

Literatura e *verdades* em “Felicidade demais”, de Alice Munro

Literature and *truths* in “Too much happiness” by Alice Munro

Jacques Fux¹
Rebecca Pedroso Monteiro²

Submetido em 27 de agosto e aprovado em 1º de outubro de 2013.

Resumo: O conto “Felicidade demais”, de Alice Munro, levanta importantes questões acerca dos limites e possibilidades da ficção histórica, que se efetivam principalmente a partir dos “Agradecimentos” colocados como paratexto no fim do conto. Este ensaio pretende observar o modo de funcionamento “suplementar” desse paratexto, a maneira como ele potencializa uma revisão contínua das fronteiras entre literatura, história, verdade(s), realidade e ficção, permitindo defender sua mobilidade e interdependência mútuas, bem como a potencialidade poética do conto de Munro.

Palavras-chave: Alice Munro. “Felicidade demais”. Paratexto.

Abstract: The short story “Too much happiness”, by Alice Munro, raises important questions about the limits and possibilities of historical fiction. It takes place mainly because of the “Acknowledgments”, placed as paratext at the end of the tale. This essay intends to study the “extra” operating mode of the paratext, the way it enhances boundaries between literature, history, fact(s), reality, and fiction, allowing them to defend their mutual mobility and interdependence, as well as the poetic potential of Munro’s tale.

Keywords: Alice Munro. “Too much happiness”. Paratext.

In what matter should we act in the future to make our common life happier? Mathematically we could have stated this question in this manner: given a definite function (in this case our happiness), which depends upon many variable (namely our monetary resources, the possibility of living in a pleasant place and society and so forth). In what manner can the variable be defined so what the give happiness function

will reach a maximum? Needless to say we are unable to solve the problem mathematically.

Sophia Kovalevsky

Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente.

Clarice Lispector

Para ser fiel, é preciso aprender a ser um pouco infiel – crescer um pouco fora do tom. Mas, o quanto pode-se ser infiel? Eis a questão...

Homi Bhabha

Introdução

Onde começa uma vida? Onde ela termina? Em cada vida, quantas somas não fecham, quantas se dissolvem? O que pode ser esquecido, o que deve ser lembrado? Do que sofremos por não entender, o que pode passar a fazer sentido quando resgatado da espuma da dissolução para os rituais da memória? E pensando um pouco da mesma maneira, mas por outro viés: onde começa uma história? Onde ela termina? Em cada história, quantas fronteiras são ultrapassadas, quantas se multiplicam? Do que lemos, o que fica e o que vai embora, talvez para sempre? De quantas fronteiras precisamos para fazer sentido?

“Felicidade demais”, último conto do penúltimo livro de Alice Munro, para além de sua aparentemente simples configuração, abre-se para todas essas perguntas, e para muitas outras. Insistindo (e resistindo) sobre os limites e fronteiras entre a história e a literatura, entre ficção e realidade, entre o real, o factual e seus múltiplos simbólicos, o conto levanta importantes questões acerca dos limites e potencialidades da ficção histórica, especialmente endossados (ou tornados “reais”), a partir da nota (em forma de agradecimento) colocada como paratexto no fim do conto (que também é o fim do livro). A nota serve para esclarecer as fontes primárias da inspiração do conto, para agradecer sua disponibilidade e fecundidade, e também (talvez principalmente) para colocar em movimento algo que entendemos ser o principal ponto de dobra, ou de (in)decisão, do conto: a questão da fronteira.

A primeira fronteira é bastante nítida, mas ela é apenas ponto de partida para as outras, mais sutis, talvez mais devastadoras, mas não menos importantes. A primeira fronteira trata da relação entre a vida que se narra, a da Sophia Kovalevsky que vemos viver, sofrer, pensar, escrever e viajar ao longo das páginas do conto, e a vida, digamos “real”, da matemática russa que viveu no fim do século XIX: Sophia Kovalevsky. Entre uma e outra, a partir de uma e de outra, a escritora canadense, que muito trabalhou com ficções, ficções autobiográficas e histórias baseadas em seus próprios ancestrais, pode contribuir para despertar a curiosidade de seus leitores em relação à vida da Sophia Kovalevsky “empírica” (que por sua vez pode passar a ser objeto de pesquisa e investigação em artigos e resenhas, ligados ou não ao livro), mas pode também contribuir para fazer dissolver, ou para tornar ainda mais fluidos, os complexos limites entre ficção e realidade, entre vida e literatura.

Mas nem sempre essa complexidade é visível. É, aliás, comum que a “interferência” entre os campos do real e do ficcional seja minimizada ou francamente esquecida. No caso de “Felicidade Demais”, por exemplo, alguns críticos escreveram que o conto seria uma biografia. Outros atestaram a fiel construção de Munro, tanto da história de Kovalevsky quanto do momento histórico da Rússia do século XIX. Isso pode ilustrar que seus críticos mais fiéis tenham sido ludibriados pelo estatuto da ficção? Será que os jogos que a literatura endossa são ainda mais sutis e complexos do que pensávamos? Ou seriam apenas deslizes da crítica os trechos abaixo?

Everyone of us will be forgotten, Sophia thought but did not say, because of the tender sensibilities of men – particularly of a young man – on this point” (260). We do not know whether Sophia Kovalevsky recorded this thought in a journal or letter to a friend, but it clearly reflects Munro’s sensibilities as demonstrated in her fiction. (PAINTER, 2011, p. 5, grifo nosso).

Por mais que tivesse investigado exaustivamente os diários, biografias e correspondências de Kovalevsky, Munro não seria capaz de recuperar, de forma fiel, profunda e completa, o pensamento, o modo de ser, as oscilações e especificidades da Kovalevsky “real”. E ainda que a “recuperação” da vida fosse histórica, biográfica e não ficcional, pretensamente mais objetiva, ou pelo menos mais preocupada com o universo factual, com tudo aquilo que pode ser, até um certo ponto, documentado, comprovado, registrado,

ainda assim seria impossível simplesmente “refletir” a personalidade de Kovalevsky, de forma pura, isenta das “*Munro’s sensibilities*”. Da mesma maneira, mesmo que Munro, apesar de ter como ponto de partida esses “documentos”, optasse por inventar muitíssimo e por imprimir na vida da matemática a sua própria vida, sua própria “sensibilidade”, como observa Painter (2011), ainda assim essa “marca sensível” não poderia ser totalmente atribuída a ela, já que o rastro da “sensibilidade” de Kovalevsky não deixaria de se fazer presente, ecoando no texto de Munro de forma mais ou menos sutil, ainda que a canadense a ele resistisse.

Em outras palavras, investigações como as de Painter (2011) minimizam o poder da ficção: o de potencializar uma mútua reversibilidade entre realidade e imaginação, entre verdade e possibilidade, entre mundo e literatura. Muito mais do que “claramente refletir a sensibilidade de Munro”, o conto mistura as “sensibilidades” das duas mulheres (e talvez de muitas outras), apontando para a evidência de que não é possível isolar de forma total nem uma personalidade (a do biógrafo) nem outra (a do biografado), uma vez que nenhuma delas é definitiva, insensível ao contágio de outras, às transformações propiciadas pelos (des)encontros da vida, por suas múltiplas fronteiras e limitações.

Até que ponto podemos confiar nos escritores? Até que ponto é possível confiar nos diários de Kovalevsky? Seus testemunhos seriam capazes de “revelar” a “verdadeira” Sophia? Onde ela se esconde? De quem se afasta? Com os recursos da literatura, de acordo com Painter (2011), seria possível sondar as “profundezas” das respostas de Kovalevsky ao seu lugar na história.

Did Kovalevsky actually think this? We would have to read her journals and letters ourselves to know, but should there be no trace therein of this line of thought, we would still trust Munro to have plumbed the depths of this person’s response to her place as a woman in history. (PAINTER, 2011, p. 7).

No entanto, é preciso desconfiar desse esforço em fazer da literatura (ou do escritor) uma espécie de gênio revelador, capaz de descobrir, a partir dos documentos, a “verdade” sobre o biografado. Não é função de a literatura fazer (ou não fazer) confiar no autor, muito menos fazer confiar na pesquisa histórica ao se trabalhar com a ficção. O que seria de Borges e de suas invenções e inovações acerca do autor e do leitor se, por exemplo, ele tivesse que apresentar suas fontes bibliográficas (e inventadas) ao fim

de seus contos? O que se pode dizer de um paratexto que não acabe por reduzir sua complementaridade³, seu caráter exterior e ao mesmo tempo ameaçador da integridade do estatuto ficcional?

É preciso destacar, talvez, sua potencialidade literária ambivalentemente criadora. Mostrar como ele é capaz de “diminuir” a ficção, explicando-a (reduzindo-a ao “real” que supostamente a criou/gerou), mas ao mesmo tempo, por estar fora do texto (à margem), ele é capaz também de “ampliar” a ficção sob um estatuto metalinguístico, ou seja, reforçando a ficcionalidade do texto, sua realidade enquanto texto, seu caráter construído, armado, imaginado. Nesse caminho, ele potencializa a observação do real como (também) ficção, como um limite a ser explorado, recriado. O paratexto convida a (des)confiar do texto, em resumo, bem como da realidade que lhe serviria de referente. E assim fazendo, ele faz desse texto, e desse “real”, bem como de (quase) todos os outros textos e realidades, um “trabalho de imaginação e descobrimento”, como mostra Boucherie (2010, p. 146, grifo nosso):

*It is impressive how the simple, almost minimalistic quality of Munro's style manages to give, in only fifty seven pages, **the feel of the person** of Kovalevsky and all the facts and details of her life provided by Kennedy and other sources. But then, Munro's story is not a chronological narrative of Kovalevsky' life, nor are its elements organized in a linear movement towards a happy ending according to the tradition of romance that the word "happiness" in the title may induce to believe. Rather it is a complex and peculiar structure which allows the reader to **inhabit Sophia's life** and to feel what it means to be Sophia Kovalevsky. In my reading, the story is about the **enigma of mental space and its representations**. As such, it is a story about a woman mathematician and novelist but simultaneously a reflection about how **both mathematics and literature are works of the imagination** and discover the unexplored possibilities of the creative mind.*

Em 62 páginas (na edição brasileira), Munro construiu a sua versão ficcional de Kovalevsky, sua representação literária da matemática russa, sua tradução imaginária. Seria muito redutor dizer que essa ficção é exclusivamente imaginada, ou absolutamente fiel à Sophia que um dia existiu (e que não foi a mesma, evidentemente, o tempo todo). Ora,

nenhum desses extremos é sequer possível. Entre um e outro, com um e com o outro, surge a única Sophia Kovalevsky possível, a que nasce durante a leitura, construída a partir das versões que a própria Sophia fazia de si em seus diários e cartas (e que nem sempre era constante), da versão do biógrafo Kennedy, citado no paratexto, da versão de Munro e, claro, das nossas próprias versões como leitores. Nenhuma delas corresponderia à Sophia real? Ou todas elas teriam um pouco dela? Ou muito? Ou demais?

Se mesmo a biografia escrita por Kennedy, fonte principal do trabalho ficcional de Munro, também contém uma certa recriação de elementos, com o intuito de preencher as lacunas dos fatos históricos, o que não dizer de textos cujo “pacto fantasmático” (LEJEUNE, 1975, p. 334-337)⁴ é mais assumido?

*As reader theories have stated, there is always a **gap to be filled** in order to gain a **full understanding** and yet there is always a new form of interpretation that waits of the reader to **unravel and derive the meaning** from it. Though there may be a difference between the actual experience and the experience of the reader, which he gains through his perception of the situation. The gap present in the narrative encourages us to search for factors that may have influenced the text outside the text so that we can **come to an understanding** of the protagonist's life. (AMUTHA, 2010, p. 4, grifo nosso).*

Os *gaps* na narrativa de Munro, ou em qualquer narrativa, a partir da perspectiva que defendemos, são menos limitações do que potencialidades do texto, fecundas brechas para a criação do leitor, como queria Machado de Assis, no já aclamado *Dom Casmurro*:

Tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares. [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (ASSIS, 1997, p. 98, grifo nosso).

No entanto, essas lacunas não serão “preenchidas” para atingir um “entendimento pleno”, como gostariam as “*Reader Theories*” citadas por Amutha (2010), mas simplesmente podem encorajar a “busca”. Seja por “fatores que podem ter influenciado o texto”, como lembra Amutha (2010), seja por algum sentido para as inúmeras possibilidades ficcionais agenciadas pelos paratextos. O que há, talvez muito simplesmente, são paratextos de paratextos. O paratexto faz parte da busca infinita por outros textos ou escritos relacionados ao texto que se lê, criando e incorporando outras obras. O paratexto de Munro é, portanto, apenas um ponto de partida para discutir questões relacionadas à ficção e à própria literatura. Questões que falam de fronteiras e limites. Mas não apenas.

Paratexto

Em uma das várias entrevistas concedidas por Munro, encontramos as fontes de sua busca paratextual e como, através de acontecimentos mundanos e rotineiros, a autora é capaz de construir sua literatura:

In some of my stories the action is given to me... then the whole thing is to find out what there is inside this banal action or horrible thing. To find out how it happens, why, and sometimes how people can survive it. That's what takes me into things that are much more mundane or quieter around the central thing. (MUNRO apud COX, 2012, p. 1).

A ação banal ou terrível, como se vê, não é tomada por Munro de forma isolada, independente, factual apenas, mas sim em sua relação complexa com toda uma série de outras “coisas”, mais silenciosas, mas também mais difíceis de mapear (ou de comprovar). A necessidade da autora de entender ou de explicar a sobrevivência (aparentemente impossível) ao horror e/ou à banalidade do real é que mobiliza sua in(ter)venção especulativa, literária, poética (leia-se, a partir de Lacan, imaginária e simbólica). A irrealidade absurda da vida é, então, cercada de pequenos fatos mundanos, silenciosos, que ao mesmo tempo em que lhe conferem uma aparência de sentido, de realidade possível e tangível (ou pelo menos suportável), também lhe acentuam o caráter ficcional, inventado. Ecoa aqui a pergunta de Slavoj Žižek “¿Cuán real es la realidad?” (ŽIZEK, 2000), mas também o desejo de Clarice Lispector, modulado pela narração intensiva de *Água Viva*:

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. [...] Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. (LISPECTOR, 1980, p. 22).

Entre os limites do real-que-existiu e da realidade que se (re)escreve e (re)inventa, não deve haver, pelo menos não no plano da arte e da literatura, um investimento de (des)valorização de um sobre o outro, mas sim uma troca contínua, retroalimentadora, inventiva e consciente (ou pelo menos crítica) de sua interdependência mútua, nos moldes da arquitetura triádica do pensamento de Wolfgang Iser: imaginário-fictício-real. De acordo com ele, “[...] a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice [...]” (ISER, 1996, p. 13), já que:

[...] a relação opositiva entre ficção e realidade, enquanto “saber tácito”, já pressupõe a certeza do que sejam ficção e realidade. A determinação nitidamente ontológica atuante neste tipo de “saber tácito” caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos atributos que definem a realidade. Nesta certeza irrefletida, recalca-se também o problema que tanto atormentava a teoria do conhecimento do início da idade moderna: como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade? (ISER, 1996, p. 13-14).

Sabemos que o problema foi recalcado porque escondia um outro, certamente mais complexo: como lidar com um “ser” que não é nem existente nem inexistente; que transita entre os polos (real/ficção), descosendo seus limites. Para Iser (1996), o que estava em jogo, além do desejo de trabalhar fora da dualidade, era descobrir como o espaço intervalar entre ficção e realidade funcionava, como as interações entre esses campos eram feitas. De acordo com o pensamento iseriano, o “fictício” é um “objeto transicional”⁵, que se move entre o real e o imaginário. Os “atos de fingir”, segundo o autor, são modos operatórios, objetos transicionais que articulam permanentemente o trânsito entre o imaginário e o real, entre o “objetivamente percebido e o subjetivamente concebido” (ISER, 1996, p. 36-37, nota 31). Sua operação permite que os limites (tácitos)

entre imaginação e realidade se esfumacem. Em outras palavras, enquanto o real (bem como sua determinação, sua evidência) se irrealiza, ou seja, enquanto o real torna-se um pouco menos evidente e sugere que tem muito de inventado, a indeterminação e o caráter difuso do imaginário diminuem um pouco; aquilo que estava na imaginação se realiza, torna-se mais próximo e mais real.

Esse trânsito contínuo e essa mobilidade configuram uma indeterminabilidade, uma “determinação apenas diferencial”, ou seja, de apenas um dos termos em relação aos outros dois, e nunca de forma total (ISER, 1996, p. 11). Desse modo, só é possível capturar algo do real de forma “um pouco mais real” no interior da ficção – e vice-versa. Ao vermos o imaginário de alguma forma concretizado na ficção, percebemos sua existência fora de nós, o que não é possível de nenhum outro modo. Os *atos de fingir* (a seleção, a combinação e o “como se”, entre outros) permitem que possamos nos aproximar de cada um dos polos real-irreal apenas quando nos aproximamos do outro, o que não deixa de ser absolutamente paradoxal. Esse *movimento* de aproximação-afastamento é sempre imperfeito e parcial e acontece nos mais diversos níveis, o que o torna incomensurável.

O pensamento de Iser nos ajuda a perceber como o fictício (o ato de fingir) pode conseguir que “[...] nossa relação com o mundo do texto tenha o caráter de um acontecimento [...]” (ISER, 1996, p. 29). Em outras palavras, entende-se o espaço da literatura (da ficção) como um espaço de presentificação, de atualização, que é conquistado no momento presente da leitura. Para esse momento presente, que não é de modo algum “puro”, convergem as ficções do passado (que serão ali reatualizadas) e as ficções do futuro (idem). Ou, nas palavras de Iser (1996, p. 28-30), “[...] devido ao grau de determinação que o imaginário alcança, ele se converte em experiência (em ato, em tempo presente, em real) e, portanto, deve ser reconvertido em sentido, em ficção”.

Se o que caracteriza a literatura é a “articulação organizada” do fictício e do imaginário (ISER, 1996, p. 11), é porque é no interior do texto que nos são dadas as armas para desconfiarmos dele. É o caso do paratexto de Munro, que nos (re)convoca para o real a partir do “interior” do texto ficcional, mais precisamente a partir de uma de suas “margens”, ou de um de seus limites, que, como nos lembra Umberto Eco, em seus muitos passeios pelo bosque da ficção, fazem parte do próprio texto, tais como anúncios,

sobrecaça, título, subtítulos, introdução, resenhas, prefácio e posfácio (Cf. ECO, 2009). Ao recuperar o espaço que se encontra à margem do texto como parte do texto, exterior e interior perdem sua oposicionalidade, e livros podem ser reescritos, reinventados e redimensionados. De acordo com as teorias de Derrida, Foucault e Blanchot, ao incluir o paratexto como parte atuante do texto, há um ganho de visibilidade e de novas possibilidades filosóficas e ficcionais: “Diz-se, a saída, para fora do livro, diz-se o outro e o limiar no livro. O outro e o limiar só podem escrever-se, confessar-se ainda nele” (DERRIDA, 1995, p. 69).

Se o prefácio é um posfácio, já que “[...] ele é um discurso colocado antes de outro discurso, mas escrito após, já que a ele se refere, o prefácio é, cronologicamente, sempre posfácio” (MUZZI apud TURRER, 2012, p. 75). Nesse sentido, os “Agradecimentos” de Munro contribuem como elemento “fundador” do texto, mas são também ponto de partida para a entrada no mundo infinito da ficção. Esse paratexto, portanto, permite ao leitor entrar em um “universo diferente, o da alienação, da publicação, da circulação, lugar de despossessão: “[...] está findo o sujeito que fui, enquanto escrevi isso que você vai ler” (COMPAGNON, 1996, p. 87). Há aí a possibilidade de enganar/confundir o leitor (e também os críticos) e de criar uma nova questão do conto em si. O começo do livro e o fim da escrita, de acordo com Compagnon (1996), e o fim do livro e o começo da escrita, de acordo com Derrida (1995), são ambos instaurados nesse processo paratextual que Munro utiliza.

Como o paratexto é (também) o texto, abre-se uma janela intertextual na própria vida ficcional de Kovalevsky. Se “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). A vida dessa matemática, primeira mulher a ter um cargo em uma universidade europeia e receber *tenure*, passa a criar novas redes de leitura e recepção. Esses mosaicos de citações que Kristeva (2005) ressalta são as cartas, diários e biografias da heroína de Munro.

Invenções de personagens, de bibliografias, de livros apócrifos e de autores perdidos em edições malditas foram recursos muito utilizados por Borges em sua literatura. Inicialmente, os críticos buscavam por essas referências e esses supostos personagens históricos, mas obviamente fracassavam. Por fim, admitiram que esses recursos faziam parte de uma

nova proposta literária, de um modo particular de fazer e de pensar a literatura que acabou influenciando muitos escritores em todo o mundo. Alice Munro, ao contrário, não faz uso constante dessas técnicas, o que pode ter levado críticos a buscarem a “verdadeira” Sophia Kovalevsky, e não se ater à personagem Sophia narrada em “Felicidade demais”. O paratexto é onde o conto de Munro se perde e o fim do livro é adiado, estimulando a busca de fontes e mais fontes de textos (biográficos ou não) sobre Kovalevsky. O mundo descrito por Munro é, portanto, literatura: “[...] o mundo existe porque o livro existe, o livro é obra do livro, o livro multiplica o livro” (JABÈS, 1963, p. 37).

Perderam-se muitos, e muitos ainda se perderão no livro de areia de Munro:

Interessante observar que é pelas margens que o livro se perde, e é entre o índice e o texto, ou seja, no espaço geográfico do prefácio, onde a última palavra é colocada primeiro, que [se] instaura a negação do espaço do livro no próprio livro. A primeira e a última palavra se reenviam e o fim do livro é adiado, dissolvendo-se nas margens que o desmoronam. (TURRER, 2012, p. 80).

A soma infinita dos mundos possíveis, das histórias pensadas, das indagações inventadas que a personagem de Munro constantemente realiza é a riqueza do seu texto, e dos inúmeros textos que partem dele, e para ele. A fecundidade da literatura não reside na busca pela “verdade”, pelo “real”, que, como já sabemos, é inacessível.

O mundo, se ele pudesse ser traduzido e reproduzido em um livro perderia todo o fim e tornar-se-ia aquele volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e onde eles estão inscritos, não seria mais o mundo, seria, será, o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis. (BLANCHOT, 2005, p. 139-140).

Apesar dessa soma infinita, dessa abertura potencializada pela ficção, e por mais que muitos filósofos e pensadores tenham se dedicado profundamente à questão, ainda constatamos (não surpresos) que muitos leitores, críticos e comentadores continuam sendo ludibriados pelos jogos

ilusórios do universo ficcional, e por isso a discussão sobre os fluidos limites entre ficção e realidade continua pertinente, e prolífica. As razões para essa recorrente credulidade dos leitores diante daquilo que Barthes chamou de “efeito de real” (Cf. BARTHES, 2004) talvez possam ser convocadas a partir da provocação do historiador de literatura Francesco de Sanctis, citado por Samuel Beckett (apud SANTIAGO, 2006, p. 43): “Quem não tem a força de matar a realidade não tem a força de criá-la”. Em outras palavras, embora a literatura abra caminho para (ou potencialize) essa “verdade inventada”, como queria Clarice, ou para esse trânsito contínuo entre realidade(s) e irrealidades múltiplas, esse caminho exige a passagem pela “morte”, pela dissolução dos campos de sentido que conhecemos, pela desordem do que entendemos como “eu”, como vida, como história – e isso não é exatamente fácil.

O caso da crítica Rebecca Painter é emblemático. Ela está certa ao dizer sobre a inspiração de Munro:

The fabrication of characters and plots, however, has long been based upon writers' composites of real individuals and real events, and to be bored by such creations would deprive us of much that might be possible in our understanding of Reality as we perceive it. (PAINTER, 2011, p. 2).

No entanto, sua busca constante pelos fatos biográficos de Kovalevsky, tentando fundamentar sua leitura do conto de Munro, é exatamente onde essa crítica (e muitas outras) se perde:

*It is Munro's first venture into **directly biographical**, historical writing, mingling her narrative skills with the presentation of facts about an almost forgotten figure, one who, having been a novelist as well as a mathematical genius, captured Munro's fascination. (PAINTER, 2011, p. 4, grifo nosso).*

O que se recusa a aparecer na fortuna crítica de “Felicidade demais” são as possíveis leituras ficcionais do paratexto:

Munro's work often concerns the past, but something still niggles about her relationship with history. Perhaps the problem lies in the difference between a past that is anchored

in living memory and a past that floats free of it. Memory is a great and moral tool for this writer, the way it allows our past to be freshly revealed to us by events in the present. Because of memory our lives shift and make sense at the same time. This might be a definition of what it is to grow; it may also be why Munro's stories are living things that refuse to be still on the page. (ENRIGHT, 2009, p. 1).

Reconhecer a função da memória (e da literatura que a encena) como produtora de sentido não equivale, estejamos atentos, a esperar que essa operação seja “fiel” ao que de fato aconteceu. Sophia Kovalevsky merece ser lembrada e interpretada, mas é importante não deixarmos de reconhecer que a literatura é um caso-limite da produção mimética tanto porque confirma quanto porque põe em crise aquilo de que fala. Essa é uma das funções do “como-se-fosse-verdade”: fazer desconfiar, dar a deixa para que o leitor perceba que, entre a Sophia real e a inventada existem muitos planos de aproximação e de afastamento, de coerência e de inconsistência. Todos eles possíveis, infinitamente possíveis. E infinitamente falhos.

Por que Sophia (ou Sonia) Kovalevsky?

Mulher, escritora e matemática genial, Kovalevsky foi discriminada e teve que se empenhar, além de se submeter a muitas privações e humilhações, para conseguir o que desejava. Assim escreve Sophia:

*I understand your surprise that I can work at the same time with literature and mathematics. Many who have never had an opportunity of knowing any more about mathematics, confound it with arithmetic and consider it an arid science. In reality however, it is a science which requires **a great amount of fantasy**, and one of the leading mathematicians of our century states the case quite correctly when he says that it is impossible to be a mathematician without **being a poet in soul...** one must renounce the ancient prejudice that a poet must invent something that does not exist, that fantasy and invention are identical. It seems to me that the poet has only to perceive that which others do not perceive, to **look deeper** than others look. And the mathematician must do the same thing. (KOVALEVSKY, 1978, p. 316, grifo nosso).*

Um poeta não precisa “inventar” algo que não existe, basta observar o mundo sob uma perspectiva diversa, tal como os matemáticos o fazem: olhar em profundo, como quer Sophia, ou de forma oblíqua, como faz a nossa Clarice:

Como te explicar? Vou tentar. É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. [...] Compreendi a fatalidade do acaso e não existe nisso contradição. A vida oblíqua é muito íntima. Não digo mais sobre essa intimidade para não ferir o pensar-sentir com palavras secas. Para deixar esse oblíquo na sua independência desenvolta. (LISPECTOR, 1980, p. 70).

A independência desenvolta do oblíquo não pode ser explicada (ou controlada), mas é justamente a partir dessa impossibilidade que o desejo de “explicação” (ou de criação/invenção/controlado) surge. O mundo não pode ser traduzido em sua totalidade, seja em versos ou em equações, mas é desse impossível que surgem o gesto poético e o gesto matemático. Ambos são “criativos” porque não apenas “representam”, matemática ou poeticamente, o real, mas principalmente porque criam para nós um real que (às vezes) faz sentido. A criação nos (des)organiza, nos envia para uma “outra vida”, com sua “realidade própria” e sua “inteligibilidade específica” (CANDIDO, 1997, p. XIX). Como diria Clarice, “é preciso não ter medo de criar” (LISPECTOR, 1990, p. 26) – sejam poemas, romances, números imaginários, sistemas, teorias, intensidades. Não estaria aí a felicidade?

When solving mathematical problems she is “happy” because mathematics is her natural element, the air she breathes and must breathe in order to live. It is as a child that Sophia realizes that she is able to understand the symbols of trigonometry, a discovery that the story presents as a moment of immense happiness, counterpoint happiness to the happiness of marriage contemplated before. (BOUCHERIE, 2010, p. 150).

O momento em que a personagem de Munro sente “felicidade demais” é o momento de sua morte. Mas é próximo à morte que ela talvez entenda qual tinha sido sua procura. Essa seria a busca pela liberdade e

por poder se entregar completamente à matemática e à literatura, e ao seu modo particular, divergente e convergente, de criar pontes entre os mundos reais, os inventados e os possíveis. A narrativa de Munro parte da posição de mulher e matemática de Kovalevsky para sondar e explorar múltiplas relações entre diversas dimensões (real/ficção; vida/morte; casamento/liberdade/prisão; êxtase intelectual/físico etc.).

She's not from a myth or a legend. She's an important person in the history of women. Earlier, a woman asked me about Russian writers. I wonder if any of you have heard of the Russian mathematician and novelist named Sonia Kovalevsky, who lived between 1850 and 1891 in Russia and other parts of Europe. Writing about a real person and a real life is a fascinating new direction that I'm taking at present. I'm sorry – I've moved right away from myths and legends, but in a way, Sonia is like a mythical person to me.

She's one of those very important women. (MUNRO apud AMUTHA, 2010, p. 326-327).

A personagem apresentada por Munro, apesar da luta por igualdade e por uma posição justa diante de sua genialidade matemática, ainda tem que se submeter a um primeiro casamento forjado e a um provável segundo casamento com um homem – um grande amor, de acordo com a própria personagem – que subjuga e discrimina constantemente a genialidade e a independência de Kovalevsky.

Most women, I think, who were ambitious, would feel, in a way, that sex was the enemy, because getting married would put an end to all that [ambition]. I mean, the worst thing that could possibly happen to a woman, as they used to say, is to have to get married, and that is having sex. So having sex was something you had to be very sure to keep control of. (AWANO, 2013, grifo nosso).

Ter sido obrigada a ter relações sexuais em busca da realização de um amor dúbio e questionável seria a tentativa de controle da situação pela personagem, característica primária da matemática. No entanto, a realização desse amor escapa a esse suposto controle, tal como a vida, e nesse ponto a equação se frustra para, mais à frente, revelar sua vitalidade propriamente

literária: é justamente quando a soma não fecha que a necessidade de criar/inventar (a felicidade?) aparece, atrelada à transgressão, ou ao ultrapassamento, que toda criação exige, como acontece nos últimos dias de Sophia, habilmente recriados por Munro. Neles, a personagem atravessa fronteiras geográficas e “temporais” (encontrando-se com seu “passado”: seu velho mestre, seu sobrinho adolescente e seu ex-cunhado), desvia-se de sua rota previamente planejada, viaja em condições precárias, toma uma droga oferecida por um estranho e experimenta uma “sensação extraordinária”, mistura de euforia pela própria independência, alívio da dor física e leveza psicotrópica, que lhe fazia ver “[...] como sua própria vida podia ser troços e tristezas virando ilusões. Acontecimentos e ideias [...] vistos através de camadas de uma inteligência clara, de um espelho distorcido” (MUNRO, 2010, p. 334). Sua doença se acentua e ela começa a confundir memórias, pessoas e palavras. Os limites e fronteiras, com a proximidade da morte, tornam-se cada vez mais fluidos, e mais criativos:

Disse que hoje em dia faria algo muito melhor e começou a descrever uma ideia para um novo conto. Ficou confusa e deu risada porque não estava conseguindo explicar aquilo melhor. Havia um movimento para trás e para frente, disse, havia um pulso na vida. Tinha esperança de que neste novo escrito descobriria o que era. Algo subjacente. Inventado, mas não. (MUNRO, 2010, p. 336-337, grifo nosso).

Sophia experimenta (e nós com ela) um transbordamento de ideias, de possibilidades criativas. Inventadas e não inventadas. Subjacentes e superficiais. É nesse espaço-tempo liminar, entre vida e morte, entre ficção e realidade, entre Munro e Kovalevsky, entre história, memória e literatura que a felicidade se torna possível. Demasiadamente possível.

A matemática e a felicidade

O que permanece insistindo e exigindo nossa atenção, a partir do conto de Alice Munro, diz respeito justamente a essa “felicidade demais”, que uma das personagens ouve (ou parece ouvir, o que é bem sugestivo, literariamente falando) da boca de Kovalevsky, algumas horas antes de sua morte. Algumas fontes sugerem que essas teriam sido as últimas palavras da “verdadeira” Sophia que, no entanto, nunca confirmaremos.

And yet, everything that leads to Sophia Kovalevsky’s untimely end is also an intrinsic part of the search for truth as a never-ending task that imposes itself on the artist and scientist. Therefore, if Sophia Kovalevsky’s last words, “too much happiness”, may be read as the ultimate affirmation of her alienation, they can also be seen as Sophia’s final discovery that the meaning of life lies in the confluence of all its variables in a truth that acknowledges and celebrates life’s mystery. Happiness means to live. Too much happiness means to die from the happiness of life. (BOUCHERIE, 2010, p. 151, grifo nosso).

No seu esforço de “procurar a verdade”, ou o “sentido da vida”, de “celebrar o mistério da vida” ou de insistir em explicar o que seria essa felicidade, ou seu excesso, a crítica amplia o já extenso repertório de questões que nascem justamente da impossibilidade de sabermos o que Sophia de fato disse em seu leito de morte, ou o que essas palavras significaram, seja para Kovalevsky, seja para Munro. A felicidade está no campo do desejo? Do desejo irrealizado? Ou seria uma metáfora do fim da própria literatura? Seria uma questão do feminino, da busca pela igualdade inacessível, bem-descrita pela história de Kovalevsky? Todas essas questões são possíveis, e todas elas partem da “não resposta” da contista, das lacunas que deixa, propositalmente ou não, no tecido do texto. Nenhuma delas exaure a imagem, evidentemente, mas cada uma delas abre novas direções possíveis para a interpretação. Vejamos uma última perspectiva.

Alice Munro’s story “Too Much Happiness” is the story that the dying Sophia Kovalevsky plans to write. It is the story of a happiness that is not related to a specific circumstance, but a picture of happiness that emerges out of the convergence of all the elements of life seen as interconnected and considered in simultaneity. It is the happiness of creating something that is “invented, but not”, of approaching something that, as in mathematics, is always already there and waits to be uncovered: the soul of the house, the soul of the story, the soul of the character: the soul. (BOUCHERIE, 2010, p. 152, grifo nosso).

A felicidade é se aproximar de algo que, como na matemática, está sempre presente e espera por ser desvelado? Como entender essa afirmação de Boucherie (2010) diante das possibilidades da matemática?

Existem duas visões principais em relação à natureza da matemática: o Platonismo e o Formalismo. Os platonistas são dominantes, mas os formalistas contam com maior respeito em termos filosóficos (HERSH, 1998). Os formalistas podem ser apresentados a partir da seguinte frase: “Matemática é um jogo sem significado (‘sem significado’ e ‘jogo’ restam indefinidos. Wittgenstein mostrou que jogos não têm uma definição estrita, apenas uma semelhança familiar)” (HERSH, 1998, p. 7). Para eles, o jogo deve conter duas coisas: regras e pessoas que jogam com as regras. Essas regras podem ser explícitas, como em jogos de cartas, ou espontâneas, como em linguagens naturais ou na aritmética básica.

As regras da linguagem e da matemática são historicamente determinadas por trabalhos da sociedade que envolvem interações sociais entre grupos e relações entre fatores ambientais, sociais e físicos (que são complicados e misteriosos, mas não arbitrários). Criar regras faz parte da sociedade de forma geral, não apenas no tocante aos jogos: criam-se regras para a construção de linguagens de programação, para sinais de trânsito, para cargos públicos, entre outras, com um propósito bem-definido e para que sejam aceitas e “jogadas” por pessoas que, por sua vez, devem ser “aceitáveis” por uma comunidade.

Existe, porém, um grupo de matemáticos para o qual a matemática não é somente a busca de regras e o posterior jogo com as mesmas. Esses matemáticos, os platonistas, querem saber os motivos e as procedências dessas regras e desses jogos: eles acreditam que a matemática existe fora do espaço e do tempo, fora do pensamento e da matéria, num domínio independente de qualquer consciência individual ou social. Os platonistas matemáticos, que descendem, como indica o nome que recebem, das ideias filosóficas de Platão, acreditam que os objetos matemáticos são reais e independentes de nosso conhecimento, existindo *a priori*: esses objetos nunca foram criados e nunca mudam. A matemática seria, assim, uma ciência empírica como a botânica, em que não há o que inventar, pois tudo já está dado, só há que ser descoberto. Para matemáticos importantes, como Leibniz e Berkeley, abstrações como os números são os pensamentos dentro da mente de Deus: “O Platonismo sem Deus é como o sorriso no gato Cheshire de Lewis Carroll. O gato tem o sorriso. Gradualmente o gato desaparece, até que tudo tenha ido – exceto o sorriso. O sorriso continua, mesmo sem o gato” (HERSH, 1998, p. 12).

A visão de Boucherie (2010), portanto, está mais próxima da dos

platonistas, mas isso não implica (ainda que descobramos que a linha de Kovalevsky era o platonismo) que sua explicação sobre a “felicidade” seja mais verdadeira que outras. Ou mais “exata”. O que importa destacar, talvez, seja justamente a potencialidade poética dessa imagem da “felicidade demais”, em particular, bem como do texto de Munro, de forma geral. Quando se reforça um substantivo já disponível para a interpretação subjetiva com uma marcação de (também subjetivo) excesso, perde-se em objetividade e precisão referencial, evidentemente, mas se ganha em liberdade poética, já que a imagem está aberta às mais diversas apropriações. Todas elas são incapazes de “resolver” a equação imagética, mas assumem esse risco para experimentar o universo ativo de criação que a produtividade da imagem propicia.

Do mesmo modo, o conto como um todo, por flertar com a ideia heideggeriana de que uma fronteira é “o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”⁶, coloca em movimento infinitas questões. A felicidade pode ser inventada ou pode apenas ser descoberta? A literatura parte de uma tentativa de controle ou de um suposto fracasso? Quais seriam os dilemas da matemática russa e da personagem de Munro? Quais são as fronteiras mais difíceis? O que significa morrer? E viver? O conto de Munro abre caminho para essas questões, e muitas outras, e não nos dá respostas. No entanto, entre um limite e outro, entre uma pergunta e outra, abre-se a possibilidade do salto. Que não está, como viemos defendendo, na investigação histórica que se dispõe a procurar verdades, mas na disposição criativa que se dispõe a multiplicar perguntas. Que não procura resolver, mas inventar. Que não restringe as possibilidades ficcionais, mas as potencializa. Que reconhece os deslimites variáveis do literário, e sua capacidade de nos deixar perplexos e encantados. E profundamente felizes.

Referências

AMUTHA, M. M. The cultural significance of women: A representation through a historical short story – Too much happiness. *Journal of Literature, Culture and Media Studies*, v. 2, n. 4, p. 319-329, 2010.

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.

AWANO, L. D. *An interview with Alice Munro*. Spring, 2013. Disponível

em: <<http://www.vqronline.org/articles/2013/spring/munro-interview/>>.
Acesso em: 31 jul. 2013.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lima Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BOUCHERIE, M. Disturbing to Others: The Too Great Happiness of Alice Munro and Sophia Kovalevsky. *Revisiones*, n. 6, p. 143-155, 2010.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, A. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Benedito Nunes (Coord.). Paris: Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes e Africaine du XX Siècle (ALLCA XX); São Paulo: Scipione cultural, 1997. p. XVII-XIX.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COX, A. Age Could Be Her Ally’: Late Style in Alice Munro’s Too Much Happiness”. In: MAY, C. (Org.). *Critical Insights: Alice Munro*. Massachusetts: Salem Press, 2012.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, H. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ENRIGHT, A. Come to read Alice, not to praise her. *The Globe and Mail*. Disponível em: <<http://m.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/review-too-much-happiness-by-alice-munro/article4292428/?service=mo>>

bile>. Acesso em: 26 ago. 2013.

HERSH, R. *What is Mathematics, really?* London: Vintage, 1998.

ISER, W. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

JABÈS, E. *Le livre des questions*, Paris: Gallimard, 1963.

KOVALEVSKY, S. *A Russian Childhood*. Trad. de B. Stillman. New York: Springer Verlag, 1978.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MUNRO, A. *Felicidade demais*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PAINTER, R. M. Too much happiness, too much suffering... Never enough reality through narrative. *Analecta Husserliana*, v. 109, p. 283-297, 2011.

SANTIAGO, S. *A vida como literatura*: o Amanuense Belmiro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

TURRER, D. O livro do artista e o paratexto. *Revista Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 73-81, 2012.

ZIZEK, Slavoj. ¿Cuán real es la realidad? In: _____. *Mirando el sesgo*. Barcelona: Paidós, 2000.

Notas

1. *Visiting Scholar (2012-2014) Harvard University*. Pós-doutorando em Teoria Literária - Unicamp, Campinas, SP, Brasil. com bolsa Fapesp. Doutor em Literatura Comparada - UFMG e *docteur en Langue, Littérature et Civilisation Françaises - Université Charles-de-Gaulle - Lille 3*. E-mail: jacfux@gmail.com.
2. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995), mestrado em Letras: Estudos Literários/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002) e doutorado em Letras: Estudos Literários/Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Atualmente é “auxiliar 1” da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - Campus JK, Diamantina, MG, Brasil. E-mail: rebecca.pedroso@gmail.com.
3. Cf. Santiago (1976, p. 88-89): “o suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir uma falta do lado do significado”. É um “signo flutuante” que se coloca numa determinada estrutura para suprir a ausência de centro e de origem, para ocupar temporariamente esse lugar. O “suplemento” indica principalmente uma “soma que não fecha”.
4. De acordo com Wander Melo Miranda, na sua leitura de Lejeune, “no pacto fantasmático, o leitor é convidado a ler romances não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo, o autor. Há, pois, uma visão e uma escrita duplas [...], num jogo em que ficção e não ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados” (MIRANDA, 1992, p. 37). Confira também Lejeune (1975, p. 41-43).
5. Conceito desenvolvido por Iser (1996, p. 36-37) a partir de WINNICOTT, D. W. *Playing and Reality*. Londres: Tavistock Publications, 1971. p. 11-14..
6. EIDEGGER, M. Building, dwelling, thinking. In: _____. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1971. p. 152-153, apud Bhabha (1998, p. 19).