

REVIEWS/RESENHAS

A Very Large Soul: Selected Letters from Margaret Laurence to Canadian Writers, ed. J. A. Wainwright (Dunvegan, Ont.: Cormorant Books, 1995). 264 pp. \$18.95.

by John O'Connor

"This will be a brief letter, as I have a horrifying stack of business letters to catch up on," wrote Margaret Laurence to her friend and fellow novelist Gabrielle Roy in 1978, echoing an earlier lament to her epistolary friend Ernest Buckler about the need to "keep pace with the ghastly flow of business correspondence." Although she was always to face some tension between her personal and professional selves as correspondent, her priority was never in question: "Must go. I have 70 letters to reply to, having got far behind in correspondence ... am trying now to communicate once again with dear friends *first*, and then to answer all the others, which will no doubt be my winter project" (4 Sept. 1974 letter to Silver Donald Cameron). In addition to business letters there were the demands of fiction writing, so that "My correspondence gets done in between chapters" (17 Aug. 1972 letter to Don Bailey). Indeed, readers of *A Very Large Soul* and the earlier collection of Laurence letters edited by John Lennox, *Margaret Laurence—Al Purdy: A Friendship in*

Letters (Toronto: McClelland and Stewart, 1993), might wonder how Laurence managed to send so many and still write 16 books. But of course, Laurence the letter writer and Laurence the fiction writer were one and the same, so it is not surprising to find that these collections of letters complement our reading of her novels and short stories. Wainwright's title—a comment about Laurence made by her friend Silver Donald Cameron, and echoing another by George Bowering—reminds us that Laurence had a capacious spirit, a matriarchal reach that could embrace her entire "tribe." A large number of its members are found among the 33 writers included in *A Very Large Soul*.

In his "Preface" and "Introduction" Wainwright outlines his objectives in assembling this collection of letters written in the last 25 years of Laurence's life. He acknowledges the "freedom" he was granted by Laurence's children/literary executors, Jocelyn and David, but adds that their approval was conditional on their reading a "proposed text of edited letters before any publication." Indeed, there are many ellipses in these published letters, and the reader inevitably wonders what has been omitted, and why. No explanation is offered, but the editor's emphasis on a "book of letters which would focus on creative and cultural matters" suggests that the excised material was primarily personal. We never learn how many letters to any of these correspondents are extant. The letters Wainwright has selected are interspersed with italicized

excerpts from interviews he conducted with two dozen recipients. The vivid and revealing insights about Laurence arising from the interviews with Munro, Findley, Kroetsch, Woodcock, and Purdy make the absence of interviews with nine of the correspondents all the more regrettable. But many of these had died before Wainwright began his work, while some still living (Richler and Joyce Marshall, for instance) were not or, perhaps, would not be interviewed. In any case, notes Wainwright, because the collection is “meant to reveal Margaret Laurence’s voice . . . the thoughts and feelings of her correspondents, while significant, are limited in comparison.”

After a brief biographical sketch of Laurence in the “Preface” and a survey of both the letters and his research methods in the “Introduction,” Wainwright presents the core of his text: 219 letters written by Laurence to 24 men and nine women, including many major and some lesser-known figures in Canadian writing. Atwood, Findley, Buckler, Richler, Roy, MacLennan, and Munro are here, but so are Frank Paci and Janis Rapoport—an indication of Laurence’s celebrated nurturing and support for both the established and the aspiring. Kroetsch is represented by a single letter, Cameron by 23, but the average is six or seven letters. The recipients are arranged alphabetically, from Atwood to Zieroth, and cover the period from the 29 Nov. 1962 letter to Woodcock to the poignant 13 Nov. 1986 letter to Atwood, just seven weeks before Laurence died. Only seven of these 33

correspondents received letters from Laurence before 1970, and fewer than half were still corresponding with her after 1979; and only two (Cameron and Woodcock) cover the period from the 1960s to the 1980s. Thus, the main focus of this collection is the 1970s, centred on the writing and publication of *The Diviners* in 1974 and Laurence’s permanent return to Canada from England. The text concludes with “Biographical Notes” on the correspondents and explanatory endnotes.

The merits of *A Very Large Soul* are substantial, and readers of Laurence’s work will be grateful to Wainwright for assembling this selection from her voluminous correspondence. The attractive cover photo draws the reader into the book, where Laurence documents her long struggle to complete and then defend *The Diviners*, but also discusses many other books and issues. There are, for instance, significant observations about *The Fire-Dwellers* and, to a lesser extent, the rest of the Manawaka Series, and about Laurence’s despairing failure to write another novel after *The Diviners* (with some interesting, and contradictory, explanations for this silence offered by her correspondents). The reader of *A Very Large Soul* will also learn more about Laurence’s prairie background, her views on religious faith and her own Christian radicalism, and her work for the Writers’ Union of Canada. These letters clearly reveal Laurence’s belief that a writer has many roles to play (“also citizen, parent,

friend," she tells Findley in a 1983 letter), and must accommodate both the writing and social activism on issues such as censorship and the peace movement. Laurence was always willing to help a fellow writer by penning what she called a "Tender Message" of support for a new book's publicity or a grant application. We learn, too, many of her deepest convictions about writing, her heartfelt indebtedness to Sinclair Ross and Ethel Wilson, and her tenderness toward isolated writers like Buckler, whom she seems to have regarded very fondly as a kindred soul. In letters Laurence often addressed matters closest to her heart and life: ellipses notwithstanding, we thus catch glimpses of her anxieties about her children, about money, about her smoking and drinking dependencies. In addition, the love of dancing Laurence discusses in her autobiographical memoir, *Dance on the Earth* (1989), is recalled memorably here by both Munro and Findley; and Don Bailey remembers how Laurence read a very beautiful new story one evening, then tossed it into the fire—a gesture her character Stacey would understand. Finally, Andreas Schroeder offers an unforgettable image of Laurence as "*an immensely tragic figure, one of the best-loved writers in the country, who was lonely as hell.*" Given these and other new insights into Laurence's life and writing, *A Very Large Soul* is a valuable addition to her published works.

Inevitably Wainwright's text will be compared to Lennox's edition of the

Laurence/Purdy letters, though their objectives are in many ways quite different. In the latter readers have access to both sides of the correspondence, and thus acquire a very full sense of the exchange between Laurence and Purdy. Since it would clearly be impossible to incorporate into *A Very Large Soul* the responses of 33 letter writers, the inclusion of their comments in interviews is a reasonable compromise. The major flaw of this collection is, however, one it shares with Lennox's: the absence of an index, which greatly diminishes the value of the book for busy scholars. Inevitably some readers will create their own as they read, but they will nonetheless regret the editor's decision not to provide one. Without such an aid to researchers, it is all the more unfortunate that Wainwright has chosen to order the Laurence letters by correspondent rather than chronology, since the putative gain is overshadowed by definite loss. Wainwright's assertion that "Readers can easily check letter dates for each writer to discover whether Laurence wrote to more than one person about a given issue" is simply unconvincing and untrue. In fact, a reader must check in as many as 32 places for letters from the same period in Laurence's career; and a given issue might be of concern to Laurence over a long period of time. The jumbled chronology of the text gives the reader a wearying sense of circling back again and again—an odd feeling of *déjà vu*—so that it is impossible to garner a sense of progression and integrated wholeness in Laurence's life.

Of course, no selection of correspondents will satisfy all readers, and Wainwright does explain his unsuccessful attempts to have Laurence's closest friend, Adele Wiseman, contribute to the collection, suggesting that this extensive correspondence merits and might be accorded a separate publication. Given Al Purdy's importance as one of Laurence's principal correspondents, some of her letters to him should have been included (Lennox's edition notwithstanding)—either a small sampling of the letters Lennox presented, or perhaps some of those he chose to exclude. More surprising is the omission of Laurence's letters to Sinclair Ross and Ethel Wilson, whose importance Laurence repeatedly acknowledged; indeed, they might be considered her literary godparents. (A selection of Wilson's letters to Laurence was published by University of British Columbia Press in 1987, and I hope eventually to include Ross's letters to Laurence in an edition of his correspondence.) To be fair to Wainwright, he did approach Ross in the late 1980s, but did not conclude arrangements for publishing Laurence's letters to Ross. Finally, Wainwright's use in his introduction of a letter Laurence wrote to her publisher Jack McClelland suggests the greater value such a collection would have if it contained a selection of the literary letters Laurence wrote to her publishers and editors in Canada, the United States, and England.

While there is much accurate and reliable information in *A Very Large Soul*, it must

be said that several errors and oversights pass undetected under inattentive authorial and editorial eyes. In the 1940s Laurence and Wiseman were students at United College (now called the University of Winnipeg). Laurence did not move to England in 1962 with her husband, nor did she begin writing *The Stone Angel* in that year. She was writer-in-residence at the University of Toronto for the entire 1969-1970 academic year, not simply the first term (as stated in the "Introduction Notes"). The date of a letter to Cameron quoted in the "Introduction" is given as 9 April 1974 in the accompanying notes but as 4 Sept. 1974 in the collection. Roy's *Courte-Queue* has been translated into English as *Cliptail*. MacLennan died in 1990, not 1992. CBC Radio's *Anthology* program began in 1954, not in the early 1960s. Sinclair Ross *did* win the Order of Canada, in 1992. The unidentified woman who proposed a book on Laurence, Roy, and Ross is Joan Hind-Smith, who eventually published *Three Voices: The Lives of Margaret Laurence, Gabrielle Roy, Frederick Philip Grove* in 1975. One of the two dates in a Hubert Evans endnote (p. 253, n. 2) is incorrect, and the two Purdy endnotes (p. 259) have been reversed. The editorial against Munro published in her home-town newspaper (the Wingham *Advance-Times*, not "Advanced-Times") appeared on 16 Dec. 1981 and was called "A Genius of Sour Grapes." Munro has won the Governor General's Award three times, not four, and not for three of the titles listed in Wainwright's biographical

note on her. (The correct winners are *Dance of the Happy Shades*, *Who Do You Think You Are?* and *The Progress of Love*.) Such errors are distracting, of course, and unfortunately detract from the value of the book.

In his "Introduction" Wainwright suggests that Laurence's loyalty to her "tribe" at times blinded her to their shortcomings as writers, that her "friendly backslapping" and matriarchal nurturing blunted her critical judgement about their work. Certainly this collection of letters is a long parade of praise; and it seems as if Laurence liked everything her friends wrote. We must conclude, however, that her "Tender Messages" often came more from her heart than her head, though perhaps her *soul* was large enough to contain both. Wainwright's text will assume a useful place alongside Lennox's collection and Laurence's autobiography in providing for her readers important insights into her life and work, intertwined as they always were. The forthcoming biographies of Laurence will undoubtedly add to the evolving picture, and might make use of the material excluded by Wainwright. If Laurence's readers, unlike her correspondents, do not always respond with a message that is tender, it is nevertheless very often one that is admiring and respectful of her all-encompassing spirit. Business letters, personal letters, her work and her life—in the end they were all one; and these 33 correspondents were privileged to share in that tribal enterprise. As Laurence

wrote to Ernest Buckler on 3 Oct. 1974: "Please write again when you feel like it—I wish we had begun corresponding years ago. For me, it happens only with some few other writers—that I can feel really quite close to them, without ever having actually met them. But of course one meets another writer in the truest sense in the work anyway, I guess. Letters seem sort of an extension of that feeling."

Vassanji, M.G. *The Book of Secrets*. Toronto: McClelland & Stewart, 1994. 342pp.

Mistry, Rohinton. *A Fine Balance*. Toronto: McClelland & Stewart, 1995. 748pp.

by Klay Dyer

"By Canadian literature," wrote critic E.K. Brown in the opening chapter of his seminal book *On Canadian Poetry* (1943), "I shall understand writing by those who having been born in Canada passed a considerable number of their best creative years in this country, and also writing by those who, wherever they may have been born, once arrived in Canada did important creative work and led much of their literary life among us." Clearly comfortable with the "element of indefiniteness" at the heart of his definition, a presence that many of his contemporaries were determined to schematize, Brown also articulates in this denotation a certain critical impatience with Canada's apparent obsession with

what Northrop Frye identified as the great riddle troubling Canadian sensibility, namely "Where is here?" To Brown, this question was no longer necessary and perhaps even invalid, the residue of a kind of critical provincialism that continued to stress the local and parochial at the expense of the fundamental and universal.

Written during a period when a critical claim for a Canadian literary tradition distinct from the huge treasury of English literature was still cause for determined debate, Brown's statement is remarkable, in part, for the certainty and confidence with which it establishes its critical focus. Brown never doubted the distinctness of Canadian literature, asserting that "the time has come when to doubt the value of the concept of a Canadian literature...is to be a crank." Now, more than five decades later, Brown's willingness to open the borders of Canadian literature to a sense of "indefiniteness" seems especially foresightful, a discerning vision of the vitality that would propel Canadian criticism forward as the century progressed. The two novels reviewed here—M.G. Vassanji's *The Book of Secrets* and Rohinton Mistry's *A Fine Balance*—are representative of the future Brown foresaw, hopeful signs, as novelist Mordecai Richler suggested recently, that Canadian criticism has reached a point in time and in confidence when readers no longer "give a damn if a book was written by a black, gay, or native writer, or somebody whose family has been here for 200 years."

Born in Nairobi, Kenya in 1950, M.G. Vassanji spent most of his youth in the coastal city of Dar es Salaam, Tanzania. In 1970, with schooling and national service behind him, he left East Africa for North America, drawn by his generation's fascination with the West and by the propaganda associated with the science being done there. After spending the next eight years in the United States completing a Ph.D. in theoretical nuclear physics, Vassanji moved to Canada in 1978, eventually settling in Toronto. Established as a research associate and lecturer at the University of Toronto, he allowed himself time to write, first short stories and then *The Gunny Sack* (1989), a book which has been called the first Tanzan-Asian novel and which was named the African Regional Winner of the Commonwealth Writers Prize for a first book. Following *The Gunny Sack*, Vassanji wrote the less successful *No New Land* (1991), a novel that traces the emigration of an Asian family from Tanzania to a Canadian suburb. He returned to East African settings for *Uhuru Street* (1992), a powerful collection of linked stories that explore the experiences of the residents of a single street in Dar es Salaam during the first decades of independence, and again for his most recent novel, *The Book of Secrets* (1994).

A sweeping intergenerational novel that has been described as "part generational history, part detective story, part social chronicle," *The Book of Secrets* finds its shape in the 1913 diary of a colonial administrator named Alfred Corbin, a

man who would go on to minor celebrity as the Governor of Uganda. A forgotten record of the young official's early years spent in the border substation of Kikono, the diary is discovered hidden in a shopkeeper's backroom in modern Dar es Salaam. Lent, in turn, to the shopkeeper's former teacher Pius Fernandes, the diary becomes the centerpiece in Fernandes's quest to piece together the enigmatic family history that he believes lies concealed in its pages, to "breathe life into the many spirits captured in its pages so long ago" and "construct a history, a living tapestry to join the past to the present."

Neatly juxtaposing entries from Corbin's diary with passages from Fernandes's increasingly introspective journal account of his investigation, transcriptions of letters, and excerpts from various newspapers and journals, Vassanji draws readers into an intricate story of lives connected in and through a world of trust and betrayal, romance and violence, personal and international conflict. And though the presence of diary and notebook suggests a certain precision to the notation of the times, places, and events that come to constitute this multilayered story, Vassanji reveals both to be elliptical and necessarily incomplete records of the vestiges of experience (tangible and otherwise) that connect each of the characters to the past. More important, these records themselves prove to be versions of the titular book of secrets, leading to traces of the past that have

no witnesses and pose unanswered—and perhaps unanswerable—questions.

Most obviously, the presence of Corbin's diary raises questions that illuminate the shadows of East Africa's colonial history, particularly the years of the First World War when the British, supported by a coalition of colonial forces, fought and defeated the German troops based in German East Africa, an area which subsequently became Tanganyika and later united with Zanzibar to form Tanzania. Resisting the subsumption of individual voices in any grand pattern of history or the kind of post-colonial polemic that tends to reduce individuals to caricatures, Vassanji chooses instead to focus on the lives of people who suddenly find themselves in complex situations they are unable or unwilling to understand fully.

Specifically, we are led to reflect upon the professional relationship between the young, essentially upright administrator and Frank Maynard, the one-time captain in the King's African Rifles who goes on to command a British military intelligence corps during the war. Known by the telling nickname "fisi," Swahili for "hyena," Maynard haunts the first part of the book—"The Administrator"—as a kind of Kurtz-like reminder of the punitive practices supporting the imperial programme of which Corbin is the "civilized," though nonetheless culpable, facade. How much does Corbin know of the "techniques" employed by men like Maynard? What portion of his implied

naivety is a result of ignorance or lack of discernment and what portion is a calculated politics of denial? And what is Maynard's involvement, if any, in the especially brutal murder that rends apart the already frayed social fabric of Kikono?

Corbin's diary also leads us to examine the intensely personal threads connecting the lonely English bachelor with those around him, especially his relationship with a beautiful Shamsi woman, Mariamu, whom he rescues from familial exorcism rites and who serves briefly as his personal cook. What exactly is the nature of their relationship? Is the intimacy acknowledged by the reticent Corbin? Why does Mariamu steal the Englishman's diary and hide it in her trunk, where it is discovered years later by her husband, Nurmohamed Pipa, a passionate Indian troubled by his own uncomfortable connections with Maynard and obsessive ideas about his wife's relationship with Bwana Corbin? And what is the fabric of the "tenacious bond" that inspires Pipa to keep the diary in a hidden room in his shop, at once talisman and burden, even "though he did not have the key to this illicit treasure, could not decipher, did not have the language"?

The second, shorter section of the book—"The Father and the Son"—follows these threads of inquiry from the years immediately following the war to the late 1980s, when Mariamu's son, Akber Ali, is struggling to establish himself as a member of London's monied class.

Having reinvented himself in the image of the glamorous Prince Aly Khan, Ali moves through British establishment with a series of beautiful women on his arm, promoting his personal reputation as a means of deflecting attention from the fluctuation of his business interests.

But even as the story moves forward in time, questions from the past persist. Fair-skinned and grey-eyed, Ali himself is a kind of genetic trace of the rumours that had swirled through Kikono decades earlier. What does his appearance imply: the vagaries of genetic transmission? tangible evidence of Pipa's suspicions about Mariamu and Corbin? the reason for Mariamu's theft of the diary, the one document she fears or hopes can prove her son's true parentage?

In tracing the story of Corbin's diary into the historical present of the novel, Fernandes finds the distance separating his own history from the tapestry of Corbin's diary beginning to blur: "I followed the trail of this book, from the pen of a lonely man to the obsession of another, from ancient lives caught up in imperial enterprise and a world war to these, our times: and finally to myself, and the hidden longings of my past. At the end of it all, I too lie exposed to my own inquiry, also captive to the book." As the historian's own story interweaves with those captured in the pages of the diary, Fernandes becomes less and less sure about what he thought he had learned—about Corbin, about Ali, and, most distressingly, about himself. And,

of course, there are questions. Has he accomplished anything worthwhile or allowed his life to pass him by? Has he, like Corbin, used the propriety demanded by his profession as a means of avoiding or even repressing hidden longings?

Fernandes's connections with two people in particular resonate through the second half of the novel. The first of these connections is with Rita, a one-time student for whom Fernandes harbours intense feelings. Swept away to London, first as Akber Ali's mistress and later as his wife, she finds her dreams of a better life fouled by serial adultery, personal ambition, and social prejudice. Looking to her past friendship with Fernandes as a means of regaining some sense of stability, she soon finds herself drawn into the older man's quest to unravel the secrets of Corbin's diary and, in the process, the history of her own in-laws. The other connection is Fernandes's deep friendship with expatriate poet and fellow teacher Richard Gregory, whose death adds yet another layer to the story of the book of secrets. For amidst the expected jumble of sepia photographs, course outlines, and unfinished manuscripts that Gregory bequeaths to him, Fernandes discovers a series of letters linking his longtime friend to Alfred Corbin and Corbin's wife Anne, with whom the poet may (or may not) have had an affair.

A poignant work that, like the diary at its centre, "ingests us and carries us with it, and so it grows," *The Book of Secrets*

never attempts to tell us *how* to understand the past, but suggests instead that we approach it "without presumption of judgement" in an attempt to know it "as honestly, though incompletely as we know ourselves, as part of the life of which we are all a part."

Like Vassanji, Rohinton Mistry is a novelist whose fiction reflects a culture and place other than Canada. Born in Bombay in 1952, Mistry immigrated to Canada in 1975, also choosing to settle in Toronto, where he soon found work in a bank. It was in 1983, while attending the University of Toronto as an undergraduate, that Mistry first began writing stories for campus magazines and journals. Following the publication of his first collection of eleven stories, *Tales from Firozsha Baag*, in 1987, Mistry turned his pen to his first novel, *Such a Long Journey*, which was published four years later. It was a remarkably successful debut novel, winning in quick succession Canada's annual Governor General's Award for Fiction (at the time the country's most lucrative and prestigious national prize), the Commonwealth Writers Prize for Best Book, and a prominent First Novel Award co-sponsored by a national book chain and literary magazine. The book was also shortlisted for the prestigious Booker Prize.

Set in 1971 Bombay, a time and place defined by a turbulent national politics and increasingly volatile social unrest, *Such a Long Journey* revolves around the experiences of Gustad Noble, a

somewhat innocent bank clerk whose personal and professional life slides slowly toward chaos, helped by an eldest son who openly rejects his father's dream for his future and a friend who draws him into a dangerous political intrigue.

It is to this moment in Indian history that Mistry returns for the setting of his second novel, *A Fine Balance*, published in 1995. Whereas his earlier book focuses on the struggles and shifting fortunes of a single character, *A Fine Balance* explores in minute detail the lives of a quartet of diverse characters drawn from a cross section of India's geography and culture: Dina Dalal, a widow determined to live independently following the death of her husband, despite the emotional and financial pressures brought to bear by a domineering brother; Maneck Kohlah, a student from India's hill country who travels to the city in order to obtain the technical education that may reestablish his once-wealthy family to a position of local prominence; and Ishvar Darji and his nephew Omprakash, tailors whose shared history and memories of caste violence force them to leave their small interior village to find employment amid the turmoil of the city.

Skilfully balancing the stories of these four individuals as they come together and gradually come to trust, respect, and rely on one another during the months following Indira Ghandi's declaration of a "State of Internal Emergency," Mistry also reaches back in

time, tracing each of their unique stories up to the point at which they merge. The result is an evocative and sensitive portrait of a country and people in transition. From the history of Maneck's family's move to the lush mountains and rise to a prosperity that proves fragile in the wake of governmental intervention to Dina's intensely urban romance with the young pharmaceutical chemist, Rustom, whom she eventually marries in open defiance of her brother's will to the institutionalized repression that follows the tailors from their village to a squatter's settlement on the margins of the sprawling metropolis that remains at the centre of the novel, Mistry invokes a sense of place held together by a common belief in personal dignity and a sturdy optimism. "Sometimes you have to use your failure as stepping-stones to success," Maneck is reminded by a philosophical proofreader he meets enroute to the city. "You have to maintain a fine balance between hope and despair.... In the end, it's all a question of balance."

Like Vassanji's *East Africa*, Mistry's India is a place where individual voices can rise above the din to elucidate stories at once individual and collective, singular and diverse. Indeed, Mistry gives us an unforgettable community of characters whose own histories, motives, and fortunes bring them into various degrees of contact with the four primary characters, adding layer upon layer of detail to the already detailed stories to which the narrative returns. Among these, we meet Rajaram, a hair-collector

whose transformation by novel's end is frightening, yet not particularly shocking given the degree of cultural regression we have witnessed in the preceding chapters. We meet the Beggarmaster, purveyor of public misery and physical deformities whose parasitic livelihood is threatened by the government's sudden dedication to civic beautification yet whose strong-arm presence ironically guarantees some sense of order amidst the corruption and inhumanity of the Emergency. And we meet Avinash, Maneck's friend at the technical school and President of the Student Union, whose political leanings bring him into unwanted contact with governmental forces and whose love of chess continues to haunt Maneck throughout the book.

At times, this proliferation of detail in a book of this length (a surprisingly short 748 pages) demands a reader's patience; indeed, like the quilt on which Dina spends her evenings, there are moments when it "all seems meaningless bits and rags, till you piece it together." But it is a patience well rewarded, for as these various bits and rags of narrative come together, as the numerous characters move in and out of each other's orbit, we are transported to a world in which "there is no such thing as an uninteresting life," a world in which stories demand to be told unabridged and unexpurgated.

Coming together in a breathtaking "Epilogue" that relocates us in 1984, a time when the political unrest has quieted somewhat and the central

quartet wind their way toward a final, brief meeting, *A Fine Balance* is a painfully honest exploration of the strength and the fragility of the human spirit. Written with humour and compassion, it is a book that has been called "an apocalyptic warning to all nations," and it is, in the end, a book that leaves us balanced somewhat precariously between the threshold of sorrow and wonder: "wonder," as Dina Dalal muses, "at their ability to endure, and sorrow, for the hopelessness of it all."

Celebrated, rightfully and undeniably, as important additions to Canadian literature, both these books have earned critical and popular acclaim. Both, for instance, spent numerous weeks on national bestseller lists before and after winning, in their respective years, the prestigious Giller Prize, Canada's newest and richest national prize dedicated to the recognition and celebration of excellence in Canadian fiction. Such recognition itself marks a kind of threshold, the crossing of which suggests that "[f]or the late twentieth-century Canadian writer, here is now an undefinable area, encompassing Canada and the world, an area with no centre and therefore no periphery, with neither the possibility nor even the need of definition" (David Staines, *Beyond the Provinces*, 1995).

Eurídice Figueiredo (Org.) *A Escrita Feminina e a Tradição Literária*. Niterói, RJ: EDUFF (Editora da Universidade Federal Fluminense): ABECAN (Associação Brasileira de Estudos Canadenses), 1995.112 pp.

por Magdala França Vianna

Cooke Nathalie. "Duas Escritoras e a Política Literária do Gênero". Nélia Bastos, trad. In: *A Escrita Feminina e a Tradição Literária*.

Duas escritoras do Canadá contemporâneo, Audrey Thomas e Mary di Michele, reescrevendo o logos narrativo patriarcal—marca ocidental de exercício do poder—inscrevem por transgressão o lugar do feminino na textualidade tradicional codificada pelos interditos culturais do discurso masculino. A rasura praticada na matriz narrativa se evidencia pela prática de uma política literária de desvelamento do texto feminino latente, inscrito mas não escrito na ordem cultural produtora de uma história de exclusões. A adoção do modo confessional de narrar, permitindo a intertextualidade do autobiográfico e do ficcional, interfere no conceito que limita os espaços entre ficção e realidade e anula o hiato entre arte e vida, entre o mundo escrito e o não-escrito.

Audrey Thomas retoma a narrativa confessional de Joseph Conrad, *O coração da escuridão* (*Heart of*

darkness), um relato de viagem ao Congo em 1890, e feminiza a forma na busca de uma narratividade e de uma escrita de visibilização do feminino excluído. Sua trilogia sobre Isobel Carpenter, *Blown figures*, *Mrs. Blood* e *Songs my mother taught me* organiza os relatos das viagens de Isobel ao continente africano e sua interiorização do feminino. Do diálogo com *O coração da escuridão* evidenciam-se diferenças no conteúdo da confissão narrativa simbolizadas pelo velamento da alma masculina e a exposição do útero feminino e, a nível de forma, se o texto de Joseph Conrad é o paradigma do distanciamento possível entre o autor e o narrador de primeira pessoa, as confissões de Audrey Thomas rasuram todas as fronteiras entre autor, narrador e personagens, presente e passado, ficção, sonho e realidade. A relação problemática entre autor e personagem é resolvida por Thomas através da fragmentação da narrativa e da seqüência cronológica, pelo enxerto da fantasia na realidade e pelo estilhaçamento das vozes narrativas. Em *Mrs. Blood* a confissão de Isobel fragmenta-se entre Mrs. Blood e Mrs. Thing que, inaugurando a primeira uma tradição narrativa feminina e a segunda imobilizando-se pelo legado patriarcal do medo, constroem uma paródia feminina da dicotomia cartesiana. Mrs. Thing descreve o que pensa e Mrs. Blood o que ela é, faz e sente. A narrativa de terceira pessoa de *Blown figures* é afetada pela protagonista que interfere em sua onisciência e indiferencia seus

papéis. A superposição de eventos dos personagens entre si e com os da vida da autora não permitem distinções entre autor e personagens e sugere que o objetivo da narrativa confessional é antes revelar que ocultar, transgredindo as interdições da malha narrativa patriarcal que silenciou a voz feminina, confinando ao isolamento do não-dito sua textualidade.

Mary di Michele dialoga em seu poema *Mimosa* com *O paraíso perdido* (*Paradise Lost*) de Milton. A leitura da perda do espaço edênico é feita a duas vozes: Milton constrói um épico masculino e Di Michele privilegia o confessional feminino. O relato é feito por personagens de ficção sob a forma de monólogos dramáticos e sintetizam o pessoal, em confissões íntimas, e o fictício. A autora remete o leitor a um exame da relação entre o narrador e o texto e a um distanciamento de sua própria relação como autora com o assunto. O texto de Di Michele reconstrói o silêncio da Eva de Milton nas confissões de Lúcia e Marta. O poder do discurso na definição de papéis hierárquicos privilegia a epicidade do “homem virtuoso” no Adão perfeito de Milton enquanto dá a Eva um lugar secundário apesar do papel crucial desempenhado por ela no episódio da expulsão do paraíso. Eva desaparece da história e não participa da restauração da honra humana. A narrativa da punição da gnose não liberta Eva de sua condição de ouvinte do conhecimento mediado. Em *Mimosa*, Marta, apesar

de reconhecer a opressão do discurso masculino, aceita a mediação e não articula nenhuma outra forma alternativa de conhecimento e Lúcia, por desejar vivenciar coisas novas, e dizer a sua verdade, provoca a hostilidade do pai e sua saída de casa, em um paralelo com a arquetípica expulsão de Eva do Paraíso e a queda de Lúcifer do céu. Em ambos os casos, a aprendizagem se faz através da matriz patriarcal da escrita. A adoção de Di Michele do confessionalismo como política (literária) de inclusão do feminino na textualidade ocidental, ao recusar-se a silenciar a verdade, abre a língua(gem) para explorar suas potencialidades de significado e desafia o velamento narrativo. As confissões fictícias de Audrey Thomas e Mary di Michele se realizam não porque os personagens sejam ficcionais (como todos os personagens de romances e mesmo dos romances autobiográficos), mas porque são confissões sobre ficções, sobre seu poder e suas limitações. A inscrição de versões ficcionalizadas dos relatos pessoais, ou seja, a permissão da convivialidade entre a autobiografia e a ficção na tradição narrativa ocidental não elimina os esquemas narrativos nem ameaça sua estruturalidade, mas antes constitui uma interferência política do discurso de mulheres na malha ideológica patriarcal de poder.

Figueiredo, Eurídice. “Autobiografia e Ficção em Gabrielle Roy”. In: *A Escrita Feminina e a Tradição Literária*.

A recepção de *Madame Bovary* e a leitura que Gabrielle Roy faz do caráter masculino de Emma evidenciam a questão da androginia artística definida por Virginia Woolf. Contrariando sua própria afirmação de que mulheres escrevem melhor sobre mulheres e homens sobre homens, Gabrielle Roy cria um personagem masculino em *La montagne secrète* à sua imagem e semelhança e, apesar da rejeição da virilidade de Bovary, parafraseando Flaubert, ela poderia dizer: “Pierre Cadorai, c’est moi!”

O caráter autobiográfico da produção feminina das últimas décadas não se define como uma questão de gênero mas como “pacto fantasmático” concebido por Philippe Lejeune como um convite ao leitor para “ler os romances não só como ‘ficções’ que remetem a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como ‘fantasmas’ reveladores de um indivíduo”. Abandona-se assim a dicotomia e cria-se um ‘espaço autobiográfico’ onde ficção e autobiografia dialogam. Esse é o espaço de produção de Gabrielle Roy. Em sua autobiografia *La détresse et l’enchantement* a fronteira entre ficção e autobiografia apaga-se pelo exercício da verdade memorial, invertendo-se os cânones do verdadeiro autobiográfico e do verossímil ficcional. A constituição do sujeito pleno autobiográfico é, segundo Lejeune, um ‘imaginário’ a partir da interrogação da textualidade como produtor de biografias.

A autobiografia de Gabrielle Roy interrompe-se no momento em que ela começa a viver de sua produção literária como se a obra construísse ou reconstruísse sua biografia. A escrita de Gabrielle Roy tem um caráter duplamente especular: a construção da trajetória de seus personagens não os distancia da autora e aponta para uma narrativa autobiográfica apesar da distinção operada por ela quando usa seu verdadeiro nome na autobiografia enquanto cria nomes fictícios na ficção, configurando a nível formal dois pactos diferentes, ainda segundo Lejeune, o autobiográfico e o romanesco; a reflexão sobre o processo da escrita, a metaficcionalidade do romance reproduz o modelo da *mise-en-abyme* de Gide em *Les faux-monnayeurs* quando o pintor Pierre Cadorai em *La montagne secrète*, ao espelho, tenta fazer seu próprio retrato, depois da contemplação de um auto-retrato de Rembrandt no Louvre. Gabrielle Roy, que elaborou seu auto-retrato em textos ficcionais, reproduziu em sua narrativa literária a experiência do flamengo Van Eyck ao pintar o retrato de “Arnolfini e sua mulher”, exemplo clássico da *mise-en-abyme* também utilizada por Velasquez em “As meninas”. Todos usam o espelho para reduplicar os personagens e permitir a *mise-en-scène* do autor em seu próprio texto. Pierre Cadorai, como Gabrielle Roy, conta sua história a ponto de abandonar a própria vida em resposta a um apelo maior que exige uma dedicação completa e exclusiva. *La montagne secrète*, tendo

como elemento gerador de sua ficcionalidade a transfiguração do real em arte, visualiza em Pierre Cadorai, caçador e aventureiro solitário que desenha e pinta durante suas intermináveis viagens, a alteridade de sua autora em busca da construção de seu auto-retrato em textos ficcionais. Embora seja a menos autobiográfica em relação à matéria narrada, *La montagne secrète* é a mais especular ficção de Gabrielle Roy e realiza a androginia do artista na representação de seu alter-ego masculino da mesma forma como Flaubert construiu-se na masculinidade de Emma Bovary. Ambos, Flaubert e Gabrielle Roy visibilizam o mundo como espetáculo na extraterritorialidade de suas vidas dedicadas inteiramente à escrita como Proust confinado a seu quarto para realizar a obra que realizaria sua existência.

A androginia de Emma Bovary, se incomoda a Gabrielle Roy a ponto de levá-la à construção de Pierre Cadorai, seduziu Baudelaire que inventariou os elementos masculinos de seu caráter e evidenciou em sua análise seus pressupostos teóricos sobre a mulher sem poder vista como fêmea próxima da animalidade pura e distante do homem ideal. Segundo Baudelaire, Flaubert teria “elevado a fêmea”, aproximando-a do modelo masculino do ser perfeito caracterizado pelo cálculo e pelo sonho e que, por isso, mereceria o agradecimento de toda a intelectualidade feminina. À imaginação masculina, ao raciocínio, à

energia de ação, rapidez de decisão, prazer pela sedução, pelo domínio dos outros, à aptidão para gozar a vida – elementos masculinos de Bovary, segundo Baudelaire – Gabrielle Roy opõe a sensibilidade de Cadorai que emociona caçadores e comerciantes de peles com seus desenhos e aperfeiçoa sua técnica em Paris. A virilidade do caçador que enfrenta os rigores do inverno no norte do Canadá e sobrevive, em companhia de outros companheiros, graças a um trabalho extenuante não anula o caráter do artista. A “androginia bizarra” de Cadorai assemelha-se a sua criadora pela extrema sensibilidade artística e pela devoção ao ofício. Gabrielle Roy recusa o modelo detectado por Baudelaire e define em Cadorai a alteridade artística que o elege como andrógino seduzido por sua própria criação.

Renaux, Sigrid. “Margaret Atwood e ‘O ovo do barba azul’: um jogo entre texto e subtextos”. In: *A Escrita Feminina e a Tradição Literária*.

Margaret Atwood, ao reescrever a história do Barba Azul, desconstrói o modelo cultural veiculado pelo conto utilizando subtextos paralelos da tradição narrativa ocidental e, evidenciando a função da mitologia cultural/pessoal na vida individual, situa as questões de nacionalidade e gênero como parte de um contexto amplo e não-exclusivo.

O exame do conto *O ovo do Barba Azul*, que nomeia a coletânea, revela na personagem principal a mulher como produto de modelos culturais estabelecidos bloqueada em suas relações com o 'outro' masculino ou feminino. Atwood apropria-se da narrativa dos irmãos Grimm, *Opássaro de Fichter*, e faz uma leitura paródica das personagens e ações, desvelando o jogo de sedução/tentação sexual e os aspectos destrutivos do amor. A narrativa divide-se em 11 módulos e desenvolve sua dialética a partir do ponto de vista da protagonista e suas dominantes ideológico-afetivas. O modelo masculino do marido construído por Sally é mediatizado por sua mitologia social/cultural e se dimensiona como uma ficcionalidade. As figuras que Sally reproduz em Ed e em si própria, de protetora do urso bobinho e de menina que se casa com o rapaz simplório mas simpático e bonito, não correspondem aos modelos projetados pelo real narrativo. Ed é um cardiologista conceituado que mascara astuciosamente seu charme profissional e pessoal e Sally não se evidencia como mulher companheira do homem, mas como princesinha, recado contido no próprio nome Sally, em pedestal, confirmando sua posição de pretensa superioridade em relação ao marido. Sally estrutura-se como vítima e opressora, um Barba Azul feminino, ciumenta e possessiva ao visualizar Ed sob a ótica dessa falsa superioridade feminina.

O conto de Atwood é a recontextualização de uma variante do *topos* do Barba Azul e se organiza em duas narrativas paralelas que se cruzam e dialetizam no texto: a primeira, em módulos curtos, numa seqüência narrativa não-formal, em que a ação interna predomina sobre a externa alterando-se a ordem temporal entre passado e presente; a segunda, na qual os subtextos de modelos culturais estabelecidos se utilizam para uma reflexão sobre a temática dos conflitos pessoais e sexuais da mulher atual. Atwood não aponta uma conclusão, fazendo de sua narrativa um texto aberto em que se lê o papel da mulher no jogo identidade/alteridade e onde Sally reescreve a história de Barba Azul como tarefa para um curso sobre Formas de Ficção Narrativa a partir do ovo, metáfora para objeto sexual, não mais como marca do modelo feminino de virgindade e pureza, mas como referencial feminino para uma leitura do homem, descentrando os códigos de valor e os *topoi* do Barba Azul.

Além da paródia dos irmãos Grimm, o texto de Atwood dialoga ainda com Perrault, variantes do tema de Barba Azul, e com Bruno Bettelheim em *The uses of enchantement* que lê em *Bluebeard* e *Fichter's bird* a função do ovo e da chave como objetos mágicos em uma narrativa que concretiza emoções não necessariamente relacionadas: amor, ciúme e sexualidade. A partir da leitura intertextualizada de Perrault, Grimm e

Bettelheim, Atwood desconstrói o modelo cultural ocidental eminentemente masculino e investiga o lugar do feminino no jogo identitário contemporâneo cujas normas são prescritas pela matriz cultural de poder que, determinante dos conflitos sociais, sexuais e políticos da mulher atual, ultrapassa, entretanto, os temas de nacionalidade (canadense) e gênero.

Mello, Maria Elizabeth Chaves de. "Uma leitura da 'Novíssima' *Héloïse*, de Anne Hébert". In: *A Escrita Feminina e a Tradição Literária*.

Um dos cânones da ficção ocidental é o velho mito europeu do amor-paixão fundado em interdições e obstáculos e só realizado na morte. Em *Héloïse*, Anne Hébert repete, no século XX, os paradigmas da paixão, dialogando com *Tristão e Isolda*, lenda celta do século XII, com *Abélard e Héloïse*, versão real francesa da mesma linhagem ficcional, com *La nouvelle Héloïse*, romance epistolar de Rousseau e com Baudelaire no poema *À Une passante*. Sua proposta, fiel à concepção de modernidade bandelairiana, é a de inscrever na concepção clássica de imutabilidade da arte o transitório e o contingente modernos, transgredindo os padrões estabelecidos para a temática da paixão. Anne Hébert desconstrói a razão linear clássica, desvelando o subconsciente onírico para a inversão da ordem ocidental. *Héloïse* realiza na literatura fantástica da modernidade o

fantástico humano de uma época que revê os cânones metafísicos e interroga o significado transcendental, voltando-se inteiramente para o homem. Héloïse é uma mulher-vampira que vive na escuridão do metrô de Paris e por quem Bernard se apaixona num processo irreversível de autodestruição, comprometendo seu casamento com Christine, dançarina e linda. Entretanto, o fantástico do texto não é a história da mulher-vampira, mas o próprio mundo lido às avessas. O objetivo, centrado na estética da recepção, é atingir o leitor com o *estranhamento* provocado pela transgressão da ordem burguesa, como queria Baudelaire. Anne Hébert, desconstruindo a Héloïse padrão, transforma a história de amor em *roman noir*, unindo duas vertentes: a do romance sentimental da *mainstream* francesa e a do romance fantástico mais cultuado na tradição anglo-germânica.

O romance se passa todo em Paris. Os demônios e feiticeiras com seus sacrilégios, assassinatos e rituais satânicos evoluem naturalmente nos textos situados no Canadá, mas a vampira é parisiense. É como se, na busca da identidade nacional em que vive o escritor do Quebec, houvesse necessidade dessa *antropofagia*: assim como Héloïse suga o sangue de Bernard, é preciso devorar o europeu para assimilá-lo e ficar mais forte que ele, ou seja, retomar o mito da paixão e morte para subvertê-lo, lançando-o na modernidade. O mito tem que ser transgredido, portanto, em Paris, onde foi construído, engendrando a dialética

devorador/devorado. O romance é um mergulho no inconsciente coletivo ocidental onde se buscam elementos para transgredir o desejo na construção de uma *novíssima Héloïse* canadense.

Porto, Maria Bernadette. “Aprendizagens do Quotidiano. A Vivência da Exclusão e da Sujeira em *La Sagouine*, de Antonine Maillet”. In: *A Escrita Feminina e a Tradição Literária*.

Antonine Maillet inscreve em seus textos uma história da exclusão considerando a literatura como espaço ideal para a correção da rasura oficial e o resgate de sujeitos históricos anulados pelo poder dominante. Na desmistificação da lembrança de Evangeline Bellefontaine consagrada nos versos de Longfellow como mártir acadiana no episódio da Deportação imposta pela colonização inglesa em 1755, Antonine Maillet recupera na literatura periférica histórias plurais e ex-cêntricas dos colonizados na representação de seu cotidiano. A voz da Acádia se inscreve no feminino mailletiano que emerge das margens do ‘grand dérangement’ nas figuras de Pélagie-la-Charrette, Céline, Mariaagélas e La Sagouine em busca de uma identidade apagada com a desterritorialização.

Em *La Sagouine* os dezesseis monólogos que compõem o texto se organizam na memória do corpo e dos objetos que o prolongam (como o balde, espelho e livro do mundo). A concepção de vida eterna é a possibilidade de refazimento do mundo, tomando-o nas mãos para lavá-

lo, arredondá-lo, embelezá-lo, imprimindo no ato da recriação a marca das mãos femininas, mãos brancas da velha faxineira que passa a limpo as pequenas histórias dos ‘crasseux’, denunciando a ‘sujeira’ dos donos do poder. Na história do cotidiano o corpo é lugar de significação que Roland Barthes define como lugar fantasmático por excelência, onde se organiza a resistência à opressão da ideologia dominante e do olhar do Outro.

A linguagem do corpo pressupõe o advento do processo de higienização social iniciado no século XIX e que se evidenciou não só como uma disciplina no interior da medicina, mas também como prática pedagógica para garantia da moralidade e da ordem estabelecida pelos códigos de poder que Georges Vigarello identifica como ética da pureza e Foucault denuncia como fábrica de corpos dóceis e limpos. A noção de sujeira aproxima a Sagouine de Euguélionne, criatura extraterrestre criada por Louky Bersianik em romance do mesmo nome. Ambos os textos carnavalizam o sentido de Evangelho como boa nova contido na Evangeline de Longfellow. Euguélionne se constrói ironicamente a partir do grego *euaggeion* (= evangelho) e é de ótica feminista enquanto a fala da Sagouine é a do ser oprimido e excluído independentemente do sexo. Antonine Maillet evidencia o contraste entre o limpo e o sujo, identificados ao bom, belo, rico e verdadeiro e ao mau, feio, pobre e falso, como variante das interdições, oposições

e dicotomias foucaultianas, na busca de uma identidade coletiva acadiana, até então excluída da história canadense. A condição de estrangeiro do acadiano leva-o à busca de um 'entre nós' identificado à recuperação de um país interior e mítico, invisibilizado pela colonização, mas que, impresso na memória coletiva, pulsa na oralidade recolhida por Antonine Maillet em sua charrete-escritura ou no balde de águas turvas da Sagouine.

Peterson, Michel. "As Receitas de Penélope. O Feminino e as Marcas do Fora-do-Lugar em *La Québécoite* de Régine Robin". In: *A Escrita Feminina e a Tradição Literária*.

Em *La Québécoite*, Régine Robin realiza a metáfora do país e da língua em um romance arqueológico que, escavando a memória coletiva, informa não só a alteridade do outro mas também o outro em si. Descendente de judeus poloneses, a autora trabalha com uma multiplicidade de línguas e referências culturais que representa de forma emblemática o multiculturalismo de Montreal. A personagem, desdobrada em três, remete às várias possibilidades de vivências no exílio: uma vive no bairro inglês de Snowdon em um grupo social em que predomina o iídiche; outra mora no bairro burguês-francês de Outremont, e a terceira se situa na comunidade dita 'étnica', ou seja, dos metecos explícitos condenados à alteridade radical. A

desterritorialização, a errância, o nomadismo do imigrante se opõem a uma identidade quebequense opressiva e excludente. Nesse contexto a mulher é duplamente exilada: o homem quebequense (*québécois*), que a cobiça como objeto do desejo (*coït*), a quer calada (*coïte*), donde a criação da palavra que dá título ao romance.

Régine Robin realiza a escritura de um *fora-do-lugar histórico* que se opõe à crispação dos discursos homogeneizadores, à volta do recalcado nacionalista, à epicidade, ao país e ao território, às petrificações históricas, sociais e lingüísticas, a um passado fixo ou remanejado conforme a vontade das ideologias e resgata o movimento perpétuo, o heterogêneo, o cosmopolitismo, o carnavalesco, o picaresco e o nomadismo. Nesse universo de hibridações o poliglotismo exerce função de lei, mas a heteroglossia lingüística, representativa de um heterogêneo memorial, supõe que se considere a clivagem do sujeito da escritura que reivindica "uma interlíngua imaginária que seja da ordem da perda, e que a escritura, em uma determinada língua, tenta desesperadamente preencher". O leitor é convidado a uma espécie de desterritorialização massiva que se manifesta através de uma prática de escritura que redistribui as línguas em uma captação da lógica meta-histórica. *La Québécoite* é um texto que procura ultrapassar as tensões entre o homogêneo e o heterogêneo através de

um trabalho de escritura que se utiliza da colagem e montagem dos inumeráveis tecidos urbanos, imaginários, históricos e lingüísticos que estruturam a sociedade quebequense. Como típico romance da modernidade, representa a Montreal multicultural, onde cidades, países, livros, línguas, identidades, sexos e coletividades são estilhaçados, ironizados, atravessados e investidos pelo outro. Seu objetivo é o de representar o dilaceramento urbano, o lingüístico e o exílio do imigrante. A errância e a desconstrução da identidade passam não só por um balizamento espacial, temporal e psíquico, mas também por um mergulho no mundo hipersensual dos alimentos e bebidas de todo o mundo. A localização geográfica dos alimentos permite que a narradora delimite as territorialidades, descobrindo mitologias transnacionais que recusam o Nós homogêneo quebequense e confirmam o Nós universal, ou uma Quebecidade desetnicizada e superetnicizada ao mesmo tempo. Trata-se de ressaltar as diferenças e promover a errância como atitude própria para desligar as fixações identitárias inicialmente concebidas como regressivas.

Jogos de palavras criadas no próprio interior da língua francesa desarticulam a coesão lingüística e imaginária do Nós. Para o estrangeiro, o único modo de evitar a petrificação e vencer o medo, a fobia do Nós, é gritar sua ausência de voz, reforçando a visão histórica tradicional do Quebec. Há uma lógica

do apagamento que interdita a solução final, ou seja, a perda da origem e faz com que o silêncio afônico da alteridade fale. *La Québécoise* é um texto que permite extrapolar a dicotomia homogêneo/heterogêneo, ou faz regressar até o mito (paranóico) do exílio que atravessa uma interrogação muito mais geral a respeito das condições de possibilidade da palavra e do silêncio. É quando surge a questão de saber se as receitas de Penélope pintam ou não a fixidade.

HÉBERT, Anne. *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Paris: Éditions du Seuil, 1995, 96 p.

por Nubia J. Hanciau

Aconteceu bruscamente, de maneira fulgurante... Uma espécie de iluminação selvagem apoderou-se de Aurélien Laroche. Nessa luz crua, nada mais subsistia de suas antigas crenças. Repentinamente, tudo nele devastou-se como uma pradaria entregue ao fogo. Presente, futuro, passado, eternidade foram abolidos de um só golpe. Nem Cristo, nem Igreja, nem redenção, nem ressurreição da carne. Aurélien havia perdido a fé, assim como se perde a chave da casa, acreditando não mais poder voltar a entrar.

Assim começa o mais recente "récit" de Anne Hébert, através da tempestade íntima vivida por um jovem camponês do Quebec de outrora, a obra mais

despojada, mais depurada que já escreveu, excetuando, talvez, *Les chambres de bois* (1957). Em menos de noventa páginas a autora conta algumas passagens da vida de uma jovem, que nasce *de uma fonte de sangue*, por volta de 1927, enquanto Aurélien (o pai), à beira da cova, *de terno negro de casamento ou luto, chapéu na mão*, despede-se de sua amada, morta ao dar à luz aquela menina. É a Clara do título, que cresce em Sainte-Clotilde, perto de um campo militar chamado Valcour, na época da guerra, *no silêncio do pai e das vozes do campo*. Aurélien desaparecerá rapidamente da narrativa, na tristeza e no silêncio de sua fazenda isolada e destruída.

Antes de falar (e de rezar para um Deus desconhecido), Clara sabe *trinar, cacarejar, ronronar, mugir, latir e guinchar*. Até os dez anos a jovem selvagem ainda não lê nem escreve. Seu vocabulário permanece tão restrito como o de uma criança. Um belo dia, Mademoiselle, professora do vilarejo, leva-a à escola e comunica a Clara o seu saber. Com ardor e urgência, experimentados pelos que sentem a iminência da morte, Mademoiselle ensina Clara a ler, escrever e contar, repartindo até mesmo seu supremo dom, o de tocar flauta. A encantadora professora e segunda mãe também morre, levada por um *definhamento galopante*. Clara, sua herdeira, recolhe-se, até que, beirando os quinze anos (1942), ao ver um soldado inglês que desertou da guerra e refugiou-se à beira

da outra margem do riacho, será tomada *de uma espécie de alucinação que não mais a deixará*.

Ele veio para *esposá-la*, segundo ela, nua sob o vestido vermelho da Mademoiselle. Quinze anos mais velho, o tímido soldado a “*fará mulher*”, conforme dizia-se na época, partindo também - na vaga luminosidade do amanhecer -, envergonhado e culpado por amar juvenzinhas...

Comovida a Clara do desejo? Não verdadeiramente: *talvez ela conhecesse desde sempre, na obscuridade de suas veias, a separação, a brevidade do amor, sua rápida passagem pelo mundo como a sombra ligeira de uma nuvem sobre os campos*. Para ela a questão não se coloca; talvez por isso mesmo se saia melhor que o *lieutenant*. Anne Hébert acredita na força de Clara.

Trata-se de um romance? Uma fábula? Um conto? É a autora quem responde: *É como um grande conto. Poderia ser também uma fábula. Chamaram-no “récit” porque era necessário dar um nome. Certamente não é um romance... Embora acrescente-se uma espécie de surreal, é real. As paisagens são absolutamente verdadeiras, exatamente as que conheci. Mas a história é imaginária*.

Os que conhecem bem a obra de Anne Hébert encontram em *Aurélien, Clara...* semelhanças com *Le Torrent* (1950). Segundo a escritora, embora haja nuances, há parentesco de tema e gênero. Nos dois casos, prevalece a beleza da

paisagem quebequense e a osmose das pessoas com a natureza. Os personagens/crianças, Clara Laroche e François Perrault, vivem com um dos pais. *Le Torrent*, entretanto, é mais violento, possui uma violência mais explícita, mais ruidosa, enquanto que a história de Clara é mais contida e depurada.

O forte desejo é absolutamente normal naquele meio cercado pela natureza. Embora o leitor não aprove o papel desempenhado pelo *lieutenant*, o jovem o sensibiliza. A chave para descobrir esse personagem encontra-se na citação de Rainer Maria Rilke: *quando ainda era criança eles lhe bateram no rosto e chamaram-no de covarde*. Em um meio onde o esporte era obrigatório, uma criança delicada e frágil sentia-se amedrontada quando obrigada a montar em um grande cavalo, e a remontar quando caía, mas isso fazia parte da educação dos ingleses da época: *ele tinha medo de todos esses adultos que pareciam tão ameaçadores. Sempre terá medo*.

As poucas palavras de Rilke recuperadas em *Aurélien, Clara...* possibilitam a compreensão do trabalho da escritora Anne Hébert, obcecada pela infância, pela profundidade de si mesma e das pessoas: *sempre lamento os personagens que não têm passado. Foi preciso encontrar a infância do lieutenant antes de dar-lhe vida. Ele ficou atemorizado para sempre. A frase de Rilke deu-me luz. Tento encontrar a raiz dos meus personagens. Escavo a terra na esperança de encontrá-la, de ir até o coração de suas vidas. Tento, com todas*

as minhas forças, mas há um momento em que não posso ir mais longe. É preciso então aceitar o nível que atingi e escrever a história. Sinto ter ido ao fim de mim mesma.

Como Anne Hébert encontra, nos seus quase oitenta anos (nascida em 1º/8/1916), coragem para prosseguir sua obra? Pelo absoluto desejo e pela sabedoria. Segundo ela, é necessário muita coragem. Ela nunca escreve coisas tranqüilizadoras, nem quer colocar os pés nas mesmas pistas, refazer o mesmo. *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, embora tenha a mesma essência de *Le Torrent*, difere em muitos aspectos do que foi anteriormente concebido. Neste, o trágico drama (morte, violência da mãe, provável suicídio do filho assassino) transforma-se, em *Aurélien, Clara...*, em liberdade e prazer rebuscados, sem conduzir tão rápido ao inevitável de outrora.

ZiláBernd & Rita de Grandis, (Orgs). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre, Sagres-Luzzato e ABECAN, 1995. 191pp.

por Zilá Bernd

.A reunião de textos de intelectuais de diversas universidades das três Américas foi feita com o intuito de apresentar ao público leitor, interessado nos problemas relativos à americanidade e às relações culturais e literárias que põem em perspectiva a América do Norte, o Caribe e a América

Latina, uma reflexão atualizada e interdisciplinar dos processos de formação, constituição e autonomização destas culturas.

Originárias de uma mistura fundadora, as culturas americanas constituem-se sob o estigma da impureza, inequivocamente associada ao seu caráter necessariamente híbrido, dadas as determinações históricas de sua formação. Refletir sobre as questões que derivam deste longo itinerário marcado por processos constantes de absorção, devoração, exclusão, entrecruzamento e reciclagem dos aportes culturais mais diversos, foi a tarefa que os autores se impuseram com o objetivo de encontrar denominadores comuns, convergências e divergências, na conformação deste extraordinário mosaico.

Confrontados com a grande heterogeneidade e com o caráter multiforme dos objetos culturais produzidos no "Novo Mundo", o que interessa aqui primordialmente não é a busca de semelhanças para o mero exercício comparativista. O interesse maior da obra consiste no esforço de seus autores em estabelecer paralelos entre os processos de constituição destas culturas, flagrar-lhes as estratégias e os percursos, que passam forçosamente pela aceitação do híbrido. Colocados diante de tradições oriundas da África, da Europa e do próprio continente americano, em um momento inaugural, e diante de culturas orientais através de movimentos posteriores de imigração, que trouxeram às Américas as mais

variadas culturas, qual as soluções encontradas para integrar tão diferentes materiais, imaginários tão díspares e soluções estéticas quase sempre inconciliáveis? É o que os textos que compõem este volume tentam responder.

Raramente se tentou estabelecer de forma sistemática, perspectivas comparatistas no âmbito dos estudos inter-americanos, isto é, no sentido Norte-Sul, pois que a Literatura Comparada enquanto disciplina está orientada para comparar as literaturas do Centro (Europa) com as produções ditas periféricas (Américas).

São muito recentes os esforços para estabelecer pontos de intersecção e tangências em termos pan-americanos. Gustavo Perez Firmat organizou um volume coletivo com a ambição de responder à pergunta: Têm as Américas uma literatura em comum? (*Do the Americas have a common literature?* Duke University Press, 1990). Por outro lado, *Confluences littéraires: Brésil/Québec, les bases d'une comparaison* (Z. Bernd & M. Peterson, éds. Ed. Balzac, 1992) corresponde igualmente a um esforço de apontar as perspectivas teóricas a partir das quais poder-se-iam estabelecer as bases de um comparativismo entre duas culturas consideradas periféricas, sem passar forçosamente pelo cânone ditado pelos centros hegemônicos.

O presente volume coletivo tem uma ambição maior: ultrapassar as fronteiras

do literário e, com base inclusive em análises fílmicas, antropológicas e sociológicas, interrogar-se sobre a possibilidade de as Américas possuírem uma cultura que, apesar de sua prodigiosa heterogeneidade, teria em comum o trabalho do e sobre o híbrido.

O conceito de **híbrido** praticamente obriga os estudos literários a alargarem seu campo de interesses a domínios antes reservados à antropologia cultural, na medida em que já não têm sentido as separações estanques convencionais entre cultura alta, média e baixa e a literatura que é produzida por estes diferentes estratos. Enquanto a categoria do híbrido nos permite repensar as constelações de termos que tentam apreender a natureza mestiça do fenômeno cultural, os artigos deste volume questionam por sua vez os alcances e os limites do próprio conceito.

Por que “Imprevisíveis Américas”?

Imprevisível América: A expressão foi utilizada por Manuel Duarte Quintão em 1733 quando, chegado à Colônia do Sacramento (Brasil meridional), observou as diferenças da América em relação à “nossa velha Europa”. (in Barbosa Lessa, Rodeio dos ventos, Ed. Globo, 1978)

Embora não tenha havido pretensão de estabelecer paralelos com a cultura européia, a expressão se adequa ao caráter inacabado e “imprevisível” que a cultura elaborada em solo americano apresenta.

Do ponto de vista das perspectivas teóricas, quatro autores debatem sobretudo os conceitos de híbrido e de mestiçagem: Donaldo Schüler (UFRGS), Rita De Grandis (Simon Fraser University), Amaryll Chanady (Université de Montréal) e Raúl Antelo (UFSC). A seguir, são apresentadas abordagens fílmicas a cargo de Monique Sarfati-Arnaud (Université de Montréal), Gaston Lillo (Illinois State University) e Vicente Sanchez Biosca (Universidade de Valencia). A perspectiva literária é abordada por Michel Peterson (CNPq/UFRGS), Jean Jonassaint (Univ. Du Québec à Montréal) e Jery Zaslove (Simon Fraser University). A seguir, são tratados aspectos do multiculturalismo americano por Sylvie Dion (FURG) e Nadia Khouri (Dawson College de Montreal). Zilá Bernd (UFRGS) procura, em um artigo conclusivo, apontar as três Américas como o espaço do agenciamento contínuo do Diverso.