

# DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS NO FEMININO: MARGARET DRABBLE

Ramira Maria Siqueira da Silva PIRES<sup>2</sup>

- RESUMO: Em *The Middle Ground*, de 1980, Margaret Drabble amplifica sua voz feminina em busca da identidade e da coerência psicológica, por meio de uma teia de diálogos e relações intertextuais. Enfocamos, neste trabalho, inicialmente, o percurso, evidenciado pela própria escritora, de seu descobrimento da obra de Virginia Woolf. Em seguida, identificamos, em *The Middle Ground*, a presença de Woolf, tanto por meio de algumas confluências de estilo, quanto por meio de intertexto paródico com *Mrs Dalloway*, publicado em 1925, de Virginia Woolf. Na seqüência, abordamos outros diálogos de Drabble, no romance em questão, com sua própria obra, com contos de fada e, também, com pinturas dos séculos XVI e XVII de Hans Holbein, J.B. Vanmour, Van Dyck, Claude Lorrain e Peter de Hooch.
- PALAVRAS-CHAVE: literatura de autoria feminina; intertextualidade; Margaret Drabble; paródia; *The Middle Ground*.

Com *The Middle Ground*, seu nono romance, publicado em 1980, a escritora inglesa Margaret Drabble atinge seu amadurecimento como romancista: consolida o alargamento de seus horizontes ficcionais, que deixam de contemplar, apenas, questões femininas de um ponto de vista intimista em excesso e passam a abarcar toda a nação, bem como questões internacionais. Tecnicamente, adota procedimentos que desestabilizam a leitura linear e cômoda e, além disso, envolvem seu leitor numa teia de outros textos: contos de fada, pinturas, e referências a outros romances, tanto seus como de outros autores, que expandem os limites da leitura. Sua voz, contudo, é, ainda, a voz feminina em busca de se autodefinir e de integridade psicológica.

Buscamos, neste, estudo contemplar esta voz feminina que absorve e integra outros textos ao romance em questão, procurando identificar não apenas convergências, mas também divergências e transgressões.

---

<sup>2</sup> Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP. E-mail: ramirap@terra.com.br

Na virada da década de 1970 para a de 1980, Margaret Drabble, a escritora apontada, na época, como a grande herdeira da forma realista de narrar de George Eliot e Arnold Bennett, surpreende a crítica com um verdadeiro anti-romance – *The Middle Ground*, de 1980 –, no qual a ação no presente é mínima, a cronologia é abandonada em favor de fragmentos evidenciados pela memória e pela construção de cenas que se desenvolvem simultaneamente; os narradores são múltiplos, e, no final, a heroína parece ter superado sua crise, restando saber como.

Paralelamente, sabe-se que, durante a década de 1970, Margaret Drabble mergulha, profundamente, na obra de Virgínia Woolf. Escreve, então, um ensaio sobre essa escritora e sua obra – “*How Not to Be Afraid of Virginia Woolf*”, de 1972 (“Como Não Temer Virginia Woolf”) – e, em seu próximo romance, *The Middle Ground* (*Meio-Termo* ou *A Geração do Meio*, como preferiu sua tradutora para o português), estabelece um diálogo formal e temático com *Mrs Dalloway*, publicado em 1925, de Woolf.

Através de duas entrevistas concedidas por Drabble (FIRCHOW, 1974; ROZENCWAJG, 1979), sabe-se que, até 1969, seu conhecimento da obra de Virginia Woolf se limitava ao ensaio “*A Room of One’s Own*” (“Um Teto Todo Seu”) e ao romance *Mrs Dalloway*, cuja leitura acabara de completar. Até 1972, contudo, Drabble relata que lê, praticamente, toda a obra de Woolf. Neste ano, publica o referido ensaio sobre a obra da escritora, no qual relata a história de sua descoberta: seu preconceito inicial em relação à temática elitista de Woolf, bem como a sua excessiva preocupação com a técnica e a criação de uma vanguarda literária.

Foi sua reputação que me afastou, inicialmente. Pensava nela como uma escritora que valorizava demais a técnica, orgulhosa de seu uso do fluxo da consciência, uma criadora desdenhosa de uma vanguarda literária. Além disso era uma elitista, pertencia a um pequeno grupo vanguardista, voltado para si mesmo e escrevia para uma minoria sobre uma minoria [...] Não era, de fato, o tipo de personagem que interessaria a uma autora como eu, de origem provinciana, educada e com inclinação para admirar o realismo tradicional e as preocupações sociais na literatura.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *No original*: Her reputation was what put me off, initially. I thought of her as writer overfond of technique, self-important about her use of the stream of consciousness, a somewhat disdainful creator of a literary avant-garde. Along with this went the fact that she was an elitist, that she belong to small inbred

Mas a leitura acidental de “*A Room of One’s Own*” muda o rumo das coisas:

Seria verdade que ela teria juntado aquelas idéias que eram minha vida diária? [...] Um ataque mais militante, firme e dedicado à submissão das mulheres seria difícil de encontrar<sup>4</sup>.

Drabble lê, então, todos os ensaios de Woolf, e, em seguida, inicia a leitura dos romances. Desaponta-se, inicialmente, com os indivíduos das páginas de Woolf, que pareciam saídos de um passado gracioso, em que empregados serviam a mesa e pessoas se vestiam para o jantar. Os livros, contudo, rondavam sua imaginação: “Os romances assombram. Eles não saem de sua cabeça muito tempo depois de recolocados na estante” (No original: “*The books are haunting, They work in the mind long after they are back on the shelf*”. DRABBLE, 1972, p. 70). Retorna, relê os romances já lidos, lê outros, e se envergonha da estreiteza de seu julgamento preconceituoso: “os romances são maravilhosos, diferentes entre si, e neles tudo está contido” (No original: “*The novels are wonderful, various, and they contain everything*”. DRABBLE, 1972, p. 70).

Em *The Middle Ground*, o tema, como em *Mrs Dalloway*, é o da crise existencial da meia-idade da protagonista, tendo o tempo e a memória como referenciais. A ação do presente é mínima, resumindo-se a alguns dias em Outubro e alguns dias em Novembro. Como em *Mrs Dalloway*, grandes fatias de ação do passado são introduzidas, algumas vezes, por meio de processos de associação mental. Kate Armstrong é uma jornalista inglesa de 42 anos, especializada em questões feministas. Divorciada, é mãe de três filhos, inteligente, bem sucedida e cercada de amigos. O eixo do romance é, justamente, a crise de meia-idade vivenciada por Kate: de repente, sua vida tranqüila e realizada, tanto na profissão quanto

artistic group, that she wrote for a minority about a minority [...] She was, in fact, not at all the kind of character to appeal to a writer like myself, provincial in background, brought up in and inclined to admire traditional realism and social concern in literature. (DRABBLE, 1972, p.68). São de minha autoria todas traduções dos trechos do ensaio de M. Drabble “How Not To Be Afraid of Virginia Woolf”. Por uma questão de funcionalidade, às vezes o texto traduzido portará mais supressões do que o texto original.

<sup>4</sup> No original: Could it be true that she herself had assembled these ideas that were my daily life? [...] A more militant, firm, concerned attack on women’s subjection would be hard to find.” (DRABBLE, 1972, p. 68).

ao lado dos filhos e amigos, é assolada por um turbilhão de dúvidas e culpas, gerando uma enorme insegurança. Os filhos cresceram e estão se tornando independentes; o trabalho parece, agora, entediante: as questões feministas parecem ter-se desgastado; o amante acaba de deixá-la; as lembranças infelizes dos tempos da infância rondam seus dias, e o bebê, que, recentemente, optara por abortar em função de uma severa anomalia genética, não lhe sai da cabeça. O romance mostrará, de forma fragmentada, o desenvolvimento dessa crise e seu desfecho.

É, justamente, nessa fragmentação da ação do presente, marcada pela atenção a sutis conexões psicológicas, à vivência interior, à transfiguração da realidade que, por vezes, assume o primeiro plano na narrativa de Drabble, que podemos registrar outras ressonâncias de Virginia Woolf em *The Middle Ground*.

Observemos, por exemplo, a transfiguração da realidade ao estilo de Woolf, neste trecho, em que a personagem Hugo Mainwaring revê, na memória, uma tarde de inverno num parque em Hampsted:

Quando saímos da casa, a abóbada arqueada cor de ardósia do firmamento enchera-se de névoa branca. (...) Árvores nuas agigantavam-se inesperadamente, infundindo medo. (...) deixamos para trás uma banqueta onde havia uma vasilha de peixes vazia (...), desembocamos numa estranha planície branca onde todas as distâncias pareciam ter-se desvanecido, aparecendo apenas úmidas encostas brancas onde galhas bicavam tufos descorados de capim cor de palha, ao lado de uma pega agourenta. Um cenário de silêncio e magia, onde todos os sons eram abafados, todos os demais caminhantes haviam desaparecido. Um bando de galhas, de pernas hirtas, encarou-nos mas não cedeu caminho; eram donas do lugar, pareciam sinistras na segurança e indiferença que demonstravam à nossa passagem (...). No cume de uma pequena elevação à nossa esquerda erguia-se uma árvore solitária (...) em cujos galhos havia três esquilos desproporcionalmente grandes para a árvore miúda. Pareciam irrealis, fora de perspectiva, como criaturas fictícias na imaginação de um pintor medieval<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> No original: “*When we emerged from the house, the swollen dark slate sky had filled with thick white mist. Bare trees loomed suddenly, alarmingly. (...) so on we went past a bench with an empty fish tin on it, and out into a strange white plain, all distances vanished, only damp white slopes with rooks pecking at pale tufts of straw-coloured grass, and one ominous magpie. It was silent, eerie, all sound muffled. All other walkers had disappeared. Forty rooks, stiff-legged,*

De fato, como Drabble assinalou, nenhum escritor passa incólume pela ficção de Woolf. Nesta passagem digna das alucinações de Septimus Warren Smith em *Mrs Dalloway*, é como se deixássemos os domínios de nossa realidade e pisássemos em outra dimensão. A vasilha de peixe (símbolo do elemento água, fonte da vida), vazia, sinaliza a passagem para essa outra atmosfera, nebulosa, ameaçadora, mistura de lugar mágico e hostil, habitado por “pegas agourentas”, “gralhas sinistras” e esquilos agigantados.

Também, o fluxo da consciência, na forma do monólogo interior indireto, característico do estilo de Virginia Woolf, marca presença na prosa de Drabble. Ao reler o conto infantil que marcara sua infância, “O Pires de Prata e a Maçã Transparente” (“*The Silver Saucer and the Transparent Apple*”), Kate gira sua própria maçã e revê cenas que vivenciou, outras de que ouviu falar apenas, como a vida de Hugo com os curdos no Iraque, e outras, ainda, que nem imagina com clareza, como a que inclui uma antiga amante de Ted. Para alcançar a simulação do livre fluxo da atividade mental, o estilo é fragmentário, a pontuação falha, e predomina a associação livre:

Gira, gira, maçã minha, pede Kate fechando o livro, cerrando os olhos; e a maçã pôs-se a girar, e dentro dela avistou, minúsculos e distantes como a Torre Eiffel numa tempestade de cristais de neve: ela e Peter, londrinos solitários, brincando com um barquinho de papel no lago de patos da aldeia encantada em Devon (...) ansiando pelas animosidades familiares da casa paterna (teriam realmente desejado aquilo?)

Hugo (...) cantando uma canção que os curdos haviam preferido sensivelmente a qualquer das alegres composições de Gilbert e Sullivan ou dos melancólicos corais de Bach com os quais também os presenteou

(...) Ted e a mulher de Cambridge, a mulher sem rosto, sem voz, sem nome, uma batata lisa (...)

o nascimento de Mark, há quase dezenove anos (...)

---

*looked up at us, but did not move away. They were in possession, sinister in their assurance, their indifference to our passing. On the brow of a small eminence to our left stood a solitary tree. (...) in the trees's branches, unnaturally large, frisked three large grey squirrels. They were too large for the thin tree; they looked unreal, out of perspective, like creatures in a medieval painter's allegory. (DRABBLE, 1981, p.163).*

e Mujid criança em sua aldeia [...] Uma aldeia empoleirada numa encosta de montanha? Ou num platô alto? Terra amarela, terra vermelha, poeira, areia<sup>6</sup>.

Uma outra forma de ressonância de Virginia Woolf, mais especificamente, de *Mrs Dalloway*, pode ser identificada no tratamento dado à cidade de Londres em *The Middle Ground*. As respostas das protagonistas dos dois romances à metrópole convergem: tanto Clarissa quanto Kate têm uma forte ligação com a cidade, ainda que Kate, por viver em uma época diferente, tenha muito mais consciência do horror e da violência urbanas. Vale a pena justapor uma passagem de Drabble a uma outra de Woolf e atentar para o olhar que suas protagonistas dispensam a Londres:

Da janela do décimo-segundo andar, a cidade projetava-se a perder de vista, a catedral de São Paulo ao fundo, as torres da City assomando, e abaixo delas, mais próximos, a rede de ruas, quintais, becos, canais, armazéns, curvas e chaminés, trilhos, pequenas fábricas (...) sem planejamento, desordenadamente, emaranhada, enredada, remendada e reconstruída, o velho e o novo lado a lado, superpondo-se, confundindo-se, sempre decadente e contudo sempre renovada: Londres, como haveria alguém de se cansar dela (DRABBLE, 1988, p. 258).

Que loucos somos, pensava ela atravessando Victoria Street. Só Deus sabe como se ama isto, como se considera isto, compondo-a sempre, criando-a de novo a cada instante. (...) nos olhos dos passantes, na sua pressa, no seu andar, na sua demora; no burburinho e vozeria; carruagens, autos, ônibus, caminhões, homens-sanduíches cambaleantes; bandas; realejos, na glória e no rumor estranho do cantar de um avião sobre a sua cabeça, estava

---

<sup>6</sup> No original: *Spin, spin, little apple, said Kate shutting her book, shutting her eyes, and the apple span, and in it she saw, tiny and faraway like the Eiffel Tower in a crystal snow storm:// herself and Peter, lonely Londoners, playing with a paper boat on the fairytale village duckpond in Devon, longing for the familiar resentments of home (Had they so longed? Had that been it?)// Hugo singing a song which the curds had much preferred to any of the cheerful Gilbert and Sullivan or mournful Bach chorales with which he also regaled them// Ted and the woman from Cambridge, the faceless voiceless, nameless woman, a face like a white blank potato (...)// Mark's birth, nearly nineteen years ago (...)// and Mujid as a baby in his village, perched on a mountain side? On a high plateau? Yellow earth, red earth, dust, sand* (DRABBLE, 1981, p.203-205).

isto, que ela amava: a vida, Londres; aquele momento de junho (WOOLF, 2003, p. 12)<sup>7</sup>.

Os estilos das duas escritoras, ancorados na listagem aleatória de elementos urbanos, empilhados carinhosamente ou segmentados para simular o caos citadino, tornam-se espelhos mútuos nas palavras e nas imagens que descrevem sua cidade: Drabble a vê “remendada e reconstruída, o velho e o novo lado a lado (...) sempre decadente e contudo sempre renovada: Londres, como poderia alguém se cansar dela” (DRABBLE, 1988, p. 258). Woolf afirma “Só Deus sabe como é amada, considerada, como é criada, destruída e renovada a cada instante (...) a vida, Londres; aquele momento de junho” (WOOLF, 2003, p. 12).

Enquanto Clarissa caminha pela cidade, suas indagações e as lembranças perturbadoras do passado não parecem tão ameaçadoras, tudo se desfaz no burburinho vivo e acolhedor da urbe.

Já a heroína de Drabble está exposta à crueza e à alienação de uma Londres marcada pelos conflitos raciais, pela miséria e pela intolerância. Na plataforma do metrô, acompanhada de Mujid, o jovem refugiado iraquiano, curdo, doutorando da Universidade de Bagdad, que Kate abriga, temporariamente, em sua casa, a protagonista de Drabble observa o multiculturalismo acompanhado de intolerância, bem como alguns aspectos de indigência na Inglaterra do final do século XX:

(...) o que Mujid pensa da Londres de hoje (...) do estranho casal instalado num banco, o rapaz gordo sentado nos joelhos da moça mais gorda ainda, ambos vestindo um tipo encardido de couro negro, já àquela hora cheirando à bebida e maconha, enfeitados com fivelas, alfinetes e insígnias (...). O cabelo da moça era tingido de um amarelo canário manchado (DRABBLE, 1988, p.115)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> No original: *Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it around one, tumbling it, creating it every moment afresh [...] In people's eyes, in the swing, tramp and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs: in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June* (WOOLF, 1992, p. 5).

<sup>8</sup> No original: (...) *what Mujid make of london today (...)that curious couple sitting on the bench, the large young man on the larger girl's knees, both dressed*

FORA COM OS NEGROS, MORTE AOS BASTARDOS NEGROS QUE DESGRAÇAM O NOSSO PAÍS, BRITÂNICOS FORA DA IRLANDA DO NORTE, CÃES MUÇULMANOS, BASTA À MATANÇA IRAQUIANA DE CURDOS (...) FUR OFF. Kate obervou mais de perto. Seria FUR uma nova maneira de se pronunciar FUCK? Seria uma palavra nova? Ou a evidência do péssimo ensino de habilidades básicas, como ortografia, nas escolas fundamentais (DRABBLE, 1988, p. 115)<sup>9</sup>.

Mas o momento de crise que vive não impede que Kate mantenha uma relação afetuosa com sua cidade. Em meio a tanta desordem e sofrimento identifica, “moitas verdejantes e esparsas flores amareladas abrigando-se inesperadamente em nichos de pedra” (DRABBLE, 1988, p. 119)<sup>10</sup>. À maneira de Woolf, ainda, a cidade, suscitando a vida.

Mas o diálogo mais evidente entre *The Middle Ground* e *Mrs Dalloway* se dá por meio da festa final, que marca os dois romances. Utilizando, aqui, o intertexto paródico, Margaret Drabble se apropria da festa de *Mrs Dalloway* tanto para se declarar leitora reverente de Woolf quanto para revelar sua postura crítica diante de uma época de privilégios e frivolidades.

A festa dada por Kate, em *The Middle Ground*, para celebrar o décimo nono aniversário do filho Mark, a recuperação da amiga Evelyn de um grave acidente, a partida de Hugo para Bagdad e a de Mujid para Paris, tudo funciona como paródia de situação: faz um comentário bem humorado da forma como os tempos mudaram para as mulheres e, também, de o quanto a vida se acelerou desde os anos 20. Drabble, também, justapõe sua heroína impulsiva, desorganizada e comunicativa à sua plácida ancestral literária.

---

*in a dirty variety of black leather, smeling even at this early hour of drink and pot, adorned with buckles and pins and badges. The girl's hair was dyed an intermitent canary orange* (DRABBLE, 1981, p.104).

<sup>9</sup> No original: *NIGGERS GO HOME, KILL THE BLACK CUNTS WHO ARE RUINING THE COUNTRY, BRITS OUT OF NORTHERN IRELAND, MUSLIM DOGS, STOP IRAQI SLAUGHTER OF KURDS (...) FUR OFF. Kate peered more closely. Was FUR a new way of pronouncing FUCK? Was it a new word altogether? Was it evidence of rotten teaching of basic skills such as spelling in primary schools today?* (DRABBLE, 1981, p. 105).

<sup>10</sup> No original: “*tufts of greenery and ragged yellow flowers clinging boldly to stony niches*” (DRABBLE, 1981, p. 108).

*Mrs Dalloway* começa com a saída de Clarissa para comprar flores para sua festa, deixando os outros preparativos nas mãos dos empregados. Em *The Middle Ground*, Kate se dá conta de que precisa comprar flores para sua festa depois, apenas, da observação da filha, Ruth: “Vá arrumar as flores – sugeriu Ruth. – é o que as pessoas costumam fazer antes de dar festas. – Ruth estava estudando *Mrs Dalloway* para prestar o vestibular” (DRABBLE, 1988, p. 283)<sup>11</sup>. Clarissa compra uma cuidadosa seleção de flores; Kate compra as que lhe chamam a atenção. Clarissa tem tempo ao longo de seu dia ocioso para consertar o vestido que melhor lhe assenta, o verde, estilo sereia; Kate se senta na cama, quando os convidados estão prestes a chegar, e conclui que nenhum de seus vestidos são adequados; diferentemente de Clarissa, Kate nunca conseguiu definir seu próprio estilo. Ambas as heroínas estiveram doentes, mas a doença de Kate, depressão depois do aborto provocado, jamais faria parte da experiência de Clarissa. Aos convidados de Clarissa, um seletíssimo grupo, representativo do que há de mais requintado na sociedade londrina, justapõe-se o excêntrico grupo que compõe os convidados de Kate: um poeta rastafári, uma atriz de segunda categoria, um grupo de roque, seu ex-marido, seu ex-amante, artistas, diretores de televisão e tantos outros.

Este procedimento intertextual, em estilo paródico, aproxima o texto de Drabble do pós-modernismo. A paródia contemporânea é um recurso que se insere na tendência da literatura, a partir da segunda metade do século XX, de debruçar-se sobre si mesma: tanto na direção do próprio texto, quanto na direção de textos anteriores, um virar-se para dentro para refletir sobre sua própria constituição. Segundo Linda Hutcheon, “uma das principais formas de comentar sobre si mesmo, do interior, é através de reelaborações paródicas de textos já existentes” (1989, p. 13).

Ainda segundo Hutcheon, a paródia é “inversão irônica”, é “repetição com distância crítica, que marca a diferença, ao invés da semelhança” (1989, p. 17), ou, ainda, “estabelece a diferença no coração da semelhança” (1989, p. 19). Mas, continua Hutcheon, “a crítica não tem de estar presente na forma do riso ridicularizador” (1989, p. 18), porque “o âmbito do ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (1989, p. 54).

---

<sup>11</sup> *No original*: “Go and arrange the flowers’ said Ruth. ‘That is what people are supposed to do before parties’. Ruth was doing Mrs Dalloway for a Level”. DRABBLE, 1981, p. 261).

Através da justaposição das duas festas, o efeito gerado é, justamente, o de uma mistura de crítica e homenagem. Drabble se declara leitora reverente de Woolf, mas evidencia, por meio da ironia que emerge, as especificidades de seu texto e contexto.

O diálogo intertextual, em *The Middle Ground*, estabelece-se, também, por meio da inserção de contos de fada: Kate buscará paralelos para compreender sua crise no mundo ficcional de sua infância. Em seu retorno a Romley, o subúrbio onde crescera, em visita a sua antiga escola, um dos livros favoritos de sua infância lhe chama a atenção: uma antologia de contos de fada, *Old Peter's Russian Tales*. Kate o empresta e, ao relê-lo, identifica, no conto sobre duas crianças, “Alenoushka e seu Irmão” (DRABBLE, 1981, p. 159-161), a própria história e a do irmão, Peter, com quem, hoje, não consegue se relacionar bem por conta dos efeitos nocivos da vida familiar marcada por uma mãe obesa e agorafóbica e um pai franzino e neurótico – motivo de chacota na escola e na vizinhança. No conto, dois irmãos órfãos caminham pelo mundo, zelando um do outro. “Teria ela invejado aquelas crianças orfãs? Teria desejado que ela e Peter fossem sozinhos no mundo?” (DRABBLE, 1988, p. 178)<sup>12</sup>, imagina logo de início.

Uma feiticeira afoga Alenouska e planeja a morte de Vanoushka, já transformado, por ela, em um cordeiro. Kate se identifica tanto com Alenoushka quanto com a feiticeira. Como Alenoushka, era a irmãzinha cuidadosa e amada pelo irmão; como feiticeira, vê-se responsável pela morte de seu bebê e pela transformação de Peter no estranho que, hoje, volta-se contra ela por meio das cartas anônimas.

Na outra história da coletânea, “O Pires de Prata e a Maçã Transparente”, já mencionada neste trabalho, Kate vê um espelho da história das três irmãs Scott, que conhecera na infância e com quem, em função das entrevistas que realiza, agora, para um especial de televisão sobre mulheres, volta a ter contato. Na história (DRABBLE, 1988, p. 188-190), as duas irmãs más matam a irmã boa e ingênua porque querem sua maçã transparente e seu pires de prata, com os quais consegue ver o mundo inteiro. Para Kate, Annie Scott é a irmã imolada: vive no subúrbio, com o marido e três filhos, sobrecarregada de trabalho e problemas financeiros. Annie mantém sua dignidade, enquanto as irmãs preferiram uma vida mais fácil e

---

<sup>12</sup> No original: “*Had she envied these children their orphaned state? Wished herself and Peter alone in the world?*” (DRABBLE, 1981, p. 158).

pouco digna: Pauline vive no Canadá com nome falso e muito dinheiro – casou-se com um ladrão –, Marylou é atriz de filmes de terceira categoria.

Além do diálogo com outros textos literários, a obra de Drabble dialoga consigo mesma porque personagens dos romances anteriores reaparecem, gerando a impressão de que formam uma grande família.

Em *The Middle Ground*, revemos personagens de dois outros romances: Gabriel e Phillipa Denham, de *Jerusalem The Golden* (1967) e Rosamund Stacey, de *The Millstone* (1965). Estas personagens, que eram jovens quando apareceram pela primeira vez, estão, agora, na meia-idade. Gabriel, o jovem belo e bem nascido, que fascinou Clara Maugham em *Jerusalem the Golden*, é, agora, o bem sucedido diretor de televisão responsável pelo especial de televisão de Kate. Seu fracasso pelas mulheres, evidente em seu caso com Clara, no início de sua vida de casado, permanece, embora ele e Phillipa tenham se divorciado, e ele tenha-se casado novamente. Phillipa, cuja estranha depressão e extrema sensibilidade ao sofrimento destoavam de suas roupas finas e de sua aparência de manequim, tornou-se católica e encontrou sua vocação nas visitas que faz a hospitais. Kate, mais madura e experiente que Clara, dá-nos uma versão mais complexa de Gabriel: “fraudulento, desagradável, falso”, ainda que “charmoso, sorridente, afável, paternal” (DRABBLE, 1988, p. 219)<sup>13</sup>. Rosamund Stacey, aparentemente, não se casou e criou, sozinha, Otavia, a filha ilegítima que é o centro da história de *The Millstone*. Kate suspeita de que Rosamund pode ser o próximo foco de interesse romântico de Ted Stennett.

Por meio desta migração de personagens, que ocorre em inúmeras outras ocasiões,<sup>14</sup> Drabble tece uma grande teia que recobre toda sua obra. Seu leitor se acostuma ao reencontro, mas sabe que obterá, apenas, algumas atualizações de dados, jamais a conclusão das histórias das personagens. Por meio deste procedimento, Drabble abre as fronteiras do, tradicionalmente, fechado universo do romance, e descortina, para trás e para frente, a visão de seu leitor.

---

<sup>13</sup> No original: “fake”, “creep”, “hollow”; “charming, smiling, soothing, debonair”. (DRABBLE, 1981, p. 201-202).

<sup>14</sup> Para citar alguns exemplos, Kate, Ted e Gabriel, retornarão em *The Radiant Way*, de 1987, e Gabriel reaparecerá em *The Gates of Ivory*, de 1991.

A intertextualidade, contudo, não se limita a relações estabelecidas entre os textos escritos. Em *The Middle Ground*, textos visuais fornecem paralelos para a compreensão de pontos centrais do romance.

Por meio de uma pintura de Van Dyck, por exemplo, tem-se uma excelente oportunidade de melhor entendimento do perfil de Hugo, amigo íntimo de Kate. O próprio Hugo relata uma visita ao museu de Kenwood, na qual algumas pinturas favoritas são revistas:

Detivemo-nos diante de meu quadro favorito, o elegante Duque de Richmond pintado por Van Dyck, recostado com um sorriso astuto nos lábios finos, os cachos acobreados cascadeando pela branca e engomada camisa, o cão fiel a fitá-lo com expressão de atenta dedicação, uma lança encostada à cadeira exprimindo força eventual. Conforto, garbo, riqueza, poder; uma cortina bordada, uma paisagem distante, um manto rubro (DRABBLE, 1981, p. 178)<sup>15</sup>.

A natureza romântica e aristocrática de Hugo é evidenciada por sua própria descrição do quadro.

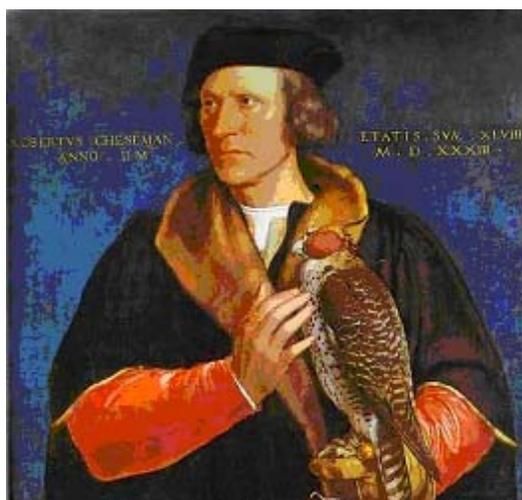


*Duque de Richmond* (James Stuart), de Van Dyck  
(Fonte: [www.imagereproductions.com/pages/vandyck2html](http://www.imagereproductions.com/pages/vandyck2html))

---

<sup>15</sup> No original: *We paused in front of my favorite painting, Van Dyck's handsome Duke of Richmond, sitting back with a knowing smile on his fine lips, his red-gold curls tumbling, his white shirt billowing, his faithful dog gazing up at him with an expression of alert fidelity, a spear leaning against his chair with casual potency. Ease, grace, wealth, power; an embroidered curtain, a distant landscape, a red robe* (DRABBLE, 1988, p. 162).

Em outra ocasião, as mesmas características de Hugo, requinte, elegância e tradição, são destacadas com o auxílio de outra pintura: o retrato de Robert Cheseman. Kate revela que a refinada Judith, esposa de Hugo, teria lhe revelado, certa vez, que se interessara por ele por lhe lembrar os retratos pintados por Holbein, especialmente “o de Robert Cheseman, vestindo uma capa de pele, com um falcão empoleirado no punho” (DRABBLE, 1988, p. 192)<sup>16</sup>. De fato, Hugo se interessa por falcoaria, que descreve como “um esporte de príncipes” (DRABBLE, 1988, p. 167)<sup>17</sup>.



*Robert Cheseman*, de Hans Holbein

(Fonte: [www.join2day.com/abc/H/hlbein/holbein24.JPG](http://www.join2day.com/abc/H/hlbein/holbein24.JPG))

A relação complicada de Hugo com sua mãe, Nancy Mainwaring, é ilustrada por uma pintura atribuída a Vanmour – Lady Mary Wortley Montagu e seu filho. Segundo Judith, Lady Montagu era a “própria imagem da mãe de Hugo” (DRABBLE, 1988, p. 234)<sup>18</sup>. A atmosfera do quadro evoca a infância de Hugo, passada com a família no Oriente, onde o pai exerceu a função de diplomata em vários países. Numa visita até a National Portrait Gallery, onde se encontra o retrato de Lady Montagu, Hugo, Kate e Gabriel concluem que, de fato, a aparência e o porte das duas mulheres se assemelham. Nancy Mainwaring, que fora uma beldade, mantinha, ainda, os traços refinados e a elegância, e é definida pelo filho como “uma criatura agitada, impaciente, apressada, insatisfeita, vaidosa, sempre à procura de um reflexo”, além de pouco maternal

<sup>16</sup> No original: “*the one of Robert Cheseman in a fur cape with a hawk on his wrist*”. (DRABBLE, 1981, p. 176).

<sup>17</sup> No original: “*a sport of princês*” (DRABBLE, 1981, p. 167).

<sup>18</sup> No original: “*the spitting image of his mother*”. (DRABBLE, 1981, p. 215).

(DRABBLE, 1988, p. 189)<sup>19</sup>. Lady Montagu, destaca Gabriel diante do quadro, é “elegante, alta, esguia, altaneira, maravilhosamente bem vestida (...), a cabeça bem proporcionada e atenta, o pescoço tão delicado quanto o da Sra Mainwaring, e um expressão narcisística igualmente provocadora nos olhos distantes” (DRABBLE, 1981, p. 234)<sup>20</sup>.

Hugo observa, a Kate e a Gabriel, que a mulher do quadro parece estar torcendo o braço da pobre criança. A narradora complementa: “A jovem e bela mãe tinha o braço do filho ligeiramente erguido, em ângulo desconfortável, quase acima da cabeça, uma posição que teria incomodado caso lhe tivessem exigido mantê-la por muito tempo. Um ângulo cruel, forçado, antinatural” (DRABBLE, 1981, p. 235)<sup>21</sup>. O comentário bem humorado de Hugo, que se segue, é bastante revelador: “Ela o manteve no ar até que o braço definhasse, secasse e caísse” (DRABBLE, 1981, p. 235). No original: “*She kept it up so long, the arm withered and died and dropped off*” (DRABBLE, 1988, p. 216). Os outros dois se voltam para conferir se o braço, que Hugo perdera como correspondente de guerra na Eritrêia, era o mesmo do quadro. Confirmada a dúvida, os três riem, mas fica a imagem do menino só, entre o amor pela mãe indiferente e o ciúme do pai, em meio aos tapetes e camelos, lendo “*Arábia Deserta* de Doughty, *As Mil e Uma Noites* e *Os Sete Pilares da Sabedoria* de Richard Buton e *Jornadas no Kurdistão* de Fraser” (DRABBLE, 1988, p. 188)<sup>22</sup>.

Enquanto os símbolos de Hugo são aristocráticos, os de Kate são prosaicos. Hugo se recorda que, há dez anos, Kate lhe revelara sua predileção pelas cenas domésticas do holandês Peter de Hooch. Destacara duas pinturas: uma “da mulher e a empregada no quintal com um peixe dentro de um balde” (DRABBLE, 1988, p.178); outra

---

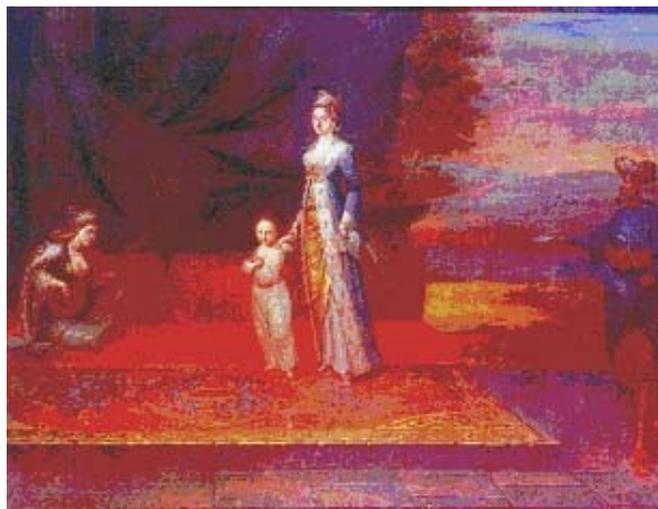
<sup>19</sup> No original: “*a fair-haired beauty (...), a restless creature, impatient, quick, vain, always looking for a flattering reflection*”. (DRABBLE, 1988, p. 172-173).

<sup>20</sup> No original: “*elegant, tall, slim, poised, posed, beautifully dressed (...)* her neat little head indeed alert, her neck as well turned as Mrs Mainwaring’s, and a similarly provocative narcissistic look in her faraway eyes” (DRABBLE, 1988, p. 215).

<sup>21</sup> No original: “*The pretty young mother had her son’s arm slightly raised, at an uncomfortable angle, almost above his head, an angle that must have hurt, had he been asked to hold the pose for long. An unfeeling, forced, unnatural angle*” (DRABBLE, 1988, p. 216).

<sup>22</sup> No original: “*Doughty’s Arabia Deserta, Sir Richard Burton’s The Arabian Nights and The Seven Pillars of Wisdoms and Fraser’s Journey’s in Kurdistan*” (DRABBLE, 1981, p. 172-173).

“da mulher descascando maçãs e a meninazinha” (DRABBLE, 1988, p. 178. No original: “*of the woman peeling apples apples and the little girl*”. DRABBLE, 1981, p. 163). Dez anos mais tarde, no presente do romance, numa visita até a National Gallery para rever as pinturas, Kate só consegue enxergar nelas “um certo lampejo apático de complacente claustrofobia, posto que havia mais coisas na vida além de fundos de quintal e cabeças de peixe e cascas de maçã” (DRABBLE, 1988, p.236)<sup>23</sup>.



*Lady Mary Wortley Montagu e seu filho*, de J. B. Vanmour  
(Fonte: National Portrait Gallery, London, Slide NPG 3924)



*Mulher e sua criada em um quintal*, de Peter de Hooch

---

<sup>23</sup> No original: “*a certain dull gleam of complacent claustrophobia, for there was more to life than back-yards and fish-heads and apple peel*”. DRABBLE, 1981, p. 217).

(Fonte: [ww.exittoart.nl/hooch/hooch12.htm](http://ww.exittoart.nl/hooch/hooch12.htm))



*Mulher descascando maçãs*, de Peter de Hooch  
(Fonte: [gallery.euroweb.hu/art/h/hooch/peeling.jpg](http://gallery.euroweb.hu/art/h/hooch/peeling.jpg))

Kate se dirige, então, à sala das pinturas de Claude Lorrain: *O Embarque de Santa Úrsula* e *O Embarque da Rainha de Sabá*. Nelas, encontra imagens que atraem um lado diferente de sua natureza, mais condizente com o momento presente de sua vida:

Pequenos vultos enigmáticos gesticulando calmamente enquanto em primeiro ou último plano o mar cintilava, a superfície da água encrespava-se, os cabos do cordame estiravam-se, batiam em pancadas secas e distendiam-se, as velas começavam a subir e a inflar-se, o coração a exaltar-se: o mar aberto vibrando de sedução e, mais além, ainda que remotamente, os caminhos do oceano. As pequenas ondas espumejantes, as caudas dos cavalos marinhos, a brisa incipiente. Embarque. Seu coração agitou-se (DRABBLE, 1988, p. 236-237)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> No original: *Small enigmatic figures, gesturing, calmly, while in the foreground and background the sea glittered, the surface of the water ruffled, the ropes of the rigging plucked and rapped and tightned, the canvas began to lift and swell, the heart to rise; the open sea shining with invitation, and radiant, far out, the paths of the sea. The little white waves, The mare's tales, the rising breeze. Embarkation. Her heart stirred* (DRABBLE, 1988, p. 217-218).

O último Claude da coleção, desconhecido de Kate até então, chama-lhe a atenção: “*Psyche Locked Out of the Palace of Cupid*” (“Psiquê Exilada do Palácio de Cupido”), também, conhecido como “*The Enchanted Castle*”; (“O Castelo Encantado”). Neste, ao fundo, aparecem, novamente, os símbolos do embarque: “o mar, as pequeninas velas brancas soltas ao vento, sob o sol” (DRABLE, 1988, p. 237)<sup>25</sup>.



*Embarque de Santa Úrsula*, de Claude Lorrain.

(Fonte: [www.nationalgallery.org.uk/WebMedia/Images/30/NG30/eNG30.jpg](http://www.nationalgallery.org.uk/WebMedia/Images/30/NG30/eNG30.jpg))



*Embarque da Rainha de Sabá*, de Claude Lorrain.

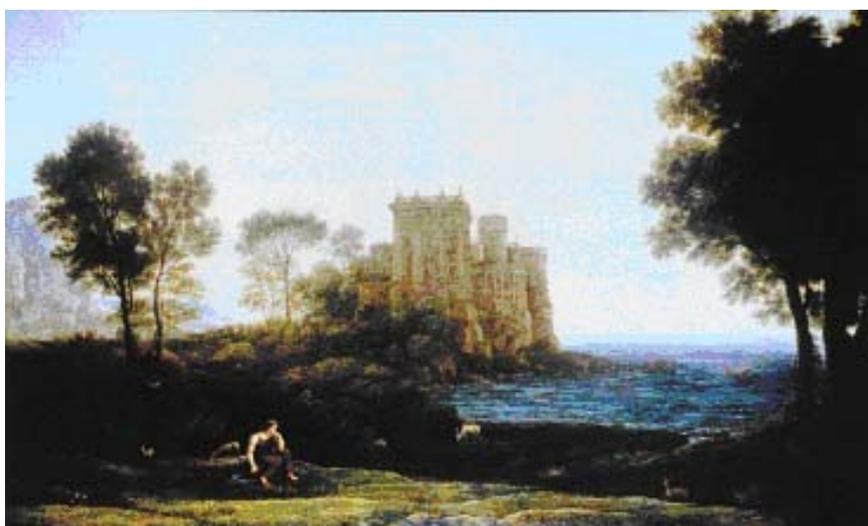
(Fonte: [www.nationalgallery.org.uk/WebMedia/Images/14/NG14/eNG14.jpg](http://www.nationalgallery.org.uk/WebMedia/Images/14/NG14/eNG14.jpg))

---

<sup>25</sup> No original: “*the sea, and little white sails free in the wind, in the sunlight*” (DRABLE, 1981, p. 218).

Mas Psiquê, cuja situação lembra a de Kate, após o término da relação com Ted, está melancólica: “Em primeiro plano, a figura de Psyche, em atitude de desalento, pesada, inerte, pernas e braços compactos, uma mulher corpulenta, visivelmente abandonada” (DRABBLE, 1988, p. 237)<sup>26</sup>. Kate completa:

Porque Psiquê não levantava os olhos e contemplava toda aquela vastidão ofuscante? Acaso seu coração não despertaria, se decidisse olhar? Por que se deixava ficar sentada, assim tão taciturna, tão deselegante como um fardo abandonado, tão absorta nas coisas terrenas? Cumpriria-lhe erguer os olhos, mover-se e partir. O castelo do amor era prisão, fortaleza, túmulo; como podia deixar de apreciar a sorte de ser deixada de fora, de estar segura ao ar livre? Que levante e vá (DRABBLE, 1988, p.237)<sup>27</sup>.



*Psiquê olhando o palácio de Cupido (O palácio encantado)*, de Claude Lorrain.  
(Fonte: National Gallery, London, Slide 6471)

Uma leitura superficial propõe um significado pronto para este episódio que envolve as pinturas de De Hooch e Claude: Kate rejeita a domesticidade enfadonha do quadro flamengo em favor das expansões das paisagens de Claude, numa nítida alusão à superação

---

<sup>26</sup> No original: “*There sat Psyche, in the foreground, in an attitude of despondency, heavy, dull, large-limbed, dark, a large woman clearly abandoned*” (DRABBLE, 1981, p. 218).

<sup>27</sup> No original: *Why did not Psyche look up, and see all the glittering expanse? How could her heart not rise, if she were to look up? Why did she sit there so dumbly, so inelegantly, so much of a heap, so intent upon the earth? She should look up, and move, and go. The castle of love was a prison, a fortress, a tomb, how could she not appreciate her luck in being locked out, in being safe here in the open air? Let her rise and go.* (DRABBLE, 1981, p. 218).

dos papéis tradicionais da mulher, tanto no lar quanto na relação amorosa.

*The Middle Ground*, contudo, é um romance que se recusa a funcionar em termos tão diretos. Não há dúvida de que, passada a fase das crianças pequenas, as cenas domésticas de De Hooch já não tocam a sensibilidade de Kate com a mesma intensidade. Mas as imagens evocadas por ela mesma e, depois, ecoadas por Hugo para descrever o mundo de Kate, no final do romance, propiciam um potente insight: “ficarei aqui, entre as cabeças de peixe” (DRABBLE, 1988, p. 269)<sup>28</sup>; “uma criatura luminosa, um anjo doméstico, circulando entre migalhas de pão, latas de lixo e cabeças de peixe” (DRABBLE, 1988, p. 276)<sup>29</sup>. Cabeças de peixe, cascas de maçã e latas de lixo representam os detritos de sua vida. Esta imagem, tão potente na vida de Kate desde a infância – o detrito, tematizado no prazer propiciado pelo cheiro dos esgotos que a acompanha a vida inteira, remetendo ao pai, técnico do serviço de tratamento de esgotos –, evoca, também, domesticidade. O detrito, a domesticidade, aliados à expansão da cena do embarque, compõem a cena final do romance. De Hooch e Claude, integrados, compõem o estado de renovação de Kate.

Kate não aceita o convite de Hugo para acompanhá-lo a Bagdá. Assume outros tipos de embarque: a aceitação do passado, a intensidade do presente e a imprevisibilidade do futuro. Sua busca por entendimento, por padrões para a vida, ela, agora, percebe, é vã porque não há lógica na vida. O passado ficou para trás, e o futuro é imprevisível, a beleza reside em aguardar o momento seguinte.

E Kate escolhe permanecer em sua casa, em sua cidade, mantendo as portas abertas – sua maneira tão peculiar de domesticidade. Ao mesmo tempo, a festa e a sensação de que sua vida está, novamente, em movimento, depois daquele ano em que tudo parecia perdido, indicam seu comprometimento com seu próprio embarque.

Com este romance Margaret Drabble celebra a serenidade da visão privilegiada pós-crise da meia-idade. Em seus futuros projetos, Drabble abraçará a velhice feminina, com suas mazelas, alentos e esperanças: a decadência física, a doença, o abandono, o desespero,

---

<sup>28</sup> No original: “*I shall stay here, among the fish-heads*” (DRABBLE, 1981, p. 248).

<sup>29</sup> No original: “*a bright person, an angel in the house, among dust bins and fish heads*” (DRABBLE, 1981, p. 254).

a sabedoria. Ainda assim, será a mesma que, no feminino, resiste e reitera a beleza do imprevisível, do inesperado, do pulsar da existência.

PIRES, R. M. S. Silva. Female Intertextual Dialogues: Margaret Drabble. *Revista de Letras*, São Paulo, v.44, n. , p. 79 - 99, 2004.

- *ABSTRACT: In The Middle Ground (1980), Margaret Drabble uses an intertextual web to depict the feminine search for identity and psychological integrity in middle age. This paper attempts to identify and analyze the absorption and integration of other texts in The Middle Ground. The dialogue, both in theme and style, with Virginia Woolf's Mrs Dalloway is initially considered, mostly from the perspective of parody. Other confluences are also studied: with Russian fairy tales, with paintings by Hans Holbein, J. B. Vanmour, Van Dyck, Claude Lorrain and Peter de Hooch, and also its references to the whole of Drabble's literary work.*
- *KEYWORDS: Women's literature; intertextuality; parody; Margaret Drabble, The Middle Ground.*