ao de Pandora. Por isso, Malfred morreria aparentemente tranqüila, porque adquiriu sabedoria e conhecimento, segurando a pedra da sabedoria *until it seemed that it lost its chill and grew warm, with promise of sun*.⁹⁵ Ou então, ao receber o conhecimento de todos os bens ali contidos, ela os perdeu, como Pandora, conservando apenas o bem da esperança? É uma questão que fica no ar e que o romance não esclarece.

Esses aspectos da obra frameana provam que o intertexto mitológico, embora muito presente, não pode certamente estar contido neste ou naquele romance, nesta ou naquela afirmação, neste ou naquele conto ou poema, porque ele perpassa a obra toda das mais diversas formas. E, quando não há mitologia, ela é criada. A lenda da

⁹⁴ *Tatuara* é o nome de um réptil da Nova Zelândia que permaneceu imutável por milhões de anos. Semelhante à lagartixa, possui um terceiro olho frontal do qual, com o tempo, perdeu o uso.

⁹⁵ *A state of siege*, p. 246.

Memory Flower, contada pela jovem *maori* em *The Carpathians*, foi inventada pela escritora, a criadora de mitos - e de paradigmas - e não tem registros na mitologia "oficial" dos nativos da Nova Zelândia. Para Janet Frame o mito constitui um dos centros de reflexão que a sensibilidade poética dela pode representar como reinvenção e não apenas como reprodução, mas também como revelação. Sua poética do mito parece nos dizer que

O mitologismo não reside apenas no desnudamento da degeneração e da deformidade do mundo atual [...] quanto na revelação de certos princípios imutáveis e eternos [...] que transparecem por entre o fluxo do cotidiano empírico e das mudanças históricas. (MIELIETINSKI, 1987, p. 351)

Na verdade, toda a obra poético-ficcional de Janet Frame pode ser analisada como giratória, dentro e fora dos grandes mitos que, desde o passado: "respiram sobre nós", para dizê-lo com as palavras de Nietzsche.

Em *The Carpathians*, a escritora utiliza a imagem dos pomares em flor (*blossoming orchards*), plantados às margens da cidade imaginária de Puamahara, desafiando a dureza e a aspereza do concreto. Como "guardiães" daquilo que os pomares representam para a cultura *maori* (memória, vida, amor), Janet Frame escolhe "The Housekeepers of *Ancient Springtime*", criaturas mitológicas que desde sempre alimentaram a "Memory Flower", tecendo, dessa forma, um diálogo duplamente poético com a cultura *maori* e com o poeta Rilke, um interlocutor de longa data, numa clara referência justamente ao poema "Vergers". Pelos versos do poema, que Rilke escreveu em francês, temos a presença de um caso de intertextualidade "quase" explícita:

Nom clair qui cache le *printemps antique*
 tout aussi plein que transparent,
 et qui dans ses syllables symétriques
 redouble tout et devient abondant. (nosso grifo)⁹⁶

Nesse último romance, a ampliação da perspectiva pós-colonial dada por Frame, incluindo a mitologia de seu país, deve provavelmente indicar que as

⁹⁶ O texto integral do poema é reproduzido in: RILKE, R.M. *Sämliche Werke*, op. cit., p. 532.

diferenças dos *maoris* podem ser altamente educativas, e inclusive necessárias, para uma cultura branca defrontando-se com a perspectiva de sua autodestruição.

6.11 O intertexto psiquiátrico: o eu dividido

O rótulo da esquizofrenia que Janet Frame precisou suportar durante longos anos deixou marcas profundas em sua personalidade literária, e a experiência que ela teve nos períodos de hospitalização apurou ainda mais sua sensibilidade já extremada por natureza, levando-a a observar cuidadosamente seus companheiros de encarceramento. É através dessa observação, e das leituras em tratados médicos, que ela percebe o que significa a palavra esquizofrenia. Esse conhecimento ela o recriará ao mergulhar nas mentes enfermas de seus personagens, antecipando, de forma surpreendente, o estudo psiquiátrico do Dr. Laing que viria a público dois anos depois de ela escrever *Owls do cry*. Vamos diretamente às fontes para buscar as possíveis definições dessa alteração profunda da personalidade, chamada esquizofrenia, que divide os teóricos e os médicos, por ser altamente problemática, devido às tipologias diferenciadas e a seus graus de intensidade:

A expressão "esquizóide" aplica-se à pessoa cuja totalidade da experiência se fragmenta de duas formas principais: em primeiro lugar, há uma falha nas suas relações com o mundo e, em segundo lugar, uma ruptura nas relações consigo mesma. Essa pessoa não pode viver e adquirir experiências "junto com outros", ou sentir-se "à vontade" no mundo, mas ao contrário, vive e experimenta em solidão e isolamento desesperadores. Além disso, suas experiências não são obtidas como uma personalidade única, mas sim "dividida" de várias formas, talvez como uma consciência ligada mais ou menos tenuemente a um corpo, como dois ou mais "eus". (LAING, 1963, op. cit., p. 17, grifos do autor)

A definição dada por Laing vem ampliada por Sartre que descreve essa cisão em sua *Psicologia da imaginação* que inclui também a "personalidade sadia":

[...] podemos reconhecer em nós dois eus distintos: o imaginário, com suas tendências e desejos - e o verdadeiro. [...] A todo momento nosso eu imaginário se fragmenta e desaparece ao contato com a realidade, deixando lugar ao verdadeiro eu. O real e o imaginário não podem coexistir, por sua própria natureza. São dois tipos de objetos, de sentimentos e ações completamente irreduzíveis. Em conseqüência, podemos julgar que os indivíduos devam ser classificados em duas grandes categorias, de acordo com sua preferência em viver uma vida imaginária ou real. Mas devemos compreender o que significa a preferência pelo imaginário. Não se trata de preferir isto ou aquilo. [...] Preferir o imaginário não é apenas preferir a riqueza, a beleza, um luxo imaginário, à mediocridade presente, *apesar de* seu caráter

irreal. É também adotar sentimentos e ações “imaginários” pelo seu caráter imaginário. Não é somente esta ou aquela imagem a escolher, mas o estado imaginário, com tudo o que implica; não é apenas uma fuga à essência do que é real (pobreza, amor frustrado, fracasso nos empreendimentos, etc.), mas da forma da realidade em si, de seu caráter de *presença*, da espécie de reação que de nós exige, da adaptação de nossas ações ao objeto, da inexauribilidade da percepção, sua independência, enfim, do modo mesmo pelo qual se desenvolvem nossos sentimentos.⁹⁷

H.Y. Meltzer, uma figura das mais representativas entre os psiquiatras que se dedicaram ao estudo da esquizofrenia, sustenta, por outro lado, que a esquizofrenia deveria ser situada junto aos diagnósticos médicos, pois acredita em terapias biológicas para esse problema: [...] *schizophrenia should be seen as phenotype, a group of disorders of the central nervous system, of diverse etiology, which produce a range of clinical signs and symptoms that include combinations of delusions, hallucinations, thought disorder, affective disturbances* [...].⁹⁸

Por sua vez, o professor Szasz, um dos estudiosos proeminentes nos Estados Unidos (juntamente com Laing e Cooper na Grã Bretanha, e M. Foucault, F. Guattari e G. Deleuze na França), representativo do movimento anti-psiquiátrico dos anos 60, critica radicalmente o conceito de esquizofrenia como doença mental. O movimento, como um todo, considera a loucura inseparável das redes mais amplas da sociedade e da cultura, e sustenta que a própria civilização poderia ser responsável pela instabilidade emocional e a alienação que acomete as pessoas mais vulneráveis dentro de uma sociedade conturbada. Portanto, na visão de Szasz,

Toda literatura sobre "esquizofrenia" - que hoje abrange um período de quase setenta anos e centenas de milhares de livros e ensaios "eruditos" em todas as línguas importantes - está, em minha opinião, fatalmente maculada por um único erro lógico, a saber: todas as contribuições para ela tratam a "esquizofrenia" como se fosse a *descrição* sumária de uma *doença*, quando na realidade é a *prescrição* sumária de uma disposição; em outras palavras, usaram o termo *esquizofrenia* como se fosse uma *proposição afirmando* algo a respeito de psicóticos, quando é de fato uma *justificação legitimando* algo que os *psiquiatras* lhes fazem (SZASZ, 1978, p. 95-96, grifos do autor)⁹⁹

⁹⁷ SARTRE, J.P. *Psychology of imagination*. London: Rider, 1950. p.165-166. *Apud* LAING, op. cit., p. 93.

⁹⁸ MELTZER, H. Y. "What is Schizophrenia?" *Schizophrenia Bulletin*, v. 3, n. 8, p.433-434, 1982. *Apud* ZINATO, op. cit., p. 39, nota 6.

⁹⁹ SZASZ, T. *Esquizofrenia: o símbolo sagrado da psiquiatria*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Revisamos e confrontamos essas diferentes teorias sobre a loucura, porque, apesar de suas oposições, nos parecem pertinentes para desvendar os aspectos muitas vezes "esquizofrênicos" presentes na linguagem, nos personagens e nas temáticas de Janet Frame que, tendo vivenciado a experiência em toda sua extensão, consegue retratá-la na ficção de forma absolutamente fiel, abrangente, distanciada e, sobretudo, literária. Disso deduzimos que a visão dela é muito mais condizente com a de Cooper ou Laing do que com as demais posições da psiquiatria mais ortodoxa, em grande contraste com a antipsiquiatria inaugurada nos anos sessenta.

O papel da antipsiquiatria defendida pelo Dr. Laing entre o final dos anos 50 e os começos dos anos 70 demanda uma certa atenção no contexto frameano. O culto do esquizofrênico, visto como "clarividente", deriva do estudo junguiano sobre o inconsciente coletivo, *in which the archetypal, primitivist and mythopoietic structures of the "disease" are suggested to lead patients "closer to the well-springs of human experience", brought about aesthetic and psychodelic interpretations of schizophrenia*".¹⁰⁰

Analisando suas autobiografias, podemos inferir que Janet, tendo sido oficialmente declarada esquizofrênica, e tendo cursado alguns semestres de Psicologia, deveria estar muito familiarizada com a literatura clínica sobre sua suposta enfermidade mental. Paradoxalmente, voltando com a memória para esse período de sua vida, Frame descreve esse disfarce - seu *schizophrenic fancy dress* - como uma estratégia ficcional de sobrevivência que lhe permitiu salvar-se de sua suposta "diferença" e ajudou-a a cultivar também sua vocação literária.

Voltando ao contexto cultural da antipsiquiatria, na opinião de Zinato, é possível dizer que Frame, como fazem seus narradores-impostores,

is playing the double dealer with the madness theme. On the one hand, speaking from the "otherized" position of one who has known the asylum and its inhabitants, she is bitterly and movingly warning against confusing the psychotic with the psychedelic experience of derangement. On the other, she appears to rely on the visionary model of schizophrenia by virtue of its aesthetic use of philosophic and mythopoietic potentialities and because of its charge of political and social *critique*. The latter allows for her devastating iconoclasm and legitimizes an approach to

¹⁰⁰ ZINATO, op. cit., p.202, grifos da autora.

Scented gardens from the schizoanalytical perspective modelled on G. Deleuze and F. Guattari's *Anti-Oedipe* [...]. (ZINATO, op. cit., p. 204-205)

A luta cotidiana para salvar a linguagem das peias da banalidade ou da desintegração é conduzida por Frame na exploração do paradigma da imaginação esquizofrênica. Praticamente todos os seus romances poderiam ser lidos como viagens metafóricas através de hospitais psiquiátricos, começando por *Owls do cry* e *Faces in the water* até *Intensive care*, hospitais esses onde os "pacientes" são obrigados a suprimir, dentro de si, o dom natural da imaginação e a conformar-se com a "normalidade".

Trata-se das parábolas de uma terapia de eletrochoque perpetrada pela sociedade contra a consciência individual que ameaça destroçar o diferente, considerado pela sociedade como alguém que "tem algo errado", uma experiência descrita por Frame como uma queda na escuridão, da qual as vítimas se levantam sem mais possuir a sensação do corpo, sendo destruídos o pensamento, a memória e a linguagem. Na insistente abordagem do tema da loucura, Janet Frame retrata o desastre do não-ser, do não-conhecer, do não-ver. Sua narrativa poética obriga o leitor a voltar-se para dentro de si e a olhar-se, porque - e isso nos recorda Kant, o filósofo predileto de Frame - o mundo deve sua condição de existência a uma dimensão que ultrapassa o imediato e o visível, caminhando na direção de uma outra verdade maior.¹⁰¹

De certa forma, é também a "esquizofrenia cultural" que Frame indaga em profundidade em cada um dos seus romances, nascida da incapacidade de escolher entre a verdade cômoda e confortável de um conformismo burguês e a subversão criativa de um mundo interior e fantástico. Nem arte nem verdade, mas uma mentira que pode mostrar-nos a verdade, pelo menos aquela verdade que nos é dado compreender e que, de qualquer forma, deve ser continuamente subvertida, do contrário estagna. O leitor de Frame é, pois, submetido a um processo de distorção da realidade em inúmeras faces contraditórias, negadas sistematicamente para dar espaço a novas versões da história e a novas verdades sugeridas através de textos alegóricos

¹⁰¹ A relação entre filosofia e poesia é antiga, como sustenta o poeta francês Michel Deguy. Trata-se de uma relação tão forte que chega a ser constitutiva.

que apresentam proposições polissêmicas. O único esquizofrênico, sugere Frame, é o escritor, que brinca a seu bel-prazer com a vida, com seu credo, para finalmente conceder ao leitor que, de fato, "Ele é apenas um escritor, um narrador de ficção!"

Rutherford ¹⁰² considera que a consciência dividida de Frame foi exacerbada pela rejeição provocada por suas repetidas internações psiquiátricas. Mas é justamente nessas instituições mentais que Frame se familiariza com um outro mundo, muito além dos confins daquilo que a sociedade define como "normalidade" e, a partir dessas experiências, ela desenvolve sua arte literária.

Frame acredita que a loucura pode ser uma forma de consciência muito mais desenvolvida, uma tentativa do "eu" libertar-se de uma estrutura repressiva. Nas elucubrações doentias de Vera Glace, encontramos a personagem pensando a loucura e descobrindo, nas consciências fragmentadas dos doentes mentais, as verdadeiras peças com as quais os seres humanos são construídos:

[...] what is madness but a vivid glimpse into the human factory where the limbs are pasted to the body and the attitudes stapled in the head, and the self labeled - all long before the inspection which decides the "perfects", the "substandard", the "rejects". Madness is only Open Day in the factory of the mind. We can walk through, prodding and touching, questioning, feeling wonder at the innumerable patterns of strangeness which woven and processed, parcelled and delivered, bear no resemblance to the original materials, yet contains them and are part of them. (*Scented gardens for the blind*, p.160, grifos da autora).

Essa afirmativa está em consonância com a teoria psiquiátrica desenvolvida por diversos especialistas, entre os quais o Dr. Goldstein, segundo o qual a atividade mental do esquizofrênico é mais variada - desdobrada, dividida - devido ao fato de que ele anima as coisas, as embeleza, brinca com elas, projetando-se dentro delas.¹⁰³ Por essa razão, embora seja evidente que alguma coisa não funciona corretamente no âmbito da comunicação esquizofrênica, é preciso reconhecer que o paciente

¹⁰² Cf. RUTHERFORD, Anna, op. cit.

¹⁰³ Cf. GOLDSTEIN, Kurt. "Enfoque metodológico en el estudio del desorden del pensamiento esquizofrenico". In: KASANIN, J.S. (Org.). *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia*, 1958. p. 35-58.

esquizofrênico *parece arribar a interpretaciones que otros no podrán compartir, por medio de métodos lógicos que otros no podrán continuar.*¹⁰⁴

A loucura é a metáfora central dos primeiros romances de Janet Frame. Em *Owls do cry* Daphne realiza uma viagem psíquica nos moldes teóricos do Dr. Laing e de seus seguidores, revelando que, através da alienação, ela pode escapar tanto da escravidão social como também da escravidão existencial.

O romance é uma versão incipiente do tema do "conhecimento através da loucura" que se tornaria comum nos anos sessenta. Mas a vantagem de Janet Frame sobre os demais romancistas que abordaram o tema, como enfatiza Delbaere na introdução de sua coletânea,¹⁰⁵ é que ela partiu da experiência pessoal, sem copiar nem seguir as modas que prevaleciam na época. De fato, ela escreve um romance que tem, como intertexto implícito, toda uma teorização sobre a loucura em geral e sobre a esquizofrenia em particular. Mais uma vez, a Frame "visionária" revela-se antecipadora dos tempos. Os monólogos interiores de Vera Glace, a protagonista de *Scented gardens for the blind*, não só confirmam, como exemplificam, toda uma teorização sobre o fenômeno da esquizofrenia.

6.11.1 A ficção da loucura e a loucura na ficção

A "linguagem da loucura" significa o modo como esta loucura universal é expressa não apenas em palavras pronunciadas, audíveis, mas em certo tipo de acção que perpassa a experiência, que é o "dis-curso" louco.

David Cooper, *A linguagem da loucura*

Em seu prefácio para *As palavras e as coisas*, M. Foucault retoma a estranha "enciclopédia chinesa" citada por J.L.Borges, esse extraordinário criador de ordens possíveis, na qual os animais são classificados como: a) domesticados, b) embalsamados, c) leitões, d) pertencentes ao Imperador, e) sereias, etc. Essa listagem,

¹⁰⁴ CAMERON, Norman. "Análisis experimental del pensamiento esquizofrénico". In KASANIN, op. cit., p. 69. [69-84]

o denominador comum daquilo que parece uma ordem meramente alfabética para categorizar animais, possui um efeito intrigante, porque, como ressalta Foucault, rompe com as modalidades familiares da sintaxe, uma sintaxe que mantém coeso o discurso do leitor e, por implicação, seu mundo. E, finalmente, o que é notável nesse sistema "exótico", é a forma pela qual isso reflete os limites do sistema de cada um, a impossibilidade de alguém pensar desse modo.¹⁰⁶

Acompanhando a voz desse paradigma estranho e desfamiliarizador, é possível lançar um olhar para a condição da loucura, na qual a linguagem, suas regras e seus jogos não são mais nem aceitos nem necessários, ou, colocando o aspecto em nível mais intencional, nos quais não há certezas sobre como seguir as regras, ou então se as regras efetivamente existem. Entretanto, é preciso reconhecer que cada experiência do mundo pressupõe alguma forma de olhar para trás, para sua própria ordem, mesmo que possa parecer desordenada àqueles que não compartilham dela. Esse aspecto é bem evidenciado nos processos criativos da ficção frameana. Isto é, ela consegue demonstrar como a "outra" realidade da loucura pode ser ficcionalizada num romance que, como *Scented gardens for the blind*, foi - e pode ser - rotulado de *roman fou*, no qual a loucura possui um papel essencial tanto do ponto de vista da temática como também do ponto de vista lingüístico e estrutural.

O elemento loucura, especificamente a esquizofrenia, será aqui utilizado em sua acepção tradicional ao lado do ingrediente ficcional que constrói a textura do romance em análise, por isso não entraremos no debate controverso sobre a natureza da doença mental em geral, e da esquizofrenia em particular. Mesmo porque trata-se de um conteúdo altamente polêmico, já longamente discutido pelos *experts*, e ainda em discussão. Todavia, algumas referências clínicas, relacionadas às características lingüísticas em estudo, poderão tornar-se pertinentes e necessárias para iluminar a exploração artisticamente consciente da suposta evidência clínica, mesmo quando esse aspecto seja derivado, ou muito próximo, da experiência pessoal da escritora.

¹⁰⁵ DELBAERE, op. cit., p. 13-14.

¹⁰⁶ Cf. FOUCAULT, 1981, p. 5-14.

Janet Frame, que durante anos foi perseguida por leituras psicobiográficas de sua produção literária, tanto por parte dos críticos como do público leitor, sentiu-se compelida a repudiar publicamente o rótulo de "mentalmente enferma" através do depoimento assinado pelos psiquiatras ingleses que consideraram o diagnóstico dos médicos neozelandeses totalmente equivocado. E, no segundo volume de sua autobiografia, Frame nos diz que, tendo sido inquirida por um médico que havia lido *Owls do cry*, foi obrigada a mostrar-lhe que não havia cicatrizes de lobotomia em suas têmporas! A posição extremada de uma parte da crítica parece não ter percebido que, ao atribuir a sua personagem a linguagem e o comportamento da loucura, ela estava tentando dar uma "prova" de seu distanciamento dessa loucura, um distanciamento que lhe permitiu criar uma figura feminina mergulhada na mais profunda demência e envolvida na linguagem que a constrói, com um conhecimento tão aprofundado de sua expressão e comportamento que supõe uma compreensão do fenômeno praticamente impossível para um doente mental, criando uma estrutura esquizóide com todas as características da metaficção, em que predomina a auto-reflexividade, a análise introspectiva do texto em nível macroestrutural, centrada no leitor.

Por essas razões, Frame, cuja ficção, entre outros fatores, nunca deixa de ser metaficcional,¹⁰⁷ precisou defender-se como mulher e como artista através de advertências públicas contra os críticos que "ingenuamente", superficialmente, e cansativamente (por vezes de má fé), (con)fundiram sua ficção com sua vida particular. Nessa atitude, afirma L.W. Brown, que se dedicou particularmente à escritura de mulheres africanas, os críticos parecem ignorar *the extent to which such works should be approached as committed works of art in which theme, or social vision, is integrated with an effective sense of design and language.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ Janet Frame rejeita o *plot* transformando a realidade, dando ênfase aos fundamentos de sua instabilidade. Por isso são tão frequentes as referências intertextuais e as alusões voltadas aos sistemas ficcionais que incorporam aspectos teóricos e críticos, criando escritores imaginários que discutem obras ficcionais de um personagem imaginário, como, por exemplo, em *Living in the Maniototo*. Neste romance, a escritora subverte os níveis narrativos, introduz comentários sobre o escritor ou sobre as personagens ficcionais, num enfoque claramente orientado ao leitor.

¹⁰⁸ BROWN, L. W. *Women writers in black Africa*. Westport: Greenwood Press, 1981. p.12. *Apud* ZINATO, op. cit., p. 19.

De qualquer forma, independentemente de afirmativas semelhantes feitas por outros autores sobre o assunto, é válido reafirmar que, embora os personagens loucos da literatura possam ser modelados a partir de pessoas reais, como construtos literários eles mudam obrigatoriamente de *status*, por serem ficções que contribuem para o trabalho como um todo. Como o estudo influente de Thomas Pavel,¹⁰⁹ dedicado às relações entre ficção e verdade/realidade, tentou demonstrar, grande parte da beleza e da especificidade da criação literária se perde no momento em que nos detemos na dicotomia real *versus* ficcional. A mesma posição que encontramos em Genette que, de diferentes formas, insistiu na necessidade de a crítica literária superar a oposição falso/verdadeiro, que simplesmente não se aplica à obra literária: *le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il "l'enoncé de fiction" noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique.*¹¹⁰

Ao invés de ficar discutindo a estéril distinção entre ficção e fatos reais, talvez fosse mais produtivo retomar as colocações de S. Shusterman que, reforçando a idéia de Pavel, argumenta que, ao invés de procurar misteriosas dimensões cognitivas por trás da ficção, *il serait plus opportun d'examiner le fonctionnement de cette crédulité provisoire qui définit l'acte de lecture fictionnel.*¹¹¹

Com o objetivo de definir a perspectiva que sustenta a defesa do caráter ficcional de nossa "heroína esquizóide", a Vera Glace de *Scented gardens*, será útil retomar o conceito de "Internal frame of reference (IFR)", proposto por B. Harshaw Hrushovski (1984), pesquisador da Tel Aviv University,¹¹² um conceito amplamente responsável pelo aspecto de unicidade de um texto/universo literário. O emprego que o autor faz desse conceito é dirigido à rede interligada de referentes coesivos de vários tipos: personagens, diálogos, descrições, etc., que se relaciona aos significados do texto. Pelo menos alguns desses "referentes" são únicos em determinado texto e não exigem qualquer existência de fatores externos. Uma obra literária constrói sua própria realidade, ao mesmo tempo em que a descreve e, é preciso enfatizar, é

¹⁰⁹ PAVEL, T. *Mondi di invenzione*. Torino: Einaudi, 1992.

¹¹⁰ GENETTE, G. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991. p.20. *Apud* Zinato, op. cit., p.19.

¹¹¹ SHUSTERMAN, R. "Fiction, connaissance, épistémologie". *Poétique*, n. 104, p.509, Nov. 1995. [503-518] Quanto a essa questão, o autor realiza uma experiência de leitura em *Feuille d'album*, de Katherine Mansfield.

"dentro" dessa IFR que os valores de verdade de suas proposições podem ser julgados: *Even when relying heavily on the external world, imitating it or using its referents, the literary text selects elements and reshuffles their hierarchies while creating its own autonomous field* (p. 236). Trata-se, evidentemente, de uma consideração não totalmente nova na história da estética, contudo, não é demais reiterá-la, considerando-se o caso em apreço.

As relações entre IFR e External Frames of Reference (EFR) são comparadas por Hrushovski às relações entre os planos paralelos não-euclidianos que, embora nunca se juntem, podem chegar a ter pontos de contato. Ou, conforme Shusterman, [...] *l'acte de lecture est un va-et-vient entre l'univers fictionnel et notre monde*.¹¹³ Assim, entre IFRs e EFRs não há propriamente uma ruptura, uma dicotomia, mas, pelo contrário, uma inevitável interação. A natureza de dupla camada da referência literário/ficcional é vista por Hrushovski como elemento essencial da literatura: as respectivas autonomias das IFRs e das EFRs estão salvas, embora uma relação dialética seja mantida entre elas, de acordo com as quais *we need the knowledge of the world to make sense of a work of fiction* (p. 250). No entanto, argumenta Hrushovski, embora moldada pela realidade das referências externas, cada obra literária ficcional possui sua própria IFR que é única e exclusiva e que produz a coesão interna.

Uma observação importante que podemos deduzir dessas premissas é que, em virtude da relação entre IFRs e EFRs, o conhecimento de referências e contextos externos pode não acrescentar valor estético à obra de arte que estamos avaliando, mas pode contribuir com a profundidade hermenêutica da interpretação. De acordo com Hrushovski, *we do not judge the aesthetic value of the novel by the truth value of such (i.e. concerning the EFRs) statements. But "its external truth value is not immaterial for an interpretation"* (p. 247, nosso grifo).

Certamente os parâmetros internos de verdade tornam-se muito complicados quando uma única obra de arte interpreta mais de uma IFR, multiplicando os aspectos da realidade, o que ocorre em *Scented gardens*. Contudo, as afirmativas mais fortes

¹¹² HRUSHOVSKI, H. B. "Fictionality and fields of reference". *Poetics Today* v.5, n.2, p. 227-251, 1984.

¹¹³ SHUSTERMAN, op. cit., p. 511.

contra os tipos de "falácias realistas" que encontramos em certa crítica a respeito de Frame, rotuladas como "impurezas de resposta", derivam do fato de que a *persona* que utiliza a linguagem da loucura num texto literário está ficcionalizando a loucura pela simples razão de que a verdadeira loucura não pode ser narrada. Como a própria Frame assinalou, esse é um aspecto da loucura raramente mencionado na ficção, porque "poderia perturbar a idéia romântica da loucura".

Que a síndrome de Ofélia seja uma ficção poética é um argumento bem fundamentado, especialmente quando afirmado por Frame que vivenciou essa experiência por mais de oito anos. Por isso, a literatura dá voz àqueles que não podem falar e que não podem produzir "textos". E ainda, a ficção literária é a única que pode fazê-lo.¹¹⁴

No estudo desenvolvido em sua *Histoire de la folie*, o objetivo de Foucault, conforme Zinato, era demonstrar que a filosofia, a psicologia e a psiquiatria, em suma, toda a história cultural ocidental, havia feito uma leitura equivocada da linguagem da loucura:

Fundamental to the development of this everwhelming power of *ratio* is the first Meditation of Descartes, in which madness is made incompatible with thought and, therefore, with truth. If thought is the foundation of being, being mad is silenced and exiled and Foucault's "archaeology" of this silence cannot but encounter the well known problem of whether we can think the Other as such, i.e. as a Subject, without objectifying it. In the final analysis, the problem is one of "elocution", of whether a discourse of madness, and not *about* madness can exist at all. (ZINATO, op. cit., p. 22, grifos da autora)

A resposta de Derrida a Foucault, continua Zinato, é que "o elogio da loucura" só pode ser feito na linguagem da razão e que

¹¹⁴ Essa é a conclusão resultante de um vigoroso debate entre Derrida e Foucault, realizado mais de trinta anos atrás, mas que ainda recebe atenção crítica, conforme Zinato (op. cit., nota 21, p. 40). O ponto que deu início ao debate, afirma Zinato, foi o estudo fundamental de Foucault: *Folie e déraison: histoire de la folie à l'âge classique*, 1961. Derrida desenvolveu sua crítica a respeito de Foucault em "Cogito et histoire de la folie", incluído em *L'écriture e la différence*, 1967. Por sua vez, Foucault contesta a interpretação de Derrida da hipótese de Descartes sobre a loucura (I Meditation) em *Mon corps, ce papier, ce feu*, (segundo apêndice da edição francesa de 1972). Na 5ª edição brasileira, de 1997, por nós consultada, não estão incluídos os apêndices.

tout sujet parlant [...] devant évoquer la folie à *l'interieur* de la pensée [...] ne peut le faire que dans la dimension de la possibilité et dans le langage de la fiction ou dans la fiction du langage. Par la même, il se rassure en son langage contre la folie de fait.¹¹⁵

Enquanto filósofos e psiquiatras debatem razão e loucura, a crítica literária vai além e questiona aspectos que ainda não foram por eles abordados, embora cruciais e implícitos: *Why is it to literature that the task of "saying madness is entrusted"? What kind of relationship interconnect madness with "the language of fiction"? In what way can madness "inside of thought" be evoked by "the fiction of language"?*¹¹⁶

Uma possível resposta é dada por Shoshana Felman em *La folie et la chose littéraire*, e consiste da forma pela qual as duas linguagens resistem a interpretações totalizantes, bem como no fato de que seu *status* não é tanto temático quanto relacionado a seus *modos* de funcionamento:

Plus un texte est "fou"- plus, en d'autres termes, il résiste à l'interprétation - plus ce sont les modes spécifiques de sa résistance même à la lecture qui constituent son "sujet", et sa littérarité.¹¹⁷

Como tentaremos explicitar, nossa análise não está interessada no estilo entendido como material lingüístico estático, aguardando uma catalogação em classes gramaticais e tropos. Pelo contrário, pretendemos analisar, mesmo que em superfície, e num breve recorte, o "discurso" da loucura, sua força retórica e seu efeito sobre o leitor que, por sua vez, buscará uma abordagem capaz de iluminar a carga performativa do estilo. Isto é, pretendemos descobrir como a loucura "se escreve", através da ilusão ficcional criada por Frame, que sempre teve intactas suas faculdades retóricas e que, em virtude de sua vivência com a loucura dos outros, foi capaz de (d)escrevê-la pela ficção, e enriquecê-la pelo conhecimento das teorias psiquiátricas que ela adquiriu via literatura específica: *I lived within Shakespeare and Old English, and the reference room at the Dunedin Public Library, where I read*

¹¹⁵ Conferência pronunciada por Derrida em 23 nov. 1991, em ocasião dos festejos para o 30º aniversário da *Histoire de la folie*, de Foucault, quando Derrida falou do debate do passado como de um "drama", de uma "sombra" que tornou os dois intelectuais invisíveis por cerca de dez anos. A fala de Derrida foi publicada em *Critical Inquiry*, v. 20, 227-266, Winter 1994, com o título "To do justice to Freud: the history of madness in the age of psychoanalysis". *Apud* Zinato, op. cit., nota 22, p.40.

¹¹⁶ FELMAN, S. "Madness and philosophy or Literature's reason". *Yale French Studies*, n. 52, p.219, 1975. [206-228]

¹¹⁷ FELMAN, S. *La folie et la chose littéraire*, p.346. *Apud* Zinato, op. cit., p.22. Ver também: FELMAN, S. "Women and madness: the critical phallacy". In: BELSEY, Catherine; MOORE, Jane (Eds.), op. cit.

modern poetry, James Frazer, Jung and Freud. ¹¹⁸ Conhecedora de seu inelutável estado "esquizofrênico", passou a fazê-lo "render" em seu benefício, alimentando-se da taça invisível de seus sentimentos e comportamentos:

I was taking my new status seriously. If the world of the mad were the world where I now officially belonged (lifelong disease, no cure, no hope) then I would use it to survive, *I would excel in it*. I sensed that it did not exclude my being a poet. I was therefore with a feeling of loneliness but with a new self-possession, unlike my first fearful arrival in the big city of Dunedin. (*An autobiography*, p. 198, nosso grifo)

[...]

And beside the excitement of being in a land that was coming alive with its own writing, *speaking for itself*, with many of the writers returning from the war, bringing their urgency of experience, I felt the inspiration of my own newly acquired treasure - my stay of six weeks in a mental hospital, what I had felt and seen, and what I had become, my official status of schizophrenia. (*Ibidem*, p. 200, grifo da autora)

O que confortou Janet, nesse primeiro período da suposta doença mental, foram as sessões semanais com seu professor de Psicologia que, para a jovem estudante, representava o elo com o mundo que ela havia conhecido: o mundo da loucura. Para poder continuar a usufruir da atenção e dos cuidados que ele lhe oferecia, desejando que esses encontros não terminassem nunca, ela construiu

a formidable schizophrenic repertoire: I'd lie on the couch, while the young handsome John Forrest, glistening with newly applied Freud, took note of what I said and did, and suddenly I'd put a glazed look in my eye, as if I were in a dream, and begin to relate a fantasy as if I experienced it as a reality. I'd describe it in detail while John Forrest listened, impressed, serious. *Usually I incorporated in the fantasy details of my reading on schizophrenia*. (*Ibidem*, p. 201, nosso grifo).

[...]

In my childhood I had displayed number of riddles, memorising long passages of verse and prose, mathematical answers; now, *to suit the occasion, I wore my schizophrenic fancy dress*. (*Ibidem*, p. 203, nosso grifo)

É evidente, pois, que num romance que tem a loucura por tema, Frame procurasse descrever a loucura de sua personagem, Vera Glace, através de estruturas gramaticais e/ou formas lexicais condizentes com uma mente perturbada. Seria possível, pois, uma investigação descritivo-comportamental de sua "gramática", ou melhor, dos efeitos que seu discurso produz e como o produz. Se essa, como afirma

¹¹⁸ *An autobiography*, p. 174.

Eagleton,¹¹⁹ é a forma mais antiga de crítica literária conhecida como retórica, podemos dizer que esse tipo de análise poderia fazer uma leitura sinóptica das estratégias retóricas utilizadas por Janet Frame em *Scented gardens for the blind*.

Privilegiamos uma análise de cunho lingüístico, porque partimos dos pressupostos saussurianos de que a linguagem se realiza unicamente pela interação entre cérebro e órgãos fonadores: não há pensamento sem linguagem e nem tampouco linguagem sem pensamento. É obvio que, se para uma pessoa normal essa interação se dá de uma certa maneira, quando existe uma patologia cerebral, seja por um desequilíbrio químico ou psíquico do cérebro, ela ocorrerá com algumas dificuldades e numa outra ordem, num outro nível, posto que os procedimentos lingüísticos são determinados pela função cerebral. Na relação entre língua e pensamento organizado "na matéria fônica", o papel da língua frente ao pensamento

não é criar um meio fônico material para a expressão das idéias, mas servir de intermediário entre o pensamento e o som, em condições tais que uma união conduza necessariamente a delimitações recíprocas de unidades. O pensamento, caótico por natureza, é forçado a precisar-se ao se decompor. Não há, pois, nem materialização de pensamento, nem espiritualização de sons. [...] A língua é também comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso e o som o verso. (SAUSSURE, 1977, p. 131)¹²⁰

As pesquisas do Dr. Nolan Lewis, entre outros, demonstraram que o enfoque mais proveitoso para o estudo do pensamento na esquizofrenia e, conseqüentemente, da fala do paciente esquizofrênico,

es um estudio completo del lenguaje y de otros fenómenos de la conducta. El lenguaje de los pacientes esquizofrénicos há llamado la atención de los psiquiatras y de otros estudiosos, debido a sus curiosas distorsiones. [...] Las variadas expresiones clínicas del bien establecido proceso esquizofrénico, que se ven diariamente en los hospitales mentales, han sido interpretadas por casi todos los psiquiatras de experiencia como indicadores de una profunda perturbación del pensamiento y del lenguaje. (LEWIS, 1958, p.12)¹²¹

¹¹⁹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.282.

¹²⁰ SAUSSURE, F. de. *Curso de lingüística geral*. 8. ed. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

¹²¹ LEWIS, N.D.C. "Prefacio". In: KASANIN, J.S. (Org.). *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia*. Trad. do Dr. Abraham Apter. Buenos Aires: Hormé, 1958.

Por essas razões, deixamos de focalizar reconstruções psicobiográficas, para evitar o risco de cair nas "falácias intencionais" assinaladas por alguns de seus críticos. Todavia, as vivências psiquiátricas de Janet Frame, bem como os freqüentes ecos autobiográficos presentes em seu trabalho, não puderam ser totalmente ignorados, embora a ênfase esteja voltada ao processo ficcional da loucura que se consubstancia tanto na estrutura quanto na gramática do romance, e os "sintomas" lingüísticos observados sejam evidentemente atribuídos à personagem Vera Glace.

Os movimentos fundamentais que atravessam a gramática de *Scented gardens* podem ser resumidos como categorias relacionadas com: a) concretude e reificação,¹²² b) superinclusão,¹²³ c) fragmentação corporal ou descentralização/esvaziamento do eu,¹²⁴ d) incapacidade de relacionamento com o mundo real,¹²⁵ de acordo com as teorias que estudam o comportamento verbal do esquizofrênico.

6.11.2 Concretude e reificação no pensamento esquizofrênico

A atitude "concreta" da protagonista do romance emerge da nítida predominância do léxico concreto e da tendência consistente em reificar as raras ocorrências abstratas, recorrendo a fortes modificações adjetivais e preposicionais. Termos abstratos ou frases são imediatamente assimilados ou absorvidos pelo contexto concreto imediato e, algumas vezes, contaminados pela brusca justaposição ou modificação de palavras que pertencem a registros cuja tendência é a de evitar as generalizações. Trata-se de um sintoma, ou de uma atitude esquizofrênica, que refreia a habilidade para o abstrato, isto é, uma atitude concreta que evita termos genéricos

¹²² De acordo com o Dr. Kurt Goldstein, a patologia cerebral esquizofrênica acarreta uma tal desintegração da conduta que a capacidade para os comportamentos abstratos fica reduzida a nada: "el individuo está más o menos reducido a um nivel de concretismo y solamente puede realizar aquellas tareas que pueden llevarse a cabo de una manera concreta" (op. cit., p. 38).

¹²³ O processo de superinclusão é descrito por S. J. Kasanin como a incapacidade de abstração de princípios, o que leva o paciente a descuidar de todos os demais. Dessa forma, o paciente "Toma todas las posibilidades en consideración simultaneamente, lo que, por supuesto, hace que le sea imposible resolver el problema" (KASANIN, op. cit., p.62).

¹²⁴ Nos processos mentais do esquizofrênico, o Dr. S.J. Beck encontra erros de percepção acoplados a uma fantasia ativa e criativa, porém essa fantasia não ajuda o paciente a viver melhor, porque esse estado fantasioso lhe deixa pouco espaço para a compreensão do mundo real. (Cf. BECK, S.J. In: KASANIN, op. cit., p.114-126).

¹²⁵ Conforme assinala o estudo do Dr. Angyal, os esquizofrênicos "no sufren tanto de una dificultad para entender las relaciones, sino por el hecho de dejar de ver las conexiones en un sistema unitario, en los términos del pensamiento y habla normales", o que leva o paciente a misturar realidade e fantasia,

que impliquem classificação ou categorização, definida por S. Arieti como *the impairment of the ability to abstract*.¹²⁶

Em *Scented gardens*, conforme levantamento estatístico realizado por Zinato, mesmo considerando somente o capítulo 1, dedicado inteiramente a Vera, num total de 193 substantivos, em 68,3% dos casos foram encontrados nomes concretos ou referentes a qualidades físicas do corpo, do espaço e do tempo. Um lugar de destaque é dado aos nomes que denotam percepção física, especialmente relacionada à vista e à audição. Há presença incisiva de contrastes entre som/silêncio e luz/escuridão acoplados a palavras que denotam uma preocupação física com espaço: "boundaries, holes, hollow, tunnels", etc., empregadas para espacializar o tempo, bem como para transformá-lo em formas visualmente perceptíveis.

São freqüentes os nomes concretos referindo-se ao interior de uma casa (hipótetica), a peças do mobiliário transformadas em presenças vivas e ativas que também contribuem para delimitar o estreito espaço em que os monólogos de Vera ocorrem. Esse sinergismo de nomes abstratos e concretos torna extremamente perceptível a realidade alucinada de Vera, bem como os nomes relacionados a emoções e sentimentos, como "fear", "defence", "revenge" e "anger" que parecem materializar-se em virtude de seu emprego em contextos semânticos e sintáticos imprevisíveis. A intermitência de concreto/abstrato pode ser encontrada também em sintagmas nominais do tipo: "power of speech" e "power of silence", nos quais a palavra "power" recebe uma conotação particular, devido ao contexto de "violence" e "blood", de modo que a sugestão que se infere é que tanto a linguagem como o silêncio podem ser empregados, ou dolorosamente percebidos, como armas manchadas de sangue.

Como observa Zinato, esse processo simbiótico passa então a ser governado pelo contraste entre vida e morte, fala e silêncio, *whose parallel action on the semic texture [...] implies the equation Life = Speech and Death = Silence*.¹²⁷ Zinato observa também que a frase "The cutting out of tongues" (*Scented gardens for the*

forma e conteúdo, impedindo-lhe um relacionamento normal com as demais pessoas (ANGYAL, A. In: KASANIN, op. cit., p.139-147).

¹²⁶ Cf. ARIETI, S. *Interpretation of schizophrenia*. New York: Brunner, 1955. *Apud* ZINATO, op. cit., p.181.

blind, p. 13), de ressonância mitológica, torna-se fortemente dramática graças à nominalização do participípio que concentra a carga semântica dessa ação violenta e terrível, conferindo-lhe *an echoic, endless character*. E ainda, a recorrência de nomes abstratos como "time" e "truth", *is a cataphorical prelude to Edward's manic obsessions but it also introduces thematic concerns that belong to the novel as a whole*.¹²⁸

6.11.3 O idioleto do esquizofrênico: superinclusão ou perda da atitude categorial

As características gramaticais que conduzem à superinclusão [*overinclusion*], evidenciando a perda da atitude categorial do falante, são muitas. Elas não podem ser situadas numa única classe gramatical, posto que afetam sintaxe e léxico em vários níveis, trabalhando insistentemente em direção a uma interrupção da lógica da sintaxe e, conseqüentemente, do pensamento.¹²⁹ Podem ser precebidas prevalentemente no emprego abundante de processos cumulativos, na mistura atrevida de registros que eliminam qualquer limite entre abstrato/concreto, numa forma associativa bastante fraca. No entanto, esses aspectos são de suma importância em nível de estrutura e coesão da frase. Em *Scented gardens*, a coordenação parece ter o dom da ubiqüidade, estando presente tanto em orações simples como em períodos compostos, sendo a conjunção *and* seu recurso maior, quando não ocorre simplesmente a construção totalmente assindética. A subordinação ocorre com menor freqüência no discurso-idioleto de Vera e, quando ocorre, a estrutura frasal fica geralmente suspensa, deixando de ser explícita.¹³⁰

Analisando uma representação gráfica da cabeça humana, Vera sente renascer a esperança de que a filha Erlene saia de seu mutismo, porém as idéias se sobrepõem sem que apareça sequer um articulador argumentativo, e o "assunto" vai perdendo consistência:

¹²⁷ ZINATO, op. cit., p. 62-63.

¹²⁸ Ibidem, p.63.

¹²⁹ Ibidem, p. 181.

¹³⁰ De acordo com o Dr. Cameron, o "pensamento assindético" dos esquizofrênicos por ele observados é dominante, e as soluções gramaticais encontradas pelos pacientes são de pouca utilidade para uma comunicação eficaz. O problema é provocado pela "dissociación esquizofrénica [...] una perdida habilidad para restringir, eliminar y abocarse limitadamente a la tarea que tienen entre las manos." CAMERON, Norman. "Análisis del pensamiento esquizofrénico". In: KASANIN, op. cit., p.73.

The plan of speech comforted me. I kept it under my pillow at night, hoping for a miracle, in the way a child keeps its tooth, its first milk-white perfect plan of pain, and expects the granting of a wish, like the death of an aunt or parent or brother or sister, or the public bestowal of love, presents or holidays by the red-ink teacher in the infant school, or adventurous blindness, a magnet on the other side of the light, withdrawing the sun, the butter-cups, ragwort, yellow pansies. I began a furtive seeking for cures [...]. I pored over an old yellow-leaved book. Speech, loss of. The bowels must be kept open, the skin clear, the eyes bright. The closed bowel signified the incarceration of man within himself. The yellow-leaved book explained panic measures of leverage, unlocking, breaking and entering. (*Scented gardens for the blind*, p. 11-12)

Vera aguarda ansiosamente a chegada de Edward que deverá ajudá-la a devolver a fala a Erlene, mas seu pensamento vaga sem rumo pelo ambiente físico - que existe apenas em sua mente - criando um clima de incerteza e de desdobramentos que dilui os pensamentos anteriores. Pela insistência na descrição do outono incipiente, a chegada de Edward parece ter sido esquecida, sendo retomada apenas no final do capítulo:

It will be winter when Edward arrives. At the moment as I gaze out at the leftover summer and the torn circus-hangings of autumn, I am fit for dreaming. Already the memory of the sheen of crocuses down on the flat near the creek has sunk deep to be replaced all by these damp swirling leaves with their individual flurries and personal panics, caught suddenly in passing currents of death; the hissing rain like an arched gray cat cornered by the enemy and striking out with its poisonous claws; the cream-and-green moss lying soft, bubbled with rain, along the apple branches; the sodden squelched earth. The town baths are closed for the season. The bay is deserted, the ice-cream shop and the restaurant are closed, the merry-go-rounds seem faded and rusted, as if the truth will out, concealed for so many months by the deception of summer [...]. (Ibidem, p.157)

O idioleto de Vera é muitas vezes redundante e, ao mesmo tempo, acentuadamente elíptico, o que cria uma ambigüidade sintática que dificulta estabelecer limites entre orações simples e complexas. Quando muito, as orações subordinadas finitas são representadas por orações adverbiais de tempo e orações relativas que, contudo, não compensam a ausência de relações lógicas, de coesão e coerência. Todavia, de acordo com as referências clínicas que concernem essas características, estas não se configuram como lacunas, mas como superposição. Nos testes aplicados em seus pacientes, Kasanin encontrou grandes evidências de que o esquizofrênico vacila

antes los diferentes aspectos del material. Esto se debe a su incapacidad de abstraer del material dado un principio, descuidando al mismo tiempo los otros. Toma todas las posibilidades en consideración simultaneamente [...]. (KASANIN, 1958, p.62)¹³¹

O esquizofrênico tem dificuldade em "selecionar e eliminar" palavras, tendo uma menor habilidade em "manter limites entre seus conceitos", evidenciando uma tendência à *overinclusion* (superinclusão)", segundo o Dr. N. Cameron. Por outro lado, o estudo de Luce Irigaray evidencia importantes correspondências de caráter eminentemente sintático, na fala dos doentes mentais, reconhecendo que essa fala possui uma coerência própria, ou *une économie sémantique nécessaire*.¹³² Suas conclusões parecem confirmar a tese de Goldstein¹³³ sobre a incapacidade de um pensamento categorial nos esquizofrênicos, que ela prefere denominar de *inaptitude à l'exclusion*, afirmando que o princípio lógico que define a exclusão de uma classe em relação a outra não funcionará muito bem no casos dos doentes mentais:

Ce dysfonctionnement expliquerait que des énoncés ne puissent plus être jugés comme contradictoire. Il faut noter que cette épreuve porte sur des compatibilités entre syntagme verbal e syntagme objet, soit sur des compatibilités très contraignantes à l'intérieur même de la phrase noyau. Pour l'analyse des compatibilités entre sujet e prédicat, expansion du syntagme verbal et phrase noyau, déterminant déterminé, voire des compatibilités interpropositionnelles, on se référerait aux épreuves de phrases lacunaires, des transformations, de dépendance interpropositionnelles, de production de phrases. (IRIGARAY, 1973, p.202-203).

Esses aspectos permitem inferir que a inaptidão no ato de estabelecer diferenças lingüísticas, e seu déficit em nível de operações lógicas, consiste na tendência aparente à *priviléger les compatibilités d'addition (syntagmatique) au détriment des équivalences (paradigmatiques)*.¹³⁴

¹³¹ Os textos organizados pelo Dr. Kasanin foram apresentados na Convention of American Psychiatric Association em Chicago, Illinois, em 1939, e atualizados para a publicação. A edição original foi publicada pela editora da Universidade da Califórnia com o título *Language and thought in schizophrenia*. A edição em espanhol por nós consultada data de 1958.

¹³² IRIGARAY, L. *Le langage de déments*. Paris: Mouton, 1973. p.255.

¹³³ O Dr. Kurt Goldstein compara as atitudes humanas concretas e abstratas de pessoas consideradas normais às mesmas atitudes presentes em pessoas com patologias cerebrais, encontrando nestas uma conduta "desintegrada de una manera tal, que la capacidad para la conducta abstracta se encuentra dañada: el individuo está más o menos reducido a un nivel de concretismo y solamente puede realizar aquellas tareas que pueden llevarse a cabo de una manera concreta" (GOLDSTEIN, K. "Enfoque metodológico para el estudio del desorden del pensamiento esquizofrênico". In: KASANIN, op. cit., p. 38).

¹³⁴ IRIGARAY, op. cit., p. 248.

Outro aspecto assinalado por Cameron é o emprego freqüente, por parte do paciente esquizofrênico, da metonímia e de expressões pessoais que criam o que ele denomina *dialecto asocial lleno de expresiones idiomáticas que tienen valor sólo para él mismo*.¹³⁵ Esse "afundar" numa linguagem própria, conduz o paciente a um distanciamento progressivo das demais pessoas que com ele convivem e, conseqüentemente, a uma incongruência entre atos e palavras, a generalizações variadas, porém ineficazes do ponto de vista comunicativo. Esses processos acabam levando o doente à desorganização, deterioração e regressão que, por sua vez, desenvolvem um produto *que es nuevo y único en la historia de su vida*.¹³⁶

Os casos de "superinclusão" verificados em *Scented gardens* não parecem configurar uma ampliação semântica, pois são empregados apenas como enumeração e/ou acumulação, obedecendo a um critério de mera contigüidade vocabular. Como "superinclusão" ou acumulação podemos catalogar os recursos estilísticos de grande efeito que sugerem uma desorganização mental em relação à atitude categorial e uma acentuada inquietação mental.

A fragmentariedade sintática e o deslocamento de categorias gramaticais se realizam através das relações assindéticas. A coordenação é dominante, e apresenta-se elíptica em muitos casos, enquanto a justaposição se torna quase tangível, tendo em vista que, com freqüência, não aparece sequer uma vírgula entre sintagmas nominais e/ou verbais. Períodos extremamente longos se alternam a breves frases nominais e intercaladas sem nexos sintático e/ou semântico. A amostragem por nós selecionada do capítulo 1 pode exemplificar alguns dos aspectos mencionados.¹³⁷ Trata-se dos primeiros monólogos interiores de Vera, falando da "filha" Erlene:

Erlene is in the next room. She sits, like a blind person, in the dark. I have acquired the habit of listening intently to her silence, (1) *set in the midst of the pitched volume of darkness, the gong of daylight, the creak and settle of furniture, the steady low white tone of windows, the scatterbrain fluttering of curtains, the deep signs of beds which grind and ache from the stress and turmoil of human bodies*. All sounds have been amplified since my daughter lost her power of speech; yet if I knew that her first words were to be judgment upon me I would kill her, I would go now to the

¹³⁵ CAMERON, op. cit., p. 74-75.

¹³⁶ Ibidem, p. 79.

¹³⁷ A amostragem levou em consideração os cap. 1, 7 e 13 que, de acordo com o critério estrutural do romance, são referentes a Vera e a seus solilóquios, apresentando uma qualidade mais explícita de exemplos. Os demais capítulos, contêm as "falas" de Erlene e de Edward, alternadamente a cada 5 capítulos.

little room where she sits alone in the dark, and kill her, and she would not be able to cry for help. (*Scented gardens*, cap. 1, p.9)

So I placed before me a diagram of the human head neck and chest, drawn to scale, with the tunnels of speech and breath so gay in their scarlet lining; and ignoring the arrows darting from right and left to stab at the listed names of the blue and red and pink territory, I moved my finger, walked it along the corridor, trying to find the door into speech, but the diagram did not show it, (2) *somewhere in the brain, the book said, an impulse in the brain* letting the words go free, sympathetic movement of *larynx lips tongue*, the shaping of breath, and even then, the book said, it may not be speech which emerges, it may only be a cry such as a bird makes or a beast lurking in the trees at night, or, loniest of all, not the cry of a bird or beast but the first uttering of a new language which is understood by no one and nothing, and which causes a smoke screen of fear to cloud the mind, as defense against the strangeness. The animal claws, too, slide from their sheath. The new language must be destroyed or driven back to its birthplace in silence and darkness. (Ibidem, p.10-11)

(3) *My life has boundaries; I have discovered the exact amount of earth which I need; death will return me at the exact moment to my own door; my share is small and deep; it does not include a trek of the world, a visit overseas to Edward who travels fast, changing (4) trains, planes, generations.* My life is accomplished in this small town, almost in this one street in this house where I live as a hermit while in the next room, claiming space and time with her powers of silence, my daughter sits speechless, (5) *a living fable, with no spinning wheel to prick her finger upon, dropping blood to the snow, no underground stream where at midnight the old soldier will ferry her to the palace for dancing and in the morning I shall strike her in anger, seeing her shoes worn to holes.* She does not sift beans in the ashes. There are no conditions for a miracle. We have only a hazel tree which leans over the creek, having suffered the attacks of people who could not decide whether to leave it growing, since it bore little fruit, or to kill it in revenge for its barrenness. Its limbs are (6) *chipped and chopped; one is dead; on one branch there are three tiny hazelnuts in their green skin;*¹³⁸ (7) *shake shake hazel tree gold and silver over me.* I need a fable like a gentle cloak from the sky, to protect my daughter and myself with the cloth spread over the familiar names and situations, however terrible - the cutting out of tongues, metamorphoses, the removal of limbs, of the head turned smiling in the direction of the clock running bright like water.¹³⁹

Who is to blame?

Erlene must be prevented from telling the truth about me. A splash of violence, of blood pouring like rain upon (8) *my neat floral domed and buttoned shroud.* I move; there are spiders in me,¹⁴⁰ in the hollow of my arm where it is still joined to my body; yet my arm moves to protect the growing woman who was once aged five with a family of rosy-faced dolls with blue eyes and dark sweeping lashes which permitted and beautified sleep. And there was a nodule, like a compass, sewn in their bellies, and pressure there encouraged their mouths to say Mama Mama, or so it was believed, but a fault in the mechanism called forth a plaintive cry sounding strangely from their plump bodies, like the cry of a beggar on the street corner of a foreign city. (Ibidem, p. 12-13, nossos grifos)

Os elementos grifados e numerados evidenciam ambigüidade semântica em virtude da ambigüidade sintática. A ausência de sujeito em (1) impede a possibilidade

¹³⁸ Há, aqui, uma clara referência intertextual com a "árvore" de Milly, a personagem principal de *Intensive care*.

¹³⁹ Outra referência intertextual à linguagem esotérica das bruxas de *Macbeth*.

¹⁴⁰ A imagem da aranha e de sua teia é muito presente em toda a obra de Frame, o que sugere uma intertextualidade "endógena".

de atribuir a situação a Vera ou a Erlene; em (2) observa-se uma frase deslocada que pode ser lida somente se relacionada a "the book said"; em (3) observa-se a tendência a concretizar o espaço vital relacionado à terra; em (4) temos a seqüência de palavras de campos semânticos incompatíveis (trains, planes, generations); em (5) as orações se apresentam sintaticamente incompletas e entremeadas de fragmentos retirados de tradicionais contos de fadas; em (6) observa-se a elipse do verbo vicário relacionado a "its limbs"; a seqüência de frases nominais é interrompida em (7) pela intercalação de um refrão de conto de fada: *shake shake hazel tree* [...] normalmente utilizado para fazer mágicas; em (8) temos a superinclusão de formas adjetivas com e sem o emprego de nexivo.¹⁴¹

Do capítulo 7, selecionamos aqueles fragmentos que podem exemplificar algumas das observações registradas pela psiquiatria e comprovadas pelo estudo de Zinato:

[...] in the long summer days of January and February (1) our orchard *and* paddock *and* garden were filled with bees. I remember studying one or two in order to find a mark that would distinguish them as belonging to Mr. Williams. (2) They all seemed *hungry, happy, and healthy* enough in their buzzing (3) - *oh the days were hot*, (4) *and* the noise of bees filled the air that was dusty with pollen *and* sun haze, *and* there were *tiny black flies* stuck to one another crowded by the creek and a creek stink rising from the deep pool under the willow tree where (5) a *wheat sack of new kittens* had been drowned,¹⁴² (6) *and their tiny terrible struggling* had shot like an electric current through the confusion of muddy water and up the arm of the person who had tied the stone around the mouth of the sack *and* thrust it into the water; *and* the culprit had not been able to brush away the current; it penetrated her body *and* made her heart beat with fear and pity. (7) *I was the culprit.* (Ibidem, Cap. 7, p. 75-76)

Em (1), observa-se a repetição da aditiva *and*; em (2), (4), (5) e (6), observamos o emprego cumulativo de adjetivos emparelhados mais pronunciadamente assindéticos; em (7), uma oração simples em forte contraste com o

¹⁴¹ O estudo de Zinato verifica um grande número de frases declarativas (positivas e negativas) que, apesar de sua complexidade semântica, apresentam estrutura sintática simplificada. Os períodos construídos por subordinação são ligados entre si por orações não-finitas, havendo privilégio para as gerúndias e infinitivas de participio com função nominal, que vêm acopladas à freqüente nominalização das numerosas orações sem verbo. As orações adverbiais, restritivas ou explicativas, apresentam função adjetiva, e sua freqüência, observa Zinato (p. 48), chama a atenção do leitor para os atributivos que indicam ações marcadas pela rapidez e energia.

¹⁴² O afogamento de gatinhos recém-nascidos foi uma experiência traumática na infância de Janet Frame, cuja lembrança volta com freqüência, tanto nas autobiografias quanto em seus romances.

período anterior extremamente complexo, do ponto de vista semântico, apesar de sua aparente simplicidade sintática.

No cap. 13, o último em que aparece a fala de Vera (no cap. 14 e 15 temos, respectivamente, a fala de Erlene e de Edward), procuramos identificar o tipo de estruturas coordenadas mais frequentes na linguagem da protagonista, verificando raras orações adjetivas, raras adverbiais (locativas e/ou temporais), diversas comparativas e alternativas. Há um bom número de orações simples, curtas, e interrompidas pelo ponto; algumas interrogativas e exclamativas próximas, dois casos de explicativas, no entanto o que predomina é uma ampla coordenação aditiva, como descrito por Irigaray em suas observações clínicas (op. cit., p.385).

I do not know how much longer I can bear the silence in the next room. It seems to have spread like an influence, to the whole house, to the furniture (1) *which* I love and never thought to speak to, yet now there are moments (2) *when* I demand speech from it, *not* the occasional sharp snap-crack of wood bursting its bonds of space, easing itself in the hot dry weather, (3) *nor* groaning whining responses to the wind blowing under the door and against the walls of the house, (4) *but* articulate language, the unique speech of furniture. Lately I have found myself suddenly hammering with my fist upon the table. Here, (5) *where* I write this, (6) *or* upon the panels of the door, (7) *as if* a gesture of violence may help me to break into the silence of everything around me, to ransack and spill the words (8) *which* lie trapped there. Other times I have stroked the furniture, touching it gently (9) *as* an archaeologist may caress a newly discovered piece of stone, knowing that in the end, if its is cared for, it will give up its secret, it will speak its language to him. It has occurred me that perhaps Edward too has lost his power of speech, that (10) *when* I meet him he will stare at me (11) *as* Erlene stares now, proclaiming my guilt, that he will go to Erlene in the next room (12) *and* sit with her (13) *and* the two will remain there forever in silence. (14) *And* gradually others will join them. People will call at the house, enter the next room, sit by the windowsill (15) *and* contemplate the insects, all in silence. The whole world will be struck dumb, (16) *and* I shall be the only one left with speech, (17) *and* all will gaze at me, proclaiming my guilt (18) *and* not replying (19) *or* seeming even to understand (20) *when* I speak to them; (21) *but* they will smile (22) *and* smile amongst themselves in their new secret language; (23) *and* everywhere I go - I cannot go far, (24) *for* this town (25) *and* this country are my loves - I shall find heaps of decaying words - on the sides of the road, in gutters, in rubbish dumps (26) *and* litter tins, (27) *for* every home will have cast out words (28) *as* useless, throwing them recklessly (29) *and* thankfully away yet without thought for hygiene, forgetting the stench (30) *and* diseases (31) *which* arise from accumulations of decaying (32) *or* dead words (33) *which* no one has taken care to bury (34) *or* burn. How can I take it upon myself to be responsible for the language of speech if the world is struck dumb? Oh, I must urge the furniture to speak, (35) *and* the walls, (36) *and* the trees; my clothes, my food, all objects must speak; it is a panic; anything to drown the final silence of the human race! What use is the silence? Even now (37) *as* I look out of the window I can see the mounds of rotting words, the foul steam arising from them (38) *as, like compost* (38), they generate their own fertile vapors (39) *and* powers ... *you see?* There is no end, growth must emerge from them, perhaps I too shall walk all over the land scattering the dead words upon the soil (40) *and* watching for the plants (41) *which* grow from them, all the new

trees (42) *which* will shelter us from the sun and the fires in the sky. It is a new Eden; the growth of articulate speech from the silence that fell like a shroud upon the language. My body seems to have stopped its living; (43) *yet* my mind is carried forward, on and on. The people are dumb. They are dead too, lying in the streets. The houses are empty. Day after day I hear news of refugees crossing the border, fleeing from the plague and persecution of silence, and in their anxiety setting up houses anywhere throughout the inarticulate cities governed by Mumble and Mutter - Mutter! - (44) *while* the beautiful birds fly overhead (45) *with more* meaning in their brief sharp cries *than* the doomed human race may ever again utter. (Ibidem, Cap. 13, p. 214-217).

A ocorrência de orações adjetivas se dá em (1), (8), (31), (33), (41), (42); as adverbiais aparecem em (2), (5), (10), (20), (37), (44); as alternativas estão presentes em (3), (6), (19), (32), (34)¹⁴³; as explicativas, em (24), (27); as adversativas encontram-se em (2), (4), (21), (43); as comparativas, em (7), (9), (17), (28), (38) e (45). As aditivas ocupam a maior parte das ocorrências, aparecendo uma após outra, ou levemente espaçadas, em (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (22), (23), (25), (26), (29), (30), (35), (36), (39), (40).

Numa primeira observação da "linguagem da loucura", presente nos 15 dos 16 capítulos que compõem o romance, é possível reconhecer os pressupostos teóricos dos psiquiatras que fizeram experiências com a linguagem de pacientes reais, verificando algumas características que marcam o idioleto do esquizofrênico, como por exemplo o emprego repetitivo da conjunção aditiva aliado à predominância da construção paratática. É o que revela o intertexto psiquiátrico produzido por Janet Frame, particularmente em *Scented gardens*, revelando que a gramática do esquizofrênico tende à superposição, porque sua capacidade de seleção semântica e sintática foi alterada; seu raciocínio se pauta pela superinclusão e pela inabilidade da seleção lingüística, o que aprofunda, se ainda fosse preciso, a já grande distância e inadequação em relação ao mundo real.

Na maior parte dos capítulos 7 e 13, a complexidade das orações, principalmente declarativas, é mais acentuada do que a que se verifica no cap. 1. No

¹⁴³ A presença bastante freqüente de orações alternativas poderia sugerir uma certa incapacidade de definição, confirmada pela presença de comparativas com o mesmo número de ocorrências no *corpus* analisado.

entanto, a presença de aspas ou de dois-pontos, embora importante para o ritmo do texto, do ponto de vista sintático produz uma segmentação oracional descontínua.¹⁴⁴

Quanto aos aspectos concretude e reificação, superinclusão e perda da atitude categorial, não é fácil (de fato é praticamente impossível) localizá-los numa única classe gramatical, porque esses aspectos afetam a sintaxe e o léxico em vários níveis, como um todo, sendo que um aspecto contamina os demais. Quando muito, podem ser percebidos no emprego massivo, e/ou na cumulação de certas categorias, na mistura de registros que acabam por diluir os limites das construções associativas lógicas, e ainda nos aspectos de redundância, pelos acréscimos aditivos em contraste com as elipses, muito freqüentes tanto no idioleto de Vera quanto nas falas de Erlene e Edward que, por uma questão de síntese, deixamos de comentar neste espaço.

A ambigüidade sintática é geralmente resolvida, em pouquíssimos casos, por orações adverbiais temporais e orações adjetivas, introduzidas por pronome relativo, que não conseguem compensar a enorme ausência de nexivos lógicos ou de elementos argumentativos tradicionais. Todavia, conforme Irigaray, o esquizofrênico possui uma coerência própria, de modo que o emprego da contigüidade é que determina as relações entre palavras e coisas, linguagem e realidade. Por essa razão, é importante assinalar que *le mot n'exist qu'en tant qu' intégré à une expérience vécue* e, ainda, com maior freqüência, *au passé, revécue comme present*.¹⁴⁵

Na avaliação de Zinato, a escolha, ou a preferência pela contigüidade sintagmática passa a ser também uma forma de concretizar aquilo que pode ser percebido e/ou vivenciado: *be it in the present or in the past - perception and memory being not only intact but almost overactive in schizophrenics*.¹⁴⁶ Avaliando os aspectos lexicais, Zinato encontra um dinamismo da ordem da sinédoque: *a sort of magic animism pervading the speaker's "disjecta membra" [...] and hollowing them out as subjects of their perceptions and discourse in general*.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Cf. ZINATO, op. cit., p. 86.

¹⁴⁵ IRIGARAY, op. cit., p. 168-169.

¹⁴⁶ ZINATO, op. cit., p.184.

¹⁴⁷ Idem.

Todos esses aspectos levam a inferir uma acentuada inaptidão no relacionamento com o mundo dos "sãos", o que Frame retrata com absoluto sucesso, enfatizando, através da linguagem, o sentido de uma solidão muito profunda, poderíamos dizer "cósmica", incorporada pela típica atitude esquizofrênica de distanciamento, uma clara conseqüência do eu dividido.¹⁴⁸

No último capítulo (16), a narrativa volta ao "mundo normal" e aparecem as personagens "normais" e sua fala "normal". Por essa ruptura narrativa, Vera Glace nos dá a impressão de ter saído de um tratado de psiquiatria. Sua linguagem e pensamento parecem enquadrar-se nos resultados alcançados por experiências desenvolvidas em situações reais, com pacientes reais. Isso tudo torna o romance uma impressionante amostragem da capacidade de Janet Frame encenar a loucura, fazendo sua personagem agir, pensar e "falar" como uma autêntica esquizofrênica no nível mais avançado da doença, evidenciando sua familiaridade e habilidade na descrição da loucura, ou melhor, "no estilo da loucura".¹⁴⁹

Nesse final surpreendente, o salto é impressionante. Cessam os monólogos interiores de Vera, Erlene e Edward, e somos introduzidos no mundo "real" de um manicômio, onde dois psiquiatras estão trocando informações sobre uma paciente irrecuperável. O Dr. Clapper, que cuidou de Vera por longos anos, está passando a paciente a um jovem colega que vai substituí-lo por uma temporada:

We have little idea of what goes on in the head of that one over there, and I repeat that all I can tell you is her name - Vera Glace - and that she has no family, she has never been married, she has been without speech for thirty years. God knows what dreams they hold inside them, what secret silent dreams lie like irremovable stones at the bottom of their minds, mixed with the sediment of their lives! If only we knew!
(*Scented gardens*, p. 247)

¹⁴⁸ Cf. Laing (op. cit.), o mundo do esquizofrênico é dividido, porém não congelado pela loucura. É um mundo em evolução, no qual a psicose representa uma evolução possível da relação que um indivíduo ontologicamente inseguro consegue estabelecer consigo.

¹⁴⁹ Para a análise da "gramática da loucura" em *Scented gardens*, remetemos ao aprofundado estudo de Susanna Zinato, que faz um levantamento sistemático e estatístico, em termos de percentuais de ocorrência, da retórica gramatical do romance (desde a estrutura sintática à escolha lexical, desde o emprego de nexivos adverbiais ao de elementos conjuntivos) em paralelo com *A question of power*, romance autobiográfico da eminente escritora africana Bessie Head. O caso literário Bessie Head está relacionado com o caso Janet Frame, embora por razões diferentes. Envolvido com o problema da suposta loucura da mãe branca, internada num hospício onde a escritora africana veio à luz, o romance é um libelo político que se insurge contra os problemas de discriminação racial, social e sexual dos quais Bessie Head foi vítima, devido a sua condição de mestiça, o que causou o surgimento de uma personalidade e de uma identidade nacional divididas.

Nas entrelinhas dessa fala, é possível ler a irônica e amarga constatação de Janet Frame a respeito da loucura. A Vera Glace do romance, uma mulher que permaneceu muda durante trinta anos, reduzida a um escombros humano, possui, na verdade, uma rica vida interior e uma fantasia tão imperiosa que lhe permitiu criar uma "família", personagens, ambientes, fatos e pensamentos de uma riqueza impressionante. No entanto, toda essa fantasia e essa riqueza interior não lhe permitem entrar em contato com o mundo verdadeiro. Por isso é preciso reinventar a linguagem. A mensagem de Frame parece bastante sugestiva: é preciso destruir para criar uma supralinguagem, nova e impoluta, para que os seres humanos possam realmente comunicar-se. A última página do romance parece reafirmar justamente essa "verdade".

Três meses mais tarde, uma semana depois da suposta explosão de uma bomba atômica que destruiu a Grã Bretanha, quando o mundo ainda está atônito e horrorizado, *tasting [...] ash in their mouths and trying to whitewash the falling skies*, o Dr. Clapper volta ao hospital para assistir à primeira tentativa de Vera "falar":

He saw in the new small-unit ward, in the dayroom, Vera Glace sitting on a chair after thirty years, looking human, and speaking the language of humanity. Dr. Clapper frowned. It seemed unintelligible, but he move nearer to catch the new language. He heard it clearly. "Ug-g-Ug. Ohhh Ohh g. Ugg." *Out of ancient rock and marshland; out of ice and stone.* (Ibidem, p. 252, nosso grifo)

As estratégias retóricas presentes na "fala" de Vera Glace não representam, pois, apenas o idioleto particular de um esquizofrênico, mas levam o leitor a refletir também sobre o fato de que os seres humanos, sadios ou insanos, são criaturas que não se conhecem, não são compreendidas por seus semelhantes e, inclusive, são negligenciadas justamente por serem desconhecidas, isto é, "estrangeiras". Ou, para dizê-lo melhor: *Inquiétant, l'étrangeté est en nous: nous sommes nos propre étranger - nous sommes divisé.*¹⁵⁰

¹⁵⁰ KRISTEVA, J. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988. p.268.

Essa amarga verdade já a encontramos nas palavras de Istina Mavet descrevendo uma companheira que, como ela, está internada e, nos momentos de lazer, toca piano com alguma habilidade, embora com tempos musicais próprios:

Listening to her, one experienced a deep uneasiness as of having avoided an urgent responsibility, like someone who, walking at night along the banks of a stream, catches a glimpse in the water of a white face or a moving limb and turns quickly away, refusing to help or to search for help. We all see the faces in the water [...] Sometimes, by a trick of circumstances or dream or a hostile neighborhood of light we see our own face. (*Faces in the water*, p. 150)

Posto que a loucura é metaforizada como uma forma de morte-em-vida, na relação entre ficção e loucura a ficção toma para si as experiências humanas que não podem ser "narradas" por seus verdadeiros protagonistas, mas apenas "ficcionalizadas" por um narrador. O discurso "insano" de Vera, embora supostamente envolvido no silêncio do louco, revela uma urgência tremenda pelo tesouro da linguagem, a única forma palpável e viva do fluir da existência.

A palavra da protagonista está "congelada", e o leitor, diante do impasse produzido pela descoberta de que a história ou as histórias lidas nunca foram narradas, mas elaboradas na mente esquizofrênica de Vera, sente-se "enganado", confuso e, ao mesmo tempo, encantado por uma obra que fala em cegos que vêem e videntes que fingem ser cegos; em adultos que tentam exorcizar o fluir do tempo regredindo à infância, (como Edward que brinca com seus soldadinhos de plástico), ou refugiando-se na pesquisa genealógica para encontrar *the private life belt which he [Edward] dreams of throwing to the human race*.¹⁵¹ E, finalmente, de mudos que, enquanto tais, narram seus sonhos, escondidos nas "pedras irremovíveis de seu inconsciente", e que, quando recuperam a fala, emitem somente incompreensíveis sons desarticulados. O que o leitor acompanhou é, na verdade, o jogo caleidoscópico de uma fantasia bizarra envolvida na criação de uma linguagem destinada a pertencer a "um único habitante" desta terra desolada, na qual o ser é esmagado por sua própria condição humana e na qual o tesouro da língua está ao dispor de quem não pode e nem quer utilizá-la.

¹⁵¹ *Scented gardens for the blind*, p. 153.

Janet Frame constesta e desenraiza não somente os valores comumente aceitos, mas inclusive o único princípio por ela reconhecido que confere ordem à existência, isto é, a linguagem: *the speech which arranges the dance and pattern of the most complicated ideas and feelings of man in relation to truth; it, the center; the circus, the crack of the whip, the feeding time of the spirit [...]. It is something to hope for.*¹⁵² Na busca dessa linguagem, chega-se ao grito bestial de uma nova espécie que, negando a civilização passada, voltou à sua matriz no silêncio e na escuridão, aos primórdios do cosmos no qual ela teve origem.¹⁵³

O romance, que parecia propor a palavra como valor central da existência, termina por repudiá-la, e o que comunica é, paradoxalmente, a impossibilidade de comunicar, mesmo que o faça com tamanha intensidade poética a ponto de desmentir sua proposição:

[...] and this is tomorrow, is the time of the flash in the sky, the deep burn of words which destroy all power to create, the time of a first-degree language so articulate that the vision of it results in physical blindness, and those who have spoken one word of it are struck dumb and forbidden ever to speak again. (*Scented gardens*, p. 118).

Essa narrativa "louca", atravessada pela magia da ficção, demonstra ainda que as palavras podem ultrapassar fronteiras, infringir limites, levando o leitor a pensar e viver "de outra forma", a evitar o enganoso encantamento das essências, dos padrões, das origens exclusivas e das identidades monológicas. Dessa criatura tão fora do comum, chamada Vera Glace, provém um extraordinário apelo para a conscientização renovada da maravilhosa riqueza e complexidade contida nas pequenas coisas comuns. Um apelo que Janet Frame lança praticamente em todos seus romances e contos.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Na sutil interpretação de Zinato, o romance, através de sua trindade esquizóide vivida por Vera, realiza um extraordinário diálogo intertextual com *Between the acts* (Woolf) e *The second coming* (Yeats): "The pastoral myth of New Zealand as the South Sea Eden collapses under Vera's anamorphic eye, which expose the ruling philistinism, supine conformity and materialism of a promised land ruled by the "fit-in" imperative. Frame has been deeply and painfully aware of that imperative" (ZINATO, op. cit., p. 199). O silêncio de Vera, quebrado no final do romance por seu grito bestial, profetizado por sua projeção oracular, isto é, "transferido" para Erlene, simboliza o desejo do retorno aos primórdios da humanidade, e é por esse ângulo que Zinato lê o intertexto de Woolf e Yeats. Tanto o poema de W.B. Yeats, como o romance de Woolf, efetivamente trazem em seu bojo o desejo de renovação de uma sociedade intolerante, corrupta e destrutiva.

Algumas reflexões, que antecipam nossas conclusões finais, certamente parciais, nos conduzem a inferir que as diversas formas de intertextualidade verificadas na obra frameana se voltam, em grande parte, para uma "intertextualidade endógena", isto é, autárquica, ou para a "autotextualidade". As colocações de Dällenbach, que aperfeiçoam os pressupostos de uma tipologia intertextual, postulam justamente a categoria da "autotextualidade" em termos de dimensões literais ou referenciais:

Circunscrito pelo conjunto das relações possíveis dum texto consigo mesmo, o sector do autotextual pode ser especificado pela multiplicação de dois pares de critérios. Logo que se defina o autotexto como uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa *toda ou em parte sob a sua dimensão literal* (a do texto, entendido estritamente) *ou referencial* (a da ficção) obtém-se, com efeito, a seguinte grelha [...]. (DÄLLENBACH, 1979, p.52, grifo do autor)¹⁵⁴

A escritora trabalha com métodos de desenvolvimento parabólico que têm por tema a morte física ou mental, a obscuridade em contraste com a luz, sendo a obscuridade o traço dominante; a dor exorcizada pela arte, a tendência a "enganar" o leitor, a presença de figuras substitutas da autora, "personagens que não existem" ou, se existem (na imaginação do personagem), podem ser representados por um escaravelho que vive num dicionário do qual emerge entre as palavras "trichotomy" e "trick" e narra a história de outro escaravelho, o primo Albert; ou ainda por duas ovelhas a caminho do matadouro. Outras vezes os personagens aparecem sob forma de elementos naturais, como o boneco de neve "Snowman" antecipado por Vera "Glace", cujo sobrenome indica "vidro"¹⁵⁵ em inglês e "gelo" em francês, metaforizando a idéia de uma vida "congelada". O que evoca, por sua vez, a imagem da gaiivota no conto "Keel-Kool", cujo grito triste pode ser lido como "morte" e "resfriamento".

Poderíamos dizer que o leitor "bem sucedido" na obra de Frame, além de tornar-se um possível *expert* em jogos verbais e narrativos, será também capaz de encontrar, nos interstícios da obra como um todo, em sua escritura "oblíqua", uma ampla e irrestrita intertextualidade, uma ininterrupta interdiscursividade e uma metatextualidade que se funde com os textos que ela escreveu, com os textos teóricos

¹⁵⁴ DÄLLENBACH, L. "Intertexto e autotexto". *Poétique*, n. 27. Coimbra, p.51-76, 1979.

¹⁵⁵ Na pronúncia britânica, "glace" é normalmente pronunciado como "glass".

que ela leu e com os textos de seus amados poetas e escritores: entre sua vida e sua arte não há limites definidos.

Não parece haver dúvidas sobre o fato de que a escritora "transita" de um trabalho para outro, porque suas histórias podem ser lidas como grandes fragmentos "caídos" de um romance para outro ou de um conto para outro. Os longos diálogos de Erlene com o escaravelho encontram paralelo com o boneco de neve que narra sua história a um alegre floco de neve, bem como os solilóquios de Vera nos reconduzem aos de Thora ou Zoe.

Concluimos que, em termos de intertextualidade, Janet Frame nos oferece, neste ou aquele romance, neste ou naquele conto, entre outros aspectos, o clássico conceito de "dialogismo" postulado por Bakhtin, embora o termo que hoje se utiliza com maior frequência, para generalizar a noção bakhtiniana de dialogismo, seja o de interdiscursividade, já ventilada por Angenot em 1979.¹⁵⁶ Se, de fato, cada perspectiva ideológica é representada por uma forma discursiva própria, o entrelaçamento dos discursos que constitui a vida de uma cultura - a co-presença de perspectivas diversas de pensamento, que torna vital uma sociedade - deve estar, de alguma forma, espelhada no interior de toda forma de produção. O conceito de interdiscursividade enfatiza, pois, a presença constante do diálogo entre diversas culturas e ideologias, assim como ela é mediada pela representação oferecida pelo mais diversos textos, literários ou não.

Qual seria, então, a relação entre textos e cultura? Obviamente, cada cultura pode ser entendida como o depósito das informações necessárias à vida social, à convivência dos indivíduos. A cultura traduz a realidade em informações codificadas que possam ser preservadas e transmitidas como regras ou normas de uma memória coletiva, através de discursos e/ou textos. Uma vez que as dialéticas ideológicas e interculturais se espelham, por sua vez, nos textos, nasce o que podemos denominar "interdiscursividade cultural".

¹⁵⁶ Cf. ANGENOT, M. et al. "Intertexte, intertextualité". *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville La Salle: Hurtubise HMH, 1979. p. 111.

O conjunto de métodos propostos por Escarpit para uma sociologia da literatura, se inscreve nessa interdiscursividade, pois tem o propósito de reconstituir em seus aspectos estáticos e dinâmicos os contextos sociais "nos quais nasceram e viveram os fatos literários". Ele enfatiza que "um fato literário não é simplesmente uma obra, e sim um homem que viveu em certas circunstâncias, tendo uma obra servido como traço de união entre este homem e um certo público [...]".¹⁵⁷ Essa vivência, essas circunstâncias não podem ser outras que contextos culturais. Nas considerações de Escarpit, o sistema literatura transcende seu valor formal, adquirindo "um valor representativo inteiramente novo" intimamente relacionado com a coletividade cultural.

Dessa forma, todo o dialogismo, o entretecimento intertextual e transtextual que se mistura à vida pessoal e literária de Janet Frame, num conúbio extremamente feliz de vida, arte e cultura, justificaria, por si só, uma teoria da interdiscursividade e, ao mesmo tempo, uma teoria da autobiografia estética. Assim como justificaria toda uma retomada da discussão psiquiátrica sobre a esquizofrenia real, sua aplicação na ficção literária e, ainda, toda uma sociologia da literatura.

¹⁵⁷ ESCARPIT Robert. "Os métodos da sociologia literária". In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 155. [149-156]

7 UMA ESCRITORA DE FICÇÃO E A FICÇÃO DE UMA ESCRITORA

All great fiction, to a large extent, is a reflection on itself rather than a reflection of reality.

Raymond Federman

Le grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement.

Jean Ricardou

Um dos aspectos mais criticados na obra de Janet Frame, particularmente em relação aos romances da década de 60, analisados pelo viés biográfico, foi a utilização de experiências pessoais e, em consequência disso, histórias e personagens pertencem ao mundo da loucura que ela teria transferido para a ficção sem o necessário distanciamento e reelaboração. Outra queixa dos críticos foi de que a escritora está demasiado interessada nos mistérios da morte, da insanidade e em outros assuntos julgados depressivos ou mórbidos. Nessa luz é interessante olhar para a obra frameana como um todo. A maior parte dessa ficção está realmente voltada à morte, à pobreza moral e à doença física e espiritual, e a veemente hostilidade com a qual esses tópicos foram recebidos demonstra justamente a relevância dessas escolhas. Por serem assuntos tabu, geralmente rejeitados tanto na sociedade como na literatura neozelandesa, ela resolveu reavaliar a ausência de equilíbrio dominante numa cultura que rotula certos tópicos de "inaceitáveis" para um tratamento ficcional. E o fato de ela ter vivenciado morte e doença por grande parte de sua vida, certamente a estimulou a tratá-las em contos e romances com um conhecimento empírico que poucos escritores possuem.

É fato reconhecido que o romancista tem, de alguma forma, que escrever a respeito do que ele vê, pensa e conhece e, por isso, toda ficção é, de alguma forma, autobiográfica. As pessoas que Frame conheceu, os lugares em que ela viveu ou que ela visitou, os livros que leu, as vivências próprias, que foram dramáticas e marcantes, tudo contribuiu para seu desenvolvimento pessoal e para o desenvolvimento de uma escritora cética e moralista, irônica e aguda observadora da sociedade, o que

certamente influenciou sua escritura: *I can be awfully preachy, that is one of the faults of my work.*¹ Sua desilusão com a sociedade e com seus valores como um todo a obrigaram a escolher o mundo da literatura para poder falar deles, por isso, sua ficção traz ao leitor ecos de muitos de seus pontos de vista e interesses que ela aborda com muito talento, de modo que vida e arte acabam por confundir-se, ensejando a criação de obras de grande literariedade.

7.1 Janet Frame: "literatura de segundo grau" ou palimpsesto

Este trabalho surgiu de alguns questionamentos intrigantes que, ao longo da pesquisa, tentamos responder e, de fato, algumas luzes se acenderam sobre os aspectos mais controvertidos da obra frameana como um todo, enquanto outros aguardam um escrutínio maior e mais aprofundado. Entre algumas certeza temos o fato de que entre a vida e a obra de Janet Frame não há limites definidos, é como se estivéssemos diante de um palimpsesto que configura o que Genette define como "literatura de segundo grau". Como o palimpsesto tradicional, os textos ficcionais da escritora neozelandesa trazem ocultos outros textos, tanto ficcionais como autobiográficos, os mais numerosos, prestando-se, pois, "pelo menos" a uma dupla leitura em que encontramos sobrepostos o hipertexto e o hipotexto, duas categorias textuais que Genette exemplifica com o *Ulysses* de Joyce e com a *Odisséia* homérica.

No caso de Frame, numa leitura atenta, percebe-se, nem sempre com clareza absoluta, que há textos derivados de outros anteriores por diversos processos de transformação e recriação, embora se trate sempre de obras da própria autora e/ou de eventos de sua vida real. A impressão que deriva dessas leituras sugere que a autora parece estar dentro de um labirinto e que, acreditando poder encontrar a saída, encontra a entrada para penetrar em outros tantos labirintos, porém sempre novos e sempre surpreendentes.

O palimpsesto, em geral, apresenta uma dupla textualidade que não é nem dialógica nem intertextual, nem citacional, pelo fato de que dois ou mais textos

¹ Cf. entrevista conduzida por Chenery, op. cit., 1994, p.34.

coexistem numa relação que pode inclusive ser de hostilidade e de negação do hipotexto que lhe deu origem. Pelo contrário, ao invés de ser hostil, desafiadora, de apresentar a dinâmica da negação, a literatura "de segundo grau" de Janet Frame apresenta textos que não se negam, não se excluem, eles continuam um dentro de outro, um após o outro, complementando-se, enriquecendo-se e renovando-se.

Penetrando nos aspectos de sua vida particular, de sua biografia "civil", não é possível deixar de associá-los a sua ficção. Daphne, Istina, Vera, Godfrey, Malfred, Mattina são personagens que nasceram das experiências de Janet Frame e foram transfigurados por sua criatividade e fantasia. A história de Daphne é a história de Janet. O sofrimento de Istina é a provação de Janet. O coma de Godfrey Rainbird, e seu posterior despertar para a vida, com uma nova capacidade de ler o mundo, é, metaforicamente, o estado semicomatoso que Janet vivenciou nos hospitais, nos longos anos de terapias de eletrochoque e choques de insulina.

As histórias de Janet, emolduradas por uma linguagem toda particular, falam muito desses anos, autobiograficamente e/ou ficcionalmente, porque a tensão em direção ao passado tem o poder de restaurar a tensão em direção ao futuro, através de uma ação que ocorre no presente. O esforço da reminiscência pessoal lhe permite reproduzir, escrevendo-as, algumas experiências que, dentro dela, se tornaram quase invisíveis, mas que continuaram borbulhando em seu estado latente, sendo assimiladas e recriadas pela memória autobiográfica.

A experiência particular de Janet Frame, tão artisticamente revelada por sua ficção, demonstra, pois, que um aspecto controvertido como a análise da obra partindo da vida, considerado um verdadeiro tabu, pode ser questionado: de fato, existe a possibilidade de investigar a gênese da obra partindo de pressupostos biográficos, sempre que se disponha de dados suficientemente amplos para realizar essa tarefa perigosa e intrigante, e sempre que se tenha o cuidado de não ultrapassar certos limites.

Os múltiplos disfarces narrativos, as alegorias muitas vezes obscuras são a prova do conhecimento empírico - embora alcançado também pela leituras psiquiátricas - adquirido na época de sua hospitalização, que lhe permite arrancar de

si o rótulo que lhe fora imposto pelo diagnóstico equivocado. Lembrando aqui as palavras do Dr. Laing sobre a violência política, nascida num mundo alienado, não-natural, sociológica e politicamente criado, onde a alienação é imposta através da "violência perpetrada por seres humanos contra seres humanos",² podemos dizer que Janet Frame conseguiu fazer frutificar essa alienação a seu favor e a favor de uma literatura que denuncia e condena, mas que também abre caminhos, deixando espaço à luz do conhecimento e a uma certa esperança.³

Como sustenta Dylan Thomas, um dos poetas inspiradores de Frame, a escritura nasce do sofrimento, e a literatura consegue ser vitoriosa sobre a incapacidade de adaptação dela, sobre sua inconformidade diante dos modelos sociais e literários impostos, mantendo intacta sua capacidade de comunicação.

A presença das pessoas que ela vê a seu redor, no hospital psiquiátrico, é incorporada pela escritora, representando uma imagem refletida e recriada de si mesma. A Helen do conto "The Park" poderia ser Janet, ou qualquer outra criatura que, como ela, tivesse passado por uma terapia de eletrochoque. Helen está questionando-se confusa, atravessando um parque imaginário, absorta e ao mesmo tempo ausente, depois de receber o tratamento que lhe rouba a consciência. Desejosa de liberdade, ela é impedida de alcançá-la.

Pode-se reconhecer aqui a própria Janet que, num primeiro momento se auto-aprisiona voluntariamente no hospital psiquiátrico, somente para tornar-se propriedade e vítima dele. Assim, quando decide solicitar alta, é reaprisionada contra sua vontade e passa a receber outra longa série de eletrochoques. No hospital, diz o narrador do conto: *Não havia parque algum, na verdade. Não havia árvores nem grama verde. Helen caminhava para cima e para baixo em sua mente, dentro de si mesma, mas ela não sabia para onde estava indo.*⁴ Como Helen, Janet está andando

² LAING, 1963, op. cit., p.10.

³ É importante notar que essa mulher, quase destruída por sua suposta loucura, conseguiu lutar e reclamar de volta sua "sanidade" mental através dessa mesma loucura. O que nos faz lembrar do estóico grego Epictetus. O filósofo acreditava que as circunstâncias difíceis não só enobrecem o homem, como também o revelam. Embora não haja nada de nobre na experiência de Janet Frame, ela é o testemunho vivo da "lição" que aprendeu, sendo capaz de abrir e mostrar o rico interior de sua humanidade tão dolorosamente revelado por essa experiência.

⁴ "The park". In: *The lagoon and other stories*. Tradução nossa da edição italiana, p. 107-108.

em círculos dentro de sua *Is-land*, porque não a deixam sonhar. Como Istina, ou como Daphne, Janet está sob a ameaça incumbente e assustadora da lobotomia que pretende podar violentamente a imaginação.

No meio desse processo, "garimpamos", aqui e ali, imagens já conhecidas, desfocadas ou realçadas pela memória, "palimpsestos" raspados e modificados, mas identificáveis para o leitor que se tenha debruçado sobre a obra inteira. Num desses momentos memoriais, a escritora-narradora está sonhando e, no sonho, vê imagens de sua adolescência. Reconhecemos aqui o episódio em que Janet deixa a casa paterna e se dirige a Dunedin para tornar-se professora, onde será hóspede de uma senhora que todos os anos aluga um quarto para estudantes:

I dreamed of my first formal house, my foreign cushioned carpeted bed-sitting room in the home of Mrs. Tomlin, in Maori Hill, Dunedin; Mrs. Tomlin who each year "took in" a student boarder and whose life was overflowing with her married daughter and her grandchildren, and who spent most of her time with them in the new government estate over the hill. [...] "Keep the curtains drawn and the blinds down; it's the only defense" Mrs Tomlin said. "I've seen some shocking examples of fading". (*Living in the Maniototo*, p. 223)

A Mrs. Tomlin do romance é a mesma Mrs. T. que encontramos nas autobiografias, bem como a casa na qual Janet ficou hospedada, a primeira casa "decente" em que ela viveu, e na qual ela tentou o suicídio, justamente durante as longas ausências da dona da casa que passava a maior parte do tempo com a filha e com os netos. As mesmas características estão presentes no sonho: a senhora Tomlin não gosta que se abram as cortinas, para não desbotar os móveis e os estofados. A cena é a mesma, mas é introduzida numa narrativa completamente nova, num contexto totalmente inesperado, de forma que tudo parece recém-saído de um novo processo criativo e ficcional.

Em relação aos personagens, uma parte dos críticos considerou que há um grande envolvimento pessoal e muito pouca objetividade. Ela responde dizendo: *I'm interested in watching how they develop and how they feel and so on.*⁵ Aceitando as afirmativas de Frame de que as opiniões de seus personagens não são necessariamente as opiniões dela, ainda se poderia argumentar que eles são perigosamente próximos

⁵ Cf. entrevista conduzida por Alley, 1991, op. cit., p.159.

da experiência dela. Por outro lado, quer se trate de modo, de voz ou de ponto de vista, o que realmente conta é o conjunto dos trâmites

através dos quais o romancista nos dá a impressão de ter tomado contato (ao mesmo tempo em que coloca o leitor em contato) com a "realidade" narrada. Todavia é óbvio que os personagens falem segundo sua posição e cultura, enquanto é menos óbvio, mas muito freqüente, que a narrativa se caracterize lingüisticamente de acordo com a perspectiva assumida por este ou aquele personagem, assim que o autor passa a pensar com as palavras dele. (SEGRE, op. cit., p.31, grifo do autor)

Questionada sobre o conceito de criação artística, Janet Frame explica que cada escritor possui suas próprias experiências. Porém a arte do romance não reside no escrever sobre essas experiências. A arte da narrativa ficcional reside na captação dos personagens, na fidelidade aos personagens, em sua coerência e, para realizar essa façanha artística, Janet não precisa olhar dentro de si com muita freqüência: "Repito isso muitas vezes, mas no fundo concordo com John Keats [...]. Ele disse que o poeta não deve ser nada - simplesmente receber os personagens e passá-los adiante. O escritor não é nada, é uma espécie de representação. O escritor precisa representar a personagem, deve procurar ser a personagem, nada mais."⁶

Para Janet Frame, o ato da escritura é puro deleite, inclusive quando esse prazer acarreta sofrimento e angústia. O importante é escrever, nem sequer terminar o que se começou, porque ao escrever ela descobre coisas, idéias, e isso é para ela extraordinariamente excitante, é aquilo que a faz viver e continuar vivendo. Quando a escritura termina, nada disso é mais visível, por isso, o mais importante é sempre o processo. Ela, uma apaixonada pela aventura, considera o processo criativo uma aventura imprevisível cujo significado reside no fato de ver as coisas com maior clareza. Quando se escreve, diz Janet Frame, é preciso ter a frase e a visão, uma idéia onde tudo se organiza num modelo apaixonante, encantador, embora tudo isso seja muito difícil. Ela não sabe como explicar esse processo em detalhes, e acrescenta, com uma boa dose de ironia: "ninguém consegue, embora haja muitos teóricos escrevendo livros a respeito do assunto".⁷

⁶ Cf. entrevista conduzida por Songini, op. cit., p. 68.

⁷ Ibidem, p. 69.

7.2 A questão do gênero

Talvez, pelo enfoque da escritora, seja possível entender por que a questão do gênero na escritura frameana apresenta superposições, camadas genológicas ou híbridas,⁸ de modo que uma postura tradicional, enraizada na interpretação aristotélica de mímese, não se aplica a esse tipo de ficção. De acordo com Mieke Bal uma interpretação que parte dos pressupostos miméticos impede uma análise narratológica que considere a "retórica da subjetividade", de modo que *all presentation of reality in fiction should be seen in its subjective aspects. [...] Criticism of this process requires a detailed analysis of discursive subjects and the way they communicate meanings.*⁹

Não havendo limites precisos entre vida e arte, as marcas divisórias de gênero também são difíceis de estabelecer. A obra de Frame se insere assim num espaço híbrido que não permite definições ou conceitos, pois ela é essencialmente transgressiva. Ao incorporar suas experiências, a escritora precisa distanciar-se cada vez mais de seus espaços, de seus personagens e, principalmente, dos eventos que são a matéria-prima de suas obras, o que ela faz de modo muito particular, através de seu processo artístico baseado justamente no distanciamento e no deslocamento. No esforço criativo de disfarçar os elementos pessoais de sua vida, Frame criou a arte do subterfúgio que a vê onipresente na maior parte de suas histórias e na maioria de seus personagens.

Manipulando espaços e pessoas que conheceu, com quem conviveu ou que simplesmente observou, constrói artisticamente ambientes e *personae*, através da combinação de componentes da vida real com a riqueza da ambigüidade estética, recorrendo a processos alegóricos, de substituição, analogia, abstração, expandindo seus temas, que têm sua origem no real, em diversas ramificações. Como Proust, que manipulou *the very genre of the autobiographical novel in order to convey his*

⁸ Para Todorov, "a obra de arte da literatura de massa é a que coincide com o seu gênero e se propõe ao consumidor como puro estereótipo; pelo contrário, o grande livro transforma o 'horizonte de espera' do leitor e, pelo seu advento, *estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente, e a do gênero que cria*". TODOROV. T. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971. p. 56. *Apud* Dällenbach, op. cit., p.75.

⁹ BAL, M. "The rethoric of subjectivity". *Poetics Today*, v. 5, n.2, p. 337, 1984. [337-376]

aesthetics regarding life and art,¹⁰ Janet Frame realiza um processo de alquimia, de modo que sua produção literária contém a estética autobiográfica que domina a recriação da vida para o mundo ficcional, misturando e confundindo os gêneros.

O que ocorre na ficção de Frame pode ser comparado às técnicas ficcionais de Virginia Woolf: *As she [Woolf] were sculpting a reality of her own making for her fiction, her artistic method started with her choice of life material followed by the craft of substitution*.¹¹ Como pudemos observar, Frame esteve sempre manipulando espaço, tempo, fatos e personagens, conseguindo cada vez perspectivas diferentes. Selecionando incidentes do passado, ela os dramatizou poderosamente, retirando deles a carga subjetiva e (con)fundindo-os intencionalmente com a ambigüidade e com aspectos sugestivos capazes de alterar sua veracidade ou verossimilhança. Talvez o maior desafio por ela enfrentado tenha sido o de auto-analisar seu eu, para reencontrar-se, auto-afirmar-se, reconstruir-se, separando e combinando seus "eus divididos", para esculpir figuras femininas das quais consegue manter um razoável distanciamento, embora nelas permaneçam traços marcantes de sua obsessão pela linguagem, de sua crença na possibilidade de um mundo melhor e de seu desejo de ser escritora.

Ao reformular sua própria imagem, ela alcança um nível universal, convertendo o fato cotidiano em histórias humanas cheias de significado. Reciclando os ingredientes de sua vida pessoal, ao longo de sua ficção, explora os sombreados de seu ambiente e realiza a obra de arte que confere forma e conteúdo a suas estruturas temáticas. E ainda, como faz James Joyce, ao deixar seu país nativo, ela seleciona e utiliza aqueles recortes que sugerem *a larger vision which he [Joyce] may have harboured in seeking a perspective with which to view his native Ireland [New Zealand], having forsaken it*.¹²

Todas essas tentativas de distanciamento requerem processos diferenciados que ela utiliza simultaneamente na poesia, no romance, no conto surrealista ou impressionista, no realismo mágico e até nos ensaios que se tornam legítimas peças

¹⁰ NALBANTIAN, op. cit., p. 99.

¹¹ Ibidem, p. 168.

¹² Ibidem, p. 133.

literárias. Temos assim uma superposição de gêneros que vai desde a autobiografia estética, que pode ser avaliada em termos de *Bildungsroman*, *Küntslerroman*, literatura de testemunho ou literatura de trauma e, inclusive, como romance metaficcional.

Todos os leitores e críticos que conhecem a obra frameana sabem quão habilidosamente ela conseguiu criar um mundo de incertezas e de possibilidades, de verdade e de mentira, um mundo "incômodo" no qual ela "convidou" seu leitor a entrar, para intrigá-lo com seus jogos lingüísticos e narrativos, questionando a natureza ambígua da ficção, a natureza equívoca da condição humana e as respostas muitas vezes ambíguas dessa condição, que se desloca do escritor para o leitor, num jogo metaficcional que muitas vezes foi criticado e mal interpretado. Como de resto foi criticado e mal interpretado William Faulkner, justamente por ser considerado um escritor modernista que escrevia metaficção.¹³

Cunhado por William Gass num ensaio publicado em 1970,¹⁴ o termo "metaficção" tem-se tornado gradativamente um dos conceitos mais intrigantes da crítica contemporânea. Se é realmente um conceito útil para os propósitos da análise literária ainda não se sabe, porém sua popularidade é sintomática de um conjunto de pressupostos teóricos a respeito da literatura que começou a receber crédito nos anos 60 e se tornou, com o passar do tempo, uma *doxa* virtual, dificilmente desafiada mesmo nos dias atuais.

Se, de acordo com esse conceito, a ficção pode ser apenas ficção a respeito da ficção, devemos acreditar nele e em seu criador?: [...] *the novelist, if he is any good,*

¹³ A ficção autoconsciente não é obrigatoriamente sinônimo de metaficção, pois esta se relaciona muito mais com a auto-reflexividade ou com a auto-referencialidade. Enquanto a autoconsciência denota uma consciência aguda dos artifícios narrativos, a auto-referencialidade não é simplesmente uma questão de alusividade ou de postura narrativa, mas de organização textual. Em *The sound and the fury* e em *As I lay dying*, há uma forte presença de auto-reflexividade e menor auto-consciência. Já em *Absalom, Absalom*, Faulkner apresenta esses aspectos em abundância, ao mesmo tempo. Por isso, embora a metaficção seja um aspecto importante na prosa de Faulkner, sua importância varia muito de obra para obra. Da mesma forma, a dimensão metaficcional em Janet Frame apresenta-se semelhante, sendo descontínua, variando de intensidade em cada romance.

¹⁴ Cf. GASS, W. "Philosophy and the form of fiction". In: _____. *Fiction and the figures of life*. New York: Knopf, 1970. p. 24-25. Citado por BLEIKASTEN, André. "Faulkner, modernism, and metafiction". In: LOMBARDO, A. (Ed.). *The artist and his masks: William Faulkner's metafiction*. Roma: Bulzoni, 1991. p. 41.

*will keep us kindly imprisoned in his language - there is literally nothing beyond.*¹⁵ Sendo assim, se não há nada além da linguagem, se a única preocupação do autor é transformar a "prisão da linguagem" num jardim das delícias, a ficção é auto-referencial por definição, e a metaficção, longe de ser um modo (ou gênero) ficcional entre outros, seria apenas uma forma de nomear a própria ficção ou de enfatizar uma de suas propriedades intrínsecas.

Do ponto de vista teórico, a relevância de uma distinção taxionômica entre ficção e metaficção pode, de fato, ser bastante questionável. Quando muito, pode ajudar a assinalar as diferenças de grau dentro de um amplo leque que vai desde a metaficção encoberta à metaficção evidente, que é justamente o emprego mais comum na prática corrente da crítica.¹⁶ A narrativa metaficcional veio para significar aquele tipo de ficção, incrivelmente abundante desde os anos 60, e até hoje agrupada sob o rótulo de pós-moderna, na qual a ilusão referencial é despedaçada através de um processo deliberado que ilumina a ficcionalidade da ficção e a textualidade do texto. Ou então, para citar outra definição, *Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and sistematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.*¹⁷

Uma definição como a de Patricia Waugh, paradoxalmente, poderia ser adequada tanto a *Tristram Shandy* (L. Sterne) quanto à ficção renovadora produzida na Europa e nos Estados Unidos nas últimas décadas; mas é difícil acreditar que essa definição possa ser atribuída, sem um escrutínio apurado, ao trabalho de Janet Frame, da mesma forma como não se pode rotular de metaficcional, por exemplo, a obra de um escritor como Faulkner, sem uma adequada e cuidadosa investigação, inclusive porque os dois escritores possuem pontos em comum justamente nesse âmbito. A própria Janet Frame não aceitaria esse rótulo, embora haja aspectos, em muitos de seus romances e contos, que poderiam ser investigados por esse ângulo.

¹⁵ Cf. BLEIKASTEN, op. cit., p. 42.

¹⁶ Segundo Hutcheon (1985, op. cit.), a metaficção encoberta faz parte da macroestrutura e está centrada no leitor, ao passo que a metaficção aberta refere-se ao texto auto-consciente, mais do que à narrativa, e está centrada na microestrutura, na linguagem do texto.

¹⁷ WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1993. p.2.

O que parece mais claro, mais evidente do que qualquer investigação teórica poderia desvendar, é que Janet Frame é "um rio que corre dentro dela mesma". A escritora achou, ou construiu, um "lar" para si, utilizando a linguagem e a literatura, um lugar onde ela podia ser tanto hóspede quanto hospedeira. Ela, nas vestes de Erlene Glace, pode ser o "primo literário" Uncle Blackbeetle, um escaravelho que vive "between *speech* and *spell*",¹⁸ que mora no dicionário e adverte *about the danger of being imprisoned and murdered by the object of one's love*.¹⁹ Ela é também Daphne, Istina, Thora, Vera, Malfred, Mavis, Mattina.

Indo além de sua escritura autobiográfica, Janet Frame não é apenas uma escritora de ficção, mas é também a ficção de uma escritora. Flutuando suspensa sobre a interface de realidade e ficção, entre o mundo da realidade e o mundo da imaginação, ela é capaz de permanecer do lado de fora, e ainda, ao mesmo tempo, enxergar bem no fundo da natureza das coisas. É essa perspectiva que transforma em arte sua solidão, seu distanciamento, descritos pela narradora num de seus romances mais "metaficcionais":

Lonely you weep for yourself. *Alone*, you have the privilege of weeping for the world beyond yourself, and for the glimpse of God. (*Living in the Maniototo*, p. 175, nossos grifos)²⁰

Janet Frame veio utilizando elementos surreais em quase toda sua produção literária, e seu último romance pode ser considerado o protótipo desse tipo de literatura. Parece que o surrealismo se tornou um grande interesse para ela. Ela o define como aquilo que está além do real, o invisível além do real. Todavia ela não pensa realmente que isso seja surrealismo.²¹ Esse é apenas o conceito dela de surrealismo: *It becomes like staring at an x-ray of the real and visible. That's what I am interested in*.²² O emprego particular da imaginação é uma forma de ultrapassar o real, e isso requer coragem e atrevimento, para poder explorar além dos horizontes, até *the ring of fire*.

¹⁸ *Scented gardens for the blind*, p. 177.

¹⁹ *Ibidem*, p.188.

²⁰ O romance descreve o poder que o escritor tem sobre a vida, a morte, o tempo, o espaço e as palavras.

²¹ Como já descrevemos, o surrealismo de Frame se consubstancia pela imaginação, pelo sonho, pelo fantástico, pelo irracional, pela violenta justaposição de imagens que não se relacionam, numa evidente exploração de associações *in absentia*.

Mas até que ponto é desejável que o escritor se atreva? O leitor poderia ser um freio para esse atrevimento? É possível, mas ela não acredita, ela não se sente coagida pelos limites da recepção da obra. Ela concorda que o crítico ou o leitor é importante, porque é ele que, afinal, recebe e lê a obra. Mas é um tipo de cortesia que ela não pratica com frequência: *I just write for myself and in that I possibly agree with some of the critics. I do my best. It is just the best of my ability and I fall in some ways, and succeed in others. It is the best I can do.*²³

Inferimos, uma vez mais, uma aproximação com outro grande escritor que parece compartilhar dessa postura, embora o diga de forma certamente menos polida. William Faulkner afirmou, numa entrevista: "Não me interessa a opinião de John Doe sobre o meu trabalho, nem sobre o dos outros. O meu padrão é o que tem que ser cumprido - ou seja, que uma obra me faça sentir aquilo que sinto quando leio *La tentation de Saint Antoine* ou o *Antigo Testamento*. Estes fazem-me sentir bem, tal como me sinto bem a observar uma ave".²⁴

7.3 Aspectos intertextuais e interdiscursividade

Num de seus ensaios, Patrick Evans²⁵ afirmou que Janet Frame tinha uma grande dívida com seus autores prediletos, de resto uma dívida que ela nunca negou. É evidente que se a ficção emerge da ficção, ninguém pode negar que toda ficção produzida tem dívidas com o passado literário; ninguém pode afirmar uma absoluta originalidade, porque todo escritor é apanhado numa rede intertextual, passando a construir sobre as convenções narrativas e as normas da representação da literatura anterior. Mas, para elevar-se à condição de obra de arte, a ficção precisa de um distanciamento que lhe permita autenticar-se como tal, isto é, deve ser recebida e percebida como tal pelo público e pela crítica. Em outras palavras, de acordo com Genette, o objeto poético não é o texto em si, mas o arquitexto que transcende categorias - gêneros literários, modos de enunciação e tipos de discurso - às quais

²² Cf. entrevista conduzida por Alley, op. cit., p. 168.

²³ Idem.

²⁴ STEIN, J. "Interview with William Faulkner". *The Paris Review*, IV, Printemps 1956, p. 38. *Apud* W.C. Booth, 1980. p.107.

cada texto, em sua individualidade, pertence.²⁶ Por essas e outras razões, uma abordagem intertextual "tradicional", isto é, preocupada com fontes e influências, revela-se quase impossível na obra da escritora neozelandesa.

O processo criativo de Janet Frame está firmemente alicerçado na vivência pessoal e, nessa vivência, encontramos a presença marcante, embora prevalentemente implícita, de todas as leituras que a acompanharam, desde os irmãos Grimm a Shakespeare, desde Matthew Arnold a poetas como Wordsworth e Rilke, ou a escritores como Woolf, Faulkner e Joyce, entre muitos outros. Raramente a intertextualidade é crítica, isto é, declarada, porque "a estrutura do discurso poético engloba a dos textos estranhos que abriga [...] o escritor passeia pelos territórios da literatura com uma desenvoltura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com outros escritores sem os chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus".²⁷

O aspecto mais evidente, nesse processo de assimilação-transformação, é a variada forma pela qual esses escritores estão presentes em sua escritura. Ela parece dialogar o tempo todo com eles, criando uma intertextualidade e uma transtextualidade que não se inscreve em parâmetros teóricos, porque as fronteiras de seus textos "são abolidas pela força conquistadora da escrita; todos os espelhos se partem [...]".²⁸ Encontramos, sim, claras referências e citações diretas de seus poetas preferidos, porém, ao longo de sua produção, o que mais avulta é a transfiguração dessas leituras e, sobretudo, a manipulação consciente de temas, frases, idéias e crenças, através da interdiscursividade. Em suma, trata-se de intertextualidade implícita, mais de conteúdo do que de forma. Nesse processo, a escritora apela para sempre novas formas de representação e sempre novas formas de linguagem que lhe permitem realizar essa alquimia. Por isso, em muitos de seus romances e contos, o real, ou a ficção do real, não tem espaço.

²⁵ EVANS, 1981, op. cit.

²⁶ GENETTE, 1997, op. cit., p.7.

²⁷ PERRONE-MOISÉS, L. "A intertextualidade crítica". *Poétique*, n. 27, Coimbra, 1979. p.211. [209-230]

²⁸ *Ibidem*, p. 216.

7.4 A polêmica questão do realismo

O programa-projeto literário frameano tem raízes na análise do ser humano em suas profundezas, na sua adaptabilidade-desadaptação, na sua incapacidade-impossibilidade de comunicar pelo viés da linguagem comum e do clichê. Para o empreendimento que se propunha, ela precisava da mais absoluta liberdade criativa, a liberdade dos loucos ou dos poetas. Essa talvez seja uma das razões pelas quais, nas décadas de 50 e 60, fracassaram as tentativas de muitos de seus críticos empenhados teimosamente em inseri-la em escolas literárias, em gêneros, em processos literários e culturais, em suma, em categorias que não lhe assentavam ou, pelo contrário, a alienavam da tradição literária, particularmente da literatura de língua inglesa. Partindo de outros pressupostos e, obviamente, de outros interesses, chegamos a certas conclusões que conseguem iluminar em parte alguns momentos obscuros e vir ao encontro de nossos objetivos.

Àqueles críticos que insistiram em assinalar a falta absoluta de realismo de seus romances, respondemos com as idéias de Barthes, Ricardou, Todorov e Genette os quais, entre outros, formularam em termos teóricos o que o romance, particularmente o *nouveau roman*, já havia confirmado na prática. O que esse tipo de ficção estava criando não era o mundo real e concreto, mas uma visão de sua produção lingüística e literária, de modo que: *The textual mirror was turned inward and activated* [...].²⁹

A respeito do realismo da representação, numa de suas entrevistas Roland Barthes argumenta que, longe de ser uma cópia do real, "a literatura é a própria consciência do irreal da linguagem":

[...] a literatura mais "verdadeira" é aquela que se sabe a mais irreal, na medida em que ela se sabe essencialmente linguagem, é aquela procura de um estado intermediário entre as coisas e as palavras, é aquela tensão de uma consciência que é ao mesmo tempo levada e limitada pelas palavras, que dispões através delas de um poder *ao mesmo tempo absoluto e improvável*. O realismo, aqui, não pode portanto ser a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais "realista" não será a que "pinta" a realidade mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (esse próprio conteúdo é aliás estranho à sua estrutura, isto é, a seu ser), explorará o mais profundamente possível a *realidade irreal* da linguagem. (BARTHES, 1970, op. cit., p. 79, grifos do autor)

²⁹ HUTCHEON, 1985, op. cit., p.46.

Essa irrealidade da linguagem descrita por Barthes é o produto da elaboração da imaginação do artista. Em Janet Frame, essa imaginação, que sempre viveu nela e com ela, lhe permitiu uma visão de mundo nova e única, porque somente com a imaginação, com a visão dos eleitos, é possível alcançar o tesouro de uma língua originária, uma protolíngua total que não possua oculto em si o sistema redutor e codificador de um mapa, ou então a prisão de uma camisa de força, um sistema escondido por trás do conforto do que é familiar e conhecido.

Por outro lado, se falta o realismo tradicional "exigido" por uma parcela da crítica conservadora, e abundam os aspectos estéticos, não se pode omitir o fato de que, embora Frame estabeleça com força a imagem de uma escritora original e criativa - e por isso marginal - em seus romances não se destaca apenas seu triunfo estético. Particularmente em *Living in the Maniototo*, a inteligência e a sensibilidade da narradora-protagonista conseguem projetar-se *both in the externally constituted world of society as well as in the realm of the imagination*.³⁰

7.5 A subversão da linguagem

A imaginação de Frame se insere na filosofia de T.S.Eliot que, particularmente em *The four quartets*, procura demonstrar que a imaginação - para ele encarnada na poesia religiosa - é capaz, mesmo na ruína do mundo hodierno, de reconquistar seu privilégios. Lamentavelmente, essa imaginação criativa e incontida provocou análises críticas voltadas à suposta doença mental da escritora, estimulando o emprego de enfoques psicológicos para sua ficção. Não se pode negar que, até um certo limite, e em determinados contextos, esse emprego pode ser legítimo, todavia, em outros casos, provou ser bastante gratuito. Ela foi vista como uma "criadora de encantamentos", uma *witch-novelist* e, de fato, o poder de Frame com as palavras é difícil de explicar, pois é quase demoníaco, porque ela privilegia os aspectos

³⁰ BIRNS, N. "Gravity star and Memory flower: space, time and language in *The Carpathians*". ANZSC - *Australian and New Zealand Studies in Canada*, n. 5, 1991, p. 16. [16-28]

irracionais, mas é possível abordá-la por outros ângulos, por exemplo, pelos elementos de subversão que constituem sua "literatura de resistência".

As explorações frameanas de alteridade em termos de espaço, colonização, gênero, doença mental, as dicotomias infância *versus* idade adulta, vida *versus* morte, amor *versus* guerra, linguagem *versus* convenções literárias, constituem, de fato, o elo mais sólido em seu diversificado trabalho: *the very form [...] reflects this onslaught [the abolition of tradition]: the medium is, in part, the message.*³¹

A subversão praticada conscientemente por Frame insere-se, assim, na visão de Barthes, ao qual voltamos sempre, porque em toda sua trajetória de crítico e semiólogo, erudito e professor, irreverente iconoclasta e intelectual de rara sensibilidade e ecletismo, soube estabelecer, como poucos, algumas verdades duradouras sobre linguagem e literatura, sobre significação e discurso, sobre crítica e verdade, mas sobretudo sobre a linguagem como utopia possível. Um *nonsense*? Talvez, mas certamente um *nonsense* de "muito sentido". É, pois, esse "homem múltiplo", no dizer de Jonathan Culler,³² que nos dá uma grande lição em sua *Aula*,³³ na verdade muito mais do que uma aula, quando nos fala, por exemplo, na escolha de uma modalidade lingüística com finalidades literárias.

Essa escolha, diz R. Barthes, ao referir-se a Dante Alighieri, em dúvida sobre qual deveria ser a língua de sua *Divina Commedia*, consiste na liberdade de o autor *abeberar-se* livremente naquela fonte que está em consonância com *a verdade do desejo*.³⁴ É assim que Barthes "escolhe" os seus textos e os seus autores; é assim que Janet Frame faz suas escolhas. Não há dicotomia possível entre língua e discurso, afirma Barthes, pois a essência da linguagem extrapola os estreitos limites impostos pelo sistema convencional da língua, porque não são apenas os elementos constitutivos da língua - os fonemas, morfemas, lexemas ou a sintaxe que constituem a linguagem - mas tudo aquilo que envolve o discurso, oprimido, reprimido e submetido às regras-leis da língua [e às normas das convenções sociais e/ou literárias]

³¹ EVANS, P. "Review of *The Adaptable Man*", *Landfall*, v.25, n.4, p. 451-453, Dec. 1971. *Apud* Mercer, 1994, op. cit., p. 10.

³² CULLER, J. *As idéias de Barthes*. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1988.

³³ BARTHES, R. *Aula*. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1996.

e que, em seu papel ativo, contêm todas as possíveis oposições e incongruências inscritas nos seus falantes ou usuários. Para Barthes, o melhor escritor é aquele que conhece o caráter de artificialidade da escritura e brinca com ela. Para Frame, o jogo da linguagem consiste justamente na capacidade de captar essa artificialidade e dar-lhe sempre novas formas.

A semiologia que Barthes defende constitui uma ciência capaz de compreender como se estruturam os sentidos petrificados, estereotipados, em suma, os clichês e, conseqüentemente, uma semiologia capaz de insurgir-se contra "essa mistura de má fé e de boa consciência que caracteriza a moralidade geral",³⁵ para destruí-la. A "semióloga" Janet Frame se insurge contra as expressões e os sentidos pré-fabricados e desgastados, criando sua própria linguagem, porque esta é a única capaz de dizer ou ocultar a verdade da impostura e a impostura da verdade.

Um dos tópicos que mais interessa Frame é a linguagem, que ela passa a explorar com o propósito de descobrir o papel que ela possui na criação e manutenção de preconceitos e de falácias sociais, recorrendo, para isso, a jogos de palavras e de estruturas lingüísticas, contestando assim o sistema da comunicação que se opõe às idéias por ela defendidas.

Apesar de defender a contestação, Barthes alerta para o perigo de a contestação criar outras forças de poder contrárias, e assim mesmo opressoras, embora em outro sentido. Por isso, ele enfatiza a importância da volta ao texto como projeto-programa da Semiologia, porque é no texto que se situa o "despoder", ou seja, a possibilidade de desacomodar o que está acomodado, de fragmentar, de recortar o texto na busca de outros espaços onde não haja o constrangimento de formas, os conceitos repetitivos e impostos de cima.

A semiologia orientada para o texto como ato de escritura volta-se para a criatividade pura, que é o ato de repensar o signo como entidade vazia, ainda não-habitada. Nesse aspecto Barthes rejeita novamente o conceito saussureano de língua como abstração convencional e arbitrária. A semiologia que Barthes defende é a que

³⁴ Ibidem, p. 25.

³⁵ Ibidem, p. 33.

não assenta na natureza inerte, abstrata do signo, e tampouco na sua destruição, mas em sua virtualidade lúdica que dispensa a hermenêutica, pois essa virtualidade "mais do que perscrutar, pinta".³⁶

Dessa forma, a dessacralização da literatura, assim desprotegida, e a necessidade de voltar-se para ela, encontram o seu caminho na semiologia literária: um caminho que tem por objeto apenas a linguagem, para salvá-la do discurso "que adere", ou seja, do discurso oficial, que se cola à linguagem para retirar-lhe a sua pureza e a sua liberdade. Para permitir que se faça, que se crie, um discurso sem impô-lo. A escritura é fragmentada, a exposição é digressionista, "excursionista",³⁷ porque feita de idas e voltas numa circularidade contínua, em que o importante é o seu saber, mais que a sua materialidade.

A vida e a sobrevida da linguagem somente são possíveis se forem a-históricas, porque a linguagem deve ser feita de contemporaneidade, atualidade, juventude, afirma Barthes. É preciso renovar-se para não morrer. Desaprender significa começar a aprender de novo; a desfazer-se de saberes velhos, petrificados, que impedem a oxigenação da vida intelectual.

Assimilando a filosofia barthesiana a respeito da linguagem como um todo, e ampliando-a para o texto literário, podemos perceber a renovação e a vitalidade que é sempre possível semear na escritura, para dela extrair o "saber e o sabor". Acompanhamos as idéias de Barthes porque sua utopia não é *nonsense*. Ela é a busca possível, porque "A multiplicação das escrituras institui uma Literatura nova, na medida em que esta só inventa sua linguagem para ser um projeto: a Literatura torna-se a Utopia da Linguagem".³⁸ A utopia da linguagem representa, pois, um espaço em branco, onde tudo é novo, porém sem alienação, na perfeição de um mundo "adâmico", na poderosa imagem barthesiana.

Ao fazermos uma retrospectiva da teoria literária francesa, que se desenvolveu no período do Estruturalismo, pode-se afirmar que ocorreu nessa época a consolidação de uma tendência teórica importante, relacionando teoria literária e

³⁶ Ibidem, p.40.

³⁷ Ibidem, p.44.

lingüística, com o intuito de não imbricar o objeto de estudo com outros estudos interdisciplinares. O paradigma lingüístico parecia ser o único capaz de sistematizar epistemologicamente o discurso literário, eliminando qualquer ecletismo que poderia desestabilizar o método. O próprio Barthes representou o fio condutor dessa postura. Mais tarde, ele passou a romper com o padrão da estrutura lingüística, iniciando um discurso mais amplo e interdisciplinar.

Contudo, ainda subsistem posições conservadoras por parte de críticos e teóricos que se rebelam contra a derrocada de certos princípios e se inclinam para a preservação e a continuidade de valores estéticos consagrados pelo cânone e pela tradição. A posição deveria ser conciliatória, no enfoque de Eneida de Souza,³⁹ considerando-se que a defesa do cânone não é empecilho para a convivência pacífica do pensamento da pós-modernidade. De fato não é possível sustentar-se esse apego à tradição, pelo próprio rumo das tendências críticas atuais, que parecem destinadas a continuar seu caminho.

O diálogo renovado, interdisciplinar, longe de desbaratar os valores tradicionais, poderá enriquecê-los com a contribuição de outras abordagens e valores do saber contemporâneo. Parece não haver mais lugar para posições iconoclastas, nem para o autoritarismo da teoria tradicional dentro de um enfoque comparativista. Nesse embate filosófico-teórico sobre a literatura talvez seja importante ouvir novamente a palavra de Octavio Paz em sua reflexão sobre tradição, ruptura e modernidade. No entender de Paz, a modernidade é apenas uma outra tradição feita de rupturas que sempre dão ensejo a um novo começo porque

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre "outra". (PAZ, 1984, p.18, grifo do autor)⁴⁰

Janet Frame se insere evidentemente nesses conceitos de "utopia", de "rupturas", de transição entre tradição e modernidade, e seus "eleitos" são os que

³⁸ BARTHES, 1974, op. cit., p.167.

³⁹ SOUZA, Eneida Maria de. "O não-lugar da literatura". UFMG, 1998, p.1-7. [Cópia eletrostática]

⁴⁰ PAZ, O. "A tradição da ruptura". In: _____. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.17-58.

possuem a imaginação e a liberdade criativa, os guardiães do conhecimento interior, os que possuem o *Inward Sun*, o sol interior, e que, buscando a liberdade, são condenados à alienação e ao isolamento por ter ousado transgredir convenções sociais e esquemas de comunicação. Esses loucos só existem em seus mundos interiores, na escansão de um tempo bergsoniano⁴¹ que tem a duração do pensamento e da memória. Esses loucos são cegos porque viram e vêem demais; são loucos porque existem autenticamente e não possuem palavras, e alguém precisa inventá-las por eles. Ao inventar palavras é também preciso inventar novos modos de empregá-las, e esses novos modos nada mais são do que novas e diferentes formas de fazer literatura, fora dos moldes pré-determinados, muito embora Frame tenha que pagar um alto preço por sua subversão: um preço cobrado pelos críticos, pelo público leitor e pela própria sociedade.

Numa de suas últimas entrevistas, a questão sobre a importância do leitor e suas exigências veio novamente à tona, e a resposta de Janet não foi muito diferente daquela dada por Faulkner:

One doesn't think of one's limitations, if you did, you wouldn't write at all. The only sense I like I am writing is when I suddenly see how it falls into place. When you are writing you think you know what you are going to do, but it gets organized for you. I think you deliver a message to your brain of how you want it to be. It happens in your unconscious moments. In your deep sleep it is all being organised. That is how I feel it is.⁴²

Existe uma certa crença difundida de que o escritor possui uma função educativa e moral em relação ao leitor, mas para Frame essa afirmativa é inconsistente. Ela pensa que um escritor deve ser amoral, enquanto seus personagens podem ser morais: o escritor fica atrás do cenário. Ela não acha que haja algum assunto, algum tema que possa ou deva ser evitado, tudo deve ser incluído. Ao escrever, fazem-se escolhas, e as exclusões são naturais. A prática artística, afirma

⁴¹ Em sua teoria sobre o tempo da memória, Henri Bergson formula uma hipótese que considera a operacionalização desta como "a utilização da experiência passada para a ação presente", quando ocorre "o reconhecimento de um objeto presente [que] se faz por movimentos quando procede de um objeto, por representação quando emana do sujeito" (p.60). A respeito da sobrevivência das imagens (memória e espírito), ele distingue "a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção" (p.110). Considerando que a vida mental possui tons diferenciados, sustenta Bergson, "nossa vida psicológica pode manifestar-se em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa *atenção* à vida (p.5, grifo do autor). (BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990)

Janet Frame, se aprende, é um tipo de arte como qualquer outra, mas é preciso, de antemão, possuir os recursos e os instrumentos próprios,⁴³ em suma, a criatividade e a capacidade de usar a linguagem com absoluta originalidade, mesmo que, para isso, seja necessário subvertê-la ou reinventá-la.

7.6 A escritora e a obra

O caminho empreendido pela escritora nos anos 50 revela um propósito sempre buscado e nunca abandonado: identificar e descrever a gênese da obra ficcional, seja nos seus primeiros contos e romances, seja na produção posterior, entre a qual *Living in the Manioto* pode ser considerado um paradigma. No romance, a protagonista-narradora de primeira pessoa é uma escritora que, entremeando narrativa fantástica e metaficção, faz frequentes digressões sobre o ato de escrever. Numa dessas digressões, temos a clara imagem do processo criativo de uma escritora:

A writer, like a solitary carpenter bee, will hoard scraps from the manifold and then proceed to gnaw obsessively, constructing a long gallery, nesting her very existence within her food. The eater vanishes. The characters in the long gallery emerge. I speak, however, of fiction. (*Living in the Manioto*, p.134)

É por essa razão que falamos em Janet Frame como de uma artista-ventríloqua, a artista que se esconde atrás de seus marionetes ou sob suas máscaras, para participar como protagonista de todas suas histórias, nas quais encontramos a metaficção ao lado da "metavida" e da metalinguagem, inclusive quando ela escreve sua própria história, porque para ela as palavras sempre foram *instrument of magic* [...] *you can see how words might become a most desirable property*.⁴⁴ Ao escrever suas autobiografias, não era suficiente narrar fatos, descrever estados de consciência, construir-se como "primeira pessoa". Ela, que tinha sido sempre "she, one of them", isto é, uma minoria oprimida, precisava buscar a palavra exata, a expressão mais adequada e mais poética, a metáfora mais doce ou mais ostensiva para revestir o tempo do consciente e do inconsciente, essa dimensão que acompanha silenciosamente a escritura autobiográfica e que se pode "despertar" quando ela estiver adormecida.

⁴² Em entrevista conduzida por Chenery, op. cit., p. 34.

⁴³ Cf. entrevista conduzida por Songini, op. cit., p. 69.

Sabe-se que o lado oculto do fato autobiográfico está ali, mas não se vê. O esquecimento torna-se assim uma exigência que garante, protege, tutela a vida em seu devir inevitável e impiedoso que admite somente nostalgias e lamentações. Mas sabe-se também que é uma espécie de aventura, dentro do eu, ir em busca desse tempo, confiando nas associações livres e imprevisíveis da mente e da linguagem, dos lugares mais recônditos e mais inconscientes, porque "ainda não se tinha pousado neles um olhar consciente".⁴⁵

Janet escreve porque precisa explorar sua imensa capacidade de escrever histórias, dar vazão à sua rica subjetividade, a seu intenso desejo de produzir literatura. O título que ela escolhe para uma de suas primeiras histórias, *The lagoon*, e para toda a coletânea homônima, é bastante significativo: a lagoa de sua infância está para a história, para a mente, para seu misterioso *landscape* submerso e secreto, como está para sua *Is-land* tão difícil de explorar.

Em seus primeiros passos em direção a *that world*, uma tarefa que lhe foi sugerida pelo Dr. Cawley, o psicanalista que compreendeu seus temores e inseguranças, suas intuições e sua sensibilidade, a escritura lhe serve de terapia para seus sofrimentos psíquicos. Tudo, em *The lagoon*, denuncia um alívio incipiente, mas evidente, por ser capaz de libertar-se das histórias pesadas que ela carrega consigo, pedaços de seu eu fragmentado, selados e escondidos num doloroso sentido de culpa por sua diversidade, invocando uma imaginação que está ao alcance dela, mas que dela parece fugir: *Quero escrever uma história hoje; desejo-o mais do que qualquer outra coisa. Estou sentada na cama com a máquina de escrever, mas escrevo palavras que não são uma história.[...] Poderia ficar sentada aqui por muito anos, antes que surja uma história.*⁴⁶ As dificuldades são tão explícitas, todas as dificuldades inerentes à escritura e à luta que ela trava, para construir esse mundo fictício, cujas linhas ela atravessa a caminho da salvação!

⁴⁴ Cf. entrevista conduzida por Alley, op. cit., p. 156.

⁴⁵ Cf. YOURCENAR, M. *Care memorie*. Torino: Einaudi, 1981.

⁴⁶ "Jan Godfrey", p. 81. In: *The lagoon*. Tradução nossa da edição italiana.

Se *Faces in the water* nasce de um processo de autotratamento (antes é documento, e só mais tarde se descobre que também "pode" ser romance), os anos posteriores conseguem transferir a dor para um espaço onde as opressões dos outros não têm mais importância, onde somente sua solidão, o silêncio e a música de sua vida de artista realmente contam.

Em "The chosen image", a história paradoxal do poeta eternamente frustrado está de volta, com sua luta contra os clichês, seu horror pelas palavras desgastadas e solidificadas pelo uso, com a sensação de que é impossível construir para si um mundo de palavras que seja diferente e intocável. A mesma dificuldade que a escritora adolescente enfrenta, quando vai em busca de sua imaginação, está presente em sua personagem que sonha com uma voz que lhe diz:

"What can you call entirely your own? You cannot write a poem without using the words, often the thoughts of others. The words of the world lie like stagnant water in the ponds for the poets masquerading as the sun to quench their thirst, spitting out the dead tadpoles and the dry sticks and the stones and bones. If ever you have precious thoughts of your own which do not lie accessible to all beneath the sky, how can you safeguard them? Where are your security measures for putting thoughts under lock and key? [...] (*The chosen image*, p. 124)⁴⁷

Ainda ligado ao tema do artista, com suas frustrações na busca da linguagem inédita e perfeita, é o conto "The triumph of poetry"⁴⁸ e aqui também encontramos o surgimento do *interior landscape*. Essa premência de que a história precisa ser contada volta de novo, obsessivamente em "The solutions": *This is the story which belongs in the very room in which I am typing. I am not haunted by it, but I shall tell it to you. It happened once - twice thrice? - upon a time*⁴⁹ e se funde com o tema do quarto, da solidão do artista que decide *to rid himself of his body, to keep only his head which, he was convinced, would work faithfully for him once it was set free.*⁵⁰

O tema deste e de outro mundo surge constantemente da obra frameana, romance, conto, autobiografia ou ensaio, donde emergem com frequência as

⁴⁷ In: *The reservoir*, p. 121-126.

⁴⁸ Ibidem, p.157-182.

⁴⁹ In: *Snowman, snowman*, p. 159. [159-172]

⁵⁰ Ibidem, p.161.

dicotomias e as antíteses. Num de seus ensaios ela aborda o mundo do leitor e do escritor:

It may be well for a reader to enter the world of literature, to stay there, going from favorite city to favourite city, taking a full share of the good things: it is not well for a writer. To visit the land - yes - again and again; but not to stay, not to set up house within a favorite gateway where the view of the "world" provided by Dostoievsky, Tolstoy, Shakespeare, may combine to give a lifetime of spectator pleasure.⁵¹

Quão diferente é a terra do escritor, que caminha através do *threshold to that world in bare, undisguised loneliness*, sem outra bagagem a não ser a memória e a *pocketful of words*.⁵²

Alguém poderia argumentar que as duas imagens centrais emergindo da obra frameana - *this and that world* - representam a complexidade da personalidade humana. Preferimos acreditar que elas sejam essencialmente a demonstração de que não existem e não podem existir uma realidade/verdade absoluta e uma normalidade absoluta. Segundo Janet Frame, todos nós vivemos em pântanos que acreditamos serem terra firme, mas que na verdade é terra escavada pelas águas, pela distância e pelo esquecimento. Conseqüentemente, comportamento normal (*this world*) e comportamento marginal (*that world*) são processos contínuos e interligados que possuem um bom número de traços comuns. Por isso, as regras que vigoram numa determinada sociedade, num determinado momento histórico, não constituem absolutamente a única escolha possível

ou a escolha definitiva; os membros de uma comunidade não detêm plenamente o controle dessas regras. Esse tipo de abordagem "integracionista" nos conduzirá a considerar o comportamento marginal como manifestação do lado criativo do comportamento social, e sua marginalidade será vista em relação à canonização indevida de uma normalidade transitória. (PAVEL, op. cit., p. 41, grifo do autor)

Um conhecimento adequado da interioridade do artista, segundo Otto Rank, pode-se conseguir unicamente com base numa psicologia universalmente válida, que compreende o normal e o patológico, bem como todos os estágios intermediários:

A vida interior do artista difere daquela dos demais seres, não em virtude de princípios, mas apenas por graus, e seus poderes psíquicos, dos quais a obra de arte nasce, não criam por isso algo completamente novo, isolado; numa análise mais atenta da vida interior do homem considerado normal, encontram-se princípios e, nas

⁵¹ FRAME, J. "Memory and a pocketful of words", op. cit., p. 487.

⁵² Idem.

formas psicopatológicas, uma analogia com as maravilhosas e enigmáticas obras da força criativa do artista. (RANK, 1994, p. 27)⁵³

A diferença entre a normalidade/anormalidade é vista por Frame como um ponto extremo: "Não há diferenças, trata-se apenas de pontos extremos. Isso é visível: ao mesmo tempo pode-se viajar além e olhar a pessoa considerada normal, e depois observar onde começam os extremos. Ela utilizou pessoas estranhas, fora dos padrões da "normalidade", simplesmente porque essas pessoas

são quase sempre as mais desinibidas, dizem muito mais e podem ser observadas mais de perto. Utilizei Toby Whitters (*The Edge*) porque era um personagem interessante a ser inserido num país estrangeiro. Esse personagem tinha condições de mostrar coisas de uma terra estrangeira e dizer coisas que outra personagem não poderia fazer. É o que defini "síndrome de Ofélia". Os dramaturgos e os escritores de ficção gostam disso e empregam uma gama inteira de idéias como as de Ofélia.⁵⁴

Em função do tema do "eu dividido", em toda a obra de Janet Frame encontramos outra antítese recorrente: isto/aquilo, aqui/lá: *I am here and there ...*⁵⁵ A primeira parte de *The edge of the alphabet* é intitulada, de forma bastante significativa, *A home there*. No romance, Thora Pattern, outro modelo autobiográfico transfigurado, como seu nome indica, expressa uma visão impiedosa e surreal das coisas. Para Thora, *At the edge of the alphabet there is no safeguard against the dead*. Além do alfabeto só há monstros: *So I walked one evening near the mudflats where I live and I considered the creatures who are beyond the range of words. I saw the relics of the extinct monsters.*⁵⁶ Tudo está permeado pela imagem de um ser à beira do abismo, no final do mundo, numa linha divisória para o desconhecido, num espaço extremamente arriscado e perigoso, onde fica também o momento das escolhas a serem feitas, umas após outras. Todos os valores são esvaziados de sua consistência física, tornando-se *coins of fantasy*.

Essas moedas de fantasia possuem um peso secreto, são feitas de uma substância que não provém dos metais, e não pode ser moldada pelo *founder* encarregado da tarefa; que não servem para construir cidades ou navios, porém

⁵³RANK, O. *L'artista: approccio a una psicologia sessuale*. Traduzione, introduzione e note di Francesco Marchioro e Adriana Montanari. Carnago: Sugarco, 1994. Nossa tradução.

⁵⁴Frame em entrevista conduzida por Songini, op. cit., p. 70.

⁵⁵*The edge of the alphabet*, p. 97.

⁵⁶Ibidem, p. 16.

contêm dentro de si um modelo de sonho, de esperança. Ainda que aprisionado, dentro delas existe um modelo:

a pattern of former dream, a shell of hope, leaf of fantasy. In the end, Toby, the coins of fantasy mean nothing, have no rate of exchange or any value, do not even deceive by being counterfeit. Simply, few people will accept them not even on the other side of the world. Only at the edge of the alphabet are they legal tender. (*The edge of the alphabet*, p. 32)

Thora acredita que as palavras nos "protegem" dos outros, por isso "é preciso que nos evitemos, para nossa sobrevivência, e qual a forma mais adequada de evitar-se a não ser as palavras?" As palavras agem como um ponto de referência simbólica obsessiva, enquanto a narradora as dirige a Toby, que é "parcialmente" irmão dela e "parcialmente" duplo. De qualquer forma, é o *alter ego* de Thora, as imagens que ele vê em sua mente são também as imagens dela:

In his mind Toby saw pictures of words - they allowed him that indulgence - yet when he tried to write them they refused to leave him, would not be uprooted, and the pictures of their letters (strung now like flimsy spider webs between trees) changed to spider blots, nothing but blots of ink. Plants, fruit, webs, insects, animals, the words were in turn all these yet in the end they became blots, flyspecks (like the dead) mouse-dirt, a mess to be cleaned up. [...] "Look at the words, Toby, close your eyes, and you have a picture of it". It was certain that Miss Botting⁵⁷ had carried all her words frames and imprisoned, like pictures hanging on a wall, pretty pictures of flowers, trees, spaniels, cats in baskets, cherubs; and none of the spattered secretions of death and decay, nothing which demanded a private lonely interpretation. (*Ibidem*, p.74-75)

O emprego das palavras aprendidas na escola retrocede mais e mais nas explorações de Janet, na criação de seu mundo particular. Sua mente é como um quarto que tivesse uma parede arrancada através da qual o vento do continente de gelo e fogo soprasse em direção à ilha. As palavras abrem uma brecha na parede de seu ser, deixando-a diante de sua insuportável condenação. As palavras das pessoas que vivem à beira do alfabeto parecem escritas com uma tinta invisível, que só muito tempo depois de empregada, quando seca, se torna legível:

⁵⁷ Miss Botting foi uma das professoras primárias de Janet Frame e, provavelmente, do irmão dela. A lembrança dessa professora é traumática, porque foi ela a responsável pelo humilhante castigo imposto a uma menina de seis anos que havia "roubado" umas poucas moedas do bolso do pai. O garoto epilético, na vida real, como no romance, tem sérios problemas de aprendizagem e, portanto não consegue ler e escrever como as demais crianças, razão pela qual os pais de Janet não o deixam mais ir

Words may sometimes act like invisible ink, revealing nothing when they are spoken or written, yet days or years afterwards, when they are breathed on or warmed by a flame or the friction of time, they often emerge stark and black with meaning and message, like telegraph wires against a clear sky. (Ibidem, p. 52)

Surpreendentemente, a conclusão de *The edge* não é totalmente pessimista, expressando a esperança, quase a certeza de que, um dia, aqueles que vivem à beira do alfabeto encontrarão sua fala, mesmo que haja profundo sofrimento e intolerância. Mas enquanto não reencontrarem sua linguagem, a vida será solitária e aprisionada.

7.7 Janet Frame e a crítica

A crítica a respeito de sua obra é outro aspecto importante que aciona e revela a posição "crítica" da escritora, particularmente quando relacionada a sua suposta preferência por morbidez e desastres:

The critical references to me and my supposed personal views, I think they're simply a failure of the art of literary criticism. Well they're an impurity of response which I suppose is natural, but who said literary criticism should be natural? The critic reminds me of the film *The fly*, where the scientist, immersed in his experiment, doesn't realise that a fly has accompanied him to the cabinet. When he emerges, his work finished, he's part-man, part-housefly. I mean the critic has the sort of little impurity, but the writer works within the limitations of framework of her personality, although the outlook and the view over the territory of time and space and human endeavour is endless. But writing also is a kind of job. You ask about the dark side, well, if I'm a plumber and I find there is certain amount of work to be done in a certain street, exclusively with, say, the pressure of the household water supply, then you can't assume that I'm not qualified also to fix your sewer or install a shower, or a swimming pool. If, as writer, I happen to work in a street where a few disasters occur, this is no foundation for the belief that I'm interested only in disasters. Similarly, if I write of a dark side, it doesn't mean that I'm not interested also in the whole view. You must be.⁵⁸

Considerada pela crítica uma escritora pessimista e negativa, devido a seus temas e personagens, Frame desmente tudo e o faz com a costumeira ironia: *I'm an optimist. For instance, this man who is totally paralysed in "The adaptable man" and views life through a mirror, I think that is a triumph. It sounds a bit twisted perhaps, but it is a triumph. There "are" people who survive. It 's a triumph of survival.*⁵⁹

à escola, o que fará dele uma espécie de marginal, duplamente marginalizado, pela doença e pela ignorância.

⁵⁸ Entrevista conduzida por Alley, op. cit., p. 158-159.

A escritura de Janet Frame conduz, entre outros aspectos, a uma reflexão crítica sobre a sociedade, porém ela nunca julga, e não julga sequer seus personagens. Às vezes, ela cria situações que se afinam plenamente com seus posicionamentos pessoais: é quando ela mesma fala, e não os personagens. Esse aspecto ilumina em parte as idéias da escritora sobre o mundo como um todo e sua presença/ausência na ficção.

7.8 Janet Frame na luta com o anjo

As experiências traumáticas de Janet Frame lhe deram o impulso necessário para escrever a respeito delas, porque, apesar de tudo, sobreviveu. Ela sentiu-se "quase feliz" que tudo isso tivesse acontecido, porque era como ter acumulado um tesouro, embora fosse um tesouro terrível. Sem dúvida, esses traumas a ajudaram a crescer, amadurecer, alcançar uma auto-realização, mas não retiraram dela uma profunda humildade: "Um dia, quando descobrir que escrevi um verdadeiro romance, descobrirei que levei a cabo alguma coisa".⁶⁰

Como já observamos, Janet Frame explora com frequência as polaridades paradoxais de luz e sombra e, enquanto reconhece a idéia comumente aceita de que a luz traz a vida para fora da escuridão (sendo a luz geralmente equacionada ao conhecimento, e a escuridão, à ignorância), a luz é por ela equacionada ao auto-interesse e à autodeterminação, enquanto a escuridão é comparada às profundezas do ser, à fonte da fertilidade e criatividade.

O Dr. Bragan, um psiquiatra que estudou a vida e a obra de Frame em bases psicanalíticas, argumenta que nós vivemos com a ilusão de que a escuridão encontra-se num espaço interior e que a luz da realidade está do lado de fora, mas na verdade: *a great darkness lies "out there" in the cosmos, and we live as individuals only by a tiny inner light. Frame's commitment is to the power of the imagination, which she sees as providing the light which shines on reality, the reality of both life and death.*⁶¹

⁵⁹ Ibidem, p. 159.

⁶⁰ Entrevista conduzida por Songini, op. cit., p. 69

⁶¹ BRAGAN, K. "Survival after the cold touch of death: the resurrection theme in the writing of Janet Frame". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 136, 1993. [132-143]

Essa referência remete claramente a *Scented gardens for the blind*, um romance no qual o farol e seu guardião, que se torna louco pelo excesso de luz que o farol irradia, surgem como importantes símbolos, conforme diz Vera Glace, a narradora, quando fala da grave responsabilidade da luz: *The sun rolls over in the sky. The light falls heavily as responsibility. The shoulders of men are bowed under the weight of the light which for all its lack of pity is yet an ally in man's war against death.*⁶²

Como Janet Frame pôde sobreviver "à guerra contra a morte", às adversidades de sua infância/adolescência e ao horror dos quase nove anos de internação? E como foi capaz de recuperar sua força mental e generosidade de espírito para tornar-se uma escritora tão destacada? Ela sobreviveu, argumenta Bragan, porque conseguiu manter intacto o espaço mais profundo, o mundo que ela havia cultivado tão cuidadosamente durante seus solitários anos de adolescente e de estudante. A recuperação de seu espírito deve-se à sua grande consciência do poder de cura que provém do sofrimento e de sua habilidade em enfrentar a morte sem ambigüidades.

O Dr. Bragan teve conhecimento do trabalho de Frame, e do seu alcance, de forma muito pessoal, e inicialmente suas perguntas eram meramente de ordem clínica: como ela sobreviveu e como pôde recuperar-se pode ser compreendido do ponto de vista psicológico. Todavia, essas perguntas logo se tornaram uma busca maior e mais intensa, quando o médico começou a explorar o trabalho dela, buscando a confirmação daquilo que, no começo, era apenas uma tentativa hipotética. Essa busca representou para ele uma importante jornada. O fio de Ariadne no labirinto, para o Dr. Bragan, encontra-se no primeiro capítulo das autobiografias.

O interesse de Bragan por Janet Frame começou em 1965, quando recém-chegado à Nova Zelândia, vindo da sua nativa Escócia, foi viver e trabalhar no Seacliff Hospital como médico estagiário em psiquiatria. O velho prédio havia sido demolido, mas ainda restavam 200 pacientes baixados. As enfermarias onde Janet Frame havia estado internada ainda existiam, e sem dúvida muitos pacientes que ela

⁶² *Scented gardens for the blind*, p. 46.

havia conhecido ainda estavam lá. Ela havia deixado o hospital cerca de dez anos antes, contudo ele se conscientizou logo da "presença" de Janet no hospital. Falava-se muito nela, mas com reserva e desconforto. Como o médico não havia lido ainda *Owls do cry* e *Faces in the water*, foi somente depois de algum tempo que ele pôde entender o intrigante mistério.

Quando Bragan se deu conta da enormidade de tempo que Janet Frame suportou encarcerada, e em quais condições, ficou estarecido:

[...] my immediate experience of such hospital wards where, within a short time, the awfulness of the conditions had a withering effect [...] was further reinforced by my knowledge of the conditions ten years earlier, when Janet Frame was in residence. [...] I simply could not understand how she had survived them. My amazement however had not yet reached its peak for it was not until I read her autobiography that I learned that she had been given in excess of 200 electro-convulsion treatments. This woman had been exposed to the most de-humanizing and destructive living conditions imaginable over a long period of time, had been subjected to a treatment which when given repeatedly could cause brain damage, and yet, despite it all, she had become a writer of distinction. (BRAGAN, op. cit., p. 133)

Kenneth Bragan não sabe como ela sobreviveu fisicamente, mas começa a compreender a ressurreição de sua mente e de seu espírito quando vê o título do terceiro volume de suas autobiografias. *The Envoy from Mirror City*, diz Bragan, *is a marvellous metaphor for what has come to be regarded psychologically as the inner world of the self that is the self in its world of self-objects.*⁶³

A visão desse eu de Janet Frame se relaciona à teoria de Kohut, afirma Bragan, como pode ser comprovado pelos títulos de suas autobiografias. *To the island* sugere a emergência do eu; *An angel at my table* pode ser visto como a presença do auto-objeto que estabelece e instala o eu, e *The envoy from Mirror City* torna-se o eu caminhando, saindo de seu bem consolidado mundo interior, indo e voltando da "cidade dos espelhos".

Na época do colapso, Janet Frame possuía, como "auto-objeto", apenas um volume da obra completa de Shakespeare: *It seemed as if the book understood how*

⁶³ Bragan (op. cit., p. 134) refere-se ao conceito de auto-objeto introduzido por Heinz Kohut, um analista da escola freudiana, que achou a abordagem psicanalítica extremamente restritiva e foi além,

*things were and agreed to be company for me and to breathe, even without my opening, an overwhelming dignity of riches*⁶⁴ e, em todos esses anos de abismo, ela deve ter ido muito perto da morte espiritual. Para Bragan, o fato de ser sobrevivido a todas as provações é um legítimo milagre. Contudo ela precisava muito mais do que sobreviver, ela precisava recuperar e salvar sua mente e seu espírito. Bragan acredita que ela conseguiu a vitória, porque soube encarar de frente a escuridão do abismo mortal, elaborando-a em suas obras. É por essa razão que a maior parte de seu trabalho explora essas profundezas assustadoras e o faz com uma calma e uma clareza que lhe permitem alcançar a esperança e alguma segurança quanto a seu futuro. Ela parece alguém que descobriu uma verdade interior e adquiriu a percepção da vida que precisa de muita sabedoria, para ser compreendida e suportada, a mesma verdade que Godfrey Rainbird encontra após sua ressurreição (*Yellow flowers in the antipodean room*).

Em *Intensive care*, ela dá uma extraordinária descrição da função do auto-objeto identificado por Heinz Kohut, através de Millie, a personagem principal do romance, e da pereira que cresce em seu jardim. Um de seu galhos maiores foi arrancado pela tempestade, e o pai de Millie decide que a árvore deve ser derrubada. Millie, uma garota autista, com um mundo todo seu, de índole doce e pacífica, com uma profunda compreensão da vida, apesar de suas enormes deficiências, está assustada pela iminência de perdê-la, porque a árvore é muito importante para ela: estar de baixo da árvore é como estar *under a kinsiderate creature [...] a place for me to be when there are not many places in the world just to be*.⁶⁵ A árvore tornou-se o guardião protetor do seu eu, um "auto-objeto" muito importante: o seu-lugar (*my place*), o espaço pessoal que Janet Frame havia encontrado, um lugar que pertencia somente a ela, em Southland, ao qual sequer os irmãos tinham acesso.

Segundo Bragan, a experiência de possuir seu próprio lugar-espaço trouxe a necessária confiança para ela começar a explorar seus arredores e desenvolver a paixão pela "sólida mobília" da vida, tão evidente em sua escritura. O psiquiatra

estabelecendo o que ele define como "Psychoanalytic Self Psychology". Cf. *Restoration of the self*. New York: International Universities Press, 1977.

⁶⁴ *Faces in the water*, p.114.

⁶⁵ *Intensive care*, p. 230.

acredita que, na ocasião do colapso nervoso que a acometeu, Janet Frame já havia desenvolvido um mundo interior muito forte e muito intenso que ela foi capaz de manter intacto durante todos os anos de internação. E foi capaz disso embora virtualmente não tivesse mais nenhuma conexão humana para ampará-la. Nenhum lugar que ela pudesse chamar de seu, a não ser sua profunda e dolorosa subjetividade que lhe permitiu sobrepujar todos os infortúnios.

Nas palavras da escritora inglesa Sally Clay, encontramos talvez a melhor definição de seu "renascimento". Como Jacó, Janet lutou com o "anjo" e foi por ele "abençoada":

Jacob named the place of his struggle Peniel, which means "face of God". I too have seen God face to face, and I want to remember my Peniel. I really do not want to be called recovered. From the experience of madness I received a wound that changed my life. It enable me to help others and to know myself. I am proud to have enabled me to help others and to know myself. I am proud to have struggled with God and with the mental health system. *I have not recovered. I have overcome.* (Nosso grifo)⁶⁶

7.9 A importância da escritura

Por que Janet Frame deixou de publicar, depois das autobiografias e do romance *The Carpathians*, sendo que decidira, desde sua infância, tornar-se escritora, é um dos questionamentos que surgiu ao longo deste trabalho. Talvez possamos dizer que, quando um trabalho autobiográfico descobre e confirma aqueles aspectos que construíram uma vida, a formação de quem o empreendeu alcançou um ponto do qual não se pode voltar.

Só lhe resta constatar que sua sensibilidade para os "três presentes" agostinianos (o presente das coisas passadas, isto é, a memória; o presente das coisas presentes e a esperança nas coisas futuras) tornou-se mais apurada, mais aguda, e que

⁶⁶ Cf. CLAY, Sally. *From the ashes of experience: reflections on madness, recovery and growth*. London: Whurr Publishers, 1999. Disponível em: <http://www.tidamodel.co.uk/Metaphor_2x.html>. Acesso em 15 jul. 2001.

O depoimento de Sally Clay, que teve uma dolorosa experiência psiquiátrica, parece explicar e iluminar o título dado por Michael King à biografia de Janet Frame: "*Wrestling with the angel*" e também a epígrafe que introduz o livro, extraída do Gênesis (32, 24-31), que narra a luta de Jacob com o anjo.

cada pensamento e toda a reflexão posterior sobre o sentido do devir irão defrontar-se com perguntas que se relacionam com o sentido do ser no mundo.

Na ótica do Prof. Duccio Demetrio (Università degli Studi di Milano), a escritura autobiográfica é a expressão mais elevada da consciência e do conhecimento. Ela não leva somente ao passado, ao que fomos, ela abraça tudo o que vivemos, o que estamos vivendo e ainda viveremos. É síntese e análise que acrescenta outro domínio muito especial da mente aos seus demais poderes.

Podemos esquecer e esquecer que esquecemos; podemos não refletir no presente que estamos vivendo; podemos recusar-nos a imaginar o futuro. Seja como for, diz o educador italiano, após ter realizado a experiência de olhar-se de cima e a distância, para além da intuição do momento, alcança-se uma maturidade intelectual irreversível. Porque desperdê-la, ou pior ainda, negá-la, equivale a perder-se, desfazer-se, anular-se para sempre. O ato autobiográfico é, por essas razões, um recurso para a mente, é a educação para o sentir em cada idade da vida, com a condição de que

o consumidor também seja produtor; se aquele que resgata as peças de antiquariado de seu passado, consideradas as melhores, foi também seu próprio artesão; se o museu que a vida se encarregou de organizar - e não somente uma coletânea de palavras gravadas, de imagens, de objetos alienáveis - é também a amostragem itinerante que continua acrescentando uma peça a outra, e não o mercado de objetos usados que junta peças umas às outras numa parede de coisas inúteis, mudas e desgastadas. (DEMETRIO, 1996, p. 210-211)⁶⁷

Para Janet, "que é consumidora e produtora", a escrita autobiográfica foi um momento de revelação a respeito de seu próprio crescimento que ela mal havia percebido até então. Ela sequer havia-se dado conta das preciosidades de seu "museu" particular. Talvez Janet Frame tenha deixado de escrever para o público, depois da relevante tarefa autobiográfica, porque seu projeto se realizou duplamente: ela se libertou do selo de *madwoman* e se realizou numa arte superior hoje plenamente reconhecida.

⁶⁷ DEMETRIO, D. *Raccontarsi* : l'autobiografia come cura di sé. Milano: Raffaello Cortina, 1996.

Ou então, se pudermos confiar nas palavras dela, deixou de publicar, porque para essa escritora *sui generis* o que importa realmente é escrever. [...] *when the work is finished and the nothingness must be endured, the self may take a holiday, if only to reweave the used container that awaits the next visit to Mirror City. These are the processes of fiction.*⁶⁸

Seja qual for essa verdade, a determinação de mostrar ao mundo sua saúde mental preservou-se ao longo de toda sua vida. Os desdobramentos ficcionais, aparentemente "esquizofrênicos", da maioria de suas estruturas ficcionais, os caminhos tortuosos de seus personagens testemunham de sobra o domínio incomparável que ela exerceu sobre sua arte literária, na doença da vida e na saúde da obra.

7.10 Uma escritora de múltiplos sentidos

Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha, nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! [...] Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e ... e ... e ..."

G. Deleuze e F. Guattari, *Mil platôs*

Em nosso trabalho falamos com frequência das qualidades literárias da obra frameana, mas haverá, de fato um critério de qualidade para a obra literária? Se houvesse, certamente não teríamos assistido a tantas controvérsias em relação à literatura de Janet Frame. Ouçamos então os argumentos de Roland Barthes a respeito da "literatura hoje":

[...] poder-se-ia definir a "qualidade de uma obra" como sua mais curta distância com relação à idéia que a fez nascer; mas como essa idéia é inagarrável, como precisamente o autor está condenada só a comunicá-la na obra, [...] só se pode definir a "qualidade literária" de modo indireto: é uma impressão de rigor, é o sentimento de que o autor se submete com persistência a um único e mesmo valor; esse valor imperativo, que dá à obra sua unidade, pode variar conforme as épocas. [...] A qualidade da obra é então [...] a pureza de uma visão *que dura* e que está entretanto

⁶⁸ *An autobiography*, p. 405-406.

presa a todas as contingências da anedota; pois a anedota, a "história", é o primeiro inimigo do olhar, e é talvez por isso que esses romances "de qualidade" são tão pouco anedóticos; eis um conflito que será preciso afinal resolver, isto é: ou declarar a anedota nula [...] ou incorporá-la a um sistema de visão cuja pureza reduz consideravelmente o *saber* do leitor. (BARTHES, 1971, op. cit., p. 76-77, grifos do autor)

Esse "saber do leitor" de que fala Barthes, e nisso podemos incluir toda a crítica que circulou ao redor da obra de Frame, foi enormemente desafiado, pois sua ficção não contém a "anedota", a história, em sua acepção tradicional de *plot*. Como pudemos observar, essa foi uma crítica contundente e freqüente, bem como a falta de verossimilhança dos fatos narrados, ou a excessiva veracidade, em função dos traços autobiográficos permanentemente presentes em contos e romances. Todavia, a distância, podemos observar que essa qualidade não esmoreceu, pelo contrário, manteve-se intacta, fazendo da obra de Frame uma *oeuvre*, um todo coeso e coerente que desafia o tempo, a crítica e as *nouvelles vagues*, propiciando o surgimento de alguma luz sobre o papel da evolução da crítica, sobre as recentes abordagens e seu diversos ângulos de análise que puderam avaliar a obra frameana por enfoques novos e mais pertinentes.

O campo atual da crítica literária modificou-se de tal forma que, como consequência, a atenção antes dada aos mecanismos textuais está sendo substituída por um interesse renovado, por um tipo de interpretação de outra ordem, devido à multiplicidade das interpretações que incluem a hermenêutica, a ideologia e a política. Além do mais, o direito à subjetividade é agora amplamente reconhecido, pairando sérias dúvidas

sobre a possibilidade de uma atitude científica no campo literário; a posição do leitor, na dinâmica da comunicação literária, cresce cada vez mais e ainda, por último, mas certamente de importância não menor, a crítica feminista, com sua insistência a respeito da importância da literatura nas questões humanas mais imediatas, devolveu dignidade à crítica temática. Nesta perspectiva, a teoria literária precisa confrontar-se com uma grande quantidade de questões que não faziam parte do estruturalismo clássico. [...] A moratória relativa às questões referenciais já é obsoleta, e a teoria da ficção, livre do condicionamento da textualidade, pode novamente voltar-se aos poderes criativos da imaginação, dando conta das propriedades dos mundos e da existência da invenção, de sua complexidade, incompletude, distanciamento e integração na economia geral da cultura. (PAVEL, op. cit., p.16).

Em sua transcendência, em sua capacidade de transcrição, através da intertextualidade e da transtextualidade, na busca de todas as formas possíveis,

estruturais e lingüísticas, na incompletude, no distanciamento ou na capacidade de integração desses aspectos heterogêneos, Janet Frame demonstra uma unidade de propósitos que faz de seu trabalho uma obra coesa e compacta, apesar das muitas fendas, rupturas, interstícios, aparentemente vazios, que ela preencheu com uma visão de mundo que só é concedida aos eleitos, aos visionários e aos crentes.

Se foi possível vislumbrar essa unidade, talvez seja também possível retirar dela os diversos rótulos que tentaram prendê-la e limitá-la, inclusive o rótulo de feminista, embora sua obra tenha contribuído, e muito, para esta causa. Indagada por Liuba Songini ⁶⁹ quanto à questão das mulheres-escritoras em sua luta por espaço no mundo literário, Janet Frame acha que elas fizeram grandes progressos, especialmente na Nova Zelândia, porque, feita exceção para Kathrine Mansfield, que foi colocada num pedestal, no passado as escritoras eram consideradas simplesmente "uma coisa ridícula." Os escritores "importantes" sempre foram homens. Mas, para que essas mulheres conseguissem seus intentos, foi preciso encontrar uma linguagem que transmitisse uma "visão feminina" da realidade, mesmo correndo-se o risco de cair "à beira do alfabeto". Embora correndo o risco, é preciso debruçar-se cada vez mais sobre o precipício, para alcançar essa nova linguagem. É aqui onde a religião entra no pensamento dela, porque, continuando a forçar a linguagem para fora de seus limites, insistindo em obrigá-la a ir cada vez mais longe, ela chega a uma espécie de religião, de crença superior e transcendente.

Por essas razões, sua obra é "aberta", no sentido dado por Umberto Eco, isto é, ela é aberta devido à sua capacidade virtualmente infinita de interpretação, sem que sua "irreduzível singularidade" seja por isso alterada ou modificada.⁷⁰ A diversidade dos sentidos não deriva, pois, do relativismo, posto que: "a obra detém por estrutura um sentido múltiplo, [...] pode-se visar nela a todos os sentidos que ela recobre".⁷¹

Talvez, nesse espírito, uma das abordagens possíveis para a obra de Janet Frame poderia ser a da leitura pós-colonial. Em *The Carpathians*, seu último e polêmico romance, ainda que evidencie a antiga e eterna preocupação pelo papel do

⁶⁹ Op. cit., p. 70.

⁷⁰ ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.37-67.

artista e pela natureza do eu, ela consegue ampliar seu raio de alcance, incluindo novos tópicos essenciais de perspectiva romanesca, sobretudo temporais. Esses aspectos vêm demonstrar que ela não é meramente a cronista de sua introspecção, mas uma escritora vitalmente envolvida com as idéias de tempo, espaço e história, consideradas características da literatura pós-colonial. O romance, na avaliação de Nicholas Birns, *is linked with other post-colonial works by authors such as Wilson Harris, Salman Rushdie, or Gerald Murnane by its containing both a concern with time and history and interchangeable signifiers.*⁷²

Embora Frame não seja uma escritora política *stricto sensu*, seu trabalho contém, já desde os primórdios, o tema do autoritarismo colonial e só isso poderia torná-la uma escritora pós-colonial. Trata-se, contudo, de um rótulo restritivo para uma mulher que é também isso e, ao mesmo tempo, muito mais. Nossa pesquisa sugere que ela permanece num espaço próprio, único, que ela soube preencher artisticamente com sua arte *sui generis*: suas autobiografias estéticas que envolvem literatura de testemunho e de trauma, uma literatura de resistência que se opõe ao domínio do pré-estabelecido de um mundo ainda impregnado de imperialismo. Ela, que não é uma teórica do pós-colonialismo, compreendeu que o produto cultural que mais esclarece a relação entre cultura e história colonial é o romance, a forma literária por excelência através da qual a cultura imperialista fala e se deixa falar, ou melhor, se faz linguagem que acusa a cumplicidade desta com a cultura como um todo.

Como fez Edward Said, cujo método consiste em analisar obras canônicas,⁷³ lendo-as, em primeiro lugar, como grandes produtos da imaginação criativa ou interpretativa, para depois mostrá-las como parte da relação entre cultura e império, isto é, o cânone enquanto cânone em sua relação com o imperialismo, Janet Frame cria obras que analisam a sociedade como um todo, revelando o "cânone" colonial e a relação que ele pode estabelecer com a literatura da descolonização, isto é, uma literatura de resistência, capaz de criar novas formas culturais, ou um espaço pós/

⁷¹ BARTHES, 1970, op. cit., p.216.

⁷² BIRNS, op. cit., p.27.

⁷³ Em *Cultura e imperialismo* (op. cit.), Said realiza uma investigação literária e histórica, analisando *Coração das trevas* (Conrad), *Mansfield Park* (Austen), *Aida* (Verdi) e *O estrangeiro* (Camus) juntamente com as obras de autores como F.Fanon, A .Césaire, C.L.R. James e Salman Rushdie.

bicultural donde seja possível responder, afirmativamente, à imperiosa pergunta: "Os coloniais podem falar?"

Todavia, nos parece que acima e além das questões pós-coloniais e/ou feministas, Janet Frame vai em busca de outras respostas, pairando num espaço próprio a partir do qual ela analisa os conceitos de ficção e realidade e o modelo pelo qual estes são comunicados. Desafia a idéia de uma verdade absoluta, enfatizando a subjetividade na interpretação da vida e dos fatos, isto é, o ponto de vista, que é, basicamente, a essência do ser humano. Seu trabalho e sua vida, como um todo, sugerem que cada um de nós existe em sua própria percepção da realidade, que é sempre parcial e subjetiva. Perder essa percepção individual e única é perder a identidade. Mantê-la e preservá-la é preservar a identidade.

A rejeição de uma realidade objetiva revela, pois, um viés existencialista, o problema da ontologia do ser e do conhecimento, que nos conduz de volta ao Dr. Laing, cujo trabalho foi fortemente influenciado pelos pensadores do existencialismo. Para este teórico da antipsiquiatria: "A arte de compreender os aspectos de um ser individual, que podemos observar como expressões de seu modo de ser-no-mundo, exige que relacionemos suas ações com *sua* forma de experimentar a situação que partilha conosco".⁷⁴

O "ser-no-mundo" proposto por Laing pode ser lido paralelamente ao conceito frameano de "ponto de vista". Esse único aspecto poderia descrever sua obra que se equilibra artisticamente na gangorra do eu dividido entre realidade e ficção, entre sanidade e loucura, entre o verdadeiro e o falso tesouro: em suma, entre este e aquele mundo, o mundo da intolerância e da incompreensão e o mundo mágico da *Mirror City*.

A obra de Janet Frame, poderia, por essas razões, ser lida também num viés existencialista, o que nos leva a afirmar que sua ficção é múltipla, multifacetada, prestando-se a inúmeros enfoques. Todavia, pensamos que nossa investigação, partindo de suas autobiografias, permitiu inferir, sobretudo, que estudos aprofundados da autobiografia feminina, não necessariamente relacionada à ficção,

⁷⁴ LAING, 1963, op. cit., p. 35.

podem contribuir de forma decisiva com a teoria e a crítica literária, situando esse tipo de escritura no relevante contexto dos estudos culturais.

O escrutínio crítico da autobiografia feminina, contextualizado política, cultural e socialmente, pode certamente iluminar os propósitos de um tipo de literatura que ainda aguarda uma maior investigação quanto ao sentido do feminino num contexto de identidades sob pressão e quanto ao significado das estratégias de sobrevivência de mulheres que testemunharam sua própria escravidão e que reclamam para si seu gênero e sua identidade num mundo de profundas mudanças educacionais e políticas, ensinando e aprendendo como se pode explorar a vida através dos relatos de vida.

Os tempos estão maduros para o aproveitamento do potencial criativo de vidas conflituosas e destroçadas. A autobiografia já revelou sua dimensão insofismavelmente política, contudo, inclusive a tradição literária ocidental foi sempre construída sem considerar que a voz do autobiógrafo é, muitas vezes, a voz da oposição e da resistência.

A discussão que envolve a história de classe e gênero deve voltar-se para a autobiografia, por sua capacidade de incorporar e aproveitar discussões de consciência de classe e proporcionar debates a respeito da representação de uma experiência da opressão e da conseqüente ausência de identidade. Essa investigação pode dar novo endereçamento aos empregos da escritura autobiográfica e novo alento aos estudos da escritura feminina, proveniente principalmente de mulheres excluídas política e socialmente, oprimidas e carentes de poder.

Concluindo, gostaríamos de acrescentar que, após ter-se estabelecido as coordenadas "unívocas" da autobiografia no passado, hoje a tendência é estudar suas possíveis difrações, multiplicando suas variantes combinatórias, situadas na intersecção de gêneros limítrofes que com ela compartilham alguns traços, mas que, apesar disso, se especificam pelos aspectos dos quais nenhum outro participa.

Essa parece ser a natureza dos subgêneros nascidos da imbricação entre autobiografia e romance, entre autobiografia e biografia, entre diário e auto-retrato, entre carta e romance epistolar. Entre o monismo do código comum e a pulverização das mensagens, tão numerosas quanto as obras individuais, instaurou-se uma práxis intermediária.

Estudos críticos cada vez mais cuidadosos começam a descobrir, naquela que num passado recente parecia a nebulosa do universo autobiográfico, uma série cada vez mais compacta de constelações às quais fazemos referência, mesmo que se trate de descrever um único planeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 SUPORTE TEÓRICO GERAL

ALSTYNE, Richard Warner van. *The rising of American empire*. New York:W.W. Norton & Company, 1974.

ANGENOT, Marc. "Intertexte, intertextualité". In: ____ et al. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville La Salle: Hurtubise HMH, 1979.

ANGYAL, Andras. "Perturbaciones del pensamiento en la esquizofrenia". In: KASANIN, J.S. (Org.). *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia*. Trad. do Dr. Abraham Apter. Buenos Aires: Hormé, 1958. p. 139-147.

ARIETI, S. *Interpretation of schizophrenia*. New York: Brunner, 1955.

ARRIGUCCI JR., Davi. "MóBILE da memória". In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.67-111.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS Gareth; TIFFIN Helen. *The empire writes back*. Theory and practice in post-colonial literatures. 4th ed. London-NewYork: Routledge, 1993.

A touch of New Zealand: Maori culture & Mythology. (Cópia eletrostática)

AUDEN, W. H. *Poemas*. Tradução e Introdução de José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: elements pour une approche de l'autre dans le discours". *DRLAV - Revue de linguistique*, n. 26, p. 91-151, 1982.

_____. "Hétérogénéité(s) énonciative(s)". *Langages* n.73, p. 98-111, 1984.

BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1990.

BAL, Mieke. "The rethoric of subjectivity". *Poetics Today*, v. 5, n. 2, p. 337-376, 1984.

BARTH, John. *Chimera*. New York: Random House, 1972.

BARTHES, Roland. *Enciclopédie Universalis*, Tome XV.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

- ____. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ____. "O efeito do real". In: ____ et al. *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 87-96.
- ____. *Aula*. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1996.
- ____. *S/Z*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- ____. Entrevista conduzida por Renaud Matignon. *France-Observateur*, 16 avr.1964.
- BASSNETT, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Blackwell: Oxford (UK) & Cambridge, Massachussets (USA), 1993.
- BATTISTINI, Andrea. *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BEAUJOUR, Michel. "Autobiographie e autoportrait". *Poétique*, n.32, p. 442-458, nov. 1977.
- BECK, S.J. "Errores de la percepción y la fantasía de la esquizofrenia". In: KASANIN, J.S. *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia* (Org.). Traducción del Dr. Abraham Apter. Buenos Aires: Hormé, 1958. p. 127-138.
- BENVENISTE, Émile. "O homem na língua". In: _____. *Problemas de lingüística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1976. p. 247-315.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNHEIMER, Charles (Ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore-London: The Johns Hopkins UP, 1995.
- BERTINETTI, Paolo. "La letteratura neozelandese". In: MARENCO, Franco (Ed.). *Storia della civiltà letteraria inglese*. Torino: UTET, 1996. p.877-889. v.III.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- ____. "A questão do 'outro': diferença, discriminação e o discurso do colonialismo". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.177-204.
- BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. Edição bilíngüe. Tradução e Prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

- BLEIKASTEN, André. "Faulkner, modernism and metafiction". In: LOMBARDO, Agostino (Ed.). *The artist and his masks: William Faulkner's metafiction*. Roma: Bulzoni, 1991. p.41-51.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. "Elogio de la sombra". In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p.343
- BRANDÃO, Maria Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.
- BRODSKI, Bella; SCHENCK, Celeste (Eds). *Life/Lines: theorizing women's autobiography*. Ithaca-New York: Cornell UP, 1988.
- BROWN, L.W. *Women writers in black Africa*. Westport: Greenwood Press, 1981.
- BRUNEL, Pierre et al. *Que é literatura comparada*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BRUSS, Elizabeth. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire". *Poétique*, n. 17, p. 14-26, fev. 1974.
- BUTLER, Judith. "Gender". In: _____. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.
- CALVINO, Italo. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1991.
- CAMERON, Norman. "Análisis experimental del pensamiento esquizofrénico". In: KASANIN, J.S. (Org.). *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia*. Traducción del Dr. Abraham Apter. Buenos Aires: Hormé, 1958. p. 71-84.
- CAMPELO, Álvaro. "Refúgios de identidade". In: ROSA, Victor; CASTILHO, Susan (Org.). *Pós-colonialismo e identidade*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998. p.129-137.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. 2. ed. Tradução e apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- CANDIDO, Antonio. "Poesia e ficção na autobiografia". In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.51-69.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1992.

- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.
- CASSIRER, Ernst. "O poder da metáfora". In: _____. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaidermann. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 101-116.
- CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. London: Routledge and Kegan Paul, 1971.
- CHABAL, Patrick. "What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity". In: ROSA, Victor; CASTILHO, Susan (Org.). *Pós-colonialismo e identidade*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998. p. 209-226.
- CHILDERS, Joseph; HENTZI, Gary (Eds.). *The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*. New York: Columbia UP, 1995.
- CLAY, Sally. *From the ashes of experience: reflections on madness, recovery and growth*. London: Whurr Publishers, 1999. Disponível em: http://www.tidamodel.co.uk/Metaphor_2x.html. Acesso em: 15 jul. 2001.
- COOPER, David. *A linguagem da loucura*. 2. ed. Tradução de Wanda Ramos. Presença: (Portugal)/Martins Fontes (Brasil), 1978.
- _____. *Psiquiatria e antipsiquiatria*. 2. ed. Tradução de Regina Schnaidermann. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Tradução de Marcos Sanrarrita. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CULLER, Jonathan. *As idéias de Barthes*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1988.
- DÄLLENBACH, Lucien. "Intertexto e autotexto". *Poétique*, n. 27. Coimbra, p.51-76, 1979.
- DE LAURETIS, Teresa. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- De MAN, Paul. "Autobiography as de-facement". *Modern Language Notes*, v. 94, p.919-930, 1979.
- _____. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- DEMETRIO, Duccio. *Raccontarsi: l'autobiografia come cura di sé*. Milano: Raffaello Cortina, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Schiboloth* (pour Paul Celan). Paris: Galilée, 1986.

- ____. *Saggio sull'autobiografia: memorie per Paul de Man*. Milano: Jaca Book, 1995.
- ____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva/SEC/CEC, 1971.
- ____. *Gramatologia*. Tradução de Míriam Schneidermann e Renata Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ____. "To do justice to Freud: the history of madness in the age of psychoanalysis". *Critical Inquiry*, v. 20, Winter 1994.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. 3. ed. *Dicionário das ciências da linguagem*. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro et al. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DURING, Simon. "What was the West? Some relations between modernity, colonization and writing." *Sport*, n. 4, 1990.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ____. *The illusions of postmodernism*. Cambridge: Blackwell, 1996.
- EAKIN, Paul John. "Introducción". In: LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducción de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. p. 9-46.
- ____. *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- ECO, Umberto. "Metáfora e semiose". In: _____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.
- ____. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EDMOND, Lauris. "Three novels". *Island*, n.3, p. 335-340, 1974.
- ELIOT, T.S. "Tradition and the individual talent". In: _____. *Selected prose*. New York: Harcourt Brace, 1975.
- _____. *De poesia e de poetas*. Tradução e Prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ESCARPIT, Robert. "Os métodos da sociologia literária". In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.149-156.

EVANS, Ifor. *A short history of English literature*. 4th revised and enlarged edition. Harmondsworth: Penguins Books, 1976.

FELMAN, Shoshana. "Madness and philosophy or literature's reason". *Yale French Studies*, n. 52, p. 206-228, 1975.

____. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

____. "Women and madness: the critic phallacy". In: BELSEY, Catherine, MOORE, Jane. *The feminine reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. Cambridge: Blackwell, 1993. p. 133-153.

FOUCAULT, Michel. "What is an author?" In: BOUCHARD, Donald F. and SIMON, Sherry (Eds.). *Language, counter-memory, practice*. New York: Cornell UP, 1977. p. 124-127.

____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

____. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

____. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.

FOWLER, A. "The future of genre theory: functions and constructional types". In: COHEN, R. (Ed.). *The future of literary theory*. [S.l.] [S.d.]

FRASER, Nancy; NICHOLSON, Linda. "Social criticism without philosophy: an encounter between feminism and postmodernism". In: ROSS, Andrew (Ed.). *Universal abandon? The politics of postmodernism*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1988.

FRYE, Northrop. "Crítica histórica: teoria dos modos". In: _____. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio Da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p.39-72.

_____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

FUENTES, Carlos. "Words apart". *The Guardian*, 24 Feb. 1989. p. 29-30.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GASS, William. "Philosophy and the form of fiction". In: _____. *Fiction and the figures of life*. New York: Knopf, 1970.

GENETTE, Gérard. *Palimpsesti: la letteratura al secondo grado*. Traduzione di Raffaella Novità. Milano: Einaudi, 1997.

____. *Fiction e diction*. Paris: Seuil, 1991.

GLISSANT, Edouard. *Poética del diverso*. Roma: Meltemi, 1998.

GNISCI, Armando. "Tre paragrafi sulla decolonizzazione letteraria degli europei". Disponível em: <http://unisa.ac.za/dept/press/itastud/8/_2gnisciw.html>. Acesso em: 28 mar. 1998.

GOLDSTEIN, Kurt. "Enfoque metodológico en el estudio del desorden del pensamiento esquizofrénico". In: KASANIN, J.S. *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia*. Traducción del Dr. Abraham Apter. Buenos Aires: Hormé, 1958. p.35-58.

GOSSMAN, Lionel. "History and literature: reproduction or signification". In: CANARY, P.H.; KOZICHI, H. (Eds.). *The writing of history: literary form and historical understanding*, 1978. [S/l.]

GOUX, J.J. *Tel Quel*, v.33, n.82. (Cópia eletrostática)

GRAMSCI, Antonio. "Giustificazione dell'autobiografia". In: _____. *Passato e presente*. 4. ed. Torino: Einaudi, 1954.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Lisboa: Dom Quixote, 1990. v. 1.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1999.

GUSDORF, Georges. "Conditions and limits of autobiography". In: OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: UP, 1980.

HARASYM, Sarah (Ed.). *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues* (Ed.). New York-London: Routledge, 1990.

HRUSHOVSKI, Harshaw B. "Fictionality and fields of reference". *Poetics Today*, v.5, n.2, p.227-251, 1984.

HASSAN, Ihab. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State UP, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 7. ed. Petrópolis; Vozes, 1988.

HEILBRUN, Carolyn G. *Writing a woman's life*. New York: W.W. Norton, 1988.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "Feminismo em tempos pós-modernos". In: _____. (Org.). *Tendências e impasses : o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 7-19.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafiction paradox*. New York: Methuen, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

____. *The politics of postmodernism*. London-New York: Routledge, 1995.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Felisberto Albuquerque. São Paulo: Abril, 1981.

____. *Brave new world & Brave new world revisited*. Introduction by Martin Green. New York: Harper & Row, 1965.

IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de crítica literária*. Tradução de Eugênia M. Madeira de Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1971.

IRIGARAY, Luce. *Le langage de déments*. Paris: Mouton, 1973.

JACOBI, Jolande. *The psychology of C.G. Jung*. London:Routledge and Kegan Paul, 1968.

JACOBUS, Mary. "The difference of view". *Diacritics*, n. 5, Winter 1975.

JAMESON, Frederic. "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism". *New Left Review*, n. 146, p. 53-92, 1984.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". *Poétique*, n.27. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49. (Edição monográfica)

JEDLOWSKI, P. "Memoria, esperienza e modernità". In: RAMPAZI, M. (Org.). *Il senso del passato*. Milano: Franco Angeli, 1989.

JOST, François. "La tradition du Bildungsroman". *Comparative Literature*, n. 21, p.97-115, Spring 1969.

JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*. London: Penguin Books, 1996.

____. *Stephen hero*. New York: New Directions, 1944.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Obras Completas. 2. ed. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1987. v. XV

KAMUF, Penny. "Replacing feminist criticism". *Diacritics*, v.12, n.2, p.42-47, 1982.

KAPLAN, Caren. "Resisting autobiography: out-law genres and transnational feminist subjects". In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (Eds.). *Women, autobiography, theory: a reader*. Madison: Wisconsin University Press, 1998. p. 208-216.

KASANIN, J.S. "La perturbación del pensamiento conceptual en la esquizofrenia". In: ____ (Org.). *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia*. Traducción del Dr. Abraham Apter. Buenos Aires: Hormé, 1958. p. 59-68.

KOHUT, Heinz. *Restoration of the self*. New York: International Universities Press, 1977.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

____. "The semiotic and the symbolic". In: _____. *Revolution in poetic language*. Translated by Margaret Walter with an Introduction by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1984. p. 24-30.

____. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988.

LAING, R.D. *O eu dividido: estudo sobre a loucura e a sanidade*. Tradução de Clecy Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

____. *A política da experiência e a ave-do-paráiso*. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1974.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Tradução de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

____. "Le pacte autobiographique (bis)". *Poétique* n. 56, p. 416-434, nov.1983.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Abertura". In: _____. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-38.

LEWIS, David. *The Maori*. London: Orbis Publishing, 1982.

LEWIS, Nolan D.C. "Prefacio". In: KASANIN, J.S. (Org.). *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia*. Traducción del Dr. Abraham Apter. Buenos Aires: Hormé, 1958.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes* (Org.). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

____. "O século de ontem". *Folha de São Paulo*, 28 jan. 2001. Caderno Mais.

LOMBARDO, Agostino (Ed.). *The artist and his masks*. William Faulkner's metafiction. Roma: Bulzoni, 1991.

LOPES, Luiz Roberto. *A aventura dos descobrimentos*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. 9. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

MACEDO, Helder. "As ficções da memória". *Anais do III Congresso da ABRALIC*, p.651-655. v. 1.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

MALLARMÉ, Stephan. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1945.

MARIN, Louis. *L'écriture de soi*. Paris: PUF, 1999.

MASON, Mary G. "The other voice: autobiographies of women writers". In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (Eds.). *Women, autobiography, theory: a reader*. Madison: Wisconsin UP, 1998. p. 31-24.

MAY, George. *L'autobiographie*. Paris: PUF, 1979.

MELTZER, H.Y. "What is schizophrenia?" *Schizophrenia Bulletin*, v.8, n.3, 1982.

MIELIETINSKI, E.A. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MISHRA, Vijay; HODGE, Bob. "What is post(-)colonialism?". *Textual practice*, v.5. n. 3, p.276-290, 1991.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1998. p.64-85.

MORRIS, Meagan. *The pyrate's fiancée: feminism, reading, postmodernism*. London: Verso, 1988.

NALBANTIAN, Suzanne. *Aesthetic autobiography: from life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. 2. ed. New York: St. Martin's Press, 1997.

NARASIMHAIAH, C..D. "Gift of exile". In BENNETT, Bruce (Ed.). *Nedlands: The Centre for Studies in Australian Literature*, University of Western Australia, 1988.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação* (Orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

OLMI, Alba. "Tradição e modernidade: uma ponte necessária para a leitura e a produção textual numa perspectiva comparatista". *Signo*, v.24, n. 37, p. 7-24, jul./dez. 1999.

OLNEY, James (Ed.). *Autobiography: essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton UP, 1980.

ORGEL, Stephen. "Introduction". In: SHAKESPEARE, William. *The tempest*. Oxford: Oxford UP, 1987.

QUINTELA, Paulo. "Este erro de distinguir". In: RILKE, M.R. *As elegias de Duíno e os sonetos a Orfeu*. Porto: Editorial Inova. [s.d.].

PAES, José Paulo. "Vida poética de W.H. Auden: uma introdução quase didática". In: AUDEN, W.H. *Poemas*. Tradução e introdução de José Paulo Pães e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.7-22.

PAVEL, Thomas G. *Mondi di invenzione: realtà e immaginario narrativo*. Traduzione e Introduzione di Andrea Carosso. Torino: Einaudi, 1992.

PAZ, Octavio. "La quête du present". *Discours de Stockholm*. Paris: Gallimard, 1991. p. 24-25.

_____. "A tradição da ruptura". In: _____. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.17-58.

PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, [s/d].

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "A intertextualidade crítica". *Poétique*, n. 27, p. 209-230. Coimbra: Almedina, 1979.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PROUST, Marcel. *Selected letters: 1904-1909*. In: KOLB, Philip (Ed.). *Selected letters*. Translated by Terence Kilmartin. New York: Oxford UP, 1989. v. II.

_____. *Le temps retrouvé*. In: _____. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1987. v. 4.

RANK, Otto. *L'artista: approccio a una psicologia sessuale*. Traduzione, introduzione e note di Francesco Marchioro e Adriana Montanari. Carnago: Sugarco, 1994.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. "Crise e relativismo dos gêneros literários". *Anais do IV Congresso da ABRALIC*, São Paulo, p.171-177, 1994.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RICHARDS, I. A. (Ed.). *The portable Coleridge*. New York: Penguin Books, 1978.

RICOEUR, Paul. "O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento". Tradução de Franciscus W.A.M. van de Wiel. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: Editora da PUC-PONTES, 1992. p. 145-160.

RIFFATERRE, Michel. "La syllepse intertextuelle". *Poétique*, n.40, p.496-501, nov. 1979.

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. *Sonetos a Orfeu. Elegias de Duino*. Edição bilíngüe. Tradução e Introdução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. *As elegias de Duíno e sonetos a Orfeu*. Versão portuguesa de Paulo Quintela. Porto: Editorial Inova. [s.d.]

_____. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Paulo Rónai. *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. 20.ed. Tradução de Cecília Meireles. Porto Alegre: Globo, 2000.

ROBBE-GRILLET, A. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1963

ROUANET, Sérgio Paulo. "Apresentação". In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.11-48.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. "A permanência do discurso da tradição no modernismo". In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 89-123.

_____. "O narrador pós-moderno." In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 10. ed. Porto: Apostolado da Imprensa, 1981.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARTRE, J.P. *Psychology of imagination*. London: Rider, 1950.

SARUP, Madan. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. 2. ed. Athens: University of Georgia, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 8.ed. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

SCHMIDT, Rita T. "Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina". In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 182-189.

SEGRE, Cesare. *Intrecci di voci*. Torino: Einaudi, 1991.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON Peter; BROOKER, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 4th ed. Harvester Wheatsheaf: Prentice Hall, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M.(Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

_____. "A literatura do trauma". Acesso em: <<http://www.lemos.br/cult/cult23/dossie1.htm>>. Disponível em 22 mai. 2001.

SHAKESPEARE, William. *Four great comedies*. New-York: Pocket Books, 1948.

SHOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness and English culture, 1830-1980*. London: Virago Press, 1987.

_____. "A crítica feminista no território selvagem". IN: HOLLANDA, Helóisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-57.

SHUSTERMAN, Ronald. "Fiction, connaissance, épistemologie". *Poétique*, n.104, p. 503-518, nov. 1995.

SILVA, Maria Luiza Berwanger de. "1925, paisagem e memória no modernismo". *Continente Sul Sur*, n.2, p. 210-226, nov. 1996.

SLEMON, Stephen. "Modernism's last post". *Ariel*, v. 20, n.4, p.14-15, 1989.

SMITH, Sidonie. "Performativity, autobiographical practice, resistance". In: ____; WATSON, Julia (Eds). *Women, autobiography, theory: a reader*. Madison: Wisconsin UP, 1998. p. 108-115.

SOLLERS, Philippe. *Theorie d'ensemble*. (Cópia eletrostática)

SOMMERS, Doris. "Not just a personal story: women's *testimonios* and the plural self". In: BRODSKI, Bella; SCHENCK, Celeste (Eds.). *Life/lines: theorizing women's autobiography*. Ithaca-New York: Cornell University Press, 1988. p. 108. *Apud* Kaplan, 1998, p.210.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre-São Paulo: L & PM, 1986.

- ____. "The aesthetics of silence". In: _____. *Styles of radical will*. New York, 1969. [S/e]
- SOUZA, Eneida. "O não-lugar da literatura". Belo Horizonte:UFMG, 1998. (Cópia eletrostática)
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Quem reivindica alteridade?" In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.187-205.
- ____. "Three women's texts and a critique of imperialism". In: GATES, Henry Louis Jr. *"Race", writing and difference*. Chicago: UP, 1986.
- ____. "The political economy of women as seen by a literary critic". In: WEED, Elizabeth (Ed.). *Coming to terms: feminism, theory, politics*. New York: Routledge, 1989.
- STANTON, Domna. *The female autograph* (Ed.). New York: Literary Forum, 1984.
- STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique*, n.3, p.257-265, sept. 1970.
- STEIN, Jean. "Interview with William Faulkner". *The Paris Review*, IV, Printemps, 1956.
- STEINER, George. *Real presences*. London: Faber & Faber, 1989.
- SZASZ, Thomas S. *Esquizofrenia: o símbolo sagrado da psiquiatria*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- ____. *Ideologia e doença mental: ensaios sobre a desumanização psiquiátrica do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- SWINDELLS, Julia (Ed.). *The uses of autobiography*. London-Bristol: Taylor & Francis Ltd., 1995.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.
- TELLES, Lygia Fagundes. "Memória e invenção". *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 jun. 2001. Segundo Caderno de Cultura. p.8.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ____. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.
- ____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Mara Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

____. "A origem dos gêneros". In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 43-58.

VERRIER, Jean. "Le récit reflechi". *Littérature*, n.5, Fév. 1972.

YOURCENAR, Marguerite. *Care memorie*. Torino: Einaudi, 1981.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1993.

WHITE, Patrick. *Symposium in Australian letters*. March, 1958. [S.1.]

WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas de relva*. 5.ed. Seleção e Tradução de Geir Campos. Introdução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WILSON, Robert Rawdon. "Slip Page: Angela Carter, In/Out/In the postmodern nexus". *Ariel*, v. 20, p. 4, 1989, p. 96-114.

WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

____. *Os diários de Virginia Woolf*. Seleção e tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

____. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

____. *The waves*. London: Grafton, 1989.

____. *Mrs. Dalloway*. New York: First Modern Library Edition, 1928.

WORDSWORTH, William. "The prelude or growth of a poet's mind". In: _____. *Wordsworth complete poetical works*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

ZENITH, Richard. Introdução. In: SOARES, Bernardo. *O livro do desasossego*. Porto: Contexto, 1995. p. 13-31.

ZGORZELSKI, Andrzej. "On differentiating fantastic fiction: some supragenological distinctions in literature". *Poetics Today*, v. 5, n.2, p. 299-307, 1984.

ZINATO, Susanna. *The house is empty: grammars of madness in J. Frame's Scented gardens for the blind and B. Head's A question of power*. Bologna: CLUEB, 1999.

2 JANET FRAME

Romances

Owls do cry. Braziller: New York, 1982. (1957, 1960)

Faces in the water. New York: Braziller, 1982. (1961)

The edge of the alphabet. New York: Braziller, 1962.

Scented gardens for the blind. London: The Women' s Press Limited, 1982. (1962, 1964, 1980, 1986, 1991, 1992)

The adaptable man. New York: Braziller, 2000. (1965)

A state of siege. New York: Braziller, 1980. (1966)

Yellow flowers in the antipodean room. New York: Braziller, 1994. (1969) [Edição inglesa: *The Rainbirds.* London: W.H. Allen, 1968].

Intensive care. Auckland (NZ): Random House, 1995. (1970, 1987)

Daughter Buffalo. Auckland (NZ): Vintage New Zealand, 1994. (1972)

Living in the Maniototo. New York: Braziller, 1979.

The Carpathians. Auckland (NZ): Vintage New Zealand, 1995. (1988, 1992)

Autobiografias

Janet Frame An autobiography. Auckland: Random House, 1994. (1989, 1990, 1991)

Un angelo alla mia tavola. Traduzione di Lidia Conetti Zago. Introduzione di Anna Nadotti. Con un' intervista di Jane Champion. Torino: Einaudi, 1997.

Contos

La laguna e altre storie. Traduzione di Antonella Sarti. Roma: Fazi, 1998. (*The lagoon and other stories.* Christchurch: Caxton Press, 1951).

The reservoir: stories and sketches. New York: Braziller, 1963.

Snowman Snowman: fables and fantasies. New York: Braziller, 1963.

Cuor di formica. Traduzione di Marina Baruffaldi. Milano: Mondadori, 1998. (*Mona Minim and the smell of the sun*)

You are now entering the human heart. Wellington: Victoria University Press, 1983.

Ensaaios

"Beginnings". *Landfall*, v. 19, p. 40-47, 1965. Também in: NEALE, Robert (Ed.). *Writers on writing: an anthology*. Auckland: Oxford University Press, 1992.

"Departures and returns: some recognitions of the cross-cultural encounter in literature". In: G. AMIRTHANAYAGAN (Ed.). *Writers in East-West encounter: new cultural bearings*. International Colloquium on the Cross-Cultural Encounter in Literature. London: Mcmillan, 1982. p. 85-94.

"Memory and a pocketful of words". *Times Literary Supplement*. 4 June 1964. p. 487.

3 ESTUDOS SOBRE JANET FRAME

ALCOCK, Peter. "A writer on the edge: Janet Frame and New Zealand identity". *Commonwealth*, n.1, p.171-175, 1974-75.

____. "Review of *The pocket mirror*". *SPAN - Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, n. 36, 1993. Disponível em: <<http://www.she.murdoch.edu.au/cntinuum/litserv/SPN/34/Rev.html>>. Acesso em: 7 nov. 99.

ALLEY, Elizabeth (Ed.). *The inward sun: celebrating the life and work of Janet Frame* (Ed.). Wellington: Daphne Brasell Associates Press, 1994.

____. "An honest record": an interview with Janet Frame. *Landfall*, v. 45, n.2, p. 154-168, June 1991.

ASCHERSON, Neal. "Review of *The edge of the alphabet*". *New Stateman*, n. 23, p. 749, Nov. 1962.

ASH, Susan. "The absolute distanced image: Janet Frame's autobiography". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 21-40, 1993.

____. "Janet Frame: the female artist as hero". *Journal of New Zealand Literature*, n.6, p.170-189, 1988.

____. "The narrative Frame: *Unleashing impossibilities*". *ANZSC - Australian and New Zealand Studies in Canada*, n.5, p. 1-15, 1991.

BACKMANN, Annemarie. "Security in equality in *The Rainbirds*". In: DELBAERE, J., *The ring of fire: essays on Janet Frame* (Ed.). 2nd ed. Sidney:Dangaroo Press, 1992. p.139-148.

BARRINGER, Tessa. "Powers of speech and silence". *Jornal of New Zealand Literature*, n. 11, p.71-88, 1993.

BIRNS, Nicholas. "Gravity star and Memory flower: space, time and language in *The Carpathians*". *ANZSC - Australian and New Zealand Studies in Canada*, n. 5, p. 16-28, 1991.

BRAGAN, Kenneth. "Janet Frame: contributions to psychiatry". *New Zealand Medical Journal*, v.100, n.70-73, 1987.

____. "Survival after the cold touch of death: the resurrection theme in the writing of Janet Frame". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 132-143, 1993.

BROUGHTON, W.S. "With myself as myself: a reading of Janet Frame's autobiography". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p. 221-232.

BROWN, Ruth. "A state of siege". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.49-58, 1993.

CAFFIN, Elizabeth. "Ways of saying in recent New Zealand Fiction". *Journal of New Zealand Literature*, n.2, p.7-14, 1984.

CANEY, Diane. "Janet Frame and *The Tempest*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.152-171, 1993.

CAWLEY, Robert. "Janet Frame's contribution to the education of a psychiatrist". In: ALLEY, Elizabeth. *The inward sun*, op. cit. p. 4-11.

CHENERY, Susan. "The final word". *The Australian Magazine*, 6-7 Aug. 1994. p.30-34.

CONETTI, Lydia. "Janet Frame, the little child in us". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 188-192, 1993.

CRAWFORD, Thomas. "Review of *The edge of the alphabet*". *Landfall*, n. 17, p.192-195, 1963.

DELBAERE, Jeanne (Ed.). *The ring of fire: essays on Janet Frame*. 2nd ed. Sidney: Dangaroo Press, 1992.

____. "Turnlung in the noon sun: an analysis of *Daughter Buffalo*". In: _____. *The ring of fire*, op. cit., p. 161-176.

____. "Janet Frame's early novels". *Ariel*, v.6, n. 2, p. 23-37, 1975.

DELFORNO, Bettina. "L'incantesimo della parola. Janet Frame e Jane Campion". *Garage*, Milano, n.1, p. 131-135, giug. 1994.

DELREZ, Marc. "The eye of the storm: vision and survival in *A state of siege*". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p. 126-138.

____. "Love in a post-cultural ditch: Janet Frame". *Kunapipi*, v.13, n.3, p. 108-116, 1991.

DOWRICH, Stephanie. "Janet's pen triumphs over scalpel". *Sidney Morning Herald*, 23 Nov.1985. p. 45.

DUPONT, Victor. "Janet Frame's brave new world: *Intensive care*". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p.149-160.

____. "New Zealand Literature: Janet Frame and the psychological novel". In: RUTHERFORD, Anna (Ed.). *Common Wealth*. Denmark: Akademisk Boghandel, 1971.

____. "Editor's postscript". *Commonwealth* n.1, p.175-176, 1974-75.

EDMOND, Lauris. "Three novels". *Island*, n.3, p. 335-340, 1974.

EVANS, Patrick. *An inward sun*. The novels of Janet Frame. Wellington: Price Milburn, 1970.

____. "Review of *The adaptable man*". *Landfall*, v.25, n.4, Dec. 1971.

____. "Alienation and the imagery of death. The novels of Janet Frame". *Meanjin Quarterly*, v. 32, p. 294-303, Sept.1973.

____. *Janet Frame*. Boston: Twayne, 1977.

____. "At the edge of the alphabet". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p. 82-91.

____. "The case of the disappearing author". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.11-20, 1993.

____. "Farthest from the heart: the autobiographical parables of Janet Frame". *Modern Fiction Studies*, v. 2, n. 1, p. 31-40, 1981.

____. "Living and writing in the Maniototo". *SPAN - Journal of the South Pacific Associations for Commonwealth Literature and Language Studies* n.18, p. 76-88, April 1984.

- ____. "Janet Frame and the art of life". *Meanjin Quarterly*, n. 44, p.375-383, 1985.
- FERRIER, Carole. *The Janet Frame reader*. London: The Women's Press Ltd., 1995.
- ____. "Dualities and differences revisited: recent books on Janet Frame". *Hecate*, XX, ii, p.251-259, 1994.
- FINNEY, Vanessa. "What does 'Janet Frame' means?" *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.193-205, 1993.
- GAREBIAN, Keith. "Review of *Living in the Maniototo*". *Chimo: Newsletter of the Canadian Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, n.1, p. 141, 1980.
- HENDERSON, Claire. "Artists retreats. Interview with Janet Frame". *New Zealand Listener*, 27 July 1970. p.13.
- HENKE, Suzette. "A portrait of the artist as a young woman: Janet Frame's autobiographies". *SPAN - Journal of the South Pacific Associations for Commonwealth Literature and Language Studies*, n. 31, p. 85-94, Febr. 1991.
- ____. "The postmodern Frame: metalepsis and discursive fragmentation in Janet Frame's *The Carpathians*". *ANZSC - Australian and New Zealand Studies in Canada*, n. 5, p. 22-35, 1991.
- HAWES, Tara. "Janet Frame: The self as the other/othering the self". *Deep South*, 1:1, Febr. 1995. Acesso em: <<http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol11no1.html>>. Disponível em: 17 out. 1999.
- HOLCROFT, M.H. *Islands of innocence*. Wellington: A .H. & A .W. Reed, 1964.
- HULME, Keri. "Interview with John Bryson". *24 Hours*, January 1994. Supplement.
- INGRAM, Penny. "Can the settler speak?" *Cultural Critique*, n. 41, p. 79-107, Winter 1998.
- IRVINE, Lorna M. *Critical spaces: Margaret Laurence and Janet Frame*. Columbia, SC: Camden House, Inc., 1995.
- JACKSON, Katherine Gauss. "Review of *Faces in the Water*". *Harper's*, New York, Sept. 1961. p. 102
- JENNINGS, Elizabeth. "Review of *Faces in the water*". *Listener*, London, vol. 1, Mar.1962. p. 22.
- JONES, Lawrence. "Continuing accomplishment: novels in 1988". *Journal of New Zealand Literature*, n.7, p. 105-130, 1989.
- ____. "No cowslip's bell in Waimaru: the personal vision of *Owls do cry*". *Landfall*, v. 24, n. 3, Christchurch Caxton Press, p. 280-296, Sept. 1970.

____. "The one story, two ways of telling, three perspectives: recent New Zealand autobiography". *Ariel*, v.16, n. 4, p. 127-150, 1985.

Journal of New Zealand Literature, n. 8, p.121-130, 1990. A checklist of theses and dissertations on topics of New Zealand Literature completed and currently in progress at New Zealand Universities at July 1991, and some theses held in other New Zealand locations.

KING, Bruce. "*The adaptable man*". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*. op. cit., p.110-119, 1992.

KING, Michael. *Wrestling with the angel: a life of Janet Frame*. Washington D.C.: Counterpoint, 2000.

LAMBERT, Alison. "Coverups and exposure: art and ideology in *The Carpathians*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.172-177, 1993.

LAWN, Jennifer. "Docile bodies: normalization and the asylum in *Owls do cry*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p. 178-187, 1993.

MacLENNAN, Carol. "Dichotomous values in the novels of Janet Frame". *Journal of Commonwealth Literature*, v. 22, n.1, p. 179-189, 1987.

McLEOD, Marion. "Janet Frame in reality mode". *New Zealand Listener*, 24 Sept. 1988.

MALTERRE, Monique. "Myth and esoterics: a tentative of interpretation of *A state of siege*". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p.97-109.

MATTEI, Anna Grazia. *Lo specchio infranto: Scented gardens for the blind di Janet Frame*. Pisa: ETS, 1985.

____. "Exploring the islands". In: ALLEY, E. (Ed.). *Celebrating the life and the work of Janet Frame*, op. cit., p. 175-181.

McCRACKEN, Jill. "Janet Frame: it's time to France". *New Zealand Listener*, 27 Oct. 1973. p.20-21.

McELDOWNEY, Dennis. "Recent literary biography". *Journal of New Zealand Literature*, n.2, p. 47-57, 1984.

MERCER, Gina. "*The edge of the alphabet*. Journey: destination death". *Australian and New Zealand studies in Canada*, n.5, p. 39-57, Spring 1991.

____. *Janet Frame: Subversive fiction*. Dunedin: University of Otago Press, 1994.

____. "A simple everyday glass. The autobiographies of Janet Frame". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.41-48, 1993.

____. "Exploring *the secret caves* of language". *Meanjin Quarterly*, n. 44, p. 384-390, Sept. 1985.

NADOTTI, Anna. "Introduzione". *Un angelo alla mia tavola*. In: FRAME, Janet. *Un angelo alla mia tavola*. Traduzione di Lidia Conetti Zazo. Milano: Einaudi, 1996.

O'SULLIVAN, Vincent. "Exile of the mind: the fictions of Janet Frame". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op.cit., p. 24-30.

PANNY, Judith Dell. *I have what I gave: the fiction of Janet Frame*. Wellington: Daphne Brasell Associated Press, 1992.

____. "A hidden dimension in Janet Frame's fiction". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.59-70, 1993.

PETCH, Simon. "Janet Frame and the languages of autobiography". *ANZSC - Australian and New Zealand studies in Canada*, n.5, p. 58-71, Spring 1991.

____. "Speaking for herself". *Southerly*, v.54, n. 4, p.44-58, Summer 1994/1995.

PIPETT, Aileen. "Review of *Faces in the water*". *Saturday Review*, 9 September 1961. p. 23.

RHODES, Winston. "Review of *Owls do cry*". *Landfall*, v.11, n.4, Christchurch Caxton Press, p. 327-31, 1957.

____. "Preludes and parables: a reading of Janet Frame's novels". *Landfall*, v.26, n. 2, Christchurch Caxton Press, p. 135-146, 1972.

____. "Review of *Daughter Buffalo*". *Landfall*, n. 27, Christchurch Caxton Press, p. 159-162, 1973.

ROBERTSON, Robert T. "Bird, hawk, bogie: Janet Frame, 1952-62". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p. 31-40.

RUTHERFORD, Anna. "Janet Frame's divided and distinguished worlds". In: DELBAERE, J. *The ring of fire*, op. cit., p. 41-52.

SAMBAMOORTHY, Ahila. "One angle of approach to Janet Frame's *Yellow flowers in the antipodean room*: from death-to-life conundrum". *Deep South*, v.4, n.1, Autumn 1998. Disponível em: <<http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/0498frame.htm>>. Acesso em 2 mar. 2001.

____. "The *fantastic* as a mode of writing in Janet Frame's stories". *Deep South*, v.3, n.2, Winter 1997. Disponível em: <<http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/vol3no2/ahila.html>>. Acesso em 20 mar. 2000.

SARGESON, Frank. *Conversations in a train and other critical writings*. Auckland: Auckland UP, 1983.

SCOPES, Eve. "Re-visioning *Daughter Buffalo*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.144-151, 1993.

SMITH, William Jones. "Six novels out of the summer doldrums. Review of *The edge of the alphabet*". *Commonweal* (USA), p. 99-100, Oct.1962.

SONGINI, Liuba. "Un angelo alla mia scrivania. Incontro com Janet Frame". *Linea d'ombra*, Milano, n. 53, p. 66-70, ott. 1990.

STEVENS, Joan. *The New Zealand novel: 1980-1965*. Wellington: A.H. & A.W. Reed, 1966.

_____. "The art of Janet Frame". *New Zealand Listener*, 13 May 1970. p. 52.

SUTHERLAND, Valerie. "A ventriloquist in the house of replicas: a reading of *The Carpathians*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.106-113, 1993.

UNSWORTH, Jane. "Why does an author who apparently draws so much on autobiography seem committed to *alienating* the reader? A reflection on theories of autobiography with reference to the work of Janet Frame. In: SWINDELLS, Julia (Ed.). *The uses of autobiography*, op. cit., p. 24-30.

WILLIAMS, Mark. *Leaving the highway: six contemporary New Zealand novelist*. Auckland: Auckland UP, 1990.

WILSON, Janet. "Post-modernism or post-colonialism? Fictive strategies in *Living in the Maniototo*". *Journal of New Zealand Literature*, n. 11, p.114-131, 1993.