

“IT’S ALL OVER NOW, BABY BLUE”: INICIAÇÃO E VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM DOIS CONTOS DE JOYCE CAROL OATES

Genilda Azerêdo¹
Juliana Azevedo de Queiroz²

Abstract: This piece of research aims at investigating the intertextual dialogue between the short stories “Where are you going, where have you been?” and “Small avalanches”, by North-American writer Joyce Carol Oates, as well as discussing a rather updated issue: violence against women, in this case, teenagers. For the first story, Oates got inspired not only in the reality of sexual crimes in the 1960s, but also in the songs by musician Bob Dylan, to whom she dedicated the story. We consider that there are reverberations and influences of this short story in the latter narrative, “Small avalanches”, which addresses the same theme in a different context and with other characters. One of these reflections is the configuration of both stories as initiation narratives, since they deal with young characters experiencing an (in)direct learning about the adult world, through physical and psychological suffering.

Keywords: Intertextuality. Sexual violence. Initiation. Adolescence. Oates.

IT’S ALL OVER NOW, BABY BLUE”: INITIATION AND VIOLENCE AGAINST WOMEN IN JOYCE CAROL OATES’ SHORT STORIES

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo investigar o diálogo intertextual entre os contos “Where are you going, where have you been?” e “Small avalanches”, da escritora estadunidense Joyce Carol Oates, bem como discutir um problema bastante atual: a violência contra a mulher, neste caso, adolescentes. Para o primeiro conto, Oates se inspirou não apenas na realidade dos crimes sexuais dos anos de 1960, como também nas canções do músico Bob Dylan, a quem ela dedicou a história. Consideramos que existem reverberações e influências deste conto na narrativa posterior, “Small avalanches”, que aborda a mesma temática em um contexto diferente e com outras personagens. Um desses reflexos é a configuração das duas histórias como narrativas de iniciação, por representarem personagens jovens que passam por uma aprendizagem (in)direta acerca do mundo adulto, através do sofrimento físico e psicológico.

Palavras-chave: Intertextualidade. Violência sexual. Iniciação. Adolescência. Oates.

1 Professora titular da Universidade Federal da Paraíba. Pesquisadora PQ2do CNPq, doutora em Letras (Inglês e Literaturas de Língua Inglesa, pela UFSC. Estágio pós-doutoral na UFSC.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1267-059X>. E-mail:

2 Professora de Cultura Inglesa (UFPB). E-mail: julianaazevedoq@gmail.com

Perhaps for some women writers their interest in this form [the short story] has arisen, not from their belief that it is known and safe, but from their hope that the flexible, open-ended qualities of the short story may offer a transforming potential, an ability to ask the unspoken question, to raise new subject matter (Mary EAGLETON, 1989, p. 65).

INTRODUÇÃO

O objetivo deste texto é discutir a relação entre narrativas de iniciação, violência e personagens femininas, utilizando dois contos de Joyce Carol Oates: um bastante conhecido, dada a frequência com que aparece em antologias, intitulado “Where are you going, where have you been?” (1966), e outro talvez menos conhecido, intitulado “Small avalanches” (1975). Ambos possuem como protagonistas garotas em algum momento da adolescência, fase de transição e descobertas acerca da sexualidade, desejo de liberdade e independência. As narrativas também mostram as protagonistas em experiências menos aprazíveis, como conflitos com os pais, os perigos que existem no mundo e a violência física e psicológica. Segundo Mircea Eliade, “o rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude)” (2001, p. 150). Eis a fase de vida das duas protagonistas, objeto de nosso estudo.

Embora escritos em contextos e períodos diferentes, e apesar de suas distinções quanto a enredo e personagens, esses contos possuem uma relação de intertextualidade quanto à problemática de violência contra a mulher, focalizando na subjetividade adolescente e na descoberta em relação ao mundo, diante de uma experiência tensa e dolorosa de alguém que deixa a inocência para trás. Sem dúvida, trata-se de contos que ilustram “um mundo de violência, insanidade, amor fraturado e solidão desesperada” (BRADLEY,

1974, p. 1815),³ temáticas frequentes da literatura de Oates. Segundo Gilbert e Gubar, “a violência associada com uma parte da ficção de Oates resulta de sua consciência de que as pessoas comuns nem sempre conseguem articular ou mesmo entender de que maneira se encontram aprisionadas nas convulsões da história (1985, p. 2276).⁴

É importante ressaltar que “Where are you going, where have you been” foi escrito a partir de notícias de jornal sobre assassinatos de adolescentes por um homem chamado Charles Schmid em Tucson, Arizona⁵. O conto traz uma dedicatória a Bob Dylan, artista estadunidense, “símbolo de protestos da juventude nos anos 1960” (GILBERT e GUBAR, 1985, p. 2277). A presença de Bob Dylan na dedicatória antecipa a relevância da música e de canções (como expressão artística) na caracterização subjetiva da protagonista, como veremos na terceira parte desta discussão.

A leitura comparada entre os contos parte da premissa de que

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Dentre os fundamentos que embasam o diálogo entre os dois contos residem também a importância do espaço geográfico e sua relação com a tensão que evolui ao longo da narrativa, tanto no espaço exterior como na articulação entre espaço físico e caráter psicológico de suas protagonistas. A propósito, a noção de espaço também é observada nos dois títulos, que remetem a espaços físicos e

3 “(...) a world of violence, insanity, fractured love, and hopeless loneliness”. As traduções de trechos em inglês são das autoras do texto.

4 “The violence associated with some of her fiction is a result of her sense that ordinary people cannot always articulate or even understand the ways in which they are trapped in the convulsions of history”.

5 Ver, por exemplo, Theriot (2007, p. 4).

subjetivos de modo a metaforizar os conflitos das personagens. A estruturação das narrativas também apresenta semelhanças, sobretudo quando observamos a articulação entre equilíbrio e tensão, harmonia e conflitos.

1 SOBRE PEQUENAS E GRANDES AVALANCHES: DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE OS CONTOS

No texto “A descoberta do diálogo”, Robert Stam (1992, p. 16) nos lembra que diversos artistas e pensadores do século XX, incluindo Bakhtin (um dos mais notáveis representantes), preocupavam-se com “a relação entre arte e vida social”, associando a imaginação e a literatura com a filosofia. De fato, Mario Vargas Llosa (2004) afirma, em “A literatura e a vida”, que a literatura e a ficção são fundamentais para o funcionamento de uma sociedade, do ponto de vista individual e coletivo. Dentre as várias contribuições da literatura, como o fato de ser uma espécie de reflexo do que ocorre na humanidade, o autor dá ênfase ao fato de narrativas tornarem os leitores inconformados com o mundo, no bom sentido, tornando-os críticos e desejosos de contribuir para uma mudança positiva.

Essa é, talvez, mais que a de manter a continuidade da cultura e a de enriquecer a linguagem inclusive, a melhor contribuição da literatura ao progresso humano: fazermos recordar (sem se propor, na maioria dos casos) que o mundo está malfeito, que mente quem pretende o contrário — por exemplo, os poderes que o governam —, e que poderia estar melhor, mais perto dos mundos que nossa imaginação e nosso verbo são capazes de inventar (LLOSA, 2004, p. 360).

Embora Llosa (2004) tenha dado como exemplos textos literários que descrevem um mundo possivelmente melhor do que a realidade do leitor, podemos usar essa passagem como ilustração do oposto: quando lemos textos literários permeados da imperfeição humana e social (mesmo, como

afirma o autor, sem se propor, ou seja, sem que o texto possua um caráter panfletário), nos tornamos mais capazes de perceber a imperfeição ao nosso redor, e assim, lutar para sua melhoria da mesma forma.

Tal relevância atribuída à literatura também é reconhecida por outros críticos, dentre os quais, Antonio Candido:

A literatura constitui equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (2004, p. 175).

Os contos da escritora estadunidense Joyce Carol Oates aqui discutidos acabam gerando essa provocação, por apresentarem temáticas que refletem uma realidade que, infelizmente, se mantém presente ao longo dos anos: a violência contra a mulher, especificamente a mulher jovem, ou adolescente, a invasão de seu espaço, sua falta de segurança até mesmo em ambientes dados como seguros, a desumanização em seu tratamento, e um fator agravante, a alienação das demais pessoas (adultos) diante de todas essas situações.

Em um texto intitulado “Violence against women in literature of the Western family”, Melody Graulich chama a atenção para o fato de que “a violência contra mulheres é uma consequência da crença histórica, inevitável e difundida, de que os homens têm o direito de dominar as mulheres e de usar a força para coagi-las a se submeterem aos seus desejos” (1984, p. 14)⁶. Tal perspectiva está presente nos dois contos que ora discutimos.

“Where are you going, where have you been?” e “Small avalanches” são contos distintos, publicados respectivamente em 1966 e 1975. Eles

⁶ “violence against women [is a] widespread and inevitable consequence of the historical belief that men have the right to dominate women and to use force to coerce compliance with their wishes”.

possuem personagens, cenário e enredo diferentes, tendo cada um seu contexto específico. No entanto, há semelhanças entre ambos que demonstram a relevância da temática da violência contra a mulher para a autora. Os dois contos têm como protagonistas uma menina em sua adolescência: Connie, de 15 anos, no primeiro, cujo conflito se passa em um subúrbio americano não especificado; e Nancy, de 13 anos, no segundo, que tem como cenário o interior do estado do Colorado, no Oeste dos Estados Unidos, caracterizado pela região das Montanhas Rochosas.

A principal característica em comum que deve ser observada entre ambas as histórias é o fato social e cultural que conduz seu enredo: a violência contra a mulher, especificamente, nesses casos, de jovens que ainda não chegaram à vida adulta. Em um texto sobre a relação entre violência e política, Judith Butler declara:

(...) há o fato de que as mulheres e as minorias, incluindo minorias sexuais, estão, como uma comunidade, sujeitas à violência, expostas à sua possibilidade, se não, à sua realização. Isto significa que cada uma de nós se constitui politicamente, em parte, pela vulnerabilidade dos nossos corpos – como lugar de desejo e vulnerabilidade, como um lugar de publicidade que é ao mesmo tempo assertivo e exposto (BUTLER, 2008, p. 439)⁷.

A ameaça da violência e a vulnerabilidade do corpo feminino são questões relevantes que permeiam os dois contos, mas, além disso, pelo fato de as protagonistas serem adolescentes, a vulnerabilidade dos corpos torna-se ainda mais contundente; o desamparo e o medo são ainda mais ampliados.

Bennet e Royle (1999) definem a narrativa como “uma série de eventos em uma ordem específica – com um início, um meio e um fim

⁷ “(...) there is the fact that women and minorities, including sexual minorities, are, as a community, subjected to violence, exposed to its possibility, if not its realization. This means that each of us is constituted politically in part by virtue of the social vulnerability of our bodies – as a site of desire and physical vulnerability, as a site of a publicity at once assertive and exposed”.

(...). A narrativa (...) é caracterizada por colocar em primeiro plano uma série de eventos ou ações que estão conectados no tempo” (1999, p.55)⁸. Eles lembram que o desfecho de uma história é determinado pelos eventos que ocorreram em seu início. Portanto, é pertinente considerarmos os principais eventos das duas histórias a fim de discorrermos sobre sua relação.

“Where are you going, where have you been?” conta a história de Connie, uma jovem cujo primeiro traço apresentado é seu hábito de sempre se olhar em espelhos, o que pode gerar no leitor a dúvida sobre se ela é uma menina insegura ou vaidosa. Todavia, tanto esse hábito como a ambiguidade são comuns em se tratando de adolescentes. Connie também tem uma relação instável com a família: embora o narrador afirme que ela acredita ser a filha preferida da mãe, sabemos que a menina é sempre criticada por seus hábitos, como não arrumar o quarto e usar muitos produtos de cabelo (OATES, 1994, p. 99). Connie também é constantemente comparada com June, sua irmã mais velha: por exemplo, a mãe sempre menciona o nome de June em tom de aprovação, e o de Connie, de desaprovação (1994, p.102). Já o pai de Connie é retratado como um homem distante, que não dispensa muita atenção à família, limitando-se apenas a fazer suas refeições e a ler o jornal.

A reviravolta da história se dá quando a família de Connie sai para um churrasco e a garota prefere ficar em casa, sozinha. Inesperadamente, Connie recebe a visita de um rapaz que ela vira no dia anterior. Inicialmente, ela se mostra intrigada com o mistério que o envolve, porém, gradativamente, ele se revela um perseguidor, muito mais velho do que aparenta à primeira vista e acaba levando a jovem a um destino trágico.

⁸ “a series of events in a specific order – with a beginning, a middle and an end (...). Narrative (...) is characterized by its foregrounding of a series of events or actions which are connected in time”.

“Small avalanches” é narrado em primeira pessoa por sua protagonista, Nancy, que inicia o conto descrevendo sua visita ao posto de gasolina que pertence a seu tio Winfield, detalhando seus pensamentos e comportamentos, que oscilam entre a infância e a adolescência, a inocência e a malícia (as caretas que ela faz na frente do espelho, os movimentos de sua língua ao beber o refrigerante da garrafa e o fato de colecionar rótulos de doces, por exemplo).

A narração de Nancy traz sua visão e interpretação do mundo, seus sentimentos e impressões, através dos quais podemos perceber um grande sentimento de tédio e a sensação de que a protagonista considera seu mundo um tanto previsível. Assim como Connie parece se sentir inferior em relação a June, Nancy também tem uma figura feminina próxima em sua vida com quem se comparar: sua prima Georgia, um ano mais velha, que trabalha como babá na cidade. Nancy chega a expressar inveja da outra: “Georgia tem toda a sorte’ (...). ‘Eu mesma poderia usar uns dólares.’ (...). ‘Eu queria poder arrumar um emprego como Georgia” (OATES, 1988, p.88)⁹.

Quando Nancy resolve voltar para casa, um estranho, em um carro vindo do Kansas, se aproxima dela em uma perseguição que, de início, é discreta, mas cujas proporções aumentam quando ele desce do carro e começa a correr atrás de Nancy em meio a um terreno rochoso, íngreme e remoto. Felizmente, o caminho é familiar para a menina, e ela termina por escapar, por um atalho, de seu agressor, que tem um desfecho um tanto em aberto, porém infeliz.

Em “Where are you going, where have you been?”, o destino trágico de Connie se dá como consequência da visita de Arnold Friend, enquanto ela está sozinha em casa; sem ter com quem contar, sem ter para onde escapar, Connie é ameaçada

inclusive por querer utilizar o telefone. Enquanto em “Small avalanches” o espaço aberto torna-se aliado de Nancy, que pode não apenas correr, mas fazer uso de pequenas pedras contra o perseguidor, em “Where are you going, where have you been”, o espaço circunscrito da casa torna-se espaço de opressão e contribui para aguçá-la a vulnerabilidade de Connie.

No entanto, há ainda algo que, apesar de não explicitado nos contos, acontece também como consequência de seus eventos: a transformação no interior das protagonistas. Podemos compreender que tanto Nancy como Connie, ao final das histórias, sabem de algo que antes não sabiam, como consequência da experiência traumática que vivenciaram. Esse conhecimento adquirido é uma das características da narrativa de iniciação, que passaremos a detalhar a seguir.

2 INICIAÇÃO, PERSEGUIÇÃO E VIOLÊNCIA NAS DUAS NARRATIVAS

O termo “iniciação” tem uma origem antropológica, com os rituais de passagem presentes na maioria das culturas primitivas, marcando a transição da infância ou adolescência para o ingresso na sociedade adulta (MARCUS, 1976). Esses rituais envolviam, de alguma maneira, o sofrimento e a dor, geralmente física, de modo a testar a resistência do iniciado, bem como reafirmar a dominação dos adultos. Do ponto de vista antropológico, as histórias de iniciação tendem a mostrar a criança ou adolescente passando por uma experiência que o leve à maturidade, geralmente com participação do adulto. Apesar disso, não é tão comum que o aprendizado ocorra através de doutrinação direta, e sim, por meio de uma experiência que resulte numa transformação mais individual do que social. Nos dois contos de Oates, podemos observar que, embora haja a interação do adulto

⁹ “Georgia has all the luck. (...) I could use a few dollars myself”. (...) “I wish I could get a job like Georgia”.

com a adolescente, e que os dois homens tenham intenções específicas com elas, não existe o objetivo de ensino; e a aprendizagem e a transformação acontecem no interior das protagonistas, após suas experiências dramáticas e dolorosas.

Em “Small avalanches”, é perceptível a mudança de sentimento de Nancy durante a perseguição: no início, ela não compreende bem o que está acontecendo; em sua narração, ela diz estar constrangida (envergonhada) e incapaz de pensar no que responder. No entanto, posteriormente, Nancy decide seguir por um atalho, já preocupada e consciente de que há algo errado. Também é nesse momento que ela percebe que aquele homem não é diferente dos outros e a descrição de sua aparência torna-se menos atraente para ela. Nancy então passa a fazer o que pode para livrar-se do perseguidor, como empurrar pedras em sua direção para atrapalhar seu caminho (um dos sentidos do título “Small avalanches”), e até mesmo desferir-lhe um pequeno chute. Ela também tem o cuidado de andar de costas, para que possa manter os olhos no homem. Isso demonstra não só cautela de sua parte, mas também conhecimento do ambiente, do espaço ao redor, constituindo-se em um modo de controle de sua parte.

A relação desigual entre os personagens – um homem adulto perseguindo uma adolescente – poderia fazer de Nancy uma presa fácil. O conhecimento sexual e de vida do homem, por exemplo, constitui um tipo de poder e de controle sobre ela. Ironicamente, e de modo gradativo, Nancy subverte a situação, transformando o homem em vítima.

Sua forma de narrar também muda: embora ela ainda sorria, não usa mais palavras como “constrangida” (embarrassed), ou “nervosa” (nervous). Ela mesma passa a tratar a situação como brincadeira, mas sabendo que há algo importante em jogo. Talvez sua confiança se dê pelo fato de que houve uma inversão de poder, já

que o espaço e seus ‘truques’ são familiares apenas para ela; somado ao fato de que o perseguidor (um estranho vindo de fora) aparentemente sofreu um ataque cardíaco.

A postura de Nancy ao final do conto e a forma como ela livrou-se da ameaça demonstram uma transição da ignorância ao conhecimento, a uma relevante auto-descoberta (sem hífen) (MARCUS, 1976). Sem dúvida, Nancy vivencia uma perda da inocência, ainda que sem a consumação de fato da violência – no caso, estupro – que aqui teria contornos nefastos de ‘ensinamento’ às avessas sobre experiência sexual.

Já no caso de “Where are you going, where have you been?”, há uma frase no conto que pode servir como a delimitação do estado inicial de inocência para o momento seguinte, de sua perda: “Ela olhou para aquilo por um tempo, como se as palavras significassem algo para ela que ela ainda não sabia”¹⁰ (OATES, 1994, p. 356). Aqui, o narrador se refere ao momento em que Connie analisa as palavras escritas no carro de Arnold Friend, que são tão misteriosas para ela, quanto para o leitor. No entanto, merece destaque a escolha das expressões “para ela” (“for her”), como se o mistério estivesse relacionado à própria Connie, e “ainda não sabia” (“she did not yet know”), como se a personagem tivesse a impressão (ou consciência) de estar prestes a descobrir algo. Logo em seguida, ela observa melhor o visitante e conclui que por mais que ele apresentasse características familiares, ela realmente não o conhecia, e diante disso, começa a questionar o estranho.

Podemos observar que a narração, embora mantenha o teor de mistério, perde (na perspectiva de Connie) o caráter de interesse e segurança, adquirindo uma atmosfera tensa. Talvez a sentença que por fim declara o estado final de Connie seja aquela quando o narrador diz: “Ela se sentia oca

¹⁰ “She looked at it for a while as if the words meant something to her that she did not yet know.”

com o que havia sido medo, mas agora era apenas um vazio”¹¹ (OATES, 1994, p. 363). De novo, lembramo-nos de comentários da crítica sobre a ficção de Oates e “seu poder de retratar os tormentos e os transtornos estarrecedores sofridos por pessoas ordinárias (comuns) no mundo moderno” (McMICHAEL, 1993, p. 2597).¹²

O teórico Mordecai Marcus apresenta como outro traço da narrativa de iniciação a indiferença dos adultos para com o jovem protagonista, que muitas vezes é tomado pela decepção e perda de confiança nos mais velhos (1976, p. 192). Por vezes, os adultos nem mesmo reagem diante da experiência do aprendiz.¹³ Observamos essa situação em “Where are you going, where have you been?”, quando Arnold Friend diz a Connie que ninguém de sua família faria por ela o que ela estava fazendo por eles (entregar-se ao perseguidor para poupar a família). É impossível ter certeza disso, no entanto, é verdade que sua família não estava lá para protegê-la no momento do ataque, e aparentemente os pais não faziam a menor ideia de que um perseguidor poderia aparecer e violentá-la, enquanto sozinha em casa.

Em “Small avalanches”, Nancy também estava completamente sozinha quando da perseguição do homem. Antes mesmo de se encontrar a sós com o perseguidor, a presença de seu tio no posto de gasolina não fazia tanta diferença, visto que ele mal ouvia o que ela dizia e só parecia se importar com suas ações quando elas o atrapalhavam (como se irritar quando a garota mexe nas máquinas de venda, e depois, quando larga uma garrafa de vidro no chão). Tais exemplos denotam a indiferença dos adultos para com os sujeitos adolescentes. Após

11 “She was hollow with what had been fear but what was now just an emptiness”.

12 “(...) her power to depict the torments and frightening derangements suffered by ordinary people in the modern world”.

13 Tal é o que acontece em “The garden party”, de Katherine Mansfield, em que uma garota se depara com a insensibilidade de sua mãe e de outros adultos diante da morte trágica de um trabalhador da vizinhança.

conseguir fugir do homem estranho, Nancy chega em casa para encontrar uma mãe que é indiferente e apenas faz um breve comentário sobre sua aparência (apesar de a aparência talvez denunciar algo incomum no dia da menina) e reclama de sua falta de cooperação nos serviços domésticos.

Chamamos atenção anteriormente para a semelhança da temática das duas histórias e alguns traços partilhados pelas protagonistas. Com a união dessas duas características, resulta ainda esse traço em comum entre os adultos das histórias, presente nas narrativas de iniciação: em ambas, os mais velhos possuem ideias pré-concebidas das adolescentes, especificamente garotas – ou as tratam como crianças (como as mães de Nancy e Connie, e Winfield, tio da primeira), ou como objetos sexuais, no caso de seus agressores, que parecem assumir que uma adolescente é uma vítima fácil, por não ter a malícia nem a experiência de um adulto.

É válido observar que em ambos os casos espera-se que o mais jovem seja submetido à dominação pelo adulto, de alguma forma. Na primeira situação, as garotas devem seguir as regras, obedecer e não causar aborrecimentos. Podemos destacar, inclusive, que essa norma não se aplica apenas às protagonistas, visto o tratamento que Winfield dispensa à sua filha Georgia (prima de Nancy), buscando controlar o que ela faz e irritando-se com a frustração diante disso (OATES, 1988, p.86). Já na segunda situação, o domínio se dá no sentido sexual, pelo homem, para sua satisfação pessoal.

Além disso, em “Small avalanches”, há momentos em que a linha entre esses dois tratamentos fica extremamente tênue, quando o homem estranho diz que Nancy é “uma garotinha corajosa para andar por aí descalça, (...) ou a sola dos seus pés é forte?” (OATES, 1988, p. 93)¹⁴. Essa fala, um tanto ambígua, denota que aquele

14 “you’re a brave little girl to go around barefoot (...). Or are your feet tough on the bottom?”

estranho pode estar testando a resistência de sua vítima. Além disso, há momentos em que o homem estranho passa a tratar a perseguição como uma brincadeira, como se tentasse mascarar suas intenções ou lembrar a Nancy que ela não é uma adulta: “Esse caminho é uma armadilha, hein? Nancy tem todo tipo de pequenas armadilhas e truques para mim, hein?” (OATES, 1988, p. 93). Ainda: “Você está saindo do caminho”, ele disse, fingindo estar bravo. “Ei. Isso é contra as regras. Isso é outro truque?” “Esse é um testezinho para mim, não é? (...) Uma prova preliminar. É assim que o jogo funciona? Esse é seu jogo, Nancy?” (OATES, 1988, p. 93-94)¹⁵

Observemos que os trechos em inglês se caracterizam pela repetição do termo “little” (neste caso, para denotar o diminutivo), índice de infantilização do discurso direcionado a Nancy. O homem ainda compara a garota com um “potro selvagem” (OATES, 1988, p. 94), um filhote de cavalo, reforçando a imagem de alguém que está longe do mundo adulto, porém perto o suficiente para cumprir uma função sexual.

Da mesma forma, em “Where are you going, where have you been?”, Arnold Friend estabelece ‘regras’ a serem seguidas por Connie quando ele a ameaça, tratando a situação com naturalidade e submetendo sua vítima como alguém a ser controlada. Por exemplo, quando ele a proíbe de usar o telefone, dizendo que caso ela o faça, ele não manterá a promessa de permanecer do lado de fora.

Citando Adrian H. Jaffe e Virgil Scott, o estudo de Marcus (1976) assim contextualiza a iniciação na ficção: “a iniciação ocorre quando um personagem, no curso da história, aprende algo que ele não sabia antes, e o que ele aprende

15 “This path is a booby trap, huh? Nancy has all sorts of little traps and tricks for me, huh?”. “You’re going off the path”, he said pretending to be mad. “Hey. That’s against the rules. Is that another trick?” “This is a little trial for me, isn’t it?” he said. “A little preliminary contest. Is it how the game goes? Is that your game, Nancy?”

já era sabido e compartilhado pela maioria das pessoas no mundo” (MARCUS, 1976, p. 191)¹⁶. As duas protagonistas de Oates possuíam algum conhecimento acerca do funcionamento da sociedade, inclusive de relacionamentos sexuais, tanto que ambas demonstram inquietação quando seus antagonistas começam a invadir seu espaço, ações até então estranhas para elas e compreendidas praticamente como ameaças de estupro. Essa estranheza é claramente marcada pelas falas, respectivamente, de Nancy e Connie: “As pessoas não faziam isso” (OATES, 1988, p. 90) (sobre o homem a estar seguindo lentamente com o carro). “As pessoas não falam assim, você é louco” (OATES, 1994, p. 110),¹⁷ quando Arnold Friend revela suas intenções sexuais.

No entanto, apesar de as garotas estranharem o comportamento dos potenciais agressores, elas desconhecem suas reais intenções, e, devido à inexperiência e falta de um conhecimento maior de mundo, essa estranheza é limitada, impedindo-as de detectar completamente o perigo que correm. O conhecimento de determinadas intenções diante desses comportamentos pode ser considerado a aprendizagem que as protagonistas adquirem ao longo do conto, algo que já seria conhecido pela maioria (no caso, os adultos).

Essa relação entre o jovem, praticamente recém-saído da infância, e o adulto experiente, que acaba por proporcionar uma situação inesperada e tensa ao aprendiz, também termina por contribuir para a caracterização dos contos como narrativas de iniciação.

É possível observar outra ligação mais sutil entre os contos e a narrativa de iniciação: em “Small avalanches”, há uma descrição especial no início do conto, com a ênfase no que acontece com as

16 “initiation occurs when a character, in the course of the story, learns something that he did not know before, and what he learns is already known to, and shared by, the larger group of the world”.

17 “People didn’t do this”. “People don’t talk like that, you’re crazy”.

máquinas de venda do posto de gasolina: Nancy diz ser muito interessante “o modo como as máquinas podem ser modificadas tão rápido se você apenas tiver a chave certa para abri-las”.¹⁸ Ela traz essa imagem em dois momentos, sendo o segundo ainda mais detalhado: “Havia algo estranho nisso, como a aparência das máquinas podia ser modificada tão rápido, a frente se mexendo aberta, as entranhas expostas, só porque um homem com as chaves certas apareceu.”¹⁹.

Merecem atenção a repetição do termo “modificados” (“changed”, no inglês) e a escolha da expressão “insides showing”/“entranhas expostas”, trazendo uma ideia de exposição de intimidade, e talvez mesmo, um sentido de vulnerabilidade. Também é válido observar que tanto o homem que operava a máquina quanto o posterior perseguidor de Nancy provinham do mesmo lugar, identificados pela placa do carro do Kansas. Essa pode ser uma síntese da outra semelhança entre ambos, sendo que os dois seriam homens capazes de operar rapidamente uma grande mudança (embora aparentemente simples): no caso da máquina, sua abertura para a retirada das moedas, e no caso de Nancy, a retirada de sua inocência (que seria representada pela virgindade, se a violação tivesse sido consumada, mas que, com o desenrolar do conto, foca-se apenas no conhecimento do perigo oferecido por um homem estranho para uma garota solitária). Esses fatores contribuem para uma interpretação de que a imagem da operação das máquinas de venda seja uma figura representativa e metafórica da experiência de Nancy, e, portanto, do teor de ritual de iniciação do conto. Afinal, o processo de iniciação sempre implica uma mudança, através de um conhecimento, uma revelação sobre o mundo

18 “(...) the way the machines could be changed so fast if you just had the right key to open them”.

19 “There was something strange about it, how the look of the machines could be changed so fast, the fronts swinging open, the insides showing, just because a man with the right keys drove up”.

e a vida, algo que não se sabia antes (MARCUS, 1976).

3 OUTROS DETALHES, A MÚSICA E OS ESPAÇOS DOMÉSTICOS

Outro ponto em comum entre os dois contos são os pequenos detalhes, que se revelam significativos e que comunicam mais do que o sentido literal, quando feita uma análise crítica. Citando Frank Kermode, Bennet e Royle (1999) discorrem acerca de imagens que podem passar despercebidas em uma leitura superficial: (Excluir o verbo no gerúndio no início, ou completar a sentença para que tenha relação com a citação)

(...) detalhes textuais, aspectos específicos da linguagem de um texto, padrões particulares de imagens ou figuras de retórica que um leitor não pode nem ao menos notar em uma leitura “consumista”; no entanto, estão presentes e podem provocar um senso de mistério (1999, p. 222).²⁰

Podemos afirmar que ocorrem situações como essas que os autores descrevem nos dois contos, visto que, em “Small avalanches”, há um investimento significativo na imagética do ato de beber refrigerante. No início do conto, Nancy descreve em detalhes a sensação de engolir a bebida, que é inicialmente prazerosa, mas que, após algum tempo, acaba por causar incômodo. Similarmente, quando o estranho aparece, ela de início mostra-se interessada, visto que a visita tira seu tédio momentaneamente. No entanto, minutos depois, ele causa incômodo, da mesma forma que o refrigerante a fazia se sentir “um pouco cheia” (OATES, 1988, p. 86) – observe-se que, em ambos os casos, há algo relacionado ao corpo e ao mal que a experiência poderia causar. Mesmo após um diálogo que nada tem a ver com a bebida,

20 (...) textual details, specific aspects of the language of a text, particular patterns of images or rhetorical figures that a reader may not even notice on a ‘consumerist’ reading, but that are nevertheless present and which can provoke a sense of mystery”.

Nancy, como narradora, recorre a essa imagem, enfatizando que “[o] refrigerante fez minha língua formigar, [tinha] um gosto forte, ácido e doce que quase doía” (OATES, 1988, p. 86).²¹

Essa imagem aparece em outros momentos da narrativa, quando Nancy já está sendo ameaçada pelo homem. Observamos que sua descrição do ato de beber não apareceu no início do conto por acaso e possui de fato uma relação com outra sensação experimentada pela protagonista, quando ela diz: “senti um formigamento dentro de mim, como o formigamento da Pepsi em minha boca” (OATES, 1988, p.93).²²

A descrição de uma experiência, de certa forma, “agridoce”, que tem momentos prazerosos, mas também dolorosos, poderia até mesmo ser interpretado como uma analogia com o ato sexual; inclusive podemos trazê-lo à memória quando lemos a fala de Arnold Friend em “Where are you going, where have you been?”:

Sim, eu sou seu amante. “Você não sabe o que é isso, mas você saberá,” ele disse (...) Mas veja, é muito bom, e você não poderia pedir ninguém melhor que eu, ou mais educado, eu sempre mantenho minha palavra. Eu te direi como é, eu sempre sou gentil de primeira, na primeira vez. Eu vou te abraçar tão forte que você não vai achar que precisa escapar ou fingir nada porque você saberá que não pode. E eu vou entrar em você onde tudo é secreto e você se entregará a mim e me amará (OATES, 1994, p. 359).²³

Talvez esse trecho seja um dos mais violentos do conto, sobretudo porque o agressor procura mascarar a violência de suas intenções com palavras aparentemente positivas, como ‘amante’, ‘bom’, ‘educado’, ‘abraçar’ e ‘amará’. É como se ele

21 “The pop made my tongue tingle, a strong acid-sweet taste that almost hurt”.

22 “I felt a tingling all through me like the tingling from the Pepsi-Cola in my mouth”.

23 “Yes, I’m your lover. You don’t know what that is but you will,” he said. “But look: it’s real nice and you couldn’t ask for nobody better than me, or more polite I always keep my word. I’ll tell you how it is, I’m always nice at first, the first time. I’ll hold you so tight you won’t think you have to try to get away or pretend anything because you’ll know you can’t. And I’ll come inside you where it’s all secret and you’ll give in to me and you’ll love me.”

quisesse, de modo irônico, diluir o ato de violência através do discurso, como a querer convencer Connie do dado positivo da experiência.

Além dessa possível leitura, em “Where are you going, where have you been?” também há uma imagética constantemente trazida à tona, podendo provocar novas interpretações em uma leitura crítica: trata-se das constantes referências à música, como expressão artística – ao fato de Connie gostar de ouvir música.

Superficialmente, isso poderia apenas indicar uma caracterização de Connie, que a aproximaria do padrão cultural de uma adolescente dos anos sessenta, época em que o conto foi escrito e em que a música ganhou mais espaço como forma de expressão da sociedade nos Estados Unidos (tal como a literatura, segundo Llosa). Inclusive, quando Arnold Friend aparece, a primeira conexão entre os dois é o fato de que o rapaz estava ouvindo o mesmo programa de rádio que Connie.

No entanto, observando cada menção à conexão que a protagonista tem com a música e momentos no clímax e final do conto, vemos como esse fator se relaciona com o destino dela. Quando sai com suas amigas, e depois com um garoto chamado Eddie, Connie experimenta uma espécie de epifania: “seu rosto irradiava uma alegria que não tinha nada a ver com Eddie ou com o lugar; deve ter sido a música” (...). Connie “respirou fundo pelo puro prazer de estar viva” (OATES, 1994, p. 349)²⁴. Ao voltar para casa, o narrador diz que ela não podia ouvir a música da distância de onde estava. Esse pequeno trecho mostra o valor que ela dá à música e a como a música está atrelada aos momentos mais felizes e espontâneos de sua adolescência.

Em outro momento, há um pequeno fluxo de consciência em que Connie se põe a sonhar

24 “(...) her face gleaming with joy that had nothing to do with Eddie or even this place; it might have been the music. (...) she sucked in her breath with the pure pleasure of being alive”.

com garotos; não há ninguém específico em sua mente, mas apenas uma ideia, que é somada com a música. Guiada por esses devaneios, Connie liga o rádio, e nesse momento do conto, há uma grande associação da música com o amor romântico, que Connie vê como “doce, gentil, como era nos filmes e prometido nas músicas” (OATES, 1994, p. 351)²⁵. Uma vez que sabemos que o conto foi dedicado ao cantor Bob Dylan, é interessante lembrar que, poucos anos antes de sua publicação, havia algumas músicas do cantor sobre um amor romântico que se aproxima da ideia de Connie, como “Corrina, Corrina”, “Honey, just allow me one more chance” e “Girl from the North country”, todas de 1963, para citar algumas. Além disso, em 1965, vieram à tona canções com a mesma temática que viriam a ser sucessos de outros artistas, como os próprios Beatles e a banda americana The Beach Boys.

Ainda considerando a dedicatória, devemos enfatizar que o cantor anunciado no rádio no conto chama-se Bobby King, provavelmente uma referência ao cantor real. Se analisarmos algumas letras de Dylan, podemos ver a semelhança com o enredo de “Where are you going, where have you been?”, como um trecho de “It’s all over now, Baby Blue”, que foi lançada um ano antes da publicação do conto:

O amante que acabou de sair por sua porta

Levou todos os lençóis do chão

O tapete, também, está se movendo embaixo de você

E tudo está agora acabado, Baby Blue (DYLAN, 1965).²⁶

Nos seguintes trechos, parece haver um reflexo de uma canção mais antiga do artista, Pretty Peggy-O (1963): “Ela pensou, ‘eu não vou mais ver

25 “(...) sweet, gentle, the way it was in movies and promised in songs”.

26 “The lover who just walked out of your door/has taken all his blankets from the floor/the carpet, too, is moving under you/And it’s all over now, baby blue.”

minha mãe outra vez’ ela pensou, ‘eu não vou mais dormir na minha cama outra vez.’²⁷

O que sua mãe vai dizer, linda Peggy?

O que sua mãe vai dizer

Ao saber que você está indo embora

E que nunca, nunca, nunca mais voltará? (DYLAN, 1963).²⁸

Os trechos dessas canções nos levam de novo a refletir a respeito da intertextualidade, estratégia usada por Oates na criação desses contos, pois a letra dessa canção, ao referir-se à reação da mãe, traz à tona, de modo indireto, também a reação da mãe (da família) de Connie, ao saber do seu desaparecimento, quando de volta à casa. Ao mesmo tempo, os versos da canção “Eu não vou mais ver minha mãe outra vez” e “Eu não vou mais dormir na minha cama outra vez” remetem a pensamentos que devem ter ocorrido a Connie quando, enfim, sucumbiu às ordens de seu agressor. Segundo Robert Stam:

Pode-se considerar (...) que o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza (...). A intertextualidade é mais ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orchestra textos e discursos preexistentes. (...) a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos (STAM, 2003, p. 226-227).

Tais reflexões tornam claro o diálogo entre as canções e o conto, mostrando, de fato, o quanto a literatura e a arte em geral estão intrinsecamente relacionadas com a sociedade e a vida cultural, tanto que, em sua narrativa, Oates realizou essa “orquestração” de discursos ao articular as canções com um fato social refletido no gênero notícia²⁹, 27 “She thought, I’m not going to see my mother again, she thought, I’m not going to sleep in my bed again”.

28 “What will your mother say pretty Peggy-O/What will your mother say/To know you’re going away/And never, never, never coming back?”

29 Lembremos que o conto foi escrito a partir da repercussão

trazendo uma reflexão sobre uma temática presente em seu (e nosso) meio cultural. No caso de “Where are you going, where have you been?”, a frase ganha uma conotação de algo irreversível, indiciando a ameaça e o cerco a Connie e seu eventual final trágico. É interessante chamar atenção para o fato de que embora “Small avalanches” não dialogue explicitamente com canções, a expressão “It’s all over now”/ “Está tudo acabado agora” também poderia ser compreendida como uma declaração de Nancy – que soaria altamente irônica – ao perseguidor que tentou violentá-la, e assim, reencenar um outro desfecho para mulheres assediadas.

Embora exista uma grande diferença na ambientação dos dois contos, cada um possui sua importância e uma relação com a protagonista: a história de Connie se passa em um subúrbio, na cidade, e claramente um local razoavelmente populoso, com a presença de *shopping centers*, cinemas e restaurantes, que costumam receber muitos outros adolescentes. O restaurante onde Connie encontra suas amigas chega a ser descrito como uma espécie de “local sagrado”, com as palavras “refúgio” (*haven*), “bênção” (*blessing*) e a comparação com uma “celebração da igreja” (*church service*) (OATES, 1994, p. 349). Trata-se de um campo semântico que revela a importância daquele local para os adolescentes, como se constituindo uma marca de identidade daquele território sagrado. Na metade do conto, a ação passa para a casa da protagonista, onde ocorre seu clímax e desfecho. Podemos, inclusive, observar desde o início da história que o ambiente doméstico não é onde a protagonista se sente à vontade e age naturalmente: suas ações são descritas como “forçadas” em casa, enquanto quando ela está fora, entre as amigas, são mais espontâneas e felizes:

Tudo nela tinha dois lados, um para casa e um

nos jornais sobre os assassinatos reais de adolescentes por um homem chamado Charles Schmid em Tucson, Arizona.

para qualquer lugar que não fosse a casa: seu andar, que podia ser infantil e balançado, ou lânguido o bastante para fazer qualquer um achar que ela estava ouvindo música em sua cabeça; sua boca, que era pálida e com um sorriso afetado a maior parte do tempo, mas rosada e brilhante nessas saídas à noite; sua risada, que era cínica e arrastada em casa (...) mas aguda e nervosa em qualquer outro lugar, como o chacoalhar dos pingentes em sua pulseira (OATES, 1994, p. 348-349).³⁰

No momento do conflito mais agudo do conto, quando Arnold Friend começa suas ameaças de invasão, a desconstrução do ambiente doméstico como lugar seguro é visível na narração, que apesar de não ser feita diretamente por Connie, apresenta seu ponto de vista: “A cozinha parecia um lugar que ela nunca tinha visto antes, algum cômodo para o qual ela havia corrido, mas que não era bom o suficiente, não iria ajudá-la” (OATES, 1994, p. 360). Mais adiante: “Ela deu um passo para trás da porta, mas não queria ir para outra parte da casa, como se isso fosse dar a ele permissão para ultrapassar a porta” (1994, p. 361). E ainda: “Seus olhos correram por todo lugar na cozinha. Ela não lembrava o que era, aquele cômodo” (1994, p. 361). E para finalizar: “Um lamento triste e barulhento cresceu dentro dela inteira e ela estava presa nesse lamento, assim como estava trancada dentro de casa” (1994, p. 363)³¹. Além desses trechos, há ainda a fala de Arnold Friend: “Esse lugar em que você está agora – dentro da casa do seu papai – não é nada além de uma caixa de papelão que eu posso derrubar a qualquer momento. Você sabe disso e

30 “Everything about her had two sides to it, one for home and one for anywhere that was not home: her walk, which could be childlike and bobbing, or languid enough to make anyone think she was hearing music in her head; her mouth, which was pale and smirking most of the time, but bright and pink on these evenings out; her laugh, which was cynical and drawling at home (...) but high-pitched and nervous anywhere else, like the jingling of the charms on her bracelet.”

31 “The kitchen looked like a place she had never seen before, some room she had run inside but that wasn’t good enough, wasn’t going to help her”. “She backed away from the door but did not want to go into another part of the house, as if this would give him permission to come through the door.” “Her eyes darted everywhere in the kitchen. She could not remember what it was, this room.” “A noisy sorrowful wailing rose all about her and she was locked inside it the way she was locked inside this house”.

sempre soube. Está me ouvindo?” (OATES, 1994, p. 363).³²

A história de Nancy, por outro lado, se passa num ambiente rural, isolado e relativamente longe da cidade. Há mais natureza do que civilização, como é descrito no cenário de montanhas, rochas e terra, sendo o posto de gasolina um dos únicos pontos habitados em uma boa distância. A narradora descreve miragens, que desaparecem quando se chega perto e fala que não há nada para se ver além de terra, árvores pequenas e vales rochosos. A ambientação reforça o forte sentimento de tédio e isolamento de Nancy, que está insatisfeita com sua situação atual: ela tem um desejo de independência e sofre pela falta de atenção dos adultos a sua volta (família); no entanto, não há nada que ela possa fazer, por ser apenas uma adolescente, dependente da mãe e por se encontrar num lugar tão isolado. A insatisfação de Nancy é acentuada diante da conversa (através do discurso indireto) entre seu tio e o estranho do Kansas, e chega ao ápice quando ela se sente revoltada pela atitude do tio em achar que um homem de outro estado entenderia, ou se importaria, com o que ele está dizendo, algo que é simbolizado pela recusa de Nancy em recolher sua garrafa de refrigerante do chão.

Apesar da diferença de cenário, é pertinente observar a importância da configuração espacial nas duas narrativas e como ela concatena as ideias e metaforiza as mensagens apresentadas. De fato, os dois contos articulam espaço geográfico, âmbito psicológico da protagonista e título da narrativa: cada título carrega uma espécie de segredo, que de alguma forma reflete-se no enredo. Observemos que o final de ambas as narrativas foi trágico para aqueles excluídos de algum segredo. O homem que perseguia Nancy não conhecia o espaço geográfico, e conseqüentemente, não soube lidar

32 “This place where you are now – inside your daddy’s house – is nothing but a cardboard box I can knock down any time. You know that and always did know it. You hear me?”

com as *pequenas avalanches*, ao contrário da menina, que possuía os segredos, e, portanto, o poder sobre o território. Já Connie, não tinha informação alguma acerca de sua ‘visita’, e este sabia muito a respeito dela, colocando-a numa situação de dominada, subjugada. Aqui, cabe lembrar que outra característica da iniciação é o fato de que a experiência adquirida pelo personagem jovem era, até então, um segredo compartilhado apenas pelos adultos, já cientes do funcionamento da sociedade.

O título “Where are you going, where have you been?” é justificado nesses dois trechos:

Connie o encarou, outra onda de tontura e medo crescendo nela como se por um momento ele não estivesse nem em foco, mas fosse apenas uma mancha parada lá contra seu carro dourado, e ela imaginava que ele havia sim dirigido pela rua, mas não tinha vindo de lugar nenhum antes disso, e não pertencia a lugar nenhum, e tudo sobre ele e até mesmo sobre a música que era tão familiar para ela, eram apenas meio reais (OATES, 1994, p. 358).³³

O lugar de onde você veio não é mais aqui, e onde você tinha em mente para ir foi cancelado (OATES, 1994, p. 363).³⁴

Connie percebe, no primeiro trecho, que ela não sabe exatamente nada sobre sua ‘visita’. Sua origem é um mistério, bem como suas intenções. Além disso, sua aparência ‘fake’ (artificial) – a impressão de que ele usa uma peruca e óculos que não permitem a visão de seus olhos – dá a sensação de que ele não passa de uma figura ou personagem. A nova percepção de Connie e toda a falta de informação sobre Arnold Friend são concentradas na ideia de espaço geográfico e desconhecimento do mesmo, que representam todo o mistério e ilusão acerca do homem. A segunda passagem demonstra o efeito da primeira sobre Connie, como se não

33 “Connie stared at him, another wave of dizziness and fear rising in her so that for a moment he wasn’t even in focus but was just a blur standing there against his gold car, and she had the idea that he had driven up the driveway all right, but have come from nowhere before that and belonged nowhere and that everything about him and even about the music that was so familiar to her was only half real”.

34 “The place where you came from ain’t there any more, and where you had in mind to go is cancelled out.”

houvesse mais saída, espaço ou caminho – apenas a triste constatação de uma trajetória (voltemos ao título do conto) cancelada.

Ainda podemos pensar no título em termos intertextuais, como um fragmento de discurso emitido em geral pelos pais, mais especificamente, pelas mães, e direcionado aos filhos, neste caso, às filhas. De modo significativo, esta é a pergunta que a mãe de Nancy lhe faz, quando ela volta para casa, após a perseguição do desconhecido: “Onde você esteve? Eu lhe disse para voltar imediatamente” (OATES, 1988, p. 96).³⁵

Em se tratando de “Small avalanches”, observemos que uma avalanche, ou deslizamento que causa a destruição de um ponto alto do relevo, é um fenômeno perigoso, o que leva a uma interpretação do título como uma figura de linguagem aplicada ao perigo que Nancy está correndo, comparável a uma pequena avalanche, que é um estado de mobilidade. No entanto, o adjetivo “small” (pequeno) pode ser uma referência a não ter havido uma grande consequência na experiência da garota (ao contrário do que aconteceu a Connie). Além disso, é plausível atribuir dois sentidos para o título: o denotativo, que representa o espaço literal da ação, a região norte-americana das Montanhas Rochosas — e o lugar onde Nancy vive com seu relevo íngreme, em que pequenas pedras rolam; e também o sentido conotativo, uma vez que “Small avalanches” também pode refletir a ação que ocorre no âmbito psicológico da personagem. Ou seja, há uma oscilação entre a infância e a vida adulta, a inocência e a malícia, pois, por ser uma adolescente, Nancy está em um ‘entrelugar’, ou período de transição. Além desses dois significados, podemos atribuir ainda a ideia de que a própria narrativa é comparável a uma pequena avalanche, pois existe um movimento entre o tédio e o suspense, já que a tranquilidade, e mesmo o aborrecimento de Nancy, foram perturbados pela chegada de um estranho,

³⁵ “Where have you been? I told you to come right back”.

chegando a um ápice de tensão e depois voltando ao estado de equilíbrio inicial.

4 NOTAS FINAIS

Bennet e Royle (1999) discutem o termo *epistemophilia* (do grego “episteme”: conhecimento, e “philia”: amor), que pode ser definido como o desejo de saber ou amor pelo saber. Os teóricos alegam que é esse desejo de saber que move as pessoas a lerem as histórias; especificamente, os leitores são movidos pelo desejo de chegar ao fim da narrativa e serem contemplados com uma resposta. Porém, os teóricos argumentam que, por vezes, esse desejo é frustrado, quando a resposta não é aquilo que o leitor esperava. Dessa forma, embora tendamos a ler histórias para descobrir uma resposta, para ter um desfecho e saber para onde toda a narrativa nos levou em seu final, às vezes, ainda que a história ofereça uma resposta, nem sempre ela é satisfatória para o leitor.

No caso de “Small avalanches”, ficamos sabendo que Nancy escapou de seu agressor e voltou segura para casa. Embora a história deixe certa apreensão no ar e talvez alguma questão em aberto em relação ao futuro imediato dos personagens (uma vez que o antagonista é abandonado na incerteza de sua sobrevivência), essa pode ser considerada uma resposta que satisfaça a epistemofilia do leitor.

Já no caso de “Where are you going, where have you been”, temos uma ideia do que acontecerá a Connie, pois é expresso que ela, não tendo saída, se submeteu a seu perseguidor. Levando em conta a relação da história com as canções de Bob Dylan, podemos trazer, com certa melancolia, o trecho da canção “Like a rolling stone” (1965) que oferece uma sórdida possibilidade:

Ninguém nunca ensinou você a viver na rua

E agora você terá que se acostumar a isso

Você diz que nunca faz acordo

Com o vagabundo misterioso (...). (DYLAN, 1965).³⁶

Seria natural que o leitor reagisse com inconformidade diante da injustiça a que Connie é submetida, ou expressasse revolta com um final em que ela não tem saída. Ao final do conto, Connie é forçada pelo agressor a seguir para o abismo – algo que pode significar todo tipo de violência, inclusive a morte. A ‘resposta’ oferecida pelo desfecho, embora coerente e realista, não chega a ser suficiente, nem o que esperávamos. Não apenas lamentamos por Connie, mas sofremos por ela, por sua impotência em reverter a situação.

“Small avalanches” foi escrito quase uma década após “Where are you going, where have you been?”. Considerando a intertextualidade como “a percepção, pelo leitor, das relações entre uma obra e outras que a precederam ou seguiram (SAMOYAUULT, 2008, p. 28), podemos defender que a história de Nancy possui reflexos da história de Connie. Portanto, há nela a influência da cultura refletida na produção musical de Bob Dylan e ainda no fato social recorrente à época da primeira narrativa – a violência física e psicológica explícita contra a mulher –, que não deixou de ser uma realidade quase uma década depois, quando a segunda narrativa foi publicada, e menos ainda nos dias de hoje.

Neste artigo, levamos em conta os pontos em comum que justificam a relação de intertextualidade entre os contos: a relevância do espaço geográfico para revelar a subjetividade das protagonistas; a relação do espaço com o título das narrativas; as semelhanças entre suas protagonistas e o relacionamento destas com outros personagens mais velhos; o caráter de narrativa de iniciação e a transformação psicológica relativa ao crescimento

36 “Nobody’s ever taught you how to live out on the street/ And now you’re gonna have to get used to it/You say you never compromise/With the mystery tramp (...)”.

das adolescentes; a relação entre segredos e poder; a imagética recorrente e representativa de algo além do superficial, e, principalmente, a temática de violência contra a mulher.

Os textos apresentam situações semelhantes de perigo e violência sofridos por jovens mulheres, porém, com desfechos distintos, o que nos faz olhar para o mundo real e constatar que é assim que ele funciona: hoje em dia, ocorrem milhares de situações similares às de Nancy e Connie, com inúmeras possibilidades de desenlace. Assim, nos deparando com essas representações na ficção, e essa epistemofilia, em certo sentido, frustrada, podemos seguir o exemplo de Mario Vargas Llosa, quando ele afirma que “[t]oda boa literatura é um questionamento radical do mundo em que vivemos” (2004, p. 359), e, dessa forma, dar (não seria melhor ‘dá-se?’) atenção e continuidade à conversa iniciada pelas narrativas.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. An introduction to literature, criticism and theory. Harlow: Prentice Hall, 1999.

BRADLEY e outros (ed.). The American tradition in literature. USA: Norton, 1974.

BUTLER, Judith. Violence, mourning, politics. In: GRECO, Monica e STENNER, Paul (eds.). Emotions: a social science reader. London e New York: Routledge, 2008.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. Vários escritos. São Paulo e Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

DYLAN, Bob. Pretty Peggy-O. Intérprete: Bob Dylan. In: Bob Dylan. Sony Music, 1962, Faixa 6.

_____. It’s all over now, baby blue. Intérprete: Bob Dylan. In: Bringing it all back home. Columbia Records, 1965, Faixa 4.

- _____. Like a Rolling Stone. Intérprete: Bob Dylan. In: Highway 61 Revisited. Sony Music, 1965. Faixa 1.
- EAGLETON, Mary. Gender and genre. In: HANSON, Clare (ed.). Re-reading the short story. London: MacMillan, 1989.
- ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan (eds.). The Norton anthology of literature by women. New York e London: Norton, 1985.
- GRAULICH, Melody. Violence against women in literature of the Western family. In: Frontiers: a journal of women studies. v. 7, n. 3, 1984, p. 14-20.
- MANSFIELD, Katherine. The garden party. In: The collected stories of Katherine Mansfield. London: Wordsworth classics, 2006.
- MARCUS, Mordecai. "What is an initiation story?" In: MAY, Charles E. Short story theories. Ohio: Ohio University Press, 1976.
- McMICHAEL, George (ed.). Concise anthology of American literature. New York, MacMillan, 1993.
- OATES, Joyce Carol. "Small avalanches". In: JONES, Esmor (ed.). American short stories of today. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- _____. "Where are you going, where have you been?" In: WOLFF, Tobias (ed.). The vintage book of contemporary American short stories. New York: Vintage, 1994.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: _____. Introdução à teoria do cinema. Tradução. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- THERIOT, Michele D. The eternal present in Joyce Carol Oates's "Where are you going, where have you been?". In: Journal of the short story in English [online]. Volume 48, Spring 2007.
- VARGAS LLOSA, Mario. A verdade das mentiras. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

Submissão: abril de 2021.

Acceite: Julho de 2021.