Silvestre Rudolfo Böing

A Tensão Fragmentária no Conto de Eudora Welty

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

SILVESTRE RUDOLFO BÖING

A TENSÃO FRAGMENTÁRIA NO CONTO DE EUDORA WELTY

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração em Teoria da Literatura, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Daghlian

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

626/93

1993

unesp

DEDICATÓRIA

À memória de meus pais, Rudolfo Böing e Eleonora Hülse Böing, desbravadores que incentivaram seus filhos a estudar.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual de Maringá que ofereceu as condições necessárias para a realização deste trabalho.

À Secretaria de Estado da Educação do Paraná que concedeu o afastamento para a realização do curso de pós-graduação.

À Comissão Fulbright e à CAPES pela concessão da bolsa que permitiu a realização de pesquisa na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill, EUA, de janeiro a maio de 1989.

Ao orientador, prof. Dr. Carlos Daghlian, pela compreensão, paciência e incentivo no desenvolvimento deste trabalho.

À esposa Olga Nadir, aos filhos Carmen Lúcia e William César, pelo incentivo e pelo apoio constante.

Ao Shoji Mitsuda pela diligência com que digitou o trabalho.

Silvestre Rudolfo Böing

Resumo/Abstract v

Nota Explicativa. vi

PRIMEIRA PARTE

1. INTRODUÇÃO 7

Vida e Obra de Eudora Welty. 8

2. O CONTO. 49

3. A TENSÃO FRAGMENTÁRIA. 71

SEGUNDA PARTE

4. *UMA CORTINA VEGETAL*. 85

4.1. "Lyly Daw e as Três Matronas" 85

4.2 "Uma Cortina Vegetal" 96

5. *A REDE DE ARRASTÃO* 111

5.1. "Livvie". 118

5.2. "Um Momento de Quietude". 131

6. *AS MAÇÃS DOURADAS*. 153

6.1. "Chuva de Ouro" 169

6.2. "Os Andarilhos" 179

7. AS VIAGENS: *A NOIVA DO INNISFALLEN* 195

"A Noiva do Innisfallen" 202

8. *CONTOS NÃO COLIGIDOS* 209

8.1. "Donde Vem a Voz?". 213

8.2. "Os Manifestantes". 217

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS 223

BIBLIOGRAFIA. 231

1. Obras de Eudora Welty. 231

2. Obras sobre Eudora Welty 232

3. Obras de Referência, História, Teoria e Crítica Literárias 237

A TENSÃO FRAGMENTÁRIA NO CONTO DE EUDORA WELTY

Tese de doutorado apresentada por Silvestre Rudolfo Böing à Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, SP, 1993.

RESUMO

O presente trabalho divide-se em duas partes. A primeira, depois de apresentar os objetivos, a vida e a obra de Eudora Welty, faz um estudo do conto como gênero literário e discute a técnica da tensão fragmentária, que embasa a análise de nove contos, feita na segunda parte, onde cada capítulo trata de um ou dois contos selecionados de uma coletânea representativa de uma das fases da obra da autora, ressaltando a tensão entre a integridade e a desintegração individual e social.

FRAGMENTARY TENSION IN EUDORA WELTY'S SHORT FICTION

Doctor's dissertation presented by Silvestre Rudolfo Böing to the Universidade Estadual Paulista at São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1993.

ABSTRACT

This dissertation is divided into two main parts. In the first, following the presentation of its objectives, Eudora Welty's life and works, the short story is studied as a literary genre, besides the technique of fragmentary tension, on which the analysis of nine representative short stories done in the second part is based. Each chapter deals with one or two short stories chosen from the collections that show the evolving phases of the author's short fiction, where the tension between the wholeness and the fragmentation of the social and the individual self is stressed.

NOTA EXPLICATIVA

As citações em português de obras publicadas em inglês, incluindo as do córpus, foram traduzidas pelo autor desta tese.

As indicações de fonte relativas ao córpus serão feitas mediante a colocação do número da respectiva página entre parênteses logo após cada alusão ou citação, já que todos os textos da bibliografia ativa encontram-se em *The Collected Stories of Eudora Welty*.

As indicações de fontes no que diz respeito à bibliografia passiva serão feitas mediante a colocação em notas, no final de cada capítulo, contendo o último nome do autor, que aparece em caixa alta na bibliografia, e o título da obra (quando houver mais de uma do mesmo autor) seguido do número da página pertinente; quando o autor e a obra tiverem sido mencionados no texto, apenas o número da página será indicado.

As notas de caráter explicativo também serão feitas no final de cada capítulo, inseridas na mesma série das notas de que trata o parágrafo anterior.

Sempre que mencionados pela primeira vez, os títulos das obras de Eudora Welty serão seguidos da tradução, entre parênteses, sugerida pelo autor desta tese.

PRIMEIRA PARTE

1. INTRODUÇÃO

Até onde pôde ser constatado, a recepção de Eudora Welty no Brasil restringe-se basicamente ao interesse crescente em incluir alguns de seus contos, especialmente aqueles já constantes das antologias norte-americanas, nos programas de literaturas de língua inglesa nos cursos de Letras das universidades brasileiras. Ao que se saiba, apenas um conto seu, "A Visit of Charity", foi traduzido para o português, com o título de "Uma Visita de Caridade". [1] No que diz respeito à crítica sobre Eudora Welty no Brasil, pôde-se localizar apenas uma comunicação apresentada em congresso, em 1990, que, embora se trate de um trabalho de poucas páginas, não deixa de refletir o interesse que sua obra começa a despertar entre nós.[2]

Desta forma, pretende-se não só contribuir, ainda que modestamente, para a bibliografia sobre a obra de Eudora Welty em português, mas também incentivar os leitores brasileiros a conhecê-la, dados o significado e a importância de sua arte. Seus contos e romances desenvolvem e elucidam, com exuberância, alguns aspectos artísticos e teóricos fundamentais relativos à ficção moderna e contemporânea.

Embora sejam feitas referências e observações sobre os romances e os contos de Eudora Welty em geral, este trabalho concentrou-se na análise de nove de seus contos, selecionados como representativos das diversas fases de sua obra, à luz do conceito decorrente da técnica da tensão fragmentária, que se

constitui numa das características próprias da ficção de nossos dias.

Vida e Obra de Eudora Welty

Desde a publicação, em 1936, de seu primeiro conto intitulado "Death of a Traveling Salesman" (Morte de um Caixeiro Viajante), Eudora Welty surgiu no panorama literário americano como uma grande promessa. Os eventos, como a exposição de sua obras, manuscritos, documentos e fotografias no Instituto dos Arquivos Públicos do Estado do Mississipi, um longo programa preparado pela TV Educativa do Mississipi levado ao ar em cadeia nacional, seminários e outras atividades acadêmicas em diferentes universidades, que marcaram a comemoração do seu octogésimo aniversário, em 13 de abril de 1989, evidenciam a realização plena da lingínqua promessa que se transformou na escritora viva mais famosa do país. A fama, porém, nunca afetou a personalidade da grande Dama das Letras do Sul. Sua simplicidade avessa a grandes "badalações" e seu retraimento natural que defende sua privacidade pessoal, sem a afetação da reclusão exibida pelos artistas "excêntricos", não impedem que continue recebendo em sua residência em Jackson, como sempre o fez, com gentileza sulina, humor e alegria, os interessados em Eudora Welty como escritora, sejam eles entrevistadores de televisão, jornais ou revistas, pesquisadores das universidades do país ou do exterior, ou mesmo grupos de estudantes. Também não se nega, mesmo em idade provecta, a viajar para outros estados, de preferência de trem, a fim de participar de simpósios e seminários em universidades ou proferir séries de palestras em universidades ou escolas secundárias. Esta admirável disponibilidade no âmbito intelectual e acadêmico repete-se no âmbito social, porém num círculo bem mais restrito no cultivo de suas antigas amizades em Jackson onde, como ela própria afirmou diversas vezes em seus depoimentos, recebe e faz visitas praticamente to-

dos os dias.

A carreira literária de Eudora Welty tem algo em comum com muitos dos seus contos: ressalta em ambos a simplicidade dos fatos exteriores, do ambiente, das ações básicas e do estilo em contraponto à riqueza e complexidade da realidade interior inerentes àquela simplicidade. O seu conceito de que o autor deve ser conhecido através de suas obras, aliado ao seu retraimento natural, sempre afastaram a idéia de biografias. Contudo, no correr dos anos, o dique da reserva de sua privacidade foi cedendo quando compartilhava partes de sua história pessoal com os entrevistadores[3] – e já foram muitos – ou nos esboços autobiográficos incluídos em seus escritos não ficcionais como *The Little Store* (A Venda), 1975, incluídos na seleção de ensaios e resenhas, *The Eye of the Story* (O Olho da História) de 1978, ou mais expressivamente ainda na série de três palestras proferidas na Universidade de Harvard,[4] em 1983, que, revisadas e reunidas, incluindo fotos dela e da família, num livro intitulado *One Writer's Beginnings* (A Iniciação de uma Autora), em 1984, oferecem uma generosa visão que serve de guia extraordinário para a leitura de sua obra ficcional.

Eudora Welty é uma mississipiana genuína por nascença e vivência, embora não provenha de umas das tradicionais famílias com cargas históricas e culturais que lançam suas raízes no Ante Bellum. Esta circunstância certamente contribuiu positivamente, ao lado de outros fatores que serão arrolados posteriormente, para a formação da perspectiva da escritora cuja produção ficcional se ambienta em quase sua totalidade em seu estado natal. Seus pais eram ádvenas que migraram para Jackson, num prolongamento sem retorno de sua viagem de núpcias de mil milhas depois da celebração, em 1904, na Virgínia Ocidental, estado de origem de sua mãe, Mary Chestina Andrews Welty. Seu pai, Christian Webb Welty, um iânqui filho de um fazendeiro de

origem germânica de Ohio, conheceu a professora da escola rural das montanhas da Virgínia Ocidental quando lá trabalhou numa indústria de madeira. O motivo de sua vinda para Jackson foi o trabalho na recém fundada companhia de seguros *Lamar Life* para a qual trabalhou o resto de sua vida, chegando à presidência da empresa.

Em seus recortes autobiográficos que cobrem o longo período da formação de sua personalidade, de sua preparação intelectual e iniciação como escritora de ficção, Eudora Welty destaca, entre muitas outras reminiscências e influências, o relacionamento amoroso, franco e entusiasta entre seus pais que transbordava para os filhos, ela e mais dois irmãos menores, Edward e Walter, na forma de carinho e proteção até exagerada, na forma de incentivo constante ao amor, à ordem, à honestidade (não se permitiam as mínimas mentiras), à leitura, à formação escolar, ao progresso e à observação positiva do mundo e da vida. Confessa a influência do pai, sempre otimista com a mente voltada para o futuro e o progresso e que aplaudia as invenções que instrumentalizavam o progresso, procurando incorporá-las à vida prática. A energia e o método com que ele trabalhava para atingir seus objetivos forneceram à impressionável e sensível Eudora um "modelo de regularidade e autodisciplina" que ela considera de grande utilidade para a futura escritora de ficção.

Sua mãe lhe transmitiu o espírito de independência que trouxera das montanhas da Virgínia Ocidental, a paixão por ouvir, contar e ler histórias, pois sua mãe lia diuturnamente para ela. Era da mãe que Eudora recebia o maior incentivo quando lhe confidenciava precocemente o seu desejo de seguir a carreira artística, especialmente a de escritora de ficção. O pai, por sua vez, incentivava os filhos a se prepararem para uma carreira pragmática que lhes garantisse ganhar a vida no futu-

ro. A escola primária, onde fora admitida precocemente aos cinco anos, marcou-a para sempre através da professora e diretora Lorena Duling e abriu-lhe o maravilhoso mundo da leitura, certamente a mais profunda paixão de sua vida. Confessa que "devorava" todos os livros disponíveis na biblioteca de casa, na escola e na Biblioteca Pública com prazer semelhante ao de devorar um bolo natalino: "O próprio prazer da leitura – quem não se lembra? – era como aquele de um bolo natalino, um doce devorar".[5] Esta sua paixão conjugava uma insaciável curiosidade intelectual com uma paixão física, sinestésica, perceptível nas seguintes palavras:

> Não consigo me lembrar de algum período em que não estivesse apaixonada por eles – pelos próprios livros, sua capa, encadernação e o papel da impressão, por seu cheiro, seu peso, por contê-los em meus braços, presos e levados para o meu mundo particular. Ainda analfabeta, eu estava pronta para eles, comprometida com toda a leitura que pudesse dar-lhes.[6]

Aulas de piano, pintura e desenho constituíam complementos à sua educação, tanto no período colegial como durante os estudos superiores. Concluído o segundo grau em Jackson, Eudora Welty freqüentou por dois anos a Faculdade Estadual do Mississipi para Mulheres, a primeira do gênero no país, em Columbus. Incentivada por seus pais, transferiu-se para a Universidade de Wisconsin em 1927, onde em 1929, graduou-se em Artes, com especialização em Inglês e Literatura, sob a orientação do prof. Ricardo Quintana. Aí se afirmou sua predileção por William Butler Yeats, Vigínia Woolf, William Faulkner e os autores russos, como Anton Chekhov, que relê até hoje. Procurando conciliar sua vocação artística com uma carreira pragmática, decidiu ir para Nova York matricular-se na Escola de Administração da Universidade de Colúmbia no curso de publicidade, que freqüentou durante um ano, enquanto fazia trabalhos de publicidade e freqüentava os teatros e bibliotecas.

Por causa da Depressão e sem emprego em Nova York, voltou a Jackson, em 1931, ano da morte do pai, para trabalhar na rádio local e escrever artigos para jornais da região. De 1933 a 1936, trabalhou como agente publicitária no Programa para o Progresso do Trabalho.[7] Neste trabalho ela teve a oportunidade de viajar e conhecer literalmente todo o estado do Mississipi. O que observou, fotografou e ouviu incorporou posteriormente, de multifacetadas formas, em suas obras de ficcção.

Aos 25 anos Eudora Welty começou a dedicar-se seriamente a escrever ficção, dando preferência inicial aos contos. Viu seu primeiro conto "Death of a Traveling Salesman" (Morte de um Caixeiro Viajante), publicado numa pequena revista chamada *Manuscript* editada em Akron, Ohio, em 1936.

Nos dois anos seguintes, seis de seus contos, entre os quais "A Memory" (Uma Lembrança), "A Piece of News" (Uma Notícia), "A Curtain of Green" (Uma Cortina Vegetal) e "Petrified Man" (O Homem Petrificado), foram publicados pela influente *Soutbern Review* em Baton Rouge, cujos editores Robert Penn Warren e Albert Erskin, escritores e críticos, perceberam uma grande promessa literária na jovem escritora. Isto não significa que vários de seus contos iniciais não tenham sido rejeitados pelos editores de revistas.[8] Em 1940, Diarmuid Russell, que se tornou seu agente literário e amigo permanente em Nova York, conseguiu vender alguns de seus contos, como "Why I Live at the P.O." (Porque Moro na Agência do Correio) e "A Worn Path" (Uma Trilha Batida) às revistas de circulação nacional, como *The Atlantic Monthly* e *Harper's Bazaar*. Em 1941 saiu sua primeira coletânea de contos, *A Curtain of Green and Other Stories* (Uma Cortina Vegetal e Outros Contos) pela editora Doubleday, Doran & Company, NY, graças ao entusiasmo que despertaram em um de seus editores, John Woodburn, que conhecera Eudora Welty numa

passagem por Jackson. A coletânea se compunha de dezessete contos, incluindo todos aqueles já publicados isoladamente nas revistas. A coletânea, bem recebida pelo público e pela crítica, fez deslanchar a carreira literária de Eudora Welty que se pôs a produzir mais intensamente. Seguiram-se outras coletâneas de contos: *The Wide Net and Other Stories* (A Rede de Arrastão e Outros Contos) em 1943, *The Golden Apples* (As Maçãs Douradas) em 1949, *The Bride of The Innisfallen and Other Stories* (A Noiva do Innisfallen e Outros Contos) em 1955. Outros dois contos posteriores foram publicados isoladamente na revista *The New Yorker*, *Where is The Voice Coming From ?* (Donde Vem a Voz ?) em 1963 e *The Demonstrators* (Os Manifestantes) em 1966.

Todos os contos foram finalmente reunidos num único livro: *The Collected Stories of Eudora Welty* (Os Contos Reunidos de Eudora Welty), publicado em 1980. Na seqüência cronológica de publicação, as coletâneas de contos foram permeadas pela publicação dos seguintes romances: *The Robber Bridegroom* (O Noivo Bandido) em 1942, *Delta Wedding* (Casamento no Delta) em 1946, *The Ponder Heart* (O Coração de Ponder) em 1954, *Losing Battles* (Perdendo Batalhas) em 1970 e *The Optimist's Daughter* (A Filha do Otimista) em 1972. Em 1978 publicou uma coletânea de seus ensaios e resenhas intitulada *The Eye of The Story*. *One Writer's Beginnings* (A Iniciação de uma Autora), publicado em 1984, ficou durante meses na lista dos *bestsellers* nacionais.

Durante a sua já longa carreira, recebeu praticamente todos os tipos de prêmios, honrarias e graus acadêmicos honoríficos disponíveis nos Estados Unidos, como afirma Ruth M. Vande Kieft em sua obra *Eudora Welty*.[9] O estado do Mississipi instituiu o 2 de maio como dia dedicado a Eudora Welty através do decreto do governador William L. Waller em 1973.

Para Eudora Welty o ouvido aguçado e afinado para a mu-

sicalidade e o colorido da linguagem aliado à imaginação visual são instrumentos básicos do ficcionista. A leitura de um único conto ou do conjunto de sua obra o comprova. Ela considera o espaço e o tempo como as âncoras a partir das quais a imaginação pode desenvolver a narrativa ficcional. Para ela o local (espaço localizado – *topos*) não é a fonte de inspiração mas a fonte de conhecimentos que lhe revela as coisas importantes, serve de guia, rumo e parâmetro para identificar, reconhecer e explicar.[10] No ensaio *Place in Fiction* (Lugar na Ficção) em que desenvolve com maior plenitude as suas idéias sobre este assunto, a autora enfatiza que o local é um recurso fundamental para o escritor lançar as raízes de sua ficção e "testar sua verdade", proporcionar ao leitor a "agradável ilusão" de que aquilo que ele vê é verdadeiramente a realidade do mundo e não do autor, além de proporcionar verossimilhança aos personagens e ao acúmulo de sentimentos associados com o local. Arremata, dizendo que "parece claro, que a arte que fala mais claramente, mais explicitamente, mais diretamente e com mais paixão a partir de seu local de origem permanecerá compreendida por mais tempo".[11]

O local também afeta a linguagem, por isso ela considera uma "dádiva especial" ser uma escritora sulista, onde a linguagem local é rica e colorida, onde as pessoas se deleitam em conversar, ouvir e recordar, onde a conversa tem uma natural tendência narrativa que inclui aventuras, proezas, histórias do folclore e lendas locais, mas focaliza especialmente as famílias e suas histórias. A continuidade e estabilidade da vida familiar e comunitária na cultura sulista e o relacionamento humano de seus membros são a fonte e o assunto central da maioria dos seus contos e de todos os seus romances. Realmente todos os seus romances e trinta e seis dos seus quarenta e um contos são ambientados nas várias regiões do Mississipi. Ela diz que não se incomoda que alguns críticos a chamem de escri-

tora regionalista, pois acha que é mister deles situar o escritor e julgá-lo, mas ressalva que o termo é empregado com conotação pejorativa por quem é de fora. Considera responsabilidade única do escritor escolher sobre o que deseja escrever. Quanto a ela, diz:

> Eu apenas penso em mim escrevendo sobre seres humanos e acontece que eu vivo numa região, como todos nós, por isso escrevo sobre aquilo que conheço – é o mesmo caso para qualquer escritor que vive em qualquer parte. Acontece também que amo esta minha região. Se isto aparece [em minhas obras], eu não ligo.[12]

Tanto sua origem familiar, como sua personalidade e formação, além de suas inúmeras viagens de estudos e de trabalho através do seu estado e do país ou pelo exterior proporcionaram-lhe a perspectiva adequada na abordagem dos assuntos de que se ocupa sua obra ficcional, onde o distanciamento e a objetividade em contraponto à intimidade tornam-se possíveis graças ao emprego de formas narrativas "exteriores" e "interiores" e onde a preocupação com os detalhes exteriores conduz a procura da significação, das essências, da realidade interior e dos mistérios da vida.

Eudora Welty sempre se considerou independente como pessoa e como escritora. Como escritora afirma que sua iniciação e crescimento foram solitários e autodidáticos, sem se prender conscientemente a nenhum grupo ou "escola literária" e sem receber influência direta de outro escritor. Seus escritos não revelam nenhuma tomada de posição partidária por uma causa ideológica, política ou social. Ela também sempre se recusou pessoalmente a participar ou tomar partido em movimentos como o feminista ou a luta pelos direitos civis que causaram tanto fragor no Mississipi.[13] Ela mesma resume sua atitude com a seguinte afirmação: "escrever honestamente e com todas as nossas potencialidades é o mínimo que nós [escritores] podemos fazer,

e o máximo".[14]

A seguinte afirmação de Elizabeth Evans é apropriada para encerrar a apresentação da autora e iniciar a apreciação crítica de sua obra:

> Os contos, romances, ensaios, resenhas, palestras, apresentações e a obra dramática de Eudora Welty marcam-na como uma verdadeira Dama das Letras. O conjunto de seu trabalho dedicado à ficção é complementado com seus outros escritos: em toda sua obra o leitor encontra a celebração da vida, a preocupação com o indivíduo e uma capacidade técnica incomparável. Sua carreira é rica e gratificante, repleta, como ela mesma já disse, "de grandes intervenções da boa fortuna".[15]

Sua primeira coletânea publicada em 1941, *A Curtain of Green*, contém dezessete contos relativamente breves, dos quais dezesseis são ambientados na área rural ou em pequenas cidades da região do Delta (do rio Yazoo com o rio Mississipi) cujo epicentro é Jackson. Um único conto, "Flowers for Marjorie" (Flores para Marjorie), é ambientado em Nova York. Nestas histórias, a então incipiente autora introduz temas e experimenta métodos, como uma amostragem de seu aprendizado, que irá expandir, contrair, refinar, remodelar ou excluir no desenvolvimento posterior de sua ficção. Embora Carol S. Manning afirme que a autora tenha diversificado a técnica e o contexto nestas histórias, apesar de sua ambientação sulista enfatizar o local, de tal forma que nenhuma visão unificadora possa emergir do conjunto, e Robert Penn Warren considere cada história, por causa da variedade, como um recomeço da autora em sua experiência ficcional, ou Robert Van Gelder veja a variedade "como se não existisse a marca registrada da mente de uma única autora nas histórias", os personagens que as centralizam têm muito em comum: são pessoas comuns, *"common people"*, que vivem na faixa penumbrosa e marginal da comunidade, isoladas e quase incomunicáveis por motivos tão diferentes como o fato de serem débeis

mentais, surdos-mudos, andarilhos, artistas ambulantes, caixeiros viajantes, pessoas auto-enclausuradas em suas próprias casas ou trancadas em asilos, ou então morando em lugares ermos do interior.

É um fato notável que Cleanth Brooks e Robert Penn Warren tenham incluído, já em 1943, um dos contos, "A Piece of News" (Uma Notícia) da recém publicada (1941) coletânea de contos de Eudora Welty em seu consagrado livro de crítica literária *Understanding Fiction* com um comentário interpretativo onde sublinharam uma das marcas da ficção de Eudora Welty: a sutil criação da atmosfera que permeia e direciona a revelação do enredo e dos personagens no conto.[16]

Em sua apresentação da coletânea *A Curtain of Green*, referindo-se à opção de Eudora Welty pelo gênero do conto apesar da insistência dos editores, típica da época, por um romance, Katherine Anne Porter afirma profeticamente que "ela muito bem poderá tornar-se uma mestra do conto, [pois] há contos quase perfeitos neste livro". (XVIII) Adiante aponta a abrangência extraordinária de estados de ânimo, ritmo, tom e variedade de assuntos que os contos oferecem, todos ambientados no cenário limitado de seu estado, mas bem conhecido da autora, e cujos personagens são do tipo "vulgar" que um crítico esnobe de Boston afirmou não desejar encontrar socialmente. (XIX) Defende o espírito satírico e o humor soturno de alguns contos como "Why I live at the P.O." ao afirmar que "como os pintores do grotesco oferecem somente descrições detalhadas de tipos reais e vivos observados mais aguçadamente do que é capaz o olho comum, assim os pequenos monstros humanos de Welty não são caricaturas mas indivíduos apresentados com exatidão e clareza". (XXI) Mas admite uma preferência pessoal por contos como "Death of a Traveling Salesman", "A Memory", "A Worn Path"

> onde a ação externa e a inaudível vida interior da imaginação humana quase se encontram e se confundem no misterioso limiar entre o sonho e o despertar, uma realidade recusando-se a admitir ou confirmar a existência da outra, mas ambas concorrendo para o mesmo fim. (XXI)

Katherine Porter arremata, destacando como valores de excelência em todos os contos a fuga ao artificialismo, o método de abordagem direta e simples, embora tratando de temas e estados anímicos complexos, onde as menores histórias demonstram uma reserva de potencialidade que marca a esplêndida iniciação ficcional da autora. (XXIII)

The Robber Bridegroom, um romance curto, *short novel*, publicado em 1942, conta a história de amor, cheia de peripécias e trocas aparentes de identidades, entre Rosamond Musgrove, duplicação da indefesa donzela dos contos de fada e da intrépida filha única do pioneiro desbravador, e Jamie Lockhart, dublê de comerciante dândi de Nova Orleãs, herói que salvou a vida de Clement Musgrove e bandido mascarado que liderava um bando ao longo da Trilha Natchez no Território do Mississipi. Como nos contos de fada, após a superação das provações no ambiente ao mesmo tempo hostil e edênico da fronteira selvagem e da revelação mútua ou restauração de suas "verdadeiras" identidades, no final feliz, o casal vive a vida abastada de comerciante em Nova Orleãs abençoado com um casal de gêmeos. A ação principal do romance se localiza entre o porto de Rodney e a fazenda de Clement Musgrove ao longo da Trilha Natchez (já em si mesma acumuladora de lendas), que percorre a floresta ao longo do rio Mississipi, na época remota de 1798, facilitando, assim, a confluência dos ingredientes lendários da presença simultânea dos pioneiros, dos índios e dos bandidos que propiciaram para a autora o transplante dos elementos europeus dos contos de fada que percorrem todo o romance.

Dos romances de Eudora Welty, este penetra mais fundo no passado histórico, sem constituir-se, de acordo com a própria afirmação da autora, em "romance histórico", apesar do emprego de alguns elementos ficcionalizados da própria História e da história lendária do Mississipi. Dentre seus contos, "A Still Moment" (Um Momento de Quietude) e "First Love" (Primeiro Amor) da coletânea The Wide Net são localizados num período tão remoto desta mesma Trilha Natchez quanto o romance em foco. "The Burning" (O Incêndio) e "Circe" que pertencem à última coletânea, *The Bride of the Innisfallen*, situam-se respectivamente na Guerra Civil e no tempo mitológico. As demais obras pertencem ao contexto contemporâneo à autora.

A obra provocou reações contraditórias nos críticos. Marianne Hauser vê na obra "um moderno conto de fadas, onde a ironia e o humor, o rematado absurdo, a profunda sabedoria e o surrealismo fantástico formam uma unidade poética através do poder de um estilo puro e refinado".[17] Ao passo que Lionel Trilling ataca a simplicidade consciente e "literária" da obra,[18] Michael Kreyling resume as impressões básicas dos leitores e críticos em duas: "a graça de um conto de fadas recontado com ironia e a seriedade de uma análise do tema do desencanto na busca de um paraíso bucólico, fundamentalmente americano".[19]

Nos oito contos da coletânea *The Wide Net and Other Stories* (A Rede de Arrastão e Outros Contos) publicada em 1943, parece que a autora lançou sua "rede de arrastão" abaixo da superfície da realidade aparente, na profundeza dos sonhos, para trazer à tona e revelar ao leitor o mistério da vida. Deixando escapar muito do humor que impregnava a maioria dos contos da coletânea anterior, a malha fina reteve nestes contos uma visão mais reflexiva e introspectiva, onde a meditação e o questionamento metafísico nem sempre obtêm respostas sobre o mistério da

vida. Os contos poderiam ser classificados como *Bildungsromanen* em miniatura ou rituais de passagem onde os personagens centrais, na maioria adolescentes e jovens ou por vezes até adultos, enfrentam, em suas viagens ou aventuras reais ou interiores e imaginárias, momentos de crise e experiências cruciais reveladores de forças vitais, do conhecimento de si mesmos, dos outros e do mundo na transposição entre o sonho ou a inocente ingenuidade e a realidade vivenciada, onde a solidão e a incomunicabilidade são como que implodidas pelas insuperáveis forças que conduzem ao relacionamento humano e ao amor. Assim acontece com o garoto surdo-mudo, Joel Mayes, do conto "First Love", que na viagem migratória da Virgínia para Natchez (Mississipi) perde os pais na floresta infestada de índios e sobrevive num quartinho dos fundos de um hotel em Natchez, engraxando as botas dos hóspedes durante a noite em troca de alojamento e comida. Seu momento de maior comunicação possível dentro de sua solidão acontece quando aceita dois foragidos da justiça, servindo-lhes comida e bebida que poupa de sua própria refeição ou rouba na cozinha e observa embevecido, sem nada ouvir, as longas discussões noturnas, entre "seus" dois hóspedes.

William Wallace Jamieson, do conto "The Wide Net" (A Rede de Arrastão), aturdido pelas estranhas atitudes de sua jovem esposa grávida Hazel, passa uma noitada de bebedeira com seu amigo Virgil, e ao retornar a casa encontra um bilhete dizendo que ela fora afogar-se no rio Pearl. William Wallace empreende com um grupo de amigos a varredura do rio com uma rede de arrastão à procura da mulher e, após um prolongado mergulho ao fundo do rio, sobe à tona com uma tenra planta nova na mão e com a revelação de que "o verdadeiro problema de Hazel era que ela estava transbordando de vitalidade". (180)

No conto "A Still Moment" há a confluência fortuita de três personagens viajantes, extraídos de personalidades histó-

ricas, que, extasiados diante da visão momentânea de uma garça branca num ponto da Trilha Natchez, vêem refletir nesta beleza ímpar seus respectivos fanatismos: o missionário Lorenzo Dow querendo salvar todas as almas, o bandido Murrell pretendendo destruir todos os homens e o naturalista Audubon desejando registrar toda a vida que enche o mundo.

Semelhante perplexidade acomete as três solteironas, Cora, Irene e Phoebe do conto "Asphodel", quando vão visitar, durante um piquenique, as ruínas interditadas da mansão de estilo dórico isolada no topo da colina no meio da pastagem. Enquanto recontam a vida da dominadora amiga Sabina, dona da mansão abandonada que falecera no dia anterior, elas têm a visão fugaz de Don McInnis, o marido desaparecido de Sabina, na pose de Pã-Sátiro desnudo junto às colunas, cercado de uma manada voraz de cabritos que se precipitam sobre as visitantes que debandam.

No conto "The Winds" (A Ventania), durante uma tempestade equinocial, protegida em sua casa e sentada entre seus pais, as reflexões de Josie revelam-lhe a necessidade de separar suas fantasias infantis da iminente realidade da vida adulta.

Dois outros ritos de passagem acontecem nos contos "Livvie" e "At the Landing" (No Atracadouro). A história de Livvie é a de um casamento do Inverno com a Primavera ("January May Marriage"). Ela casa-se bem jovem com Solomon, um homem bem avançado em idade que lhe dá o conforto de uma casa bem organizada e afastada numa fazenda do interior. Livvie suporta sua solidão até que, ao assistir o velho Solomon em seu leito de morte, sucumbe à tentação amorosa do jovem empregado, Cash McCord, vestido e aprumado como um deus da primavera. O velho Solomon ainda tem tempo para confessar que Livvie era jovem de-

mais para ser sua esposa e que fora egoísta em mantê-la longe das pessoas de sua idade.

Em "At The Landing" Jenny deixa a casa solitária do avô que a criara e é premida a seguir a estranha aventura de amor nas mãos de Billy Floyd, uma espécie de deus da natureza, criado às soltas sem família e sem raízes, guiado apenas pelos instintos primitivos da sobrevivência. Esta procura por Floyd leva Jenny, ao final, à crucial experiência de ser currada pelos rudes pescadores ribeirinhos do rio Mississipi. "The Purple Hat" (O Chapéu de Púrpura) é a história de uma mulher que por trinta anos, segundo relata o leão-de-chácara, vem ao cassino *Palácio dos Prazeres* de Nova Orleãs pontualmente às cinco horas da tarde sempre com seu chapéu de púrpura, para jogar, seduzir, matar e ser morta cada vez por um novo e jovem pretendente a amante. Este conto destoa na coletânea, pois é um conto gótico no qual o extremo surrealismo fantástico não chega a convencer; a tal ponto que a própria autora afirma que desejava não ter escrito esta história.

Robert Pern Warren, ao comparar os contos da coletânea *A Curtain of Green* com os contidos em *The Wide Net*, aponta como uma diferença fundamental, já sugerida pela frase de abertura do volume, "tudo o que aconteceu, aconteceu em tempos extraordinários num período de sonhos..." (153) que nós, leitores, adentramos nestes últimos contos um "mundo especial", no qual a autora propõe não estar bem segura do que acontece, onde "a lógica das coisas... não é bem a lógica pela qual nós vivemos, ou pensamos que vivemos, em nossas vidas cotidianas à luz do dia", mas conclui que, por outro lado, *A Curtain of Green* oferece maior variedade de assuntos, métodos e tons.[20]

Ruth M. Vande Kieft concorda com a última assertiva de Warren, nas considera que a tendência para a fantasia e a des-

crição da vida de sonhos está presente na ficção de Eudora Welty desde o início, embora nos primeiros contos a fantasia seja mostrada como um hábito mental de um dos personagens da história, como um fenômeno subjetivo que não distorce no leitor a realidade exterior apresentada como acontece em "A Memory", "A Worn Path, Old Mr. Marblehall" e "Powerhouse".[21]

Diana Trilling, ao fazer a resenha para a revista *The Nation*, nunca questionou a dedicação de Eudora Welty como escritora, mas classificou *The Wide Net* como livro de balés, não de histórias. Ao passo que Leo Lerman, escrevendo no *New York Herald Tribune*, considerou a coletânea um grande sucesso, pois

> ela escreve sobre Natchez, a antiga Trilha, sobre brancos pobres e negros nos distantes e isolados pedaços de terra arrancados da floresta e do rio, sobre a aristocracia sulista decaída de seu estilo e posição, as mansões em ruínas, vilas esquecidas e o Mississipi flui eternamente através de suas páginas, mas, embora sua linguagem seja ricamente local, seus personagens e ambientes sejam indubitavelmente do "*Deep South*", ela interpreta e registra a verdade, a verdade universal por ilação e com humor.[22]

O romance *Delta Wedding* (Casamento no Delta), publicado em 1946, oferece uma visão panorâmica, composta dos muitos detalhes e *close-ups* individuais, da extensa família típica de uma fazenda algodoeira da região do Delta do Yazoo no Mississipi: os Fairchilds que vivem a sua própria "história da humanidade", numa visão idílico-dramática, no seu mundo construído à parte em Shellmound. Ali reina Battle Fairchild, o chefe atual do clã, com sua esposa Ellen Dabney de Virgínia, grávida pela décima vez, sobre seus oito filhos, uma pequena multidão de negros empregados nos serviços das casas e do campo, rodeados de duas tias-avós viúvas da Guerra Civil e duas irmãs solteironas de Battle. A ação do romance centraliza os acontecimentos relacionados, individualmente e em conjunto, aos membros da grande família, durante a semana que tem como seu epicentro a celebra-

ção do casamento de Dabney com Troy Flavin. Dabney, de dezessete e segunda filha de Battle com Ellen, casa contra o gosto do pai, com Troy, o capataz da fazenda e filho órfão de pai, de uma família pobre das montanhas do norte do Mississipi, portanto um intruso pobre na família, cuja mãe nem podendo comparecer ao casamento envia apenas uma colcha de retalhos como presente de enxoval. A azáfama dos preparativos é intensificada com a vinda das encomendas de Memphis, com as calorosas recepções intermitentes dadas aos membros convidados da família que moram fora de Shellmound, mas sem perder seus vínculos, como o tio George, advogado em Memphis e o herói da família, tia Tempe de Inverness ou a pequena Laura McRaven de Jackson, órfã ainda de luto da tia Annie Laurie. Os preparativos são entrelaçados com lautas e intermináveis refeições e piqueniques, com o bulício das crianças por toda parte e com a troca de histórias recentes ou o recontar das antigas, especialmente pelas tias, sobre acontecimentos heróicos, trágicos e cômicos que vão se agregando à história "sempre viva e renovada" dos Fairchilds.

Casamento no Delta inicia sua história no dia 10 de setembro de 1923, ano escolhido, nas palavras da própria autora,

> por que este ano sem catástrofes naturais ou guerras me permitiria concentrar nas pessoas, sem influências externas indevidas; eu queria escrever uma história que mostrasse a solidez desta família e a vida que prosseguia no seu próprio microcosmo. Por isso a data foi escolhida por necessidade.[23]

Quando este romance surgiu em 1946, vários críticos expressaram seu desapontamento, não com a técnica ou com a arte da autora em si, mas porque achavam, erroneamente, que ela tivesse mergulhado na fantasia narcisista da decadente família aristocrática sulista (assunto predileto de William Faulkner) e tivesse "se afastado do ambiente da classe média baixa das histórias anteriores, como 'Petrified Man'".[24] Na verdade, este

ambiente continua sendo tratado na maioria de seus contos posteriores, bem como nos romances, *Losing Battles* e *The Optimist's Daughter*, onde a autora demonstra o quanto conhece os sulistas pobres, seus defeitos, suas necessidades, suas virtudes e a cadência do seu linguajar, mas "ela nunca os degrada ou desumaniza para reduzi-los a um estereótipo".[25] Na opinião de Elizabeth Evans,

> embora haja maior riqueza de comédia em *Losing Battles* e uma reflexão mais séria em *The Optimist's Daughter*, *Delta Wedding* mantém uma posição importante na obra de Eudora Welty. Foi seu primeiro romance longo e retratou uma parte do Sul na iminência de uma transformação social.[26]

Em 1949, Eudora Welty publicou seu terceiro livro de contos, *The Golden Apples* (As Maçãs Douradas), uma coletânea de sete contos interligados, formando uma "seqüência de histórias" ou "ciclo de contos", que alguns críticos classificaram como "romance desconexo". A própria autora desautorizou a denominação de romance, em entrevistas e mais cobalmente pela inclusão desta coletânea no livro, *The Collected Stories*, que reuniu todos os seus contos já publicados, em 1980, mas reconheceu que tivera consciência da interligação das histórias enquanto escrevia os contos.

As ações começam a desfilar no monólogo introdutório de Katie Rainey que ocupa todo o primeiro conto, "Shower of Gold" (Chuva de Ouro) desenvolvendo-se em multifacetadas formas narrativas e variáveis temáticas até o último conto, "The Wanderers" (Os Andarilhos), que gira em torno de seu funeral, cobrindo, assim, quarenta anos da história de Morgana (Mississipi), através das peripécias do conjunto de personagens que neles aparecem, reaparecem e desaparecem; todos extraídos das principais famílias elencadas no início da coletânea (como um elenco teatral) que constituem a base da comunidade de Morgana,

constantemente premida entre a transformação e a permanência. Sobre o pano de fundo da vida social quase íntima da pequena comunidade que perpassa todos, até mesmo veladamente o único conto "Music from Spain" (Música da Espanha), deslocado para São Francisco, cada conto delineia os aspectos marcantes, complementados em outros contos das individualidades dos personagens, revelando de sua vida psíquica as fantasias, aspirações, ideais perseguidos ou abandonados, ilusões, frustrações, ansiedades e colapsos que afloram em atitudes e ações que afetam o seu relacionamento interpessoal partilhado como por osmose com toda a comunidade, onde a vida íntima, familiar e social se entrelaçam inexoravelmente. As ideossincrasias contraditórias, os tabus, os preconceitos, as fantasias e a ignorância bisbilhoteira povoam o intercâmbio constante de mexericos e criam histórias que transformam pessoas em lendas, onde os heróis e vilões permutam posições, exemplificados tipicamente nos personagens King MacLain, Ran MacLain, Eugene MacLain, Miss Eckhart, Loch Morrison, Katie Rainey e Virgie Rainey. Estes são também os personagens mais recorrentes, cujas ações (aventuras e desventuras), servem de *leitmotivs* para o dsenvolvimento das tramas e dos temas dos diferentes contos. Lidos como uma seqüência, os contos formam um verdadeiro mosaico da vida que percorre o microcosmo da pequena Morgana.

A música que impregna diversos deles, ora como *leitmotiv* temático ("June Recital", "Music from Spain"), ou como traço marcante de vários personagens, juntamente com o emprego sutil ou expresso de paralelismos mitológicos e o uso de símbolos, mais a exploração da tensão entre realidade e fantasia contribuem para intensificar a qualidade lírica dos contos que o linguajar metafórico local dos personagens sublinha.

The Golden Apples intrigou e continua a intrigar leitores e críticos por seu experimentalismo narrativo modernista

lírico através do qual faz aflorar a complexidade misteriosa da vida individual e do relacionamento humano com a sociedade e com o mundo no qual todo ser humano de Morgana ou de qualquer outro lugar está imerso desde o nascimento até a morte.

Merrill M. Skaggs falou em nome de muitos leitores quando qualificou a coletânea de "inigualável e ímpar". Acrescentando que "nós simplesmente tiramos o chapéu para deixar a Srta. Welty passar".[27] Elizabeth Evans, após exaustiva análise, conclui que

> a riqueza de *The Golden Apples* desconcerta e desafia qualquer palavra final. Temas cativantes de solidão e isolamento, a busca infrutífera do amor, o impulso da peregrinação e da digressão, o mistério da vida humana, a discrepância entre a expectativa e a realização atravessam as sete histórias, fazendo os personagens e os leitores se confrontarem com questões importantes da vida.[28]

Por outro lado, embora admire a composição das histórias que mostram o espaço físico e humano de Morgana carregado de luz, cores, sombras e emoções simultâneas, mas nitidamente individualizantes, comparáveis às obras dos grandes mestres da pintura espacial, Francis Steegmuller critica o "uso excessivo da mitologia e da imersão do fato ficcional no mistério".[29] A apreciação crítica de Alun R. Jones pode ser resumida em suas próprias palavras

> De fato, *The Golden Apples* mapeia toda aquela área da consciência que vagamente denominamos "desenvolvimento". De muitas formas é a realização mais complexa e satisfatória de Eudora Welty, pois ela parece estar recorrendo a todos os seus consideráveis recursos, tanto técnicos como temáticos, e conjugando-os produz um pronunciamento sobre a vida que se mostra rico e profundo em sua variedade fabulosa, banal, cômica, trágica e humana.[30]

A escritora inglesa Elizabeth Bowen transfere sua apreciação crítica sobre *The Golden Apples* para toda a ficção da autora e

classifica Eudora Welty, em toda a sua obra, "como uma escritora criativa, cuja arte convida à contemplação e descobertas".[31] Margaret Marshall, em sua resenha para a revista *The Nation*, lamenta que "o leitor é pouco alertado para o cenário social interracial que com toda certeza deverá afetar a qualidade de vida mesmo nas principais famílias das pequenas cidades do sul".[32] A própria autora declara numa entrevista a Charles T. Bunting que de todos os seus livros, *The Golden Apples* está mais perto de seu coração.[33]

The Ponder Heart, publicado em 1954 e adaptado para o teatro em 1956 onde teve relativo sucesso na Broadway, pode ser classificado como um romance lírico-cômico: pelo conteúdo e pela técnica narrativa. A narrativa é sustentada pelo monólogo de Edna Earle, todo envolvido no linguajar típico sulista, intimista e sôfrego, que supre os atropelos da gramática com deliciosas expressões populares a que se confere, no contexto, um renovado sabor de metáforas poéticas. Edna Earle, a gerente do pequeno hotel Beulah, na cidadezinha de Clay, no Mississipi, conta "de um só fôlego" a um hóspede recém chegado a história de seu tio Daniel Ponder (proprietário do hotel), seu herói e personagem central de sua história, que naquela mesma tarde acabara de ser absolvido, na Corte de Justiça local, da acusação de ter causado a morte, por acesso de riso, à sua jovem segunda esposa, Bonnie Dee Peacock, ao infligir-lhe cócegas. A história inteira de tio Daniel tem como fio condutor seu duplo defeito: possuir um coração grande e por demais generoso e um bom senso miúdo demais. O que o impelia compulsivamente a distribuir com prodigalidade tudo o que tinha à mão: conversa, dinheiro, roupa, mobília, utensílios, animais, etc. E, por sinal, tinha muito por distribuir, pois era o único herdeiro direto vivo, como filho temporão da velhice de seu abastado pai, cujo coração há pouco tempo explodira por não conseguir refrear a

prodigalidade do (tio) Daniel, que nem mesmo a sobrinha Edna Earle conseguia refrear. Aos quarenta casara-se duas vezes em pouco tempo, mais para ter alguém perto a quem pudesse dar as coisas.

Robert Giroux, um dos editores da Harcourt Brace que publica as obras de Eudora Welty, em 1954, escreveu uma carta à autora com o seguinte entusiástico elogio aos personagens Tio Daniel e Edna Earle, bem como a Narciss, Bonnie Dee, Intrepid Elsie Flemming e Srta. Teacake Magee: "Para mim estes personagens já são imortais".

Um crítico, em 1954, classificou *The Ponder Heart* como a obra mais divertida do humor norte-americano desde Mark Twain. Harrison Smith considerou a obra imbuída de senso mágico de humor. Enquanto Charles Poor pensava que Eudora Welty nunca escrevera história melhor.[34] Para Neil D. Isaacs é "um desfile de personagens humorísticos numa seqüência de episódios humorísticos".[35] Alun Jones observa que *The Ponder Heart* "é uma gloriosa criação cômica, uma obra prima de loucura arquitetada que confirma o amor como a fonte da atividade humana e tio Daniel como um lendário representante do valor humano".[36]

A mais recente coletânea de Eudora Welty, *The Bride of The Innisfallen and Other Stories* (A Noiva do Innisfallen e Outros Contos), publicada em 1955, reúne sete contos que compõem uma espécie de périplo ficcional pelo mundo (em termos de espaço e tempo), repetindo de alguma forma o próprio périplo das diversas viagens realizadas pela autora.

"No Place for you My Love" (Não há Lugar para Você, Meu Amor) é uma incursão de carro de um casal de iânquis, que casualmente se encontram num restaurante em Nova Orleãs, à região da desembocadura do rio Mississipi, *the Deep Deep South*, cuja paisagem e modo de vida os hipnotizam tanto na tarde quente da-

quele domingo de verão que sua tentativa de comunicação interpessoal se resume em alguns poucos diálogos desconexos e um beijo casual, como se o próprio ambiente se interpusesse.

A história de "The Burnning" centraliza sua ação nos arredores de Jackson (é uma das poucas histórias de Eudora Welty que incursiona no passado ao tempo da Guerra Civil) e conta a destruição e a rapina de uma casa de fazenda por soldados iânquis que acabavam de arrasar pelo fogo a própria Jackson para onde as duas irmãs, Theo e Myra, após verem sua casa arrasada, fugiram a pé e, num misto de desespero e orgulho sulista, se suicidaram.

"The Bride of the Innisfallen" narra a viagem de uma jovem americana que abandona seu marido inglês em Londres, toma o trem e em seguida o barco *Innisfallen* para Cork na Irlanda, onde tem uma dupla revelação sobre sua própria situação quando vê a noiva solitária acenando do convés e o bar lotado de estranhos.

"Ladies in Spring" (Damas na Primavera), cuja ação se passa em Royals (Mississipi), é um ritual de passagem cujo significado se revela anos depois ao menino Dewey que naquele dia foge da escola para ir pescar com seu pai no rio, que atravessa a mata próxima à cidadezinha. Lá encontraram a conhecida velha Hattie, dublê de agente do correio e invocadora de chuva (naquela tarde sobrevém a primeira chuva da primavera) e uma moça, Opal, que do meio das árvores chama insistentemente por Blackie, pai de Dewey, enquanto os dois pescam no meio do rio sobre a ponte em ruínas.

A ação do conto "Circe" se passa na mitológica ilha do Mediterrâneo onde a feiticeira Circe narra a sua versão do encontro com o Ulisses da *Odisséia* de Homero.

"Kin" (Parente) narra a viagem de Dicey Hastings, moça que mora em Nova York, ao lugar de sua infância na fazenda Mingo (Mississipi), onde definha a velhice quase eterna do seu tio-avô Felix, solidária e solitariamente assistido pela prima distante Sister Anne Fry. A visita proporciona múltiplas visões a Dicey.

O último conto, "Going to Naples" (Viagem a Nápoles), narra a viagem do navio Pomona de Nova York a Nápoles, lotado de *oriundi* em peregrinação a Roma durante o Ano Santo de 1950, mas focaliza especialmente a irrequieta adolescente Gabriella para quem a mãe deseja arranjar um pretendente em Nápoles.

Louis D. Rubin observa que esta obra de Eudora Welty é tachada de "esquiva", apesar de não lhe faltarem elogios, porque o que ela realiza em sua ficção muitas vezes escapa à compreensão dos críticos mais perceptivos, pela carga cumulativa que, eivada de humor, sátira e encanto na superfície, concentra uma outra dimensão mais profunda. Ele aponta a busca do significado do tempo (um momento, uma tarde, um dia) como a estrutura básica de todas as histórias contidas em *The Bride of the Innisfallen* e cujas ações enformam o enredo que se resume no autoconhecimento do personagem. Conclui que "o desenvolvimento da arte de Eudora Welty está no tempo, direcionado para o movimento fora dele, o momento do conhecer e sentir incomparavelmente revelado numa perfeita inutilidade de localização."[37]

Alun R. Jones, num ensaio de 1963, considera os contos de *The Bride of the Innisfallen* experiências numa forma de ficção impressionista que depende bem pouco das técnicas narrativas tradicionais, mas que se baseia em grande parte na *montage* que tem seu paralelo no cinema da *Nouvelle Vague*.[38] Amparada na opinião de Eudora Welty de que a "origem do conto é normalmente lírica e que todos os autores falam de ou para as eternas e

mesmas emoções em todos nós, que o amor, a piedade e o terror não têm favoritos e não excetuam ninguém", Elizabeth Evans afirma que

> as sete histórias nesta coletânea compartilham aquela origem lírica, seus enredos são menos definidos do que aqueles das histórias anteriores, os clímax constituem mais revelações internas do que ação expressa ou afirmações explícitas e as histórias como um todo oferecem ao leitor uma "impressão dominante mais do que um plano racional e claro".

Em outro momento, arremata sua análise com a seguinte conclusão: "*The Bride of The Innisfallen* permanece um livro difícil, as histórias complexas, suas significações um pouco furtivas, seu estilo e assunto radicalmente diferentes."[39]

Conto publicado isoladamente pela revista *New Yorker*, em 1963, "Where is the Voice Coming From?" aproximou-se tanto dos fatos reais que o inspiraram que a autora teve que mudar, por telefone, nomes de pessoas, ruas, estabelecimentos e lugares para evitar complicações e malentendidos, quando o conto já estava no prelo da revista *New Yorker*. Ela havia escrito o conto na mesma noite em que ouvira a notícia, que chocou a nação inteira, do assassinato de Medgar Evers, um dos líderes da luta pelos direitos civis, no dia 12 de agosto de 1963, em Jackson, no Mississipi, e o havia remetido pelo correio já no dia seguinte. Embora ela tenha escrito a história (ficcional) sob o ponto de vista do assassino, habitante de Thermopilae, quando o verdadeiro assassino de Jackson ainda era inteiramente desconhecido, o retrato psicológico desenvolvido no monólogo do conto revelou-se uma superposição quase coincidente com aquele do verdadeiro assassino. Isto comprova o poder da imaginação artística da autora, bem como o seu conhecimento da psicologia social da região. Embora o objetivo de Eudora Welty fosse a história ficcional sem querer interferir no momentoso problema

político da luta pelos direitos civis, a escritora Flannery O'Connor, apesar de elogiar o excepcional valor artístico do conto, lamenta numa carta que a autora tenha dado chance ao leitor da New Yorker e a todos os "estúpidos iânquis liberais de estalarem seus beiços sobre a vida típica da velha e querida e suja terrinha do sul". Conclui, dizendo que "assunto de momento é um veneno para a ficção".

"The Shoe Bird", seu único conto infantil publicado em formato de livro ilustrado para crianças, teve uma única tiragem de poucas dezenas de exemplares, em 1964. Ruth M. Vande Kieft lamenta que, apesar da importância que a ficção infantil representou na vida da autora, sua única tentativa na fantasia daquele gênero, "The Shoe Bird", fracassasse ao não despertar grande interesse em muitas crianças. Acrescenta que sua ficção é para a eterna criança nos adultos: "aquela que os deixa permanentemente repletos com o maravilhoso num mundo onde os segredos se desenvolvem para tornar-se mistérios e a vida se transforma em morte, separação e enigma dilacerante".[40]

"The Demonstrators", conto publicado isoladamente pela revista *New Yorker*, em 1966, tal como o anterior "Where is the Voice Coming From?", centraliza os problemas contemporâneos dos anos 60 ou seja, os conflitos inter e intrarraciais latentes ou abertos que a luta pelos direitos civis fez subir à tona da consciência nacional. A presente história focaliza o médico Dr. Richard Strickland em sua atividade diuturna de atender, mesmo durante a noite de sábado, solícito e solidário, chamados a domicílio tanto de negros que se esfaqueiam mutuamente em brigas de casais como brancas velhas que definham em prolongadas moléstias, apesar de ele mesmo ter sido abandonado recentemente pela mulher Irene que fugiu com um líder dos direitos civis após a morte por pneumonia de sua filha única, inválida, de 13 anos. Voltando das visitas à sua solidão da madrugada, Dr.

Strickland percebe que "sua paciência o está cansando e aborrecendo cada vez mais com a amargura e a intratabilidade que divide tudo e todos". (617)

Ruth M. Vande Kieft comenta que a guerra entre irmãos – nortistas e sulistas, negros e brancos – é uma coisa terrível e que Eudora Welty, como ficcionista, esforçou-se indiretamente para curar aquela ferida nacional ao lutar pelo direito humano de ser uma individualidade privativa, misteriosa, dignificada e irrepetível.

> É disso que trata "The Demonstrators", e penso que é a melhor história na perspectiva de um branco que surgiu da Era dos Direitos Civis. O olho da história, aquele do Dr. Strickland, poderia ser o de outro bom médico, Chekhov assestado sobre uma cidadezinha do Mississipi na década de 1960.[41]

Albert J. Devlin comenta em sua exaustiva análise da crônica da vida sulina revelada ao longo da ficção de Eudora Welty que os dois contos "Where is the Voice Coming From?" e "The Demonstrators", oferecem a resposta mais apropriada às críticas feitas à sua consciência e sensibilidade quanto ao problema racial e que "ambos possuem a dupla capacidade de permitir que a crítica racial [flua] mais harmoniosamente com a intenção da autora e de revelar, ao mesmo tempo, os novos direcionamentos da contínua crônica sulista de Welty".[42]

O romance *Losing Battles*, publicado em 1970, centraliza sua ação naquele domingo quente e seco de agosto em que três gerações das famílias Renfro e Beechams se reúnem na casa da vovó Vaughn, em Banner, nas montanhas do nordeste do Mississipi, para comemorar os seus noventa anos. A inesperada presença do neto Jack Renfro, fugindo de Parchman, onde cumpria pena por um crime em defesa da honra da família, para vir participar do aniversário, quase rouba toda a cena e o transforma no herói da família (e do romance) que poderá salvá-la na batalha contra a

miséria durante a Depressão. Sua jovem esposa Glória, que aguardara fielmente sua volta da penitenciária, irá continuar, como professora, a batalha contra a ignorância, batalha parcialmente perdida com a morte, na véspera, da antiga professora, Srta. Júlia, que doara sua vida e suas posses para ensinar aqueles pobres e ignorantes montanheses. Muitas outras batalhas perdidas são recontadas, quase que simultaneamente, em estilos e tons diversamente coloridos pela caleidoscópica e infatigável tagarelice dos membros daquele clã reunido.

Para Elizabeth Evans

> um estudo do elemento cômico em Eudora Welty deverá incluir quase toda a sua obra, mas muitas vezes é certo que a forma pela qual Eudora Welty mostra sua comicidade é séria. Enquanto o elemento cômico é preponderante, as obras individuais também precisam ser analisadas por outras perspectivas. Os aspectos cômicos em *Losing Battles*, por exemplo, são os principais, contudo a obra também precisa ser lida como um comentário sério sobre a vida familiar rural, sobre o esforço nas montanhas para educar aqueles que não querem aprender e sobre os sacrifícios que o amor exige.[43]

Seymour Gross vê este romance como o clímax da ficção cômica de Eudora Welty. Louis D. Rubin acrescenta que "aquilo que [*Losing Battles*] oferece para aqueles que desejam participar é deleite que termina em sabedoria".[44]

One Time, One Place, cuja introdução foi posteriormente incluída na coletânea *The Eye of The Story*, foi publicado, em 1971, como um álbum de fotos que Eudora Welty selecionou das centenas que havia tirado durante os anos da Depressão quando viajara, como relata na introdução, pelos oitenta e dois condados do Mississipi, o estado mais pobre da união, como agente publicitária do Programa W.P.A.

Ruth M. Vande Kieft comenta que

> as fotos e a introdução de *One Time, One Place* demonstram sua admiração pela coragem da população negra, pela capacidade deles para o amor e a lealdade, seus dons da imaginação, seu poder de criar fantasias, de se alegrar com a vida, mesmo nas maiores adversidades.[45]

Originalmente publicado como um conto na revista *New Yorker*, em 15 de março 1969, *The Optimist's Daughter* (A Filha do Otimista) surgiu, reformulado e ampliado, na forma de romance em 1972. A ação do romance gira em torno da morte, no hospital de Nova Orleãs, seguida do funeral do juiz Clinton McKelva em sua casa de Monte Salus, Mississipi. Os dois momentos concentram o embate entre as atitudes, idéias, sentimentos e ações da filha Laurel do primeiro casamento, que abandonara seu atelier em Chicago para assistir o pai doente, e da recente segunda esposa do juiz, Wanda Fay McKelva, jovem egoísta, fútil e cheia de caprichos. Os trágicos momentos do presente apenas afetaram Wanda Fay no plano exterior de seu projeto existencial, mas proporcionaram a Laurel uma catarse de seu passado e revelaram aos habitantes de Monte Salus, através de Wanda Fay, sinais evidentes de que a tradição já estava cedendo à transformação.

Pela análise de Elizabeth Evans

> *The Optimist's Daughter* compartilha com outras obras de Eudora Welty um interesse temático para com a família, a comunidade, os costumes sociais, o casamento, a solidão e a continuidade da vida provida pelo amor. Por acréscimo, dá grande atenção às provações da doença e à imposição da rotina hospitalar sobre a vida.[46]

Cleanth Brooks observa em sua análise que *The Optimist's Daughter* "tem a força e a autoridade de uma pequena obra prima. Sentença por sentença sua [de Eudora Welty] ficção nunca se mostrou melhor".[47]

John F. Desmond identifica neste romance o mesmo tema

recorrente e dominante de *Delta Wedding*, *The Golden Apples* e *Losing Battles*, ou seja: "a família como centro de vitalidade e prisão ameaçadora que estiola a individualidade".[48]

Com a publicação de seus mais recentes romances, *Losing Battles* (1970) e *The Optimist's Daughter* (1972), Eudora Welty atingiu o clímax de sua carreira literária, atraiu uma nova geração de leitores e sua fama, como contista e romancista, estabeleceu-se definitivamente. A outorga de dois consagradores prêmios nacionais, *The Gold Medal for Fiction em 1972* e *The Pulitzer Prize em 1973*, acrescidos à sua já extensa galeria de premiações, comprovam ostensivamente o reconhecimento de sua arte em âmbito nacional. Estes romances despertaram um renovado interesse pelas obras anteriores da autora, publicadas ao longo de três décadas e que os leitores mais jovens desconheciam ou conheciam somente aquelas incluídas nas antologias. Aumentou igualmente o interesse em conhecer melhor a autora e seu pensamento disseminado ao longo das décadas em entrevistas, séries de palestras, resenhas de livros, ensaios sobre autores, ensaios teóricos sobre ficção ou escritos de cunho autobiográfico sobre sua própria criação literária e sobre o Mississipi. O renovado interesse crítico é demonstrado, sobretudo a partir do início dos anos 70, pela sempre crescente produção de dissertações de mestrado e teses de doutoramento sobre sua ficção, bem como de artigos e ensaios publicados nas revistas acadêmicas de crítica literária ou estudos mais extensos em forma de livros, que proporcionaram e continuam a proporcionar valiosos instrumentos e guias para todos os níveis de leitores.

Como resposta ao crescente interesse, surgiram, no espaço de poucos anos, seus três últimos livros até esta data: *The Eye of The Story* em 1978, *The Collected Stories of Eudora Welty* em 1980 e *One Writer's Beginnings* em 1984.

The Eye of The Story, publicado em 1978 com o subtítulo *Selected Essays and Reviews*, foi reeditado já no ano seguinte (1979) com a inclusão de mais um ensaio, *Ida M'Toy*, que aparecera publicado separadamente no ano anterior. A coletânea, reunindo os principais escritos não ficcionais da autora, publicados separadamente em revistas e suplementos literários de jornais ao longo de quatro décadas, oferece uma visão panorâmica da evolução do pensamento da autora. As quatro partes da coletânea contêm, respectivamente, cinco ensaios críticos sobre autores, sete ensaios teórico-críticos sobre a ficção em geral e o conto em especial, quinze resenhas de livros e oito ensaios diversos sobre o Mississipi e sua gente, impregnados de traços autobiográficos e formando uma espécie de "memoir".

Tanto Michael Kreyling como Ruth M. Vande Kieft, em seus respectivos ensaios sobre *The Eye of The Story*, reconhecem a extraordinária habilidade de Eudora Welty como leitora, o que, segundo eles, transformou-a numa importante resenhista e ensaísta. Ambos comentam sobre a marca registrada de sua crítica: uma celebração da arte de escrever reconhecida nos autores analisados e não um mero pronunciamento ou emissão de conceitos dogmáticos.[49] Elizabeth Evans concorda com a observação de Michael Kheyling de que, ao ler e escrever sobre outros autores, Eudora Welty mostrou a seus próprios leitores como ler sua obra e acrescenta que

> ler seus ensaios e resenhas revela o que Eudora Welty sente em relação ao estilo, símbolo, espaço, tempo, personagem, topônimos, o mistério da ficção e a confiabilidade de uma obra de arte [e que] como crítica lança luz sobre a obra dos outros, sobre sua própria e sobre toda a arte da ficção.[50]

A coletânea *The Collected Stories of Eudora Welty* (1980) reuniu todos os contos da autora já publicados em coletâneas anteriores e incluiu os dois contos "Where is the Voice

Coming From?" e "The Demonstrators", publicados separadamente em revistas na década de 1960.

One Writer's Beginnings, publicado pela Universidade de Harvard em 1984, contém a série de três palestras que a autora havia proferido naquela universidade, em 1983, como inauguração das conferências "William E. Massey" sobre a História da Civilização Americana, onde seguira sugestão constante do convite para falar sobre suas experiências anteriores como escritora. É a mais completa revelação autobiográfica proporcionada pela autora, sempre tão ciosa em preservar sua privacidade como pessoa independente da autora ficcional revelada em suas obras ao público leitor. Aqui a sua formação como pessoa e como artista de ficção iluminam-se mutuamente como num contraponto durante os três movimentos de suas palestras, "Listening", "Learning to See" e "Finding a Voice", sempre ancoradas em fatos significativos de sua infância passada em Jackson, mas entremeada de passeios e viagens que a ajudavam a ampliar cada vez mais sua visão de mundo e sua percepção de artista que impregnam toda sua obra ficcional.

Os resenhistas e críticos receberam positivamente a forma despretensiosa e lírica com que Eudora Welty desvela nesta obra a formação de sua personalidade e o processo de sua criação literária. Ruth M. Vande Kieft vê a obra como um hino de louvor, *Paean of Praise*, que desde o seu começo revela a importância do lirismo para toda a ficção da autora.[51]

Para Michael Kreyling esta autobiografia confirma que o verdadeiro artista desperta já na mais tenra infância através da "fermentação" do relacionamento de sua individualidade com a experiência ou vivência no mundo.[52]

Após esta tentativa de uma apresentação sinóptica das obras individuais – romances, coletâneas de contos ou coletâne-

as de conteúdos não ficcionais – seguidas de um apanhado da opinião crítica focalizando as respectivas obras, seguem algumas considerações críticas que enfocam a obra ficcional de Eudora Welty numa perspectiva abrangente. Oferecendo visões coincidentes ou divergentes, reações positivas ou negativas proporcionam, a par com as opiniões críticas sobre as obras individuais, um instrumental multiplicadamente iluminador para quem queira penetrar o universo ficcional da autora e aprofundar sua análise e compreensão.

Ruth M. Vande Kieft, em seu livro *Eudora Welty*,[53] que se constitui numa análise panorâmica e comparativa das obras da autora, registra diversas observações sobre a obra ficcional de Eudora Welty como um todo e que em conjunto resumem sua visão crítica. Considera, por exemplo, que a tendência para a fantasia e a descrição da vida de sonho aparece em sua ficção desde o seu início. Destaca a criação de seus personagens e a abordagem do assunto central de sua ficção na seguinte forma:

> Com uma sensibilidade tão imparcial como terna, de tal forma que talvez nem percebamos sua solidariedade por causa da objetividade segura e calma de sua arte, Eudora Welty dá vida a muitos personagens, cada qual envolvido na busca solitária da identificação de sua individualidade, e na relação desta individualidade com o outro. Ela se preocupa com o que chama de "mistério do relacionamento" em todos os estágios da consciência.[54]

Mas observa que seu problema como artista tem sido encontrar as palavras para exprimir este mistério, ser eloqüente naquilo que, por vezes, é inexprimível, como as sutilezas dos estados anímicos e dos sentimentos; o que, por um lado contribui para a notável qualidade lírica de seu estilo e onde, por outro lado, residem seus sucessos e fracassos. E aponta, como um aspecto negativo, que "sua linguagem não é sempre adequada à dificuldade daquilo que precisa ser comunicado, o que talvez seja a ra-

zão porque ela tenha sido acusada de ser esquiva, astuta, perversamente sutil, muito carregada de nuances ou preciosismos".[55] Mas antes já havia reconhecido que

> em suas melhores histórias Eudora Welty tem procurado a verossimilhança [de sua ficção] por seu emprego dos conhecidos ambientes locais do Mississipi; pela descrição minuciosa da aparência, maneiras e gestos de seus personagens; [por] seu ouvido infalível por seus ritmos de fala e expressões idiomáticas; [por] seu emprego de estruturas de enredo verossímeis e lógicas; [por] sua preocupação com a textura física e a validade psicológica; [por] seu uso de nomes próprios que sempre são solidamente realistas, localizados e bem exatos, e ao mesmo tempo ricamente alusivos em seu simbolismo; [por] sua sutil interfusão do figurativo, do histórico e do mitológico.[56]

Ao analisar a evolução da ficção de Eudora Welty, Vande Kieft prevê que muitos leitores continuarão preferindo algumas de suas primeiras, grandiosas e duradouras histórias às obras posteriores, pois aquelas, sendo produto de uma escritora jovem, estão carregadas com a surpresa e o choque do mundo, com sua crueldade, horror e absurdo, bem como com sua beleza e deleite. Além disso estão envolvidas no eterno frescor e na espontaneidade, riqueza e complexidade de seus personagens "simples", apesar da intangibilidade de seus motivos e ações. Conclui seu pensamento afirmando que "se há menos sabedoria e tolerância menos abrangente nas primeiras histórias do que em sua ficção posterior, menos evidência de um domínio técnico maduro da arte da ficção, há sempre um 'acerto' instintivo em seu estilo".[57]

Elizabeth Evans, em seu livro *Eudora Welty* também procede a uma minuciosa análise de todas as obras da autora, mas sua opinião crítica abrangendo a ficção de Eudora Welty como um todo pode ser resumida em dois momentos. Primeiro quando afirma que

> dispor os contos e romances de Eudora Welty em categorias ou divisões exige decisões

> altamente arbitrárias. O conjunto de sua obra compartilha muitos traços característicos: um sentido do cômico, uma imaginação impressionante, um diálogo esplêndido, uma preocupação com as relações humanas e com o mistério da vida humana, especialmente uma ênfase temática na volubilidade. Certamente, todas as suas obras proporcionam prazer e sabedoria a seus leitores: mas até certo ponto. *A Curtain of Green*, *The Robber Bridegroom*, *The Golden Apples* e *Losing Battles* realizam-no mais diretamente através do diálogo, da narração da história e dos exteriores do que *The Wide Net*, *Delta Wedding*, *The Bride of the Innisfallen* e *The Optimist's Daughter*. Nestas quatro últimas obras, o senso de mistério muitas vezes prevalece, onde ocorrem os conflitos internos e reflexivos, onde os personagens são conduzidos para o vórtice do silêncio.[58]

O segundo momento consta do parágrafo final de seu livro:

> escreveu-se sobre Eudora Welty em folhetos, artigos, livros, entrevistas, trabalhos finais de acadêmicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado e ela haverá de continuar sendo assunto de pesquisa acadêmica. A proliferação de estudos críticos está destinada a prosseguir, mas a obra de Eudora Welty é a coisa mais importante e o que o crítico deveria dizer acima de todo o resto é, "Leia a obra".[59]

Jennifer Lynn Randisi, em seu livro *A Tissue of Lies: Eudora Welty and The Southern Romance* desenvolve um estudo dos cinco romances de Eudora Welty (*The Bobber Bridegroom*, *Delta Wedding*, *The Ponder Heart*, *Losing* e *The Optimist's Daughter*) em relação à tradição do romance sulista, cuja conceituação incorpora, por um lado, os parâmetros teóricos hawthorneanos de o romance situar-se "algures entre o mundo real e o imaginário", na interpretação simultânea do real e do imaginário e mais dependente da abordagem do que da seleção do assunto, e, por outro lado, os seguintes elementos constituintes: referência à mitologia nascida dos estudos clássicos e humanistas, a mitologia regional que envolve o caráter do sulista, as lendas e histórias folclóricas locais, o mito da estruturação da família sulista, a preocupação com o nome ou identidade em relação às

tradições das famílias sulistas, a aceitação da autoridade do narrador, a preocupação com os incidentes de família ou da Guerra Civil, crença na habilidade de a linguagem ordenar o caos e na necessidade de reescrever a história sulista.

Donald Heiney e Lenthiel H. Downs frisam que Eudora Welty não tem outra missão em sua obra além de contar histórias sobre a terra e a gente da região da Trilha Natchez, no Mississipi, que conhecia muito bem,[60] que se conseguiu ou não captar o "verdadeiro" Sul, pelo menos criou um mundo ficcional de grande encanto, um mundo preso nas garras de uma decadência indolente e por vezes absurda, mas poético, vistoso e sobretudo vívido, que nos diverte;[61] que acima de tudo ela é esplêndida como estilista.[62]

Antes de proceder à análise dos nove contos que compõem o córpus desta tese, far-se-á, nos dois próximos capítulos, um estudo do conto enquanto gênero literário e da tensão fragmentária como técnica de ficção.

NOTAS

1. "Uma Visita de Caridade", traduzido por Luís Jardim, foi incluído na coletânea, *Os Norte-Americanos: Antigos e Modernos*, organizada pela Companhia Editora Leitura, sob a coordenação de Vinicius de Morais, como o terceiro volume da série Coleção Contos do Mundo, em 1945.

2. Lima, "A Narrativa de Eudora Welty: Perfis Femininos", p. 87.

3. *Em Conversations With Eudora Welty* (Conversas com Eudora Welty) Peggy Whitman Prenshaw reuniu uma seleção de vinte e seis principais entrevistas, que dentre as muitas breves e longas, cobrem 40 anos da carreira literária de Eudora Welty. A coletânea foi publicada inicialmente pela University Press of Mississippi, Jackson, em 1983, e reeditada pela Washington Square Press, N.Y. em 1985.

4. Eudora Welty foi convidada para inaugurar a série de conferências "William E. Massey" sobre a História da Civilização Americana, na Universidade de Harvard, onde seguiu a sugestão do convite para falar sobre suas próprias experiências anteriores como escritora. Ela desdobrou suas palestras em três que denominou, respectivamente, "Listening" (Ouvindo), "Learning to See" (Aprendendo a Ver) e "Finding a Voice" (Encontrando uma Voz).

5. "A Sweet devouring", *The Eye of the Story*, p. 281.

6. *One Writer's Beginnings*, p. 6.

7. Este programa denominado em inglês *Works Progress Administration (WPA)* foi um programa de âmbito nacional instituído pelo presidente F.D. Roosevelt, em 1933, para recuperar o

país da Depressão.

8. Elizabeth Evans, *Eudora Welty*, p. 6, relata as peripécias de várias rejeições de vários de seus contos por editores, alguns dos quais nunca chegaram a ser publicados.

9. Vande Kieft, *Eudora Welty*, p. 8.

10. Kuehl, "The Art of Fiction XLVII: Eudora Welty", p. 97.

11. "Place in fiction", *The Eye of Story*, p. 132.

12. Kuehl, *op. cit.*, p. 97.

13. Numa entrevista a Charles T. Bunting, "The Interior World: An Interview with Eudora Welty", p. 726, Eudora Welty responde à questão do possível cerceamento da mulher que escreve da seguinte maneira: "Toda aquela conversa de liberação feminina não se aplica de forma alguma a escritoras. Nós sempre fomos capazes de fazer o que quiséssemos".

14. "Must the Novelist crusade?" (1965), *The Eye of the Story*, p. 157.

15. Evans, *op. cit.*, p.19

16. Brooks & Warren, *Understanding Fiction*, pp. 124-133.

17. Hauser, "Miss Welty's Fairy Tale", pp. 6-7.

18. Trilling, "Americam Fairy Tale", p. 687.

19. Kreyling, "Clement and the Indians: Pastoral and History in the Robber Bridegroom", p. 27.

20. Warren, "Love and Separateness in Miss Welty", p. 247.

21. Vande Kieft, *op. cit.*, p. 35.

22 Lerman "Review of the Wide Net", *New York Herald Tribune Book Review*, p. 4 (*apud* Elizabeth Evans, *Eudora Welty*, p. 90).

23. Bunting, "The Interior World; An Interview With Eudora Welty", p. 54.

24. Trilling, "Review of Delta Wedding", *The Nation*, p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

578.

25. Brooks, "The Past Reexamined: The Optimist's Daughter", p. 578.

26. Evans, *op. cit.*, p. 107.

27. Skaggs, "Morgana's Apples and Pears", *in Eudora Welty: Critical Essays*, p. 241.

28. Evans, *op. cit.*, p. 75.

29. Steegmuller, "Essay of the Golden Apples", *in Short Story Criticism*, p. 474.

30. Jones, "Essay on Eudora Welty's Writing", *in Short Story Criticism*, p. 483.

31. Bowen, "Review of The Golden Apples", *in Seven Writers and After Thoughts*, p. 216.

32. Marshall, "Notes by the Way", *The Nation*, p. 256.

33. Bunting, *op. cit.*, p. 46.

34. *Apud* Elizabeth Evans, *Eudora Welty*, p. 46.

35. Isaacs, *Eudora Welty*, p. 14.

36. Jones, *op. cit.*, p. 483.

37. Rubin, "Essay on the Bride of the Innisfallen", *in Short Story Criticism*, p. 476.

38. Jones, "Essay on the Bride of the Innisfallen", *in Short Story Criticism*, p. 484.

39. Evans, *op. cit.*, pp. 107 e 113.

40. Vande Kieft, *op. cit.*, p. 40.

41. Vande Kieft, "Eudora Welty Visited and Revisited", *in Welty: A Life in Literature*, p. 43.

42. Devlin, *Eudora Welty's Chronicle*, p. 138.

43. Evans, *op. cit.*, p. 21.

44. Rubin, "Everything Brought out into the Open: Eudora Welty's Losing Battles", p. 12.

45. Vande Kieft, *op. cit.*, p. 42.

46. Evans, *op. cit.*, p. 123.

47. Brooks, "The Past Reexamined: The Optimist's

Daughter", p. 577.

48. Desmond, "Pattern and Vision in The Optimist's Daughter", p. 127.

49. Kreyling, "Words into Criticism: Eudora Welty's Essays and Reviews", Ruth M. Vande Kieft, "Looking with Eudora Welty's" *in Eudora Welty: Critical Essays*, pp. 224-235 e 236-257.

50. Evans, *op. cit.*, p. 142.

51. Vande Kieft, *op. cit.*, p. 50.

52. Kreyling, "Subject and object in One Writer's Beginnings", p. 212.

53. Vande Kieft, *op. cit.*, p. 35.

54. *Ibid.*, p. 24.

55. *Ibid.*, p. 44.

56. *Ibid.*, p. 41.

57. *Ibid.*, p. 197.

58. Evans, *op. cit.*, p. 51.

59. *Ibid.*, p. 147.

60. Heiney & Downs, "Regionalism and Naturalism before and after Mid-Century", *in Recent American Literature after 1930*, p. 139.

61. *Ibid.*, p. 140.

2. O CONTO

1 - O Conto dentro da Narrativa de Ficção.

Tomada por base a historicamente consagrada classificação exposta por Aristóteles, em sua poética,[1] onde diferencia o gênero épico, do dramático – tragédia e comédia – e do lírico, o conto indiscutivelmente insere-se no gênero épico que ele classificou como gênero narrativo por excelência, por englobar em si toda a narrativa de ficção.

Por outro lado, a narrativa de ficção apresenta-se como um longo rio caudaloso através do tempo, cujo percurso e contornos os teóricos da literatura tentam constantemente esquadrinhar e retraçar no rumo às suas fontes. Este rio apresenta-se, através da história literária, de múltiplas e confundíveis formas: ora como caudal aparentemente único e definido – a narrativa épica em versos – ora multiplicando-se em diversos braços que parecem tomar rumos completamente divergentes – a formação dos diversos sub-gêneros ou gêneros autônomos da narrativa de ficção, tais como, a poesia, a épica, o romance medieval em prosa, as novelas renascentistas, o romance da era moderna, o conto em suas múltiplas formas e a novela como uma forma intermediária entre os dois últimos – para depois reaparecerem, conforme os estágios evolutivos das concepções teóricas da narrativa, numa mesma correnteza que tenta invadir as margens do gênero dramático e do lírico, ou num imenso remanso com os rodamoinhos de concepções teóricas diferenciadoras de gêneros e espécies surgindo ora aqui, ora acolá, para, finalmente, desaguar no oceano literário que tudo recebe e dissolve...

A fonte certamente se encontra na parte subterrânea da oralidade, dos modos de narrar da pré-escrita, onde se formaram os afluentes dos contos mitológicos, fantásticos, maravilhosos ou populares, bem como as fábulas e as parábolas que a tradição oral preservou e que serviram como "gônadas" formadoras da narrativa ficcional, ao adquirirem gradativamente o estatuto estético-literário, preservado pela escrita.

Ao lado das narrativas épicas em versos, que por longo tempo monopolizaram o estatuto estético-literário em contraposição à prosa, julgada banal demais para atingir a condição de arte, foram surgindo esparsamente e impondo-se progressivamente as narrativas ficcionais em prosa. Os contos dos mágicos do Egito Antigo, surgidos em torno de 4.000 aC., são considerados os mais antigos. Nos textos literários do mundo clássico greco-latino, como na *Ilíada* e na *Odisséia*, encontram-se inseridas histórias que atingem o estatuto de verdadeiros contos. Os contos milesianos, dos quais alguns foram recapturados e, assim, preservados no contexto englobalizador do *Satyricon*, obra de Petrônio (sec. I dC.), são verdadeiros contos já despojados do didascalismo moralizante das fábulas ou da explanação mitológica ou das parábolas bíblicas, mas imbuídos do objetivo de entretenimento ficcional.[2] Da mesma forma podem ser considerados *O Asno de Ouro* de Apuleio (sec. II dC.) e *As Viagens Etiópicas* de Heliodoro, que Ian Reid chama de proto-romances ou *proto-novels*.[3]

Salvatore D'Onofrio aduz as transformações políticas, sociais e ideológicas ocorridas no período alexandrino e pós-alexandrino como causadoras das transformações literárias, derivando da epopéia e da tragédia versificada para a narrativa em prosa, mais condizente com a nova situação criada:

> Na medida em que a prosa se torna a forma mais comum da expressão literária, confinando a poesia ao uso das pessoas cultas, os temas e os heróis imortalizados pela épica e pela tragédia são objetos de novas elaborações literárias. História, mito, lendas e personagens consagrados pela tradição clássica são misturados, criando-se assim narrativas híbridas em prosa.[4]

Estas narrativas híbridas em prosa continuaram a proliferar durante a Idade Média da Europa, pois ao lado do filão das epopéias representadas por *Beowulf*, *Niebelungen*, *Chanson de Roland*, a *Divina Comédia*, desenvolveu-se o filão da narrativa em prosa nas Novelas de Cavalaria ou Romances de Cavalaria, cujos representantes mais famosos são por um lado, *A Demanda do Santo Graal* e *Sir Galvão e o Cavaleiro Verde* (sec. XIV dC.),de caráter idealista-religioso, e, por outro lado, *Amadis de Gaula*, representando a vertente de caráter profano.

Contudo, no final da Idade Média, dentro do espírito das mudanças que irão desembocar na Renascença, o florentino Giovanni Boccaccio fez ressurgir a narrativa curta, em sua obra seminal e magistral, *Decameron* (1351) que contém cem novelas. Esta *novela* italiana, ou *nova forma* de narrativa curta, pode ser considerada o *arquétipo moderno* daquela forma que posteriormente será denominada *conto moderno*. As novelas de Boccaccio, também chamadas de contos eróticos e *realistas*, romperam com o moralismo didático dos *exempla* e das *alegorias* medievais, afirmando sua categoria estético-ficcional própria. O *Decameron* foi traduzido para muitas línguas e influenciou escritores de diferentes culturas e línguas durante os séculos seguintes, pela sua *nova* forma de contar histórias. Esta nova forma de narrativa curta em prosa solidificou-se progressivamente à medida em que seus autores procuravam conferir-lhe sempre mais uma maior elaboração artística, sem contudo, fugir do tom da narrativa oral, à qual esteve ligada por origem antes de sua progressiva fixação na escrita que a invenção recente da imprensa,

num impulso multiplicador, disseminou e cativou o gosto popular com sua leitura, granjeando-lhe cada vez mais uma posição privilegiada na tradição literária do mundo moderno. Até mesmo a forma de apresentação dos contos do *Decameron*, como histórias de molduras,[5] influenciou os escritores desta categoria de narrativas curtas nos séculos subseqüentes ao de Boccaccio.

Boccaccio teve mais de cinqüenta seguidores e imitadores na própria Itália, nos séculos que lhe seguiram, que supriram a Europa com esta nova forma de narrativa ficcional em prosa: desde seu comtemporâneo Franco Sachetti, realista, franco e direto, de cuja obra sobrevivem mais de duzentos contos (*novelle*) sobre a vida cotidiana de Florença, até Giambattista Basile, do século XVII, que em sua coletânea, *Cunto de li cunti* (1634) ou O Conto dos Contos, também conhecido como *Pentamerone*, contendo cinqüenta contos, proveu suas histórias de bruxas e príncipes com motivos, emoções, impressões e detalhes realistas.

Já na mesma centúria de Boccaccio apareceu na Inglaterra medieval a celebrada coletânea de Geoffrey Chaucer (1340-1400), *Os contos de Cantuária* (1386), contendo vinte e quatro contos, onde o verso e a prosa se intercalam na apresentação dos peregrinos contadores e nos seus contos.

No século XVI, sobresaiu o *Heptameron* (1558) de Marguerite de Navarre. O século XVII nos presenteou, no seu início, com as *Novelas Ejemplares* (1613), de Cervantes, e, no seu final, com *Histórias ou Contes du Temps Passé*, de Charles Parrault, obra que ostenta o subtítulo *Contes de ma mère Loye*, conhecido como Contos da mãe gansa. La Fontaine marca o século XVIII como exímio contador de fábulas.

A história da literatura ocidental demonstra que os períodos literários da Renascença e seus derivados, Barroco e

Néo-Clássico, não foram muito prolíferos em obras de narrativas ficcionais em prosa, em comparação com outros gêneros literários que produziram muitas obras, e obras marcantes, durante o período mencionado. Isto deveu-se às normas estéticas que norteavam a produção literária daquela época e que se baseavam na imitação das normas estéticas desenvolvidas pelos teorizadores do classicismo greco-romano que, por sua vez, não cobriram a produção da narrativa em prosa que floresceu na Grécia no período alexandrino e pós-alexandrino, portanto posterior ao período clássico Grego; enquanto os teorizadores clássicos romanos também não levaram em conta a narrativa ficcional em prosa, pois sua estética também já era calcada na dos clássicos gregos que lhes serviam de êmulos, séculos adiante.

A lúcida argumentação que Salvatore D'Onofrio apresentou para a relativa escassez da narrativa ficcional em prosa durante a Renascença pode ser aplicada também ao Barroco e ao Neo-Clássico, isto é, até a revolução romântica:

> A Renascença não apresenta uma vasta produção de narrativa ficcional em prosa, devido ao fato de que a moda da época era imitar os gêneros literários consagrados pelos autores clássicos da literatura greco-romana (poesia épica, lírica, tragédia e comédia). O romance [e o conto], produzido na chamada época da "decadência" da literatura antiga, não tendo normas estéticas fixadas pelos teorizadores (Aristóteles, Horácio, Quintiliano), viveu quase à margem da literatura oficial.[6]

Os chamados *contos orientais*, conjuntos ou coletâneas de contos sob a forma de histórias de moldura, alguns dos quais tiveram sua origem recuada ao século VI aC., completaram sua longa peregrinação em direção ao Mediterrâneo, ao atingir a Europa Ocidental sob a forma de traduções, entre os anos finais da Idade Média e o século XVII. Desses, os mais representativos e influentes foram a *Pantchatranta*, originalmente escrita em Sânscrito no século VI aC., mas que registra versões em Árabe,

Hebraico, Latim, Italiano e Inglês (esta de Thomas North em 1570), e as ainda mais famosas *Mil e uma Noites* que circularam na Pérsia já no século X dC. e foram traduzidas na Europa no século XVIII.

Além de deleitarem seus leitores cada vez mais numerosos, esses contos resgatados pelas traduções estimularam pesquisadores e autores, sobretudo a partir da esplosão do Romantismo que se voltava para a cultura medieval e exótica, para a pesquisa do popular e do folclórico. Por um lado, os pesquisadores procuraram coletar e reunir as mais variadas formas de narrativas curtas que a tradição oral preservara nas diferentes culturas, dando início a seu estudo comparado e, assim, estabelecendo as bases para a teoria do conto, como bem atestam as coletâneas: *Das Knaben Wunderhorn* (1805-8) de Achim Von Arnim e Clemens Brentano e *Kinder-und Hausmärchen* (1812-23) dos irmãos Grimm.

Por outro lado, incentivados pela expansão da imprensa onde os jornais e revistas veiculavam os seus contos, os escritores se põem a produzi-los numa escala cada vez mais acelerada, competindo, assim, com a produção de romances e novelas publicadas por capítulos nas revistas e jornais, para depois aparecerem na forma compacta de livros que, por sua vez, também leva à publicação de coletâneas de contos.

Como afirma Nádia Battella Gotlib em sua *Teoria do Conto*, fazendo eco a outros historiadores da literatura, críticos e teóricos, ao referir-se ao período da explosão da revolução romântica: "este é o momento da criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto".[7] Ian Reid, em seu livro *The Short Story*, faz uma afirmação semelhante: "depois da novela renascentista,

a vaga seguinte da narrativa ficcional curta apareceu como parte da maré enchente do Romantismo. A Alemanha, a França, a Rússia e a América observaram as iniciativas mais dinâmicas [da criação do conto]".[8]

A maré revolucionária romântica realmente partiu os grilhões dos rígidos conceitos estéticos clássicos vigorantes que privilegiavam os chamados gêneros literários superiores como o poema épico, a tragédia e a comédia, e administravam o *decorum* da expressão literária, calcados nos clássicos greco-romanos, e, assim, abriu espaço para as formas mais populares da narrativa em prosa nas diferentes culturas nacionais. Resgataram-se estas formas populares da tradição oral e criaram-se outras que, desenvolvidas e elaboradas, alcançaram o estatuto de categorias estético-literárias, durante o período romântico e nos períodos literários subseqüentes, configurando-se como as categorias literárias modernas mais representativas o conto e o romance.

O conto, agora como *conto moderno* ou *conto literário moderno*, surgindo como um novo estágio na evolução da narrativa curta e adquirindo uma nova seriedade de tratamento que lhe proporcionou uma revitalização e uma progressiva respeitabilidade, encontrou um ambiente mais propício para o seu desenvolvimento, praticamente simultâneo, nos países já citados, como a Alemanha, a França, a Rússia e a América do Norte. Isto não significa que tenha se desenvolvido de maneira uniforme nestes países de culturas diferentes, como se estivesse submetido a um plano geral previamente traçado, mas, ao contrário, foi produto das fermentações culturais, intelectuais e literárias peculiares a esses países. Também não significa que esta forma literária não se tenha desenvolvido em outros países, como a Espanha, a Itália, Portugal e mesmo naqueles da América Latina, como o Brasil, embora de forma comparativamente menos densa e menos

dinâmica, ao menos, em sua fase formativa, ou seja, durante o século XIX.

Por outro lado, o romance expandiu-se a partir da Inglaterra, onde a forma do conto continuou asfixiada, propagando-se rapidamente pelos outros países, tanto naqueles onde a categoria do conto marcava pequena presença, como de forma concomitante ao desenvolvimento do conto, nos países onde esta categoria demonstrou uma expansão privilegiada. O conto e o romance concorriam, na maioria das vezes, na produção dos mesmos e principais autores, expoentes das literaturas nacionais mencionadas.

Embora possa ser percebida uma progressiva mas lenta tendência convergente em suas características conceptuais, e mesmo em sua nomenclatura, o conto literário moderno atravessou fases evolutivas em que as contradições conceptuais e denominativas marcaram diferentemente esta forma curta de narrativa ficcional naqueles países ou culturas lingüísticas que lhe proporcionaram maior projeção literária.

Assim, na Alemanha, a *Novelle*, termo tomado de empréstimo da novela toscana, transformou-se rapidamente, já na primeira parte do século XIX, numa forma literária artisticamente bem desenvolvida e elaborada, adotada por autores talentosos, e recebendo uma atenção teórica séria, penetrada das sutilezas típicas da mentalidade germânica. Por um lado, apareceu a tendência realista, representada especialmente por Goethe, Schlegel, Wieland e Schleiermacher, que defendiam a teoria de que o conto/*Novelle* deveria se ocupar de acontecimentos realmente ocorridos ou possíveis de ocorrer na vida real. Por outro lado, influenciados pelo filão da tradição do conto popular ou maravilhoso, lá denominado *Märchen*, pesquisado no folclore por duas renomadas duplas, Arnim-Brentano e os irmãos Grimm, cujas res-

pectivas coletâneas *Das Knaben Wunderhorn* (1805-8) e *Kinder-und Hausmärchen* (1812-23), exerceram influência quase universal até hoje, autores, como Heinrich Von Kleist, E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck e o próprio Brentano, produziram narrativas curtas, que coerentemente denominaram *Erzählungen* e *Kunstmärchen*, onde problematizavam o metafísico e o psicológico da confrontação do ser humano com o mundo fantástico, misterioso e mesmo caótico, ou, então, evocavam um sentido de mistério dentro do campo da realidade cotidiana. Tanto na teoria exposta no Prefácio de sua coletânea de 1829, como na práxis dos contos nela contidos, Tieck explicitamente rejeitava o realismo como o elemento definitivo no conto e afirmava que o conto não precisava ser realista num sentido exterior, contanto que a cadeia das conseqüências fosse "totalmente coerente com personagens e circunstâncias".

Como se pode ver, no conto alemão do século XIX alguns impulsos determinantes do *Märchen* penetraram a *Novelle*, tornando sua distinção menos nítida do que sugeriam os teóricos. Na segunda metade do século XIX, com Stiffer, Keller, Storm e outros, o conto germânico seguiu canais mais realistas, na tendência geral do *momentum* da narrativa.

Na França, o conto literário moderno já havia se afirmado por volta de 1829-31 com dezenas de contos de Merimée, Balzac e Gautier, publicados em revistas. Ou como o escritor Norte-Americano, Henry James, observou com argúcia na virada do século: "Merimée com um punhado de pequenas histórias foi apontado para a Academia Francesa, em 1844". Formas variadas de contos desenvolveram-se na França durante o século XIX, cobrindo, às vezes, através de um mesmo autor, um espectro que se estendia desde as fantasias simbólicas e impressionistas de Nodier e Nerval (*Les Filles du Feu*, 1854), passando pelo bucolismo de Daudet (*Lettres de Mon Moulin*, 1869) e pela suave e meti-

culosa objetividade de Flaubert (*Trois Contes*, 1877), para desembocar na prolífera produção do mestre do conto realista-naturalista caracterizado pela compressão e objetividade, Guy de Maupassant, cuja prosa fácil e fluída captou a ingenuidade e a corrupção do comportamento humano, nos anos 1880.

A maturidade e a respeitabilidade do conto literário moderno na França também foram atestadas pelo fato de romancistas consagrados como Balzac e Flaubert, ou poetas de renome como Viany e Gautier terem aplicado seus talentos a esta forma literária.

Na Rússia, nas primeiras décadas do século XIX, a voga da narrativa curta eram as fábulas que tiveram em Ivan Krylov seu expoente máximo e cujas histórias reverberavam Esopo, La Fontaine e várias outras fontes de origem germânica. Se com Krylov a narrativa curta ganhou popularidade, Pushkin imprimiu ao conto uma elaboração estética, com seu estilo clássico, sóbrio, desnudo de enfeites supérfluos e conciso, concentrando seu interesse na perspectiva narrativa, como bem demonstra "O Tiro" da coletânea *Contos de Bjelkin* (1830).

Gogol, com "O Diário de um Louco" (1835) e "O Capote" (1842), mais ainda do que Pushkin, esforçou-se por imprimir sobriedade, simplicidade e concisão a seus contos, onde misturava elementos realísticos, como detalhes extraídos da vida cotidiana, e fantásticos, como alucinações, confusão entre realidade e sonho. Ao contrário do universo aristocrático que impregnava o mundo ficcional de Pushkin, os contos de Gogol se ocupavam com as pessoas comuns, as quase não-entidades, revelando correntes profundas de emoções e conflitos captados na vida simples dos camponeses da Ucrânia ou nas patéticas tribulações dos pequenos burocratas de São Petersburgo, fazendo assim, o conto russo voltar às suas raízes, próximo ao conto popular, embora agora

revestido de nova estética literária.

A influência de Gogol sobre os contistas russos, que surgiram nas décadas restantes do século XIX, pode ser atestada pela declaração, ora atribuída a Turgenev, ora a Dostoyevski: "Nós todos [os contistas russos] surgimos do capote de Gogol".

Turgenev ("Anotações de um Esportista", 1846) aprofundou a compressão do conto ao revelar a essência do personagem em poucas frases compactas, focalizando os marginalizados da sociedade, mais interessado em captar as características das pessoas e dos lugares do que em construir enredos bem elaborados. Dotoyevski e Tolstoi, apesar de mais conhecidos por seus romances, produziram ótimos contos. Mas foi Anton Chekhov o expoente máximo e mestre do conto objetivo na virada do século, chamado muitas vezes de Maupassant da Rússia. Mas enquanto Maupassant focalizava o evento narrativo e o enredo, Chekhov, sem se preocupar em construir um conto com enredo bem elaborado, focalizava o personagem, iluminando-o multifacetadamente para que se revelasse com maior nitidez, asfixiando, porém, a ação narrativa.

Ao analisarem a coincidência do surgimento do conto moderno com a eclosão do movimento romântico, diferentes críticos e historiadores literários, entre os quais os influentes Frank O'Connor e Ian Reid, este de forma menos radical do que aquele, apontam o conto literário moderno como *a forma de prosa literária romântica*, por excelência.[9] Esta forma reflete as tendências dos poemas líricos românticos em sua brevidade, intensidade e concentração num momento significativo ou instante de percepção, além de focalizar somente um ou dois personagens, quase sempre separados da sociedade e em conflito com suas normas, estabelecendo afinidades com aquelas obras poéticas de Wordsworth, Coleridge, Byron, Nerval e outros, onde desfilam anda-

rilhos, sonhadores solitários e deserdados no ostracismo.

Franck O'Connor e outros críticos e historiadores literários apontam os caminhos divergentes tomados pelo conto moderno e pelo romance, observáveis desde o início de suas respectivas formações, tanto na França como na Alemanha e na Rússia, onde, enquanto este último se revelava tipicamente urbano, civilizado e burguês, ao centralizar seu assunto e motivos básicos nos costumes, no casamento e no dinheiro, aquele tinha como seu ambiente próprio o interior, o campo, a fronteira inóspita, os pequenos povoamentos de pioneiros onde os trabalhadores dos mais diferentes ofícios se mostravam destituídos da coesão social presente nos grandes aglomerados urbanos.

Nesta perspectiva, pode-se afirmar que o conto moderno encontrou na América do Norte (USA) as condições próprias para proliferar e se desenvolver na direção de um gênero literário autônomo, durante o século XIX. Pois o movimento romântico, surgido na Europa, ao transportar-se para a América, coincidiu com a circunstância de o país ter-se transformado numa grande fronteira de pioneiros que avançava em todas as direções, alimentada pelas ondas crescentes de migrações das mais variadas culturas que para lá aportavam e se defrontavam com a multifacetada cultura autóctone, oferecendo, assim, vastíssimo material para o trabalho dos contistas. Estes pioneiros, em seu isolamento, ansiavam por narrativas, especialmente pelas várias formas de narrativas curtas que a crescente multiplicação de almanaques, anuários, revistas e jornais encarregava-se de suprir em gosto e formas diversificados.

Além desses últimos fatores, também concorreu para o desenvolvimento e a proliferação do conto moderno na América o fato de a inexistência de direitos autorais na época ter provocado o afluxo dos romances cada vez mais populares escritos na

Inglaterra, os quais na América, sem precisarem de tradução, eram simplesmente reimpressos muitas vezes pelas editoras, propiciando desta forma o mínimo possível de incentivo e oportunidade aos talentos de romancistas locais que, assim esmo, foram surgindo aos poucos e acabaram competindo com os contistas, sobretudo a partir da segunda metade do século.

Dois filões básicos de narrativas curtas alimentaram a formação do moderno conto literário americano. O *tale* era uma forma narrativa curta situada bem mais próximo ao conto oral, intracultural, como as narrativas que os mais velhos transmitiam aos mais jovens para atualizar o passado "glorioso" das peripécias de sua cultura, de sua terra, dos valores, conceitos e preconceitos, da cosmovisão dos ancestrais, com o objetivo de afirmar e perpetuar a identidade daquela cultura. Por isso, eram hiperbólicos, carregados de simbolismo, e sobretudo impressionistas, pois transmitiam as impressões do mundo dos seus personagens e narradores, como agentes do tempo. A outra forma é o *sketch*, surgido na Europa no século XVI, de cunho mais realístico, factual e jornalístico, ligado mais à escrita do que à oralidade, de característica mais intelectual, como um agente espacial que transmite notícias de fenômenos ou de aspectos de uma cultura para beneficiar, instruir ou entreter uma outra cultura, como acontece nas histórias de aventuras e relatos de viagens. Portanto, o *sketch* é mais analítico e descritivo, mais estático, embora mais sugestivo, mas menos narrativo e dramático, e portanto menos dinâmico do que o *tale*.

O moderno conto norte-ameircano foi-se afirmando gradualmente como gênero literário autônomo, ao combinar elementos do *tale* com elementos do *sketch*, arrefecendo, por um lado o impressionismo fantasioso e hiperbólico do *tale* e libertando, por outro lado, o *sketch* da escravidão do seu factualismo restrito, numa proporção que cada autor achava conveniente ao seu gênio,

seu estilo e seus objetivos.

Os termos *sketch* e *tale* tiveram um desenvolvimento agônico no conto americano moderno durante quase todo o século XIX, quando finalmente, na década de 1880, conforme nota Fred Lewis Pattee em seu livro *The Development of the American Short Story*, prevaleceu o termo *short story* para designar esta forma literária independente, o conto então já amadurecido como gênero literário próprio.

Durante a década de 1820 e início da década de 1830, Washington Irving empregava indiferentemente os termos *sketch* e *tale* para designar seus contos, que ora seguiram a tendência realista e estático-descritiva do *sketch*, como na maioria das narrativas contidas em *The Sketch Book* (1819-20) e *Alhambra* (1832), ora seguiram a tendência do tale quando as narrativas extraíam seu conteúdo não da realidade externa mas da fértil imaginação do personagem, como em "The Stout Gentleman" (1821), ou do surrealismo simbólico dos sonhos do personagem verificado em "Rip Van Winkle" (1819) e em "The Legend of Sleepy Hollow" (1819).

A tendência impressionista do *tale*, com seus personagens-tipos bem estilizados, afastando-se do comportamento social normal e com sua propensão ao alegórico e ao simbólico, preponderou durante as décadas de 1830 e 1840, especialmente nas narrativas curtas de Hawthorne e Poe (criador do conto de terror e de suspense), que preferiam, coerentemente, dar-lhe a denominação de *tales*.

Mas a partir da década de 1850, o predomínio do impresionismo do *tale* cedeu rapidamente para uma tendência mais realista do conto americano, como comprova Robert F. Marler em seu exaustivo levantamento onde rastreou as revistas que publicavam

os contos e os comentários críticos no decorrer do século XIX.[10]

Possivelmente influenciado pelo *realismo* da fotografia recentemente inventada, o realismo nas artes foi cada vez mais incentivado e prestigiado, fazendo surgir os contos cujas histórias objetivavam captar a impressão da realidade ao acentuar a verossimilhança da experiência cotidiana, tanto psicológica como social, que as nuances regionais ou *local color* na configuração geográfica, humana e lingüística tornavam ainda mais aceitáveis como *reais* ou, no mínimo, plausíveis. Para esta mudança influiu o *humor popular*, vazado nos *yarns, anecdotes* e *tall-tales*, que, originário das fronteiras pioneiras que avançavam para o oeste e sudoeste, foi despindo a sua rudeza e recebendo um polimento literário na imprensa, embora mantendo suas características dominantes de concisão, compressão, linguagem coloquial e sugestividade, e acabou cativando também os leitores do leste americano mais *civilizado*.[11]

É conclusiva a seguinte observação de Robert F. Marler,[12] em seu ensaio há pouco citado:

> O tall tale tendo recebido o selo de aprovação [da imprensa] do leste [americano], foi uma força para o realismo porque o contador coloquial ao contrário do narrador da moldura [do conto] era muitas vezes convincente como uma personalidade e porque muitas histórias deste tipo abandonavam o seu humor por um tratamento sério das fraquezas humanas.[13]

Dentre os autores americanos que mais contribuíram para este novo direcionamento do conto sobressaem Bret Harte ("The Luck of Roaring Camp"), Mark Twain ("The Celebrated Jumping Frog"), Herman Melville (*Piazza Tales*), William Dean Hawells (*Suburban Sketches*), Henry James ("The Beast in the Jungle"), Ambrose Bierce ("An Occurrence at Owl Creek Bridge", 1891), G.W. Cable ("Belles Demoiselles Plantation", 1874), vários dos

quais também celebrados romancistas.

Nem todos os contos desses autores podem ser classificados como realistas, pois em vários de seus respectivos contos a tendência impressionista do *tale* é manifesta, comprovando, assim, que, no desenvolvimento do conto e mesmo quando já atinge, no final do século XIX, sua plena maturidade como forma ou gênero literário independente, a ambigüidade dialética destas duas tendências polares continua a exercer-se agonicamente.

Embora a Alemanha, a França, a Rússia e os Estados Unidos tenham demonstrado um domínio quase absoluto no desenvolvimento do conto durante todo o século XIX, outros países igualmente foram se projetando como cultivadores desse gênero, sobretudo a partir da segunda metade da centúria, embora ostentando uma densidade inercial menor, como provam exemplarmente a quantidade e a qualidade das obras de Eça de Queirós e Fialho de Almeida em Portugal, bem como as de Machado de Assis, Coelho Neto, Afonso Arinos e outros no Brasil.

Já no século XX, especialmente na sua primeira metade, a atração pela modalidade narrativa do conto continuou crescente, fazendo com que centenas de autores, incluindo a maioria dos renomados romancistas, poetas e dramaturgos, produzissem e publicassem milhares de contos excelentes. Este panorama provocou a irônica observação de William Faulkner de que "escritores freqüentemente tentam a poesia, acham-na muito difícil, prosseguem na próxima forma mais difícil, o conto, onde falham, e somente então se acomodam no romance".

No século XX, a Alemanha, a França, a Rússia e os Estados Unidos perderam o domínio quase exclusivo que haviam exercido sobre a criação e o desenvolvimento do conto como gênero no século XIX. Autores inovadores e influentes surgiram em países que na fase anterior tiveram pouca influência sobre este

gênero. Vale a pena citar, a título de exemplo, James Joyce na Irlanda, Luigi Pirandello na Itália, Franz Kafka na Checoslováquia e Jorge Luis Borges na Argentina.

A crescente receptividade e a popularidade desse gênero literário nos mais diferentes países não impediu, mas, ao contrário, certamente concorreu para que o conto se tornasse mais variado e complexo, sofrendo mudanças, por vezes radicais, na estrutura fundamental de sua composição. A sua estrutura "clássica" rígida e tradicional, consolidada durante o século XIX, com começo, meio e fim em forma de epílogo imprevisto, centralizado num acontecimento determinante, espetacular e único, em torno do qual as ações se desenvolviam num enredo bem tramado e controlado foi cedendo lugar a estruturações menos rígidas, mais soltas, que atribuíam menor, ou até mínimo, valor ao enredo bem tramado mas valorizavam ações mais sutis e acontecimentos menos espetaculares, girando mais em torno de conflitos psicológicos do que físicos dos personagens.

Sherwood Anderson, um influente inovador do conto norte-americano, já no início do século, ao observar a crença comum em seus dias de que o conto tinha que ser necessariamente construído em torno de um enredo, afirmava que o enredo (*plot*) nesta condição, era o "veneno do conto". Ele estava à procura da forma, não do enredo, embora a forma se mostrasse mais esquiva e difícil, como revela a prática de seus contos da coletânea *Winesburg Ohio*.[14]

Para mencionar apenas algumas tendências inovadoras, em muitos dos contos de Ernest Hemingway, D. H. Lawrence, Katherine Mansfield, Kafka, Chekhov ou Jorge Luis Borges, *nada parece acontecer*, pois a ação física é reduzida ao mínimo e sua estrutura gira em torno de um conflito psicológico. Outros contos existem, cujo enredo e personagens adquirem relevo à medida

que aludem, como a um modelo subjacente, ao enredo, personagens ou padrões recorrentes da história da humanidade, como acontece no "Flowering Judas" de Katherine Anne Porter, que ecoa e inverte ironicamente a tradicional lenda cristã. Outros contos estruturam-se no motivo ou na repetição temática de uma imagem ou detalhe que representa a idéia dominante da história, como o último conto, "The Dead", da coletânea *Bubliners* de James Joyce. Outros ainda, como as *Ficciones* de Jorge Luis Borges mergulham o leitor num labirinto estonteante de eruditismo intelectual combinado com uma imaginação desvairada.

Ao lado dos inovadores, outros autores renomados e populares, como O. Henry nos Estados Unidos e Paul Morand na França, continuaram a produzir excelentes contos tradicionais construídos em torno de um enredo bem estruturado. Até mesmo, vários dos conhecidos inovadores não abandonaram a forma tradicional do conto *clássico*, reconhecível em vários de seus contos. Assim, ao lado da ambigüidade tensional, revelada durante o desenvolvimento do conto entre as polaridades impressionista e realista, foram se estabelecendo outras polaridades, à medida que este gênero proteiforme proliferou, amadureceu e conquistou progressivamente uma grande receptividade popular.

O conto "clássico" do século XIX, já no final daquele século e durante a primeira metade de século XX, especialmente nos Estados Unidos, onde se transformou num objeto de intenso consumo popular, sujeitou-se a uma demanda frenética das revistas e editoras de livros que transformaram uma grande parcela da produção de contos num estereótipo consumista, despojado de genuínos valores estético-literários, partilhando da superficialidade comercial que afetou igualmente a criação narrativa de outros gêneros adjacentes, como o romance e a novela.

Em contraposição à degradação do *conto comercial* nos

Estados Unidos e do esgotamento do conto tradicional ou "clássico" em outros países, desenvolveu-se progressivamente a corrente inovadora e experimental do proteiforme conto literário "moderno", propriamente dito, no qual a criatividade estético-literária tornou-se o parâmetro centralizador na preocupação dos autores. Este experimentalismo típico do mundo ficcional moderno reflete o experimentalismo demonstrado pelas outras artes e pelas diferentes ciências, especialmente nos últimos cem anos.

Através de sua preocupação com a forma ou estrutura do conto, os autores do presente século contribuíram impremeditada ou conscientemente para a maturidade e a abertura que continuam revitalizando a receptividade popular e incrementando no mundo acadêmico a receptividade deste gênero literário, cuja flexibilidade e valorização parecem prestar-lhe segurança no contínuo desafio à inércia e no engajamento às experimentações.

A produção crescente de novas coletâneas, a proliferação das traduções, as reedições de coletâneas contemporâneas e de autores menos recentes, aliadas às preocupações teóricas e críticas crescentes, que incentivam e são incentivadas reciprocamente pelos estudos no universo acadêmico, afirmam e confirmam o conto como gênero igualado em importância aos demais gêneros da ficção literária.

Possivelmente a popularização que afetou o conto em suas diferentes fases explique, especialmente no contexto norte-americano, o lento e esparso desenvolvimento da discussão teórica do conto que ainda não atingiu até hoje uma maturidade alcançada por outras formas de narrativas de ficção, como o romance. Esta posição, igualmente assumida por diversos outros críticos, aparece já nas linhas introdutórias do livro *The Short Story* de Ian Reid.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> A discussão teórica do gênero começara quase um século antes daquela tardia nomeação batismal [o termo short story foi formalmente aceito no OED Suplement de 1933] com alguns ensaios de Edgar Allan Poe, mas desenvolveu-se com lentidão e ainda se encontra num estágio imaturo. Parece que foi retardada especialmente pelos problemas relacionados com a popularidade do gênero conto.[15]

NOTAS

1. a - "A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira". (I, 2, p. 241)

b - "Há ainda uma terceira diferença entre as espécies (de poesias) imitativas, a qual consiste no modo como se efetiva a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas". (III, 10, p. 242)

2. Salvatore D'Onofrio, em sua obra seminal, *Da Odisséia ao Ulisses – Evolução do Gênero Narrativo*, pp. 149-157, na segunda parte que trata da evolução do romance, aborda extensivamente a coexistência da poesia épica e da narrativa ficcional em prosa no mundo clássico greco-latino, bem como aborda a passagem da poesia épica para a prosa ficcional, estribando sua teoria em vários outros estudiosos do assunto como Chassang, Bakhtine, W. Kaiser, Lucien Goldmann, Geoge Lukacs, René Gerard.

Nadia Battella Gotlib, em *Teoria do Conto*, p. 6, fala já no primeiro tópico do primeiro capítulo "nas várias fases de evolução dos modos de se contar estórias" e cita diversas obras ficcionais em prosa do mundo clássico greco-latino.

Ian Reid, em seu livro *The Short Story*, pp. 15-17, no

segundo capítulo – "Growth of a Genre" (Desenvolvimento de um gênero) – comenta sobre a presença da narrativa de ficção em prosa já desde os tempos antigos, do Egito e do mundo clássico greco-latino, oferecendo mesmo um exemplar de conto milesiano incluído no *Satyricon*, "The Widow of Ephesus" (A Viúva de Éfeso), ao qual o autor atribui um verdadeiro sabor de conto moderno – "It smacks of the modern Short Story" – com valor artístico intrínseco.

3. Reid, *op. cit.*, p. 16.

4. D'Onofrio, *op. cit.*, p. 151.

5. "Histórias de molduras", "frame stories", "Rahmgeschichte" ou "Rahmenerzählung", são histórias que, embora autônomas em seus conteúdos, ação ou personagens, apresentam-se ligadas "por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, quando, por quem (e a quem) são contadas "(Gotlib, p 19), cuja explanação normalmente ocorre no prefácio ou na apresentação ou introdução da coletânea. Cuddon, em *A Dictionary of Literary Terms*, p. 179, simplesmente anota: "A frame story is one which contains either another tale, a story within a story, or a series of stories".

6. D'Onofrio, *op. cit.*, p. 156.

7. Gotlib, *op. cit.*, p. 7.

8. Reid, *op. cit.*, p. 22.

9. *Ibid.*, pp. 27-29, focaliza mais extensivamente a discussão em torno deste ponto específico, enquanto Frank O'Connor desenvolve este tema em *The Lonely Voice: a Study of The Short Story*.

10. Marler desenvolveu este ponto em "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's", pp. 153-169.

11. Bates, *The Modern Short Story*, Rourke, *American Humor*, aprofundam este ponto e rastreiam a tradição do humor americano que centraliza três figuras folclóricas arquetípicas: o

esperto mascate iânqui, o rude, audacioso e irrequieto pioneiro e o astuto e maneiroso escravo negro, todos "errantes".

12. *Apud* Reid, p 26.

13. *Ibid.*, p. 27: "neste contexto 'humor' inclui não somente o que é considerado divertido mas também aquilo que é considerado [com sentido] desvirtuado, picante, decepcionante".

14. Aqui o termo forma é tomado no sentido orgânico, conforme a definição de R.B. West e R Stallman, p. 647: "Form represents the final unity of a work of fiction, the successful combining of all parts into an artful whole".

15. Reid, *op. cit.*, p.1.

3. A TENSÃO FRAGMENTÁRIA

Para possibilitar uma conceituação de "tensão fragmentária" e sua posterior aplicação à análise dos contos de Eudora Welty, faz-se necessária uma prévia introdução ao que se caracteriza como "fragmentário" nas artes modernas, e especialmente na literatura moderna.

Na cultura ocidental, compreendendo a Europa e a América, onde a unidade religiosa já se havia esfacelado, percebeu-se, sobretudo a partir do século XIX, uma tendência crescente ao esgarçamento, à ruptura, à divisão e à fragmentação através de uma acentuada especialização do conhecimento nas ciências e na filosofia, quando a natureza bem como o homem deixam de ser considerados em sua totalidade. A vertiginosa sucessão de descobertas científicas relativizam as verdades tidas como absolutas e desarticulam a visão de mundo que se pretendia comum e estável em "visões de mundo" múltiplas, instáveis e muitas vezes contraditórias. O estudo da psicologia profunda e as descobertas das técnicas de psicanálise por Freud e Jung revelam a fragmentação da própria consciência humana da psiquê do homem moderno.

Anatol Rosenfeld desenvolve o que se poderia chamar de caracterização do fragmentário nas artes representativas modernas e na literatura narrativa moderna.[1]

Parece partir do princípio de que a sensibilidade do artista moderno percebeu a necessidade de novas experiências formais para expressar a experiência do homem moderno e a pre-

cariedade de sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser "um mundo explicado" e passou a ser um mundo opaco e caótico, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra artística. Alude à afirmativa de Virgínia Woolf de que a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspecta do romancista tradicional.

Segue um elenco das principais características fragmentárias observadas no ensaio de Anatol Rosenfeld. A "visão" de mundo desenvolvida a partir do Renascimento é negada ou posta em dúvida. Como conseqüência da reflexão crítica da sociologia do conhecimento sobre as posições do sujeito cognoscente, a arte moderna põe em dúvida a posição absoluta da "consciência central" e o seu direito de impor às coisas do mundo sensível e à própria vida psíquica uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. A arte moderna nega o compromisso com o mundo empírico das "aparências", isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. O espaço e o tempo, formas relativas da nossa consciência, tidas como absolutas, são denunciadas como relativas e subjetivas. Esta relatividade e a própria relatividade da "consciência central" são reconhecidas tematicamente e assimiladas à estrutura da obra de arte. A perspectiva, a ilusão de espaço tridimensional, empregada pelos artistas tradicionais como recurso artístico para captar e representar a realidade sensível, é distorcida, borrada e eliminada em direção ao abstracionismo pelas artes representativas modernas,

através da "desrealização", ou negação do mimetismo, do mundo empírico ou da realidade sensível e do próprio homem, como se observa paradigmaticamente nos vários movimentos da pintura moderna: impressionismo, cubismo, expressionismo, surrealismo e abstracionismo ou não-figurativismo.

Como uma decorrência do *Zeitgeist*, as alterações profundas que ocorrem nas artes representativas também se manifestam no romance moderno, onde a eliminação da sucessão temporal corresponde analogamente à eliminação do espaço ou da ilusão do espaço na pintura moderna. O moderno romance nasce quando Proust, Joyce, Gide, Faulkner e outros, começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.

As modificações na concepção e na estrutura do romance moderno, que implica a ruptura e a fragmentação da forma tradicional da narrativa, decorrem sobretudo do emprego de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica, que se constitui num dos pólos de atração da narrativa moderna.

O tempo psicológico, a *durée* de Bergson, que está ligado ao conceito de fluxo de consciência, impõe sua supremacia ao tempo cronológico, fragmentando-o ou eliminando-o, e com ele elimina a narração seqüencial para instalar a simultaneidade. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua totalidade imediata em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. A tentativa de reproduzir esta simultaneidade, este fluxo da consciência, que leva à radicalização extrema do monólogo interior, impõe rupturas multidirecionais à narrativa tradicional. A irrupção simultânea do passado, do presente e do futuro no fluxo da consciência, rompendo a perspectiva temporal, rompe na estrutura do processo narrativo com a demarcação nítida, observada na narrativa tra-

dicional, entre o passado, presente e futuro, fazendo com que a narração tenda a realizar-se com o verbo no tempo presente, eliminando, assim, a possibilidade de narrar o passado como passado com o verbo no pretérito. Além de ser afetada no nível temporal, a própria estrutura da frase, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao estremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos e pessoas presentes, e agora percebidas, com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas no passado.

Rompe-se a função do narrador tradicional como intermediário e como organizador que garantia a ordem significativa da obra e do mundo narrado. Dissolve-se a relação do narrador, que apresentava o personagem no distanciamento do pronome Ele e da voz do pretérito, com o leitor. Este tem de participar da própria experiência do personagem. O narrador, querendo apresentar a "realidade como tal" e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional e submerge na própria corrente psíquica do personagem ou toma qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais ou "ilusionistas": oculta-se omite-se, transforma-se constantemente, multiplica-se ou é eliminado. Até mesmo no outro extremo, nos romances e contos behavioristas, pela enfocação rígida dos personagens somente de fora, renunciando a conhecer-lhes a intimidade, descrevendo apenas o comportamento exterior e reproduzindo os diálogos, o narrador também se omite ou se dissolve.

Ao desaparecer o intermediário e organizador, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos. Assim esgarça-se, fragmenta-se e rompe-se, além das formas de espaço

e tempo, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade, lei de causa e efeito, base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim.

A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica, eliminando a distância e focalizando parcelas ampliadas, análoga à focalização microscópica de um inseto, desfaz o personagem nítido de contornos firmes e claros, típico do romance tradicional. Perde-se a noção da personalidade total e do seu "caráter" que já não pode mais ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. A personalidade se esfarpa tanto nos contornos exteriores como nos limites internos, transcendendo para as camadas infra-pessoais do inconsciente. Assim, o ser humano, eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e se decompõe no romance que, se não pode demití-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. Chega, como nos romances de Samuel Beckett, a mero portador abstrato – inválido e mutilado da palavra, a mero suporte precário, "não-figurativo", da língua.

Igualmente, no outro extremo, nos romances que tematizam a simultaneidade da vida coletiva, tentando com a técnica da montagem reproduzir o turbilhão caótico da vida metropolitana, o ser humano se dissolve numa enfocação telescópica.

Se a perspectiva é expressão de uma relação entre dois pólos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se a ruptura completa. Num pólo só resta a simultaneidade da vida psíquica englobando o mundo e no outro somente a simultaneidade do mundo projetado englobando o homem. Suprime-se a distância

entre o homem e o mundo. A perspectiva, de recurso artístico para dominar o mundo, passa a símbolo do abismo entre o homem e o mundo, símbolo dessa cisão e distância que o poeta Gottfried Benn chamou a "catástrofe esquizóide", a fragmentação da unidade paradisíaca original. O intelectual, angustiado e dissociado, procura reencontrar uma posição estável através da pesquisa e experimentação no romance, à procura de um mundo ou época em que o homem fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos do eu, em que não se dera o pecado original da "individuação" e da projeção perspectívica. Daí o culto do arcaico, do arquétipo, a glorificação do início e do elementar serem típicos para as vanguardas mais requintadas. O intelectual, o "esquizóide" neurótico, dissociado entre valores em transição, revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito. Daí a glorificação dos deuses mitológicos e a procura da "unio mystica".

Erwin Theodor Rosenthal, ao analisar as obras de romancistas modernos de língua alemã (como Musil, Broch, Aichinger, Koeppen, Thelen, Mann, Frisch, Walser, Böll, Fichte...) em confronto com modernistas estrangeiros (como Joyce, Faulkner, Bellow, Capote, Pavese, Sarraute, Beckett, Guimarães Rosa), para evidenciar que as tendências modernistas se interpenetram para além das fronteiras nacionais, culturais e lingüísticas, ressalta reiteradamente e em múltiplas formulações e variações ao longo da análise das diferentes obras, as características do fragmentário essenciais a essas correntes radicais do modernismo.[2] As características apontadas nesta obra são semelhantes àquelas desenvolvidas no ensaio de Anatol Rosenfeld.

Rosenthal parece partir dos seguintes princípios: o ro-

mance "deve fazer com que, durante momentos, um mundo fictício pareça real";[3] a "reinvenção" da realidade,[4] a representação da realidade moderna insegura, indeterminável, "flutuante", esse universo fragmentário, a configuração do caos e da anarquia da vida moderna impõem-se como tarefa do romance moderno que, rejeitando a forma e convenções tradicionais, experimenta novas formulações em busca de novas possibilidades que se revelem o "produto e reflexo desta época cindida, fermentada, nervosa e enervante",[5] também elas imprecisas, coruscantes, camaleônicas, "flutuantes", em múltiplas facetas e articulações múltiplas, como aparecem nas obras analisadas; a impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade leva toda tentativa de expressar o indizível ao malogro, podendo aparecer apenas partes do todo, sob formas de fragmentos, esboços ou bosquejos.[6]

Estas novas e experimentais formas narrativas levam a uma desarticulação de diversas categorias convencionais: o que caracteriza o fragmentário. Incluindo alguns exemplos das múltiplas formulações que Rosenthal emprega, para caracterizar o fragmentário, segue uma tentativa de agrupar estas desarticulações das diversas categorias.

A desarticulação do tradicional conceito de tempo aparece com expressões como: destruição do tradicional conceito de tempo para infundir-lhe nova vida, através de uma fusão de impressões oníricas e realidades objetivas;[7] os relógios são destruídos, a fim de que comece a busca de um "novo tempo", desvinculado das leis do antigo Cronos;[8] o tempo constitui um fator duvidoso e incerto;[9] amálgama de acontecimentos (entrelaçamento de perspectivas) que leva a uma concentração do tempo e documenta a demolição do cronos tradicional;[10] a configuração do tempo já não pretende representar de maneira convencional o fluxo da vida, o seu transcorrer ou seu caráter efêmero;[11] supressão total da idéia de tempo.[12]

unesp

Para configurar a fragmentação do espaço (realidade sensível) emprega formulações como: o espaço deixa de ser estático e perene, e torna-se essencial a "procura", a tentativa ou de criar um mundo novo ou de ambientar-se e adaptar-se à vida presente com espaço flutuante, utópico, móvel, indeterminável, inalcançável;[13] a realidade complexa dilui-se (exige um determinado lugar como símbolo do mundo inteiro e de caráter flutuante);[14] fragmentação do mundo e dos acontecimentos;[15] imagem do mundo que se apresenta cada vez mais incompreensível, ambígua e inconstante;[16] superposição de espaços;[17] o romance moderno procura recriar toda uma concepção do mundo;[18] mundo representado como jogo de forças antagônicas,[19] transformar a realidade em jogo e ilusão;[20] o mundo desintegra-se;[21] o espaço dilata-se;[22] o espaço fragmentado;[23] entrecruzamento de diversos espaços;[24] espaço despojado por completo de qualidades duradouras;[25] plurivalência da realidade;[26] espaços entremeados em camadas múltiplas;[27] espaço existencial interno;[28] espaço interior apresentado como um mundo que se forma independentemente ou se desvincula da realidade objetiva;[29] espaço interno que se impõe ao lado do "outro" espaço;[30] a arte poética deve ser percepção e não mimese da realidade existente;[31] a imagem do mundo torna-se fraturada;[32] impressão da realidade fragmentada;[33] o mundo onírico moderno constitui apenas uma variante do mundo real ao qual se justapõe.[34]

Para caracterizar a desarticulação da linguagem tradicional aparecem formulações como: criação de uma nova linguagem do romance – ao mesmo tempo material de criação literária e a realização poética em si;[35] a sintaxe tradicional é rompida;[36] em lugar de orações hipotáticas observam-se orações paratáticas;[37] a seqüência de pensamentos interligados logicamente é substituída por uma associação de impressões alinhavadas sem

conjunções subordinativas;[38] decomposição das categorias lógicas – com trechos fraseológicos aparentemente desconexos, com fragmentos sem sentido que aparecem sob forma de estilhaços de pensamentos com que Joyce, por exemplo, constrói novos significados;[39] linguagem concatenada passa para linguagem desconexa, para um idioma particular;[40] criações "absurdas" no campo léxico e aglutinações incompreensíveis;[41] fragmentação sintática e desintegração morfológica;[42] deformações da linguagem apontam o ilusório na aparência.[43]

Desarticulação da seqüência narrativa: o romance atual constitui uma soma de concepções momentâneas, e os esforços convergem na tentativa de captar lingüisticamente o momento, a menor unidade de experiência;[44] a representação de verificações concomitantes e a tentativa de interromper a enumeração linear;[45] a tentativa de abranger simultaneamente diversos acontecimentos;[46] tentativa de expressar cadeias de percepções momentâneas.[47]

Desarticulação da função do narrador: multiplicação e desagregação da personalidade do narrador;[48] solapa-se a função do narrador através de constantes variações de perspectiva ou procura-se excluí-lo;[49] desaparece o narrador onisciente ou se dilui;[50] a perspectiva unificada e o narrador todo poderoso desapareceram, surgem os mais diversos ângulos narrativos, inseridos no contexto da obra e trabalhados como partes integrantes do conjunto;[51] o narrador fragmenta-se em uma série de pequenos modelos, mas todos eles enfocam apenas determinada faceta do indivíduo e o diluimento da função do narrador é perfeitamente visível;[52] narrador não confiável.[53]

Desarticulação do ser humano: desagregação do ser humano – estranho no mundo;[54] solidão e desamparo do indivíduo, especialmente nas cidades grandes;[55] consciência dupla da perso-

nalidade, segmentação das figuras (personagens) desindividualizadas;[56] alude que Nathalie Sarraute acredita alcançar os seus propósitos (de atingir a essência humana), na medida em que se restringe a esboçar as figuras, renunciando, entretanto, ao que normalmente chamamos de "ser humano";[57] perda da identidade e da linguagem;[58] diluição de personagens do romance por generalizações;[59] personagens permeáveis e indefiníveis.[60]

Carência de contato humano, uma característica desagregadora do mundo moderno: o romance moderno procura captar as correntes íntimas do ser humano em lugar de ocupar-se das aparências exteriores (não é mais uma reprodução fotográfica);[61] o mundo dos sonhos e da solidão assume papel relevante;[62] lirismo e tragédia bem como o vivo interesse por assuntos exóticos, figuras lendárias e evocações mitológicas, tornam a induzir diversos escritores modernos à apresentação da psiquê humana através de imagens oníricas e mundos fantásticos ou então através de representações de criaturas singulares em conflito com a sociedade, através de seres humanos fadados à solidão por lhes faltar o contato com a vida "real";[63] a solidão, o medo, o sofrimento, a angústia são temas que reaparecem constantemente no romance moderno, não apenas como expressão dos problemas existenciais contemporâneos, da perplexidade perante a insegurança e fragilidade de todos os valores, mas também como forma de intensificação do conteúdo;[64] solidão é o destino imposto à humanidade moderna como tal;[65] a tragédia e o isolamento do "eu";[66] observa que Ilse Aichinger configura em seu romance as visões oníricas nas quais os seres humanos procuram a luz em tempos de escuridão;[67] sonho e realidade aparecem freqüentemente mesclados no romance moderno levando à solidão e à desvinculação – características do nosso mundo desumanizado;[68] o tema recorrente do "homem desabrigado";[69] temas se concentram na posição do "eu" perante o mundo ou na tentativa de representar as podero-

síssimas forças de nossa época diante das quais a autopreservação desse mesmo "eu" se torna impossível, porquanto ou se encontra subordinado ao processo desagregador do coletivo ou então se vê à mercê de uma progressiva destruição.[70]

A tendência ao fragmentário que estes críticos apontam no romance moderno deverá também ser a tendência no filão da narrativa curta, o conto, que por sua própria natureza proteiforme, concisa e sintética parece favorecer este direcionamento na ficção experimental moderna.

Se a história da narrativa no século XX afirma a continuidade da narrativa tradicional ao lado da vanguarda experimental do modernismo, é lícito aventar a hipótese de que as duas tendências também se conjuguem resultando no que se poderia conceituar como tensão fragmentária, a tentativa de encontrar o ponto de equilíbrio instável entre um mundo explicado e um mundo caótico, entre o tempo cronológico e o psíquico, entre a narração seqüencial e a simultaneidade, entre a ordem lógica e a ilogicidade, entre o explícito e o apenas sugerido, entre a integridade e a desintegração da pesonagem, entre a coletividade ou comunidade e o indivíduo, entre o histórico e o mitológico, entre a realidade e o imaginário, entre o despertar e o sonho, entre a realidade exterior e a realidade interior, entre a razão e o instinto, entre a ordem apolínea e o caos dionisíaco, entre o normal e o grotesco, entre a solidariedade e o egoísmo, entre o amor e a separação, entre a permanência e a transitoriedade, entre a tradição e a renovação, entre o conformismo e a revolta, entre os valores aceitos como segurança e a insegurança de sua rejeição.

NOTAS

1. "Reflexões sobre o Romance Moderno", *Texto Contexto*.
2. *O Universo Fragmentário*.
3. Fontane *apud* Rosenthal, p. 8.
4. Spender *apud* Rosenthal, p. 9.
5. Bernhard Rang *apud* Rosenthal, p. 1.
6. Frisch *apud* Rosenthal, p. 2.
7. Rosenthal, *op. cit.*, p. 13.
8. *Ibid.*, p. 12
9. *Ibid.*, p. 13
10. *Ibid.*, p. 15
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 33
13. *Ibid.*, pp. 15-16
14. *Ibid.*, p. 16
15. *Ibid.*, p. 18
16. *Ibid.*, p. 20
17. *Ibid.*, p. 21
18. *Ibid.*, p. 22
19. *Ibid.*, p. 29
20. *Ibid.*, p. 33
21. *Ibid.*, p. 45
22. *Ibid.*, p. 53
23. *Ibid.*, p. 54
24. *Ibid.*, p. 55
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, p. 56
28. *Ibid.*, p. 59

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

29. *Ibid.*, p. 60
30. *Ibid.*, p. 61
31. *Ibid.*, p. 62
32. *Ibid.*, p. 104
33. *Ibid.*, p. 106
34. *Ibid.*, p. 107
35. *Ibid.*, p. 9
36. *Ibid.*, p. 11
37. *Ibid.*, p. 12
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, p. 18
40. *Ibid.*, p. 38
41. *Ibid.*
42. *Ibid.*, p. 39
43. *Ibid.*, p. 42
44. *Ibid.*, p. 38
45. *Ibid.*, p. 42
46. *Ibid.*, p. 48
47. *Ibid.*, p. 52
48. *Ibid.*, p. 50
49. *Ibid.*, p. 139
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*, p. 140
52. *Ibid.*, p. 148
53. *Ibid.*, p. 150
54. *Ibid.*, p. 30
55. *Ibid.*, p. 31
56. *Ibid.*
57. *Ibid.*, p. 114
58. *Ibid.*, p. 137
59. *Ibid.*, p. 141
60. *Ibid.*, p. 142
61. *Ibid.*, p. 97

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*, p. 102

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*, p. 106

67. *Ibid.*, p. 108

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*, p. 155

70. *Ibid.*, p. 162

SEGUNDA PARTE

4. UMA CORTINA VEGETAL

4.1. "LILY DAW E AS TRÊS MATRONAS"

A ação do conto "Lily Daw e as Três Matronas" desenvolve-se em torno do conflito gerado pelo fato de Lily Daw, deficiente mental e órfã de mãe, ter atingido a puberdade e as três matronas, Sra. Etta Watts, Sra. Carson e Aimée Slocum, como guardiãs dos *mores* da pequena comunidade de Victory (Mississipi) e que vinham tomando conta de Lily desde a morte da mãe e mais ainda desde que o velho pai tentara cortar-lhe a garganta, terem arranjado tudo para interná-la no Instituto Ellisville para Deficientes Mentais do Mississipi. No dia em que recebem a carta autorizando o internamento e enquanto se dirigem à casa de Lily para dar-lhe a notícia e convencê-la a ir para Ellisville, ficam sabendo através de diferentes pessoas da cidade que ela está se preparando para casar. No diálogo com Lily, que se transforma em interrogatório, ela confessa que vai casar-se com um músico ambulante, o xilofonista do circo que conhecera na noite anterior. Mostra seu enxoval, que está arrumando num velho baú, o seu "baú de noiva": duas barras de sabão e um pano de chão. Em troca da promessa de presentes e de poder levar seu "baú de noiva", deixa-se convencer a ir para Ellisville e abandonar a idéia de casamento. Quando as senhoras Carson e Watts já estão com ela, agora toda arrumada, penteada e com seus presentes no colo, sentada no trem, aguardando a partida, desce do mesmo trem o tocador de xilofone perguntando por Lily a Aimée Slocum que acabara de se despedir dela no trem. Aimée avisa o

maquinista para não dar a partida, entra no trem e grita para as companheiras que o xilofonista está lá fora para casar com Lily. As três matronas retiram Lily do trem ao som da *Marcha da Independência* tocada pela banda local que viera despedir-se de Lily. Esta, embora tenha percebido que o xilofonista descera do trem, agora resiste e diz que não mais quer casar mas ir para Ellisville, provavelmente por causa dos presentes que estão com ela. Assim mesmo, levam-na junto ao xilofonista e, cercando os dois, seguem para a sala de espera da estação, enquanto a Sra. Carson convoca por telefone seu marido, o pastor batista, para realizar o casamento. Mas o final do conto não revela se o casamento foi realizado ou não. A ambigüidade tensional se mantém.

As múltiplas modalidades de tensões que se manifestam sistematicamente em suas diferentes partes ou nos diferentes aspectos e níveis caracterizam a própria estrutura deste conto como essencialmente tensional.[1]

A ambigüidade e a duplicidade, indicativas de tensão fragmentária, manifestam-se a partir do próprio título "Lily Daw e as Três Matronas" composto de dois termos. Estes, embora ligados por uma conjunção aditiva e talvez por isso mesmo, estabelecem entre si uma dúplice relação de conjunção, aproximação e união numa perspectiva aparente e de disjunção, separação e oposição, quando observada por outra perspectiva. Esta relação sugere simbolicamente uma relação análoga entre as personagens principais da narrativa, onde Lily Daw representa isoladamente o primeiro termo da relação e as Três Matronas em conjunto representam o segundo.

Embora a ambigüidade e a duplicidade tensionais também transpareçam entre aquilo que a superfície do texto narrativo revela diretamente e o que ele desvela indiretamente nas entre-

linhas numa gama de sugestões e subentendidos que percorrem, como um segundo texto ou contexto, de forma subjacente a narrativa, provocando um entrelaçamento de sentidos ambíguos e significações contraditórias, estabelecendo, assim, uma tensão contextual, a análise deste conto tentará ressaltar as modalidades de tensões que se manifestam no nível das personagens, Lily Daw e as Três Matronas, Sra. Watts, Sra. Carson, Aimée Slocum, e o xilofonista, como indivíduos em relação consigo mesmos, isto é, com seu microcosmo e como seres sociais em relação ao macrocosmo em que se inscrevem suas ações e atitudes.

O macrocosmo em que se situam as personagens e onde se desenvolvem suas ações neste conto é representado pela comunidade da cidadezinha de Victory, composta por pessoas simples e comuns, típicas desses lugarejos, cujas vidas no transcurso do cotidiano monótono parecem integrar um organismo coeso e harmônico, controlado pelos *mores* cuja guarda está a cargo das três matronas. Acontece que Lily Daw, ao mesmo tempo deficiente mental e órfã, cresce neste organismo social como um corpo estranho que precisa ser absorvido ou expelido. Lily Daw, desestabilizada, transforma-se num problema que desestabiliza a comunidade e requer desta uma solução. A forma de encaminhamento das tentativas de solução desenvolve uma tensão entre as atitudes contraditórias, ambíguas e dúplices assumidas pela comunidade em relação a Lily que pode ser caracterizada resumidamente como proteção versus afastamento. A comunidade, especialmente através das três matronas, ao mesmo tempo que aparentemente oferece proteção, promove o afastamento progressivo de Lily do convívio social até sua exclusão final. Isto acontece ao longo de duas fases distintas da vida de Lily, cujos inícios são marcados respectivamente pela orfandade (materna) e pelo despertar de sua sexualidade, quando atinge a puberdade. Ambos, momentos cruciais para Lily e para a comunidade.

A "proteção" hipócrita oferecida a Lily na primeira fase pode ser resumida pelas palavras da Sra. Carson:

> Nós sepultamos a pobre e indefesa mãe de Lily. Nós lhe demos toda a sua comida, lenha para o fogão e toda a roupa. Mandamo-la para a escola dominical para aprender os ensinamentos do Senhor, fizemos com que fosse batizada como uma batista. E quando seu velho pai começou a bater nela e tentou cortar-lhe a cabeça fora com uma faca de açougueiro, por que não, nós a tiramos dele e lhe demos um lugar para ficar. (5)

Em vez de acolhê-la numa família, onde pudesse aprender todas as coisas necessárias para a sua subsistência e integrar-se na convivência social, deixaram-na à própria sorte (apesar da roupa, comida e lenha), na solidão de uma casa abandonada e em ruínas, à beira da ferrovia, nos confins da cidadezinha.

A casa de estrutura de madeira, sem pintura com suas paredes estriadas pela variação climática, grotescamente desarmônica por apresentar-se em algumas partes com três andares e perigosamente inclinada para um lado em direção à ferrovia, já sem os degraus da entrada, com seu cheiro esquisito de mofo (5) deixa de representar simbolicamente o local de segurança, proteção, acolhimento e aconchego para constituir-se nesta configuração de decadência, abandono e ruína, em símbolo da rejeição e do isolamento de Lily por parte da comunidade, ao mesmo tempo que simboliza a desarmonia desintegradora de seu microcosmo.

No segundo momento, quando a sexualidade presumivelmente despertada em Lily – "Lily está bem madura pela idade" (4) – ameaça fugir ao controle da comunidade – "a questão é, o que ela fez depois do show?" (4) – e ameaça com suas conseqüências, pois – "ela está se preparando para casar" (4) a própria estabilidade moral hipócrita e castradora da comunidade, esta decide "proteger" Lily melhor ainda, na verdade proteger-se dela, e

afastá-la definitivamente ao arranjar o seu internamento no Instituto Ellisville.

Embora a personagem principal, Lily Daw, seja apresentada de forma dramática e fragmentária ao longo da ação do conto – a maneira preferida pela narrativa moderna e apropriada à forma compressiva do conto – o que o narrador esporadicamente revela sobre ela, aliado àquilo que se pode depreender de suas atitudes, ações, fala em diálogos e dos comentários esparsos das demais personagens que povoam o conto, é suficiente para configurar o seu microcosmo.

Este, situado entre as polaridades extremas da integridade e do caos, apresenta uma personalidade desajustada e desarmônica consigo mesma e com o macrocosmo ou a sociedade em que está inserida. Há vários indicadores deste processo de desintegração da personalidade de Lily Daw. A sua malformação congênita, fruto da união de um pai idoso e de uma mãe doentia – "pobre mãe indefesa" – caracterizada pelo seu retardamento mental, cria um descompasso entre seu desenvolvimento mental e biológico. O que leva ao desajustamento progressivo do seu mundo psicológico. O seu desajuste é agravado com a destruição do seu ambiente familiar, ainda que precário, que poderia servir-lhe de referência e segurança: sua mãe morre e ela é retirada do convívio com o pai, que começara a bater-lhe e até tentara cortar sua garganta.

O lado racional de Lily é tão pouco desenvolvido que ela não entende a realidade e não tem capacidade de discernimento nem quanto aos valores materiais nem em relação aos valores inerentes à sua própria personalidade.[2] No show do circo, onde vai como as outras pessoas, quando o homem da bilheteria quer obrigá-la a comprar a entrada, Lily tenta entrar sem pagar, pois além de não ter dinheiro não tem noção de que é pre-

ciso pagar para assistir ao show. Diante da explicação dada ao porteiro pelas pessoas da fila de que Lily "não é inteligente", (3) ela consegue entrar e se comporta como uma verdadeira dama, sentada quieta, fixando o tempo todo o xilofone (na opinião da mulher ao seu lado) ou o xilofonista, (como se vem a descobrir depois). (3)

No dia seguinte, resolvida a casar-se com o xilofonista, começa a preparar seu enxoval escolhendo um chapéu novo e caro que sai usando da loja, para logo depois deixar-se persuadir pela esperta Jewel a trocá-lo por um chapéu velho. O próprio "baú de noiva" que normalmente é preparado pela noiva com muita antecedência, cuidado e carinho para conter todo o mínimo necessário para a realização do sonho de felicidade no casamento e que normalmente representa a esperança desse sonho, no caso de Lily, apenas se compõe de um baú velho que contém somente duas barras de sabão e um pano de chão. Ele revela que Lily não entende a realidade e serve de símbolo não para a esperança de felicidade, mas para a frustração do casamento decidido impulsivamente, mais pelo instinto sexual despertado pela figura do xilofonista do que pela maturação racional, praticamente inexistente nela.

Frágil como a flor que seu nome sugere, Lily (lírio) torna-se vítima da manipulação das pessoas. O diálogo em sua casa, quando as três matronas tentam convencê-la a abandonar a idéia ou a fantasia de casamento e ir para Ellisville, revela, por um lado, a tentativa por parte delas de exercer o seu domínio sobre Lily a tal ponto de manipular o seu livre arbítrio numa decisão tão pessoal e existencial como o casamento e, por outro, a desintegração da personalidade dela quando vende sua liberdade de escolher o seu próprio caminho através do casamento pelos presentes que as matronas lhe oferecem para completar o seu "baú de noiva", se aceitar ir para Ellisville. Confronta-

dos com o valor representado pela realização pessoal no casamento, os presentes oferecidos como uma chantagem são quinquilharias de pouca utilidade para ela, levando-se em conta a sua situação: um par de fronhas franjadas, um sutiã de crepe-da-china, uma bíblia em miniatura com seu nome em dourado, um biscuí com a forma de uma miniatura de agência bancária e um bolo de açúcar queimado.

Lily deixa-se manipular uma segunda vez quando já se encontra sentada no trem com seus presentes no colo, com destino a Ellisville. Ao perceberem que o xilofonista descera do mesmo trem e está na plataforma perguntando por Lily, as matronas mudam de idéia e resolvem entregá-la aos braços do xilofonista. Lily não entende o que está acontecendo quando as matronas fazem-na descer do trem, por isso pergunta "onde vamos agora?". Diante da explicação da Sra. Watts de que elas a estão levando para casar-se, Lily começa a lamuriar-se dizendo que não quer mais casar-se e que irá para Ellisville. A tentativa de resistência esboçada por Lily à repentina mudança de direção de seu destino manipulado pelas "três parcas", embora permaneça ambiguamente em aberto no desfecho do conto se o casamento de fato se realizou ou não, é uma indicação premonitória da tensão entre a possibilidade de realização ou felicidade e a probabilidade de frustração ou infelicidade que este tipo de casamento, assim arranjado, configura já numa visão prospectiva.

Talvez mesmo a mente fraca e doentia de Lily, num vislumbre, reconheça que a melhor opção seria ir para Ellisville, para onde segue esquecido no trem o seu "baú de enxoval", como a simbolizar ironicamente o destino frustrante de seu casamento com o xilofonista.

Os fragmentos descritivos que configuram o xilofonista e pretendente de Lily fazem prever um casamento desajustado e

põem em dúvida a durabilidade do mesmo. O pretendente é um músico ambulante de circo, em constante movimentação de uma cidadezinha para outra, sem residência fixa além do próprio circo, que por si já é um símbolo de instabilidade permanente. Apesar de sua passagem fugaz como músico da única noitada de show do circo, ele é completamente desconhecido na comunidade. Ninguém sabe sequer o seu nome, nem mesmo Lily Daw. Constitui uma figura quase grotesca: ruivo, de boné na cabeça, baixinho. Usa perfume, certamente coisa incomum naquele lugarejo, mas que lhe empresta um certo ar cavalheiresco. É quase surdo, o que se constitui em situação irônica para um músico. Carrega uma caderneta de anotações – Permanent Facts & Data – que indica uma certa forma de organização, embora ironicamente tenha poucas coisas para anotar. Seus pertences se resumem na longa caixa preta, sinistramente simbólica, deitada a seus pés na plataforma da estação, a caixa do xilofone. (10) Nenhuma mala de roupas que deveria acompanhar o noivo que chega com o propósito de casar-se. Indagado por Aimée Slocum por que estava procurando Lily Daw, o xilofonista responde que iam se casar. Mas quando as matronas lhe apresentam a noiva, ele reage perguntando se é alguma brincadeira e despega-lhe uma beijoca estalada que Lily não retribui, mas apenas deixa pender a cabeça. A ambos parece faltar um verdadeiro entusiasmo pela possibilidade do casamento iminente ou, quem sabe, nem uma nem o outro alcance compreender esta nova realidade subitamente presente.

O pretendente que deveria idealmente ser o complemento compensador da psicologia de Lily na realização do seu sonho de casar-se e no qual deveria encontrar segurança e uma reorientação para o seu mundo desajustado, revela-se também desajustado, assim fazendo prever que a união de dois desajustados afaste deles cada vez mais a possibilidade do ajustamento, harmonia, felicidade e realização humana plena, e redobre a possibilidade

de frustração e desintegração.

A Marcha da Independência, que a banda local executa para se despedir de Lily, que se presume esteja no trem para Ellisville mas que na verdade, naquele instante, está descendo com as três matronas pela parte trazeira do último vagão, sem que os músicos da banda e as outras pessoas o percebam, reforça simbolicamente a ironia desta situação ambígua. Se Lily seguisse, como estava previsto, com o trem para Ellisville, não estaria conseguindo sua independência, mas apenas a comunidade estaria se livrando dela. Com a reversão da situação, Lily aparentemente adquire sua independência, sua auto-afirmação no casamento com o músico ambulante, uma espécie de vitória sobre as matronas, que na verdade, será apenas outra solução para a comunidade livrar-se dela.

Além da personagem central Lily Daw e de seu pretendente-xilofonista que lhe serve de contraponto, destacam-se as três matronas, Sra. Carson, Sra. Watts e Aimée Slocum. Estas personagens formam uma espécie de trindade em que as características individuais de suas personalidades se entrelaçam como complementos que se prestam mais a realçar o conjunto do que a destacar as suas peculiaridades. Esta trindade simboliza a comunidade de Victory. Elas representam a comunidade e são a comunidade de Victory. Na forma de uma triarquia exercem seu comando e domínio sobre ela, transformando-a num verdadeiro matriarcado. A comunidade submissa apóia a ação das matronas no controle da rebeldia recalcitrante de Lily Daw ao destino que lhe querem traçar, fornecendo informações sobre a ida de Lily ao show do circo e sua conduta durante o show, sobre seu repentino desejo manifesto de casar-se, bem como sobre a aquisição do chapéu novo indicando os preparativos do casamento. Loralee Adkins leva as três matronas de carro à casa de Lily. A banda cívica local vai à estação tocar para a despedida de Lily.

Aliás, quase todas as pessoas de Victory vão à estação para ver o trem partir levando Lily para Ellisville. (9)

As matronas agem sempre em conjunto no exercício de sua triarquia. Lêem juntas a carta de aceitação de Lily em Ellisville que Aimée separa antecipadamente da correspondência. Depois que esta termina de organizar o restante da correspondência, as três se reúnem ao pé da caixa d'agua para decidirem juntas como irão dar a notícia a Lily e convencê-la a ir para Ellisville. Vão as três à casa de Lily onde transformam o diálogo num interrogatório sob a forma de um jogral.

Como as três Parcas da mitologia grega que teciam os fios do destino para no final cortá-los, as três matronas costuram o destino das pessoas da comunidade de Victory, como demonstra exemplarmente a manipulação que exercem sobre o destino de Lily. É significativo que a Sra. Carson ostente, mesmo em público, os símbolos de sua profissão de costureira. Quando lê a carta junto com as duas companheiras "sublinha vagarosamente cada linha com o dedo enfiado no dedal". (3) Logo adiante, quando conversa com algumas senhoras batistas sobre Lily e o show do circo, "manuseia a fita métrica pendurada sobre o peito" (3) como uma estola de sacerdotisa. Ela exerce seu poder e seu controle sobre o próprio marido, o pastor batista da comunidade, já que pode, como diz, "buscá-lo em cinco minutos para realizar o casamento porque sabe exatamente onde ele se encontra". (11)

Aimée Slocum, como agente do correio, controla a correspondência que chega e que sai da comunidade, controlando desta forma toda a comunicação com o mundo exterior.

A Sra. Watts, "viúva sempre de luto, e que fica toda acaloradada" (4) toda vez que se menciona algo relacionado com o sexo, parece a mais preocupada em exercer o controle sobre as atividades sexuais das pessoas da comunidade. É a primeira a

suspeitar que Lily possa ter tido um caso amoroso, uma relação sexual, com o xilofonista depois do show do circo. Quando sabe que ela fora ao show e ficara o tempo todo fixando o xilofone (ou o xilofonista), pergunta em tom pragmático que "a questão reside no que ela fez depois do show. (4) Depois, durante a conversa na casa de Lily, pergunta ansiosamente "se o xilofonista lhe fez alguma coisa". (7)

O recalque da viúva Watts, patente em seu luto permanente, soma-se ao da Sra. Carson que, como esposa do pastor batista, tem que ser por dever de ofício o exemplo máximo das restrições resultantes da pregação moral do marido, onde se inclui certamente a restrição ao próprio relacionamento sexual entre os dois. A estes junta-se o recalque de Aimée Slocum que, apesar da ironia do próprio nome Aimée, a amada, é uma solteirona malamada, para reforçar a triarquia de refratárias a qualquer manifestação de prazer, nutriente da felicidade pessoal, quer provenha de um simples divertimento como o show do circo – as mulheres têm receio de falar à Sra. Carson que foram ao circo – ou se origine de outros impulsos fundamentais da condição humana, como o relacionamento sexual ou o simples exercício da liberdade individual. Reúnem seus códigos restritivos particulares de conduta e os transformam no único código permissível de conduta social para toda a comunidade sujeita ao seu matriarcado. Criam um impasse e uma tensão permanente, como o caso de Lily revela, entre a auto-afirmação individual da pessoa na procura de sua liberdade e realização em obediência à explosão de forças vitais como o instinto sexual, por um lado, e as restrições impostas pelo convívio social, por outro lado. Em outros termos, entre as forças dionísicas e as apolíneas, entre o instinto e a razão, entre o caos da liberdade e a ordem da institucionalização, por fim entre a frustração e a realização.[3]

4.2. "UMA CORTINA VEGETAL"

Em "Uma Cortina Vegetal", conto-título da primeira coletânea, diferentes níveis de tensões fragmentárias envolvem a personalidade da protagonista, Sra. Larkin, que domina isoladamente toda a ação do conto. Ao contrário de "Lily Daw e as Três Matronas" que se apresenta povoado por um número relativamente grande de personagens secundários, além das três matronas, em se tratando de um conto breve, mas que por isso mesmo põe em relevo a função que a coletividade assume em detrimento da individualidade representada pela protagonista, Lily Daw, no conto em foco sobressai a indivualidade. A comunidade dilui-se no anonimato coletivo das "vizinhas". O negrinho, único a penetrar esporadicamente o mundo isolado da Sra. Larkin para auxiliá-la no serviço de jardinagem, serve de contraponto especular à individualidade desta. A cozinheira entra apenas como uma referência.

Os diferentes níveis de tensões, cujas polaridades se intensificam explosivamente ao longo do conto e raramente alcançam uma resolução conciliatória que quase sempre fica em suspenso apenas como uma possibilidade ou uma potencialidade que não chega a se realizar plenamente, entrelaçam-se formando uma trama. A significação total do conto resulta em grande parte da trama dessas polaridades que por sua relevância merecem ser analisadas isoladamente.

Se em "Lily Daw e as Três Matronas" a polaridade entre a comunidade e o indivíduo se encaminha no sentido de a comunidade promover o afastamento e o isolamento do indivíduo, confi-

gurado em Lily Daw, aqui inverte-se o direcionamento da tensão dessa polaridade, pois é o indivíduo que se afasta da comunidade ou provoca o afastamento desta através de um auto-isolamento progressivo e obsessivo.

A partir daquele dia fatídico do verão anterior em que viu da varanda da casa seu marido ser esmagado fatalmente dentro do próprio carro pela queda de um pé de cinamomo, quando estava chegando de volta do serviço, a Sra. Larkin começa a isolar-se no seu mundo particular. O seu mundo privativo constitui-se de um grande lote urbano cercado por uma verdadeira cortina de sebe alta como uma muralha – "dentro de seus limites de sebe, alta como uma muralha, e visível somente a partir das janelas do segundo piso dos vizinhos" – (107) a separá-la dos vizinhos, e por extensão, da humanidade e do restante do mundo. Na parte frontal do lote destaca-se, isolada, uma casinha branca – "ela podia sentir atrás de si, como se uma luz se acendesse na noite, a brancura sinalizadora da casa" – (111) atrás da qual se estende colina abaixo o imenso jardim, denso e exuberante em profusão de plantas – "o jardim da Sra. Larkin era um pedaço de terra grande e densamente plantado que se estendia colina abaixo atrás da casinha branca onde ela agora vivia sozinha desde a morte do marido". (107)

Neste seu auto-confinamento sua vida se resume no trabalho diuturno no jardim, donde sai apenas quando a cozinheira a chama para o almoço, ou quando o cansaço a obriga a recolher-se somente depois de escurecer.

> Este jardim inclinado e emaranhado, cada vez mais confuso e superabundante, deve ter-se tornado tão familiar à Sra. Larkin que bem possivelmente agora ela seria incapaz de pensar em qualquer outro lugar. Desde o acidente em que seu marido foi morto, ela nunca fora vista sequer uma única vez em qualquer outro lugar. (107)

Mesmo que a Sra. Larkin, no recolhimento de sua viuvez, não freqüente mais o clube de jardinagem e deixe de visitar as vizinhas, estas "no início depois da morte do Sr. Larkin haviam visitado a viúva com uma regularidade apropriada. Mas ela não gostava disso, comentavam entre si". (108) Assim, sentindo-se repelidas, as vizinhas batem em retirada para o seu clube de jardinagem ou suas casas. De manhã quando costumavam sentar-se à janela para escovar os cabelos, as vizinhas "achavam seu lugar no jardim, como se tivessem corrido seus dedos na direção de uma cidade num mapa de um país estranho, localizavam-na de sua distância quase por curiosidade, e depois esqueciam-na". (109) Isto mostra claramente o distanciamento entre a Sra. Larkin e a comunidade circundante.

Até mesmo a simples troca de flores que costumeiramente acontece entre aqueles que cultivam seus jardins e que simboliza uma convivência social entre vizinhas é interrompida por parte da Sra. Larkin, apesar de ela cultivar em abundância, no seu jardim, todos os tipos de flores cujas sementes conseguisse obter e as vizinhas terem um ativo clube de jardinagem e cultivarem seus jardins "que formavam uma série ao longo da rua". (107) "Ela com certeza nunca enviou uma única de suas lindas flores a nenhuma delas. Elas poderiam adoecer e morrer e ela nunca mandaria uma flor". (108)

O isolamento da Sra. Larkin é de tal ordem que parece ter perdido o que mais simboliza a comunicação humana. Por falta absoluta de cultivar o hábito de conversar, sua boca reduziu-se a um "traço nítido". "As pessoas diziam que ela nunca falava". (109)

Quando naquela tarde quente chamou Jamey, – única palavra que profere durante todo o conto – nome do negrinho que a auxiliava naquele dia no serviço do jardim, percebeu que sua

voz quase não se propagava no denso jardim. "Ela sentiu-se repentinamente aterrorizada como se o seu isolamento tivesse sido apontado por alguma força exterior cujo dedo atravessava [a cortina] da sebe". (110)

Através do seu isolamento progressivo, a Sra. Larkin promove em si mesma a cisão entre o ser individual e o ser social. Resulta a ruptura e a fragmentação do ser humano em sua totalidade pela eliminação do pólo social.

A razão fundamental do auto-exílio que a Sra. Larkin se impõe é a frustração da realização de um ideal: outra forma de polaridade tensional do conto. A realização plena de seu casamento foi simplesmente eliminada pela ação inexplicável da natureza no acidente que matou seu marido, antes mesmo que a Sra. Larkin pudesse provar sua potencialidade e produtividade procriadora, sinal vital evidente de sua fertilidade. No episódio crucial do conto, no instante em que ergue a enxada acima da cabeça num movimento impulsivo para abater o menino Jamey, "as mangas, desajeitadas [de seu macacão de serviço] caem para trás, expondo a brancura tenra não tisnada pelo sol de seus braços, a chocante realidade de sua juventude". (110)

Esta percepção momentânea de sua juventude, cujas energias foram totalmente absorvidas pela dedicação obsessiva ao trabalho no jardim durante o ano de luto, aumenta a frustração da Sra. Larkin. A morte inesperada do marido transtorna totalmente sua vida. Uma vida com uma potencialidade incomensurável para a realização e a frutificação passa a ter somente uma única potencialidade: encontrar formas de uma realidade interior para fazer face à amarga realidade exterior da vida.

Para dar um tratamento objetivo à morte abaladora, à frustração e à destruição dos sonhos da jovem cheia de esperanças, a autora acertadamente optou por um narrador objetivo e

convenientemente distanciado para acompanhar de perto todas as ações e reações da protagonista. As fortes emoções contraditórias que tomam conta da Sra. Larkin são impeditivas para uma narrativa objetiva. O relato feito em primeira pessoa pela protagonista neste caso tornar-se-ia muito emotivo ou muito reprimido, demasiadamente carregado de autopiedade e vingança e certamente incompreensível em certos momentos. O poder sugestivo de seu estilo compensa o realismo aparente do narrador objetivo.

O incidente de vida escolhido para iniciar a história oferece mais sugestão de verdade do que ficção: nossa inaptidão em aceitar um acidente inesperado e casual que envolve a morte súbita de um ser amado. Uma morte deste tipo, especialmente a de uma pessoa jovem, consegue suscitar um sentimento de amargura e desamparo, um sentimento de que o destino é cruel e injusto, uma atitude de não-aceitação maior que aquela provocada normalmente pela morte natural de uma pessoa amada depois de um período prolongado de enfermidade. A morte violenta do Sr. Larkin deixa sua viúva incapaz de superar o choque e a conseqüente solidão. A sua incapacidade de preocupar-se com algo ou alguém além de sua perda irremediável e sua incapacidade de aceitar as condolências e a solidariedade das amigas bem intencionadas são interpretadas pelas vizinhas como esnobismo pretensioso e ingratidão.

Como em outros contos de Eudora Welty onde a presença de exuberantes árvores frutíferas simboliza a fruição da vida, neste uma pereira frondosa e bonita plantada no centro do seu jardim-floresta relembra simbolicamente à Sra.Larkin a possibilidade frustrada da fruição de seu casamento. Durante as pancadas de chuva de verão que caem regularmente todas as tardes – "a chuva era uma coisa regular, e vinha pelas duas da tarde" – (107) e que não conseguem fazer com que a viúva arrede o pé do

Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA

seu jardim, "ela se dirige ao refúgio da pereira, que em meados de abril já pendia quase até o chão toda coberta de folhas brilhantes". (108)

Outro momento sugestivo relacionado com a polaridade entre a realização e a frustração acontece quando a Sra. Larkin observa o menino, seu ajudante de jardineiro negro, absorto em seu trabalho de transplantar as flores para ela.

> Uma aparência de docilidade nas costas do negrinho ajoelhado entre as plantas começa a enfurecê-la... e percebeu pela primeira vez tão de perto como ele parecia uma criança... como se a visão momentânea do lado de seu rosto, aquele sorriso fugaz formassem uma visão irritante, inocente, bruxuleante e bonita – alguma miragem, para seus olhos cansados e divagadores. (110)

A dócil inocência do menino é irritante para a Sra. Larkin porque lhe lembra as suas próprias ilusões perdidas. Certamente a absorção de Jamey perdido em seu próprio sonho impossível, pois está em silêncio sem sequer assoviar sua melodia costumeira, desperta na Sra. Larkin a presente impossibilidade do seu sonho, tido como possível antes da morte do marido. A miragem que a visão desta criança lhe traz à mente é a doce miragem do filho que a fatalidade certamente lhe negou ter.

Durante o seu trabalho obsessivo e estenuante no jardim, mesmo depois de decorrido um ano, a cena do acidente fatal e inesperado lhe vem à memória repetidamente de forma vívida e repentina, "como se uma cortina tivesse sido retirada sem cerimônia de um pequeno cenário". (109) A visão sempre renovada intensifica a consciência da perda e da frustração do ideal acalentado de seu casamento idílico. Naquela perspectiva, tanto o mundo exterior como o seu mundo interior tinham-lhe parecido explicados e ordenados, ambos sustentados pelo amor. Por isso, mais ainda "aquele acidente era inacreditável, quando o seu amor pelo marido o estava mantendo em segurança". (109) Naquele

momento, em choque e como num êxtase – "sem se mover", tentava imprimir força mágica, ou a força divina do "fiat" para ordenar o caos, às palavras proferidas suavemente e que lhe vinham do fundo do seu ser inspiradas pelo amor: "Você não pode se ferir". (109) Tentara repeti-las para conseguir "mudar tudo aquilo que estava acontecendo". (109) Mas o amor certamente não tem poder para além do coração do amante, muito menos, para impedir os acontecimentos do mundo exterior. O amor humano é impotente contra o caos. A morte aqui é muito mais significativa do que a imagem da morte que a menina do conto "Uma Lembrança" percebera no sangramento repentino do nariz do seu coleguinha de escola que lhe despertara uma paixão secreta. Ambos são um presságio que ameaça a vida do amor. Aqui a morte é verdadeira e real, traz como conseqüência a morte do amor. Se o amor não tem poder de proteger nem contra a morte, então ele é fútil e não faz parte do mundo real. Não sendo do mundo, então o amor não é natural, não é real. Isto explica talvez porque a Sra. Larkin, transtornada pelo choque da morte do marido, transforma o amor, agora inútil e morto, em obsessão ao trabalho desumanizante, em ódio e vingança contra a natureza exterior. Em represália à morte de seu marido, provocada pela natureza, a Sra. Larkin mergulha na natureza, representada no espaço do seu jardim à procura do enigma da natureza e da morte. Ela precisa descobrir o que se oculta por detrás daquela cortina vegetal da natureza.

Além de romper o seu ser social pelo auto-isolamento da comunidade e pelo auto-exílio do mundo exterior ao seu jardim, ela rompe com sua feminilidade e condição de mulher. Impõe-se um ritmo de trabalho de homem, até mesmo sobre-humano, no serviço diuturno no jardim, onde chega de manhã bem cedo e se retira somente depois do escurecer, interrompendo o serviço apenas quando chamada para o almoço pela cozinheira ou pelas pesadas pancadas de chuva de verão.

> O sol e a chuva que caía tão intensamente naquele verão não a impediram de trabalhar lá diariamente. Agora a luz intensa como uma pinça localizava sua figurinha desajeitada metida no velho macacão de homem com as mangas e as pernas da calça arregaçadas, separava-a da folhagem densa e fazia-a parecer estranha e amarela enquanto trabalhava com sua enxada de forma muito vigorosa, desgraciosa e agitada. (107)

Nesta sua obsessiva dedicação ao trabalho ela deixou de se dispensar o devido trato feminino, pois era vista pelas vizinhas "usando o macacão sujo, muitas vezes com seus cabelos que desciam esparramados e emaranhados onde ela se esquecia de penteá-los". (107) Logo pela manhã, depois de andar um pouco indecisa entre suas plantas, "uma espécie de energia tomava conta dela". (109) "Trabalhava sem parar, quase invisivelmente submersa o dia inteiro entre os canteiros densos, irregulares e inclinados... até a chuva trazia-lhe somente uma pausa". (108) Em contraste marcante a este frenesi, as vizinhas cultivavam a sua feminilidade, levando a vida pacata típica das mulheres sulistas. "Observavam das janelas de seus quartos enquanto escovavam cuidadosamente seus cabelos pela manhã". (108) Nas tardes de verão daqueles dias "quase todas as mulheres sentavam-se às janelas de suas casas, abanando-se e suspirando, esperando pela chuva". (107)

Ao invés de um mundo explicado, organizado e movido por uma causalidade racional como o havia idealizado antes do acidente, este expõe à Sra. Larkin um mundo caótico, inexplicável em sua casualidade fortuita. Ela elege seu jardim, onde se confina, como uma entidade representativa do mundo exterior, um símbolo sensível e palpável desse caos que se põe a explorar. O jardim se transforma numa extensão psíquica da personalidade da Sra. Larkin. Há uma espécie de empatia, uma confusão ou interfusão entre seu mundo interior e o mundo exterior. Ambos mergulhados no caos.

> Podia parecer que a extrema fertilidade do seu jardim se constituísse ao mesmo tempo numa preocupação e num desafio à Sra. Larkin. Somente através de uma atividade incessante poderia competir com o pujante negrume do solo. Somente podando, separando, rereando e amarrando as moitas de flores, arbustos e trepadeiras conseguiria ela impedí-los de ultrapassar seus limites e multiplicar-se desordenadamente. As chuvas de verão diárias poderiam apenas aumentar sua vigilância e sua energia já excessiva. E no entanto, a Sra. Larkin raramente podava, separava e amarrava... de alguma forma, parecia que ela não estava procurando uma ordem, mas parecia permitir uma superprodução, como se conscientemente se arriscasse sempre um pouco mais longe, um pouco mais fundo, em sua vida no jardim. (118)

Em seu trabalho, onde sem plano e sem método "plantava todos os tipos de flores que podia encontrar ou encomendar pelo catálogo", (108) não procurava a ordem nem a harmonia das cores e nem a beleza, pois o seu "jardim íngreme e emaranhado, cada vez mais superabundante e confuso", (107) visto das janelas das vizinhas "tinha a aparência de uma espécie de floresta". (108)

A completa imersão na profusão caótica das plantas, o revolver o solo fecundo com suas mãos e com a enxada, a exposição de seu corpo à fertilidade do sol e da chuva são tentativas para conseguir arrancar o segredo da vida da natureza que destruíra o seu amor. Nesta sua resolução obstinada, suas ações tornam-se um fim em si mesmas, uma sucessão de atos auto-conscientes que não se importam com a progressão do ritmo da natureza. Ela realiza toda uma série insensata de tentativas inúteis de renovar a vida onde ela fora destruída e de aniquilá-la onde desabrochara. Por um lado, planta todas as flores que consegue adquirir e, por outro lado, destrói com sua enxada as plantas que estão crescendo para abrir espaço a novas plantas, sem esperar pelo tempo de sua floração e frutificação, perturbando e interrompendo, assim, o ciclo da natureza. "Ela continuava a cavar o solo quebradiço, a destruir as plantas cheias

de seiva". (109)

É uma verdadeira luta para superar o próprio ritmo da natureza e o tempo cronológico ao impor-lhe o seu próprio ritmo obsessivo interior expresso por sua atividade frenética. Parece querer intensificar o caos e destruir a ordem que ainda resta na natureza.

Mas naquele momento antes de desabar a chuva que atrasara naquela tarde, a Sra. Larkin percebe que o seu movimento de cavar convulsivamente a terra é o único movimento perceptível. Toda a natureza parecia ter estancado o seu movimento em protesto ao dela.

> Não havia nenhum vento. Os gritos dos pássaros cessaram. O sol parecia estar grampeado na curvatura do céu. Tudo tinha parado novamente, o silêncio hipnotizara as hastes das plantas e todas as folhas repentinamente tornaram-se pesadas. A sombra da pereira no centro do jardim jazia imóvel no chão. No outro lado do jardim, Jamey estava ajoelhado sem se mover. (109)

Aterrorizada, a Sra. Larkin percebe este silêncio como se o universo estivesse suspendendo o fôlego. Ela toma repentinamente consciência do seu auto-isolamento e sente que seu ritmo pessoal está divorciado do ritmo do universo da natureza pela agitação desritmada do próprio coração.

> Sentiu-se repentinamente aterrorizada, como se sua solidão tivesse sido apontada por alguma força cujo dedo abria [a cortina da] sebe. Levou a mão por um instante ao peito. Lá uma obscura agitação amedrontou-a, como se aquela força lhe balbuciasse "O pássaro que adeja em teu coração não conseguiria partir o ar nebuloso. (110)

É a revelação de que seu trabalho insano, sua luta contra a natureza é uma ação inútil e mal direcionada, pois a natureza nunca a percebera e ela nunca atingirá "o ar nebuloso" que encobre a essência do segredo do universo. A Sra. Larkin se en-

tregara a um desperdício de energia sem sentido, comparável ao trabalho do Sísifo mitológico ou do esquilo preso a mover a roda do moinho. Assim mesmo, a sua mente se fecha a esta revelação e tenta superar esta situação angustiante através de uma nova forma de canalizar sua energia em protesto, seu modo habitual e obstinado de reação.

Fascinada por seu poder de causar a seu bel prazer a morte inesperada aos elementos da natureza, as "plantas cheias de seiva", a Sra. Larkin dirige-se silenciosa e sorrateiramente em direção a Jamey que se encontra agachado no seu serviço de transplantar e renovar a vida da natureza. Ele está inserido no silêncio que naquele momento absorve toda a vida no jardim. À medida que se aproxima do negrinho, percebe em suas características estranhas a encarnação da exuberante natureza circudante, cheia de promessa de vida em oposição à sua própria frustração da possibilidade de frutificação. A dócil e inocente abstração de Jamey, semelhante à das plantas, enfurece-a. Fúria que se trnasforma numa ferocidade repentina – "Mas uma sensação de constrição, de uma reação de desespero, quase de ferocidade toma conta dela com alarmante rapidez" – (110) que a faz erguer a enxada acima da cabeça para desferir-lhe o golpe mortal, pois

> a cabeça de Jamey, pendia ali abaixo dela, parecia sem inteligência, aterradora, maravilhosa, quase inacessível a ela, e ainda assim em sua proximidade explícita certamente pronta para a destruição, com seus cabelos encaracolados lanosos e quentes com suas orelhas de formato intricado e brilhantes, com seus filetes marrom de suor que se bifurcavam, a cabeça inclinada guardando tão ostensiva e fatalmente seu sonho ridículo. (110)

Naquele instante que se interpõe entre a potência e o ato, entre a intenção e a ação, a Sra. Larkin estanca, embora sinta-se

> impotente demais para desafiar a progressão do inesperado, da vida e da morte, do imponderável... vida e morte que agora não significam nada para ela, mas que ela era compelida a controlar com ambas as mãos, perguntando sem cessar "Não era possível compensar? punir? protestar? (111)

No momento mais crítico desta tensão entre a vida e a morte, a chuva cai repentinamente e alivia a tensão da Sra. Larkin desviando sua atenção para o suave barulho da chuva: "Era tão suave. Era tão pleno – o som do fim da espera". (111)

Um inexplicável golpe do destino ou da casualidade, semelhante àquele que vitimou seu marido faz a natureza retomar o seu ritmo. A mesma natureza que interferiu naquele acidente fatal, agora interveio para preservar a vida de Jamey do impulso vingativo e destruidor da Sra. Larkin. Incapaz de suportar o peso do alívio que enche o seu jardim enquanto a chuva cai pesadamente, abrandando a secura e arrefecendo o calor, semelhante ao relaxamento da tensão que ocorre em seu mundo interior, a Sra. Larkin desaba e cai de costas entre as plantas num desmaio que a chuva batendo em seu rosto transforma num sono conciliador. É a sua ressurreição depois da longa descida para o seu inferno particular, a sua longa, obsessiva e infatigável batalha de dor, aflição e luto transformada em vingança inútil contra a natureza. Em seu transe com o rosto virado para chuva balsâmica, ela experimenta em seu próprio corpo a sua rendição às forças da natureza, fazendo com que um dos pólos da tensão cedesse e se restabelecesse a reconciliação com a realidade, pois "contra aquilo que é inexaurível não há defesa". (111)

A chuva rasga a "cortina vegetal" e tudo se revela à Sra. Larkin: a totalidade de que a vida e a morte fazem parte, ainda que numa coexistência tensional. De repente ela vê a si mesma e o enigma juntos, como fala a autora num de seus ensaios sobre a procura do mistério da vida na ficção: "o que nós vemos

prosseguir e nós mesmos".[4] Quando a chuva desaba, ela vê o mundo em seu redor brilhar em sua totalidade e na sua particularidade das coisas separadas e individuais; "na luz da chuva, diferente da luz do sol, todas as coisas pareciam brilhar sem reflexo a partir do âmago de si mesmas na silenciosa arcada de sua identidade". (111)

Esta é a visão salvadora e reconciliadora da Sra. Larkin: o mundo é constituído de acidente e amor, vida e morte, realidade externa e realidade interna, particularidades e totalidade. Embora formem polaridades antitéticas e tensionais, sua coexistência é natural. A Sra. Larkin conseguiu superar o seu erro de pensar que pudesse romper em sua obsessão a coexistência destas polaridades.[5] O seu desmaio entre as plantas antecipa o sono conciliador que ela previu com a chuva "que iria bater no telhado íngreme da casinha branca. Lá dentro, ela estaria deitada em sua cama ouvindo a chuva. Continuaria a cair, bater e cair". (111)

Finalmente, a própria natureza havia-lhe mostrado o caminho da paz. O seu mundo interior estava reconciliado com o mundo exterior. O seu desmaio e o sono subseqüente simbolizam a sua rendição ao fluxo natural do universo e sua completa receptividade para ser reincorporada ao ritmo verdadeiro da vida.[6]

NOTAS

1. Glaser, "Reviews" in *Ephemera*, p. 29, *apud* Kreyling, *Eudora Welty's Achievement of Order*, p. 10, referindo-se a este e outros contos desta coletânea, diz: "Há uma tensão tal nas histórias que acontece como se a autora estivesse tocando um nervo até agora desconhecido. No entanto, as histórias estão longe de serem óbvias, e a dor poderá ser difícil de localizar".

2. Evans, *op. cit.*, pp. 52-53, informa que diversos críticos classificam este e outros contos da coletânea como grotescos pela presença de personagens anormais. E, falando da anormalidade da personagem principal do conto em foco, diz que "Lily Daw pode ser tão retardada mentalmente que o casamento e o internamento em Elliswille lhe pareçam opções de mesmo valor, mas ela, assim mesmo, triunfa sobre as três oficiosas matronas interessadas somente na aparência e nas convenções sociais".

3. Kreyling, *op. cit.*, pp. 6-8, um dos críticos que mais se detém na análise deste conto, frisa, nos vários níveis de leitura que percebe, o grotesco dentro do contexto realista do conto que revela uma Lily Daw, cuja deficiência mental faz sobressair os impulsos naturais, como protagonista "da luta entre o indivíduo, que deseja sua própria liberdade e o caminho livre para alcançá-la, e a sociedade que exige o conformismo e a submissão do indivíduo ao bem comum, o único e estreito caminho".

4. "One Time, One Place", *The Eye of the Story*, p. 354.

5. Kreyling, *op. cit.*, pp. 10-14, inclui "Uma Cortina Vegetal" na categoria dos contos em que Eudora Welty explora mais intensamente a narrativa "interior-exterior", empregando

"a técnica de uma rede de sugestões que marcam a ficção como evocativa, rítmica e simbólica, preocupada com a revelação da vida que nunca pára de se mover", onde a integridade do indivíduo e a integração com os outros e com o mundo superam a ameaça de desintegração do indivíduo e o caos aparente da vida, que inclui acidente, morte, separação, amor e a alteridade. Segundo Kreyling, depois de mergulhar no desumano e no caos da natureza, representada por seu jardim, em retaliação à morte acidental de seu marido e na procura do enigma da vida e da natureza atrás da cortina vegetal, a chuva repentina, além de impedi-la de exterminar com a vida de Jamey, faz com que a Sra. Larkin se reconcilie consigo mesma e com a vida, diante da visão da integridade da natureza: "E ela vê e aceita o relacionamento vital entre os opostos".

6. Fialkowski, "Psychic Distances in A Curtain of Green: Artistic Successes and Personal Failures", *in A Still Moment: Essays on the Art of Eudora Welty*, pp. 63-70, sugere uma tensão fragmentária no direcionamento de sua análise quando afirma que "poder-se-ia supor a cortina vegetal [como] uma separação entre os mundos interior e exterior dos personagens de Eudora Welty. Se Welty abre aquela cortina, puxando-a abruptamente de lado, os mundos da fantasia e da realidade se fundem". Diz que no conto-título a autora descreve a vida íntima e desesperada da Sra. Larkin, oferecendo-nos aquele território intermediário e penumbroso de que fala Nathaniel Hawthorne: "algures entre o mundo real e o mundo da fantasia onde o Real e o Imaginário possam encontrar-se e cada qual impregnar-se com a natureza do outro".

5. A REDE DE ARRASTÃO

Uma Cortina Vegetal caracteriza-se por conter um número relativamente grande de contos bastante curtos que cobrem um período extenso de produção da autora, explicável pelo fato de ser justamente sua primeira coletânea publicada. Mostrou o talento de Eudora Welty experimentando uma grande variedade de assuntos, métodos, estilos, tons e estados anímicos, "como se a autora tivera-se lançado a cada conto como um recomeço em seu ofício de escrever ficção, como se tivesse que tomar cada vez um novo ângulo no prazer da simples novidade da perspectiva".[1]

Esta variedade tangencia, quase sempre de forma indireta nos diferentes contos, modalidades como a farsa, a sátira, a comédia macabra, o pesadelo do horror, o grotesco, o patético e o realismo direto que o humor temperado pela ternura humanista e bem humana da autora ameniza, mesmo quando este humor, por vezes pareça negro. Por isso torna-se fácil mais uma vez compartilhar a opinião do crítico Robert Penn Warren de que a coletânea quando

> lida como uma realização artística [revela-se] divertida, até alegre, como se a autora estivesse inocentemente deslumbrada não somente com a variedade do mundo, mas com a variedade de formas com que se pode olhar o mundo e com a variedade de coisas que os contos podem ser e ainda continuar a ser contos. Por detrás do inocente deslumbramento da artista e da admiradora do mundo havia também a seriedade, o olhar filosófico da mente que emprestou coerência ao livro, mas na superfície havia a variedade, a sucessão de surpresas.[2]

Este "deslumbramento inocente", aliado à seriedade do

"olhar filosófico da mente" quase sempre temperado pelo humor que evita a visão trágica transparente nas obras de seu conterrâneo e contemporâneo William Faulkner, já nesta primeira coletânea revela sua fascinação pelo mundo interior do ser humano isolado, ao mesmo tempo que mantém suas histórias firmemente amarradas, em sua superfície, numa realidade localizável e definível.

Sua segunda coletânea, *A Rede de Arrastão*, apresenta um número relativamente menor de contos, a metade da quantidade contida na primeira coletânea, produzidos num espaço de tempo mais exíguo. Mas estes novos contos são mais longos, apresentando uma trama mais intrincada e uma complexidade temática maior. Aqui já se inicia mais uma contribuição da autora ao gênero conto, ou seja, uma continuidade novelística que se desvia dos requisitos do conto relativos à sua brevidade e à trama simples. Esta tendência formal será intensificada em uma terceira coletânea, *As Maçãs Douradas*. Ao invés da variedade e da multiplicação temática observadas nos contos da primeira coletânea, os contos de *A Rede de Arrastão* parecem convergir tematicamente para uma das tendências já marcadamente presentes em alguns daqueles contos, ou seja, a sua fascinação em explorar os mistérios da vida interior, especialmente aqueles relativos ao isolamento do indivíduo e a seu relacionamento humano problemático, que daqui por diante subjazem praticamente todos os seus contos.

A própria autora explica em um de seus ensaios que o mundo interior para ela se apresenta "sempre novo, misterioso e fascinante" e que o

> relacionamento [humano] é um mistério mutante que impregna tudo; não são as palavras que o tornam assim na vida, mas as palavras têm que fazê-lo no conto. Cruel ou encantador, o mistério aguarda as pessoas onde quer que forem, em qualquer extremo

dos pólos para onde fugirem.[3]

Este mistério tem a ver com o enigma do ser humano, com o enigma da vida e da morte, com a relação do homem com o universo, com aquilo que é secreto, escondido e inviolável em qualquer ser humano e que resulta no distanciamento e no isolamento entre os seres humanos, implicando amor e separação. Tem a ver com perplexidades e dificuldades que o ser humano percebe em relação a seus próprios sentimentos, ao sentido e à identidade de seu ser e à dificuldade de comunicar-se.

Eudora Welty tenta sondar estes mistérios na ficção dos seus contos, onde também intensifica e aprofunda cada vez mais sua experimentação artística sem se ater demasiadamente aos cânones e conceitos formalísticos rígidos, cujas costuras parece romper para resgatar os princípios estéticos em que estes conceitos estão embasados. Procura construir seus contos através do acúmulo de sugestões e associações, através das conexões de suas partes para resultar num impacto emocional totalizante, mais poético do que intelectivo ou racional, que desperte no leitor maior consciência do mundo e de sua relação com o mundo. Ela dá um tratamento oblíquo e indireto aos acontecimentos. Algumas vezes seu estilo metafórico ultrapassa a possibilidade da apreensão imediata da conexão lógica que as metáforas pretendem subentender, merecendo então a justa crítica de soar falsamente poético, de tornar-se adumbrante e borrar o efeito totalizador e final do conto.

Em seu ensaio *How I Write* (Como Escrevo) parece defender-se da acusação de ser obstrucionista, quando alerta o leitor de que não deve procurar em seus contos

> uma espécie de desenvolvimento como aquele de uma planta a partir da semente, que resulte no final numa perfeita árvore de natal de simetria, em seus ramos e ornamentos, com uma estrela na ponta como um ca-

> pricho de ordem. Mas o leitor com uma imaginação bem disposta, que se predispõe a algo mais, provavelmente descobrirá que as ramificações não são aquilo que esperava e o arranjo não forma uma perfeitaharmonia... mas revela-se num certo grau misterioso. Este é um dos melhores atributos do conto.[4]

Em outro ensaio ela retorna a este ponto dizendo que "observamos que os melhores contistas parecem de alguma forma ser obstrucionistas. Como se retivessem seus próprios melhores interesses".[5]

"Tudo o que aconteceu, aconteceu em tempos extraordionários, num período de sonhos" (153) é a sentença introdutória do primeiro conto da coletânea e por ela o leitor já parece ser alertado para empregar sua "imaginação bem disposta", pois é convidado a adentrar um mundo especial onde o sonho e a realidade se entrelaçam ainda mais do que em vários contos da primeira coletânea. Todos os contos da segunda coletânea concentram seus acontecimentos e suas ações em torno da Trilha Natchez, variando, porém, no tempo desde os primórdios do pioneirismo desbravador até o período contemporâneo à produção dos próprios contos. Mesmo que as histórias estejam ancoradas nas história e na geografia da Trilha Natchez, como ficção elas acontecem num estado de possibilidades imaginárias intensas. Os protagonistas situam-se simultaneamente, e portanto tensionsalmente, em dois mundos: o mundo da história e o mundo do sonho. Pela atuação paciente descobrem que estes dois mundos formam um só, como que ligados por vasos comunicantes ou como as cavernas que representam o mundo dos sonhos se comunicam com o mundo exterior da superfície da história por meio de múltiplas passagens de ar e luz. Esta descoberta não acontece pela fuga para a fantasia. Cada um dos personagens centrais desses contos transporta-se do mundo da história, da experiência, do mundo do sonho, do ideal, da arte, do amor e retorna ao mundo da realidade empírica. Mesmo assim o mistério, muitas vezes, continua inson-

dável ou sua resolução continua a pender em suspenso. É o interminável embate tensional entre o mundo da inocência e o mundo da experiência.

Em cada conto desta coletânea o protagonista confronta-se com uma situação de alguma forma misteriosa, penumbrosa, onírica e portanto tensional. Cada um destes confrontos contribui para um despertar ou um reavivamento, por vezes somente temporário, das potencialidades de um amadurecimento emocional e de um enriquecimento da experiência do personagem. Se a natureza do confronto em vários contos sugere uma forma de regressão a um nível de consciência mais primitivo e básico, a estrutura geral destas histórias torna claro que é uma regressão apenas como uma fase na busca da solução do problema, ou aquilo que Ernest Kris denomina uma "mundaça no nível psicológico, que consiste na flutuação entre regressão funcional e o controle".[6]

O objetivo final parece ser um entendimento mais proveitoso, bem como o próprio controle da realidade. Em termos culturais, esta mesma dualidade, regressão e controle pode ser compreendida como a tensão entre o individualismo e a comunidade, aqueles antigos antagonistas da mitologia do novo mundo que provêm daquilo que Richard Slotkin identifica como

> o conceito pre-colombiano do ocidente... como [de um lado] o reino do mar, do poente, da morte, da escuridão, das paixões e dos sonhos, em oposição à crença no ocidente como As Ilhas da Fortuna, a região da renovação da vida, do renascimento, ou da razão e da realidade superior.[7]

A localização e os ambientes dessas histórias de Eudora Welty, embora normalmente identificáveis como regionais, também sugerem muitas vezes esta mesma duplicidade temática, pois incorporam as características paradoxais e ambivalentes da natureza como é definida nos mitos do Novo Mundo, ou seja, a natureza ao mesmo tempo simbolizando a morte, as paixões, os sonhos

associados com a interiorização do indivíduo – poder-se-ia acrescentar a concepção puritana que considera a natureza selvagem como o reino do demônio – e o lugar da "renovação da vida e de uma realidade superior". Portanto, a antítese entre a morte e os sonhos alienantes de um lado e a renovação e motivação para a inclusão ou pertinência de outro lado.

Philip Slater definiu comunidade do ponto de vista social como "o desejo de viver em confiança, cooperação e amizade com aqueles que nos rodeiam". Mas acrescenta os conceitos correlatos, embora antitéticos e por isso tensionais, de envolvimento e luta, ou "o desejo de nos confrontarmos diretamente com o nosso meio social e físico", e de dependência, conformação e subordinação, ou "o desejo de compartilharmos a responsabilidade pelo controle dos nossos impulsos e pela orientação de nossa vida".[8]

Ainda que o processo possa ser definido em termos psicológicos, culturais ou sociais, permanece como fato fundamental que os contos de *A Rede de Arrastão* revelam o indivíduo humano confrontando-se com a natureza da sua própria identidade e com a natureza do seu relacionamento com os outros indivíduos humanos e com o ambiente maior, ou o mundo, no qual se encontra inserido. Este processo pode ser descrito simplesmente como um despertar e um reavivamento da consciência individual para uma consciência histórica. Este processo do despertar da consciência individual e da busca da compreensão dos mistérios da vida e da realidade circundante, abordado de forma diversa e em níveis diferentes de conto para conto, é vivenciado sintomaticamente em cinco dos oito contos da coletânea por protagonistas infantis, adolescentes e jovens respectivamente, configurando, assim, verdadeiros rituais de passagens ou de metamorfose em direção à maturidade. Na ficção da autora este processo revela-se tão complexo quanto na vida real possa parecer. Estes

protagonistas, quando sua consciência é despertada para a sua condição de isolamento, tentam sair dele, escapar para o mundo, abrindo-se ao relacioamento humano, normalmente amoroso, guiados pelo instinto que desabrocha e exige partilha com o outro.

5.1. "Livvie"

"Livvie" pode ser considerado representativo dos contos de rituais de passagem da presente coletânea. A protagonista Livvie passa por um verdadeiro processo de metamorfose, que se revela multiformemente tensional e fragmentário, na passagem do estágio da adolescência para a plena maturidade. No caso é uma dupla experiência ou uma dupla passagem da inocência para a experiência. Primeiro sua adolescência é como que congelada por seu casamento precoce com o velho Solomon. A segunda metamorfose acontece quando Livvie, cujo nome em inglês sugere vida, vontade de viver, como que renasce, retorna à vida, coincidentemente no momento da morte de Solomon, ao entregar-se ao amor do jovem Cash que veio resgatá-la da casa da morte para uma nova vida.

Numa analogia simbólica, bem freqüente no estilo contístico da autora, com o episódio da mitologia grega em que Plutão, o deus negro da escuridão, da noite e da morte, rapta a bela e jovem virgem Cora ou Prosérpina e leva-a em seu carro para o isolamento seguro do seu palácio-fortaleza fazendo-a rainha dos domínios do reino infernal, aqui, num dos poucos contos de Eudora Welty em que os protagonistas são todos negros, o velho negro "Solomon levou Livvie [em sua carroça] a vinte e uma milhas de casa quando casou com ela. Levou-a embora pela Velha Trilha Natchez bem para o interior para viver em sua casa. Ela tinha dezesseis anos – então somente uma menina". (228)

Lá em seu domínio, "pois era um negro que possuía seu

pedaço de terra com registro da sede do condado" (228) fez Livvie rainha, prisioneira e escrava ao mesmo tempo do seu pequeno reino isolado.

O isolamento era sua segurança. Achava que ninguém viria por estes lados já que "tinha-se passado muito tempo... desde que aquele caminho [A Trilha Natchez] fora um caminho palmilhado por pessoas indo e vindo". (228)

As pessoas do lugar onde Solomon fora buscar Livvie diziam que "um velho não queria que ninguém no mundo jamais achasse sua esposa, por medo de que fossem roubá-la de volta dele". (228)

Solomon com a laboriosa e meticulosa engenhosidade de "uma formiga, um besouro, um pássaro ou escravo egípcio... construíra uma casa isolada, do jeito como faria uma gaiola". (237-238)

A casa de Solomon, refletindo as marcas de sua personalidade que primava pela ordem, controle, equilíbrio e segurança, era bem construída e simetricamente organizada, tanto no seu aspecto interior como exterior. Tudo nela se apresentava disposto em grupos de dois, três ou quatro. Havia três repartições que se comunicavam por portas de segurança: a ante-sala bem mobiliada em que sobresaía um sofá duplo, uma mesinha de centro de três pernas emcimada por uma lâmpada com três pés dourados; a segunda sala, quarto ou sala-do-trono de Solomon, continha "a cama de ferro brilhante com protuberâncias arredondadas e polidas como um trono em que Solomon dormia o dia todo" (228); na terceira sala ou cozinha, além da ratoeira em cada um dos quatro cantos, havia na mesa redonda um conjunto simétrico ternário composto de uma garrafa lapidada de vinagre no centro ladeada por dois vidros de conserva contendo um os garfos e as facas e o outro, as colheres. Na varanda havia uma espreguiça-

deira de cada lado da entrada e diante desta Solomon plantara de um lado dos degraus um pessegueiro e três roseiras e do outro uma romãzeira e três roseiras.

Nesta casa isolada, ainda que partilhando seu relativo conforto e opolência real, Solomon isolava Livvie das pessoas e do mundo exterior. Ali "onde os dias passavam e surpreendiam a qualquer um que já tinham terminado", (230) a juventude de Livvie hiberna como que num casulo durante nove anos, enquanto a crescente e definhante velhice de Solomon vai tecendo cada vez mais os fios do seu isolamento. Ao longo do caminho que se estendia da Trilha Natchez até a entrada da casa, Solomon plantou uma aléia de arbustos de murta "com cada galho terminando numa garrafa colorida verde ou azul", uma fórmula mágica para atrair os maus espíritos para dentro das garrafas e assim impedí-los de entrar na casa.

> Solomon tinha preparado as árvores das garrafas com suas próprias mãos ao longo dos nove anos, num esforço que consumia um ano por árvore, sem sinal de inquietação em seu coração, pois tinha tanto orgulho de suas prevenções contra a entrada dos maus espíritos em sua casa quanto da própria casa e algumas vezes ao sol as árvores das garrafas pareciam mais bonitas que a própria casa. (229)

O isolamento era tal que

> não havia ninguém, ninguém mesmo, nem mesmo uma pessoa branca. E se houvesse alguém, Solomon não deixaria Livvie olhar para eles, da mesma forma que não a deixaria olhar para um empregado do campo, ou um empregado do campo olhar para ela. Não havia casas por perto, com exceção das choupanas dos colonos que lhe eram vedadas e não havia casas até onde se atrevera ir pela profunda e silenciosa Trilha. (230)

Por ironia este casulo, sua casa-palácio-fortaleza, que tecera com tanto cuidado e envolvera com tantas precauções para conter e reter para si a sua jovem esposa, transforma-se no ca-

sulo de sua própria velhice que ali vai definhando aos poucos em direção à morte inevitável e não a uma transformação revitalizadora, pois durante os nove anos que durou seu casamento "o tempo todo ele ia envelhecendo, e envelheceu tanto que se entregou. Por fim dormia o dia inteiro na cama, e ela ainda continuava jovem". (228)

Livvie quando casara com Solomon era jovem demais para entender as implicações de um casamento com um homem tão velho, mesmo que Solomon, em uma dignidade e antes de levá-la embora, tenha alertado para o fato ao indagar-lhe "se [é que] ela estava escolhendo o inverno [não] iria desejar a primavera". (228)

Livvie entregou-se a Solomon com o mesmo respeito que dispensaria a um pai velho e autoritário ou a um rei ou outra autoridade idosa, pois "já que ele era um homem velho e ela era jovem... apenas ouvia e respondia". (228)

Assim, mais na condição de escrava cativa ou cinderela do que esposa e rainha, Livvie dedicava-se aos afazeres da casa mantendo a ordem e a organização que Solomon já havia imposto à casa como sua marca. Dedicava-se totalmente ao atendimento do velho e frágil marido que definhava na cama. O que fazia com solicitude e presteza constantes, como as marcas de sua sensibilidade e delicadeza bem femininas e inocentes.

> Livvie sabia que se transformara numa moça habilidosa para servir qualquer um. Preparava a comida numa travessa como uma surpresa. Conseguia deixar de cantar quando passava a roupa a ferro, e ao sentar à beira duma cama para espantar as moscas, podia ficar tão silenciosa que não conseguia ouvir-se respirar. Conseguia limpar a casa e nunca deixar cair alguma coisa no chão, lavar a louça sem ruído, saía para o lado de fora da casa para bater a manteiga, pois o ritmo de bater a manteiga soava-lhe tristonho, como um soluço, e não lhe ocorria se isto despertava saudades nela e não em Solomon. (230)

Mas ao mesmo tempo uma certa inquietude e ansiedade começavam a tomar conta de Livvie, enquanto ia tomando consciência de sua solidão, de sua condição de jovem e sem filhos, cativa na casa da morte e do silêncio, sua gaiola dourada impregnada de letargia hibernal. Esta inquietude fê-la, um certo dia, atrever-se a sair da casa e descer até a Trilha Natchez. Enquanto caminhava afundando até os joelhos nas folhas mortas, pelo caminho que não era mais caminho, sentiu-se atraída pelo que pensava ser "asas de anjo". Subindo o barranco achou-se num velho cemitério encoberto pela floresta e lá teve uma visão do seu cativeiro e de sua libertação. Ao ver "contra o sol, as árvores brilhando como chamas ardentes através das grandes redes de cipó que as envolviam", embora "os cardos intimidatórios de pé parecessem os profetas na bíblia da casa de Solomon", Livvie suspirava em pensamento: "Oh, [como anseio] pelo sacudir das folhas e pelo romper das redes". (230)

Com a chegada da primavera, a própria natureza exterior e seus habitantes pareciam querer invadir o mundo isolado de Livvie e sacudir, junto com a própria letargia, o sono letárgico de Livvie e libertar esta moderna Prosérpina do seu cativeiro plutônico. "Durante toda a noite os sapos tinham cantado lá fora no banhado" e agora neste "primeiro dia da primavera... através das brancas cortinas de laço soprava uma brisa em lufadas como se saísse de bochechas redondas". (231)

A natureza está mexendo com o inconsciente de Livvie, pois naquela manhã ao levar o café a Solomon, que "dormia a sono solto", e ao observá-lo, sentiu-se "envolvida por pequeno devaneio, e às vezes parecia-lhe que, quando estava tão quieta, o silêncio que guardava era para um bebê adormecido, e que tinha um bebê e era sua mãe". (231)

A sensação premonitória e renovadora da primavera con-

tinuava atuando em Livvie, pois "durante o dia inteiro, e na noite anterior toda, sentira o alvoroço da primavera perto dela. Estava presente na casa como estaria um homem jovem". (231)

A primavera impregnava todos os sentidos de Livvie como um convite à vida, a uma metamorfose renovadora. Enquanto observava à porta de sua cozinha – "mesmo dentro de casa [o cheiro] da terra era doce" – via e ouvia todo o alvoroço e a azáfama dos homens, mulheres, moças e crianças preparando a terra e plantando.

> Lá fora estavam arando o solo relvado e plantando ervilha e feijão. De um lado para outro dos campos vermelhos... um cavalo branco e uma mula branca puxavam o arado. Em intervalos gritos roucos vinham pelo ar e despertavam-na quando cochilava negligentemente na sombra e diziam-lhe "levante-se!". Ela conseguia ver como sobre cada faixa de terra do campo moviam-se homens e moças a pé ou montados em mulas, com chapéus nas cabeças e brilhando com compridas enxadas e ancinhos como se estivessem carregando bandeirolas e estivessem em viagem para algum lugar [numa verdadeira procissão dionísiaca da primavera] e como que a um sinal dado de vez em quando todos começavam ao mesmo tempo a gritar e berrar, enticar-se, chamando e respondendo, correndo, saltando uns sobre os outros e desviando-se, lançando-se ao chão com um grito e jazendo imóveis no transe do meio-dia. (231)

Então Livvie sentiu-se tentada "com um desejo cruél e inesperado" a romper a proibição de Solomon para não afastar-se "para além do galinheiro e da fonte" e juntar-se aos trabalhadores, "caminhar para o meio do campo, pegar uma enxada e trabalhar até cair exausta e ensopada de suor pelo esforço, como as outras moças... e envergonhar o velho com sua humanidade e alegria". (232)

Graças à lealdade de nove anos consagrada ao idoso Solomon e apegada ao conselho da mãe, "que não vira desde o dia do casamento", de que é preferível "um homem ser qualquer coisa do que uma mulher ser indigna", (232) Livvie resistiu a este

impulso de ruptura e libertação que aflorou do seu inconsciente provocado pelas sensações recebidas da agitação dionisíaca da primavera em curso lá fora.

Naquele primeiro dia da primavera também apareceu repentinamente, vindo do mundo exterior da cidade e invadindo os domínios tão bem guardados de Solomon, um outro arauto da metamorfose e da libertação de Livvie na figura da Srta. Baby Mary. Uma invasão branca neste reino de negros. Vendedora ambulante e demonstração ambulante com seu rosto "coberto com densa [máscara cosmética] branca e vermelha", ela tentou convencer a tímida Livvie a usar seus produtos de beleza que dizia vender a "negros e brancos". Embora afirmasse que nunca tinha usado tais produtos e que não tinha dinheiro para pagá-los pois seu marido guardava o dinheiro, Livvie não resistiu à tentação de experimentar um "batom dourado" cuja fragrância, agindo como um incenso, levou-a a um transe de remiscências da casa paterna ao tempo de sua infância e liberdade, agora perdidas no passado. Ao olhar-se no espelho, "seu rosto dançou diante dela como uma chama". (234) A chama da paixão sufocada, que agora transparecia simbolicamente nos lábios pintados de seu rosto belo e jovem, aflorou reveladoramente em sua consciência.

Antes de partir, Baby Mary pediu a Livvie para mostrar-lhe o marido acamado. Enquanto em silêncio observavam por um instante o velho Solomon dormindo profundamente, seus olhares se cruzaram repentinamente como se compartilhassem um segredo. Ao observar Baby Mary afastar-se em seu carro, Livvie verbalizou intimamente esta mensagem secreta que trazia no reverso o anúncio de sua própria ressurreição: "Ele está se preparando para morrer". (235)

Surpresa e angustiada ao mesmo tempo pela súbita revelação, Livvie saiu "para respirar um ar" e começou a andar pela

velha Trilha Natchez.

Neste local propício e místico, onde a realidade e o sonho se tocam como "a luz e as sombras descendo entre as árvores", Livvie viu de repente diante de si um homem "parecendo uma visão". Sentiu-se fascinada pela figura do jovem negro deslumbrante no seu "banho de loja" metido no colorido primaveril de suas roupas novas para a Páscoa, do chapéu aos sapatos – "sapatos pontiagudos... meias brilhantes... calça pião amarelo-castanho... paletó verde-folha... camisa de cetim rosa-bebê... chapéu redondo e platiforme roxo escuro [encimado por] uma pena verde-esmeralda", (235) que ficava se admirando de alto a baixo. Apresentando-se como Cash, aproximou-se e começou a caminhar ao lado dela com seu porquinho-da-índia aparecendo no bolso – símbolo da sua virilidade e energia renovadora – ao passo que Livvie

> fixava-o intensamente, como se ele estivesse fazendo algo ousado e impressionante, ao invés de estar apenas caminhando a seu lado. Não era simplesmente o seu jeito citadino de vestir-se que a fazia olhá-lo e ver esperança na arrogância ali refletida. Não era somente o jeito dele de caminhar chutando as flores como se pudesse romper tudo aquilo que se interpusesse em seu caminho e destruir qualquer coisa no mundo, que fazia os olhos dela brilharem. (236)

Cash, como Livvie descobriu pela melodia que ele assobiava, era um dos empregados de campo de Solomon, agora metamorfoseado num deus campestre, sátiro negro paramentado com roupas primaveris compradas com o dinheiro roubado de Solomon, um Dioniso descontraído e impetuoso, "com sua risada espontânea e ameaçadora" a anunciar seu objetivo de invadir os domínios de Solomon – Plutão e resgatar a Livvie – Prosérpina com seu grito de guerra: "estou preparado para a Páscoa", (236) ou seja, que estava preparado para a renovação para fazer Livvie retornar a uma nova vida. Cash-Dioniso, numa rápida sucessão de ações im-

petuosas, tomou literalmente de assalto a fortaleza tão bem protegida de Solomon. Começou por romper a rede invisível que envolvia Livvie: uma timidez natural, seu medo, respeito e lealdade construídos durante nove anos para com o velho e "severo" Solomon.

> Franzindo o cenho, aproximou-se mais dele e seu braço balançante envolveu-a repentinamente e o medo foi espremido de seu corpo, como uma pequena chama de fósforo seria abafada por aquilo que a inflamou. Ela agarrou as dobras do paletó nas costas dele e apertou seus lábios vermelhos contra sua boca. (236)

Recobrando-se deste momento estonteante, Livvie saiu gritando e correndo para a casa de Solomon, perseguida pelo sátiro Cash. Em meio a risadas, Cash lançou uma pedra nas garrafas protetoras das árvores, liberando os espíritos maléficos e produzindo sons que pareciam "gritos de insultos" contra a precaução inútil de Solomon. Cash invadiu a casa e, fazendo "um barulho como [o de] um casco [de sátiro negro] batendo no assoalho", (237) invadiu até o quarto do moribundo Solomon para quem, ao vê-lo abrir os olhos, Cash ergueu o braço num impulso de "empurrar o velho por cima do obstáculo que o mantinha separado da morte". (238) Mas algo como uma revelação de que sua violência seria desumana e inútil manteve seu braço e sua ação em suspenso. Neste instante ouviu Solomon dizer que "os jovens não podem esperar", (238) como um intróito à sua confissão final:

> Que Deus perdoe Solomon por seus pecados grandes e pequenos. Que Deus perdoe Solomon por ter levado embora uma moça muito jovem para [ser sua] esposa e mantê-la afastada de sua gente e de todas as pessoas jovens que iriam reclamá-la de volta. (239)

Num gesto final Solomon entregou seu relógio de prata a Livvie como a indicar que fora vencido pelo tempo e que fracassara em sua tentativa de controlar o tempo, a sucessão natural

das coisas como a juventude e a paixão a ela inerente.

Percebendo que Solomon acabara de morrer, Livvie saiu do quarto para a sala, onde Cash tomou-a em seus braços e começou a rodopiar com ela numa comemoração de sua vitória sobre Solomon com a libertação final de Livvie do moratório que o seu casamento impusera à sua juventude. Num resquício fugaz de sua lealdade para com Solomon esta manteve por instantes seu braço rigidamente estendido segurando o relógio na mão. Vencida esta última resistência, deixou o relógio cair e entregou-se docilmente aos braços de Cash como a indicar que surgia para ela um novo tempo de paixão e juventude, enquanto a natureza lá fora parecia aplaudir, pois "lá fora os cardeais cruzavam seus vôos, o sol brilhava em todas as garrafas das árvores aprisionadas, e o jovem pessegueiro [símbolo do desabrochador da sexualidade] brilhava no meio delas com a esfusiante luz da primavera". (239)

É o triunfo da primavera sobre o inverno, da vida sobre a morte, da juventude e da paixão sobre a velhice e a estagnação da vida, da instabilidade sobre a estabilidade, da transformação sobre a tradição, da rebelião da alegria e da liberdade dionisíacas sobre o controle restritivo da ordem apolínea.

Solomon lembra, embora de forma irônica, o personagem bíblico Salomão, o arquétipo da sabedoria, riqueza e esplendor, do espírito de justiça, equilíbrio e ordem, da mentalidade empreendedora e organizadora revelada na edificação do Templo de Jeová, bem como na expansão e consolidação do Reino Israelita a partir da construção de sua capital, Jerusalém, com suas muralhas protetoras. Solomon dedicou sua vida toda, juventude e velhice, à realização de seu sonho, na consolidação de seu pequeno império em cujo centro, como sua capital,

> construíra uma casa isolada, do jeito como faria uma gaiola [e não um templo], mas para ele tornou-se o mesmo que [construir] uma grandiosa pirâmide monumental [seu túmulo já em vida] e por vezes em sua preocupação por concluí-la assemelhava-se aos escravos – construtores egípcios que esqueciam ou nunca sabiam a origem e o significado daquilo a que doavam todas as forças dos seus corpos e consumiam todos os seus dias. (238)

Inutilmente implantou seu pequeno império rural e anacronicamente medieval nos ermos isolados ao longo da abandonada Trilha Natchez, com "o fundo caminho envolvendo como uma muralha" (232) seus domínios para confinar os seus súditos, os empregados do campo e especialmete sua jovem esposa, e mantê-los, assim, afastados das influências externas. Para tanto também foram inúteis seu código de proibições e os encantamentos preventivos das garrafas coloridas nas árvores. Seu sonho de respeitabilidade – "durante toda a sua vida construíra fragmento por fragmento, respeito" – (237) definhou acompanhando o processo natural que fez definhar sua velhice, pois quando preso à cama "Solomon era como um pontinho silencioso no centro" (232) de seu domínio em que a vida mostrava toda a sua contrastiva agitação primaveril. Seu controle sobre o tempo, simbolizado pelo relógio de prata que sempre mantinha à mão, foi reconhecido inútil no momento da morte quando entregou o relógio a Livvie numa confissão de seu fracasso contra a inexorabilidade da passagem transformadora do tempo que ele não conseguira fazer parar.

Revelou-se néscio e não sábio ao tomar, já na velhice, "uma moça jovem demais para esposa", talvez na vã esperança da própria renovação. Na hora da morte, porém, reconheceu humildemente, e agora sabiamente, que o casamento do inverno com a primavera está sempre fadado a tensões que inevitavelmente levam à ruptura e ao fracasso.

Seu pequeno império é implodido por dentro pelas forças que escapam ao controle de Solomon: a passagem inexorável do tempo e a explosão dionisíaca dos instintos naturais e da energia vital irreprimível da paixão da juventude. Assim como o inverno não consegue resistir à explosão renovadora da primavera, a velhice não consegue controlar as energias revitalizadoras da juventude. Foi inútil Solomon prevenir-se tanto contra possíveis invasores de fora. Cash, que veio sacudir a juventude de Livvie da letargia que o casamento com Solomon lhe impusera, afinal nascera e fora criado dentro dos domínios de Solomon. Fora apenas uma questão de tempo, contra o que não havia como prevenir-se, como Solomon reconheceu ao perceber a presença inesperada de Cash junto a seu leito de morte:

> Então vem aqui o jovem por quem Livvie aguardava. Não havia como evitar. Nenhuma prevenção. Agora lanço os olhos sobre o jovem e [que] vem a ser alguém que conheço o tempo todo, e conhecia desde que nascera numa roça de algodão, e observava crescer ano após ano, Cash McCord, crescido do tamanho certo, crescido para no fim entrar em minha casa – roto e descalço. (238)

A implosão de seu pequeno império completa-se com a morte de Solomon. Sua morte simboliza a ruptura, a suspensão e a morte dos valores que Solomon representava e encarnava. Cash preenche este vazio com os valores que ele encarna e representa.

Como o pintor modernista Monet que gostava de captar em suas telas a variação de luz e as nuances de cores que os diferentes momentos do dia ou a mudança do clima e das estações produziam num mesmo objeto ou motivo impregnando-o num momento com uma luminosidade de cores alegres e positivas e noutro com tonalidades escuras, tristonhas e negativas "o olhar filosófico da mente" de Eudora Welty visualiza em diferentes contos um mesmo conjunto de motivos ou valores temáticos ora como positi-

unesp

vos envoltos numa atmosfera luminosa e ora como negativos impregnados de escuridão. Em contos como "Uma Cortina Vegetal" aparecem como positivos os valores que se alinham com ordem, racionalidade, organização, disciplina, controle, previsibilidade que formam um contexto favorável à segurança, à proteção, ao desenvolvimento do amor e à compreensão dos mistérios do mundo e da vida, em oposição a valores negativos como desordem, caos, casualidade, irracionalidade, acidente ou catástrofe, ligados mais à morte do que à vida, à desagregação do que ao amor, mais à incompreensão do que à possibilidade de compreensão dos mistérios da vida e do mundo.

Em "Livvie" a autora retoma a visão de valores semelhante à manifestada no conto "Lily Daw e as Três Matronas". Há uma espécie de metarmorfose pela qual os valores como racionalidade, organização, harmonia simetrica das formas, disciplina, segurança, controle das emoções, da vida, do tempo, das pessoas e das coisas do mundo exterior, vistos naqueles contos com tons brilhantes e positivos, transformam-se aqui em repressão castradora que leva à monotomia, à paralisação do fluxo da vida, à hibernação e à morte. Especialmente em "Livvie" casa, lar e casamento adquirem conotação de prisão, gaiola dourada e morte e não de segurança e amor. Ao contrário, os valores antes negativos revestem-se de tonalidades positivas. A alegria descontraída, a paixão, o amor e a vida são associados com o que é espontâneo, livre, imprevisível, suprendente, ousado e irreprimível como o instinto. A tristeza e a sisudez transformam-se em alegria. A insolência (de Cash) suplanta o respeito (de Solomon) e a reverente submissão (de Livvie). A aventura substitui o medo do desconhecido. A tradição, a estabilidade e a continuidade são superadas pela experimentação, pela instabilidade e pela transformação. A renovação dionisíaca destrói para revitalizar a ordem apolínea esclerosada. A abundância caótica da primavera impõem-se à monotomia do inverno.[9]

5.2. "Um Momento de Quietude"

O conto "Um Momento de Quietude" oferece uma antítese ao tema da renovação, metamorfose e da busca da convivência e da partilha da experiência da vida abordado nos outros contos em que seus protagonistas atravessam diferentes fases de iniciação e transformação e que por isso poderiam ser englobados na denominação de contos de juventude.

"Um Momento de Quietude", assim como acontece em dois outros contos desta coletânea, "O Chapéu Púrpura" e "Asphobel", aborda situações da vida de personagens adultos. Aqui trata-se de três homens de personalidades marcantes mas bem distintas: o missionário Lorenzo Dow, o assaltante de estrada e assassino James Murrell e o naturalista e pintor James Audubon, cada qual consumido pelo desejo de conhecer, fazer ou comunicar algo com uma urgência veemente. Cada um empenhado em uma missão obsessiva, mas esencialmente frustrada, percorre sem descanso em seu isolamento auto-imposto a Trilha Natchez, numa época em que ela servia de caminho para a penetração dos pioneiros que vinham desbravar esta vasta região selvagem, ainda infestada de índios e animais ferozes, ao longo do rio Mississipi e ao mesmo tempo servia como meio de ligação entre os assentamentos de colonos que iam surgindo esparsamente nas clareiras abertas na selva primitiva.

> Lorenzo Dow percorria a Velha Trilha Natchez a toda velocidade em seu cavalo de corrida, e o grito do itinerante homem de Deus, - Eu preciso de almas! E almas eu preciso ter! - ressoava em seus ouvidos cheios de vento. Ele cavalgava como se nunca fosse parar em direção ao encontro mar-

cado para a noite. (189)

Este parágrafo inicial do conto mostra resumidamente a personalidade deste missionário itinerante, pregador solitário embrenhado na selva primitiva, obcecado em sua missão divina e urgente de salvar as almas dos homens espalhados sem assistência religiosa, que não a sua, nesta vastidão selvagem. Esta missão de salvar as almas, tornada humanamente impossível pela vastidão e distância tornou-se o objeto único de Lorenzo Dow que a tentava cumprir com obstinação e pressa crescentes. Para tanto trocava constantemente de montaria para ter sempre um cavalo forte, descansado e ligeiro e "Cavalgando mais ligeiro a sua montaria e cada vez mais rápido até que se sentia como se estivesse voando, enviou pensamentos de amor com velocidade semelhante para sua esposa Peggy na [distante] Massachusetts". (189)

Depois de ter rompido o cerco de índios selvagens e bem armados que o emboscaram naquela tarde ao grudar-se instintivamente ao pescoço e às crinas do seu cavalo para conseguir escapar da morte, Lorenzo Dow agora já antevia

> que a noite logo desceria, e que a clareira do acampamento lá adiante se encheria de pecadores como o céu com suas estrelas. Como ansiava por eles!... Era um cumpridor de compromissos e cumpria mais e mais até que suas jornadas para lá e para cá pelo mundo nada mais eram do que um vaivém, a levá-lo para frente e para trás na exuberante vastidão de sua visão. Sem lar, por sua própria escolha, tinha que estar em todos os lugares em algum momento, e em algum lugar logo. (191)

Mas enquanto prossegue em sua pressa desenfreada e obcecante, Lorenzo vê-se constantemente envolto numa profunda crise de consciência que toma corpo numa diversidade de tensões.

Forma-se uma tensão entre seu ideal religioso, mesmo

fanático, de salvar todas as almas dos homens, portanto do seu mundo interior, e a realidade da natureza circundante. Em sua mente confusa e cansada pela obstinação e pressa com que persegue incansavelmente este ideal já tornado uma fixação e pela longa galopada do dia sem parada através da imensidão selvagem, esta tensão se acentua, pois os dois mundos parecem fundir-se na hora apropriada do crepúsculo.

> Era a hora do crepúsculo. Todas as almas que ele tinha salvado e todas aquelas que não tinha salvado tomavam formas penumbrosas na bruma suspensa entre os barrancos altos [da Trilha] e pareciam pela grande quantidade e densidade bloquear o seu caminho, e não mostravam sinal algum de se dissolverem e de se transformarem novamente em bruma, de tal sorte que ele temia que sua travessia estivesse dificultada para sempre. As pobres almas que não estavam salvas apresentavam-se mais escuras e mais miseráveis do que aquelas que estavam salvas, e mesmo assim não havia nenhuma das auréolas de esplendor que ele poderia ter tido a esperança de ver em tal congregação. (189)

Isto mostra também a tensão entre a premência de sua missão obstinada e a frustração dos seus resultados imediatos que não se tornam perceptíveis como Lorenzo Dow desejava e esperava por sinais visíveis, por mais que "na dor de seu desapontamento clame: Brilhem em nome de Deus!". (189)

Quando vê em seguida "um enxame de vagalumes piscando instantaneamente por toda a parte em volta dele... brilhando sem o enfado que retinha as almas", ele imagina que "estes eram os sinais enviados por Deus de que ele não tinha visto o brilho acumulado das almas salvas porque era incapaz, e que seus olhos estavam mais aptos a ver vagalumes do Senhor do que suas benditas almas". (189)

Aumentam suas dúvidas e sua frustração quando sente que tem mais susceptibilidade para perceber as belezas da natureza do que a beleza divina. Além das dúvidas que o consomem em sua

fraqueza de fé em relação à sua missão porque não consegue perceber os resultados imediatos visíveis, Lorenzo é consumido por outras tantas dúvidas em que sua consciência se corrói ao perceber duplicidades que lhe parecem paradoxais ou enigmáticas na relação de Deus com o mundo. Assim acontece quando obedecendo à voz do instinto - "a voz íntima falava inflexivelmente e com a costumeira rapidez de relâmpago" – (190) consegue escapar da morte em diversas ocasiões em que era cercado por índios selvagens ou ameaçado por animais ferozes. O instinto ditava-lhe o disfarce.

> Ele tinha rugido como um tigre para os índios, mergulhara na água soltando bolhas selvagens como um jacaré, e eles passavam ao largo. Deitara-se por terra como morto, e enganara os ursos. Mas o tempo todo Deus teria protegido de seu próprio modo menos apressado, mais divino. (190)

Nestas ocasiões a própria duplicidade pessoal que Lorenzo tem que assumir intriga-o por perceber-se um ser duplo ou múltiplo: nem totalmente divino como desejaria ser, nem totalmente humano como deixou de ser ao abandonar a esposa e a convivência humana na distante Massachusetts e por não reconhecer como natural a parte instintiva ou animalesca no ser humano.

> Tornando-se meio-animal e meio-divino, dividindo-se como um Centauro pagão [quando grudado ao pescoço do cavalo e confundindo-se com ele], havia escapado da morte mais uma vez. Mas teria que ser sempre através de uma metamorfose de si mesmo que se livraria [da morte], alguma humilhação de sua fé, alguma concessão à força e ao argumento e não à fraqueza? Cada vez que agia desta maneira era sob o comando de um instinto que tomava de imediato como a palavra de um anjo, até que tarde demais, quando sabia que era a voz do demônio. (190)

Assim como Lorenzo interpreta a força interior, o impulso instintivo natural e básico de sua natureza humana ora como a voz de um anjo, a voz de Deus ou a voz do Bem, ora como

a voz do anjo decaído, do demônio ou do Mal, da mesma forma vê e ouve os diferentes seres da natureza externa com esta dúbia e dupla perspectiva maniqueísta como representantes do Bem e do Mal. Quando "viu uma serpente atravessando a Trilha, lançando olhares astutos... gritou: - Agora conheço você! (190)

As vozes dos bichos que partiam da floresta ao longo da Trilha transformavam-se em palavras de orações de louvor e pedidos ambíguos: "Louvado seja Deus"; "Livrai-nos uns dos outros". "Paz, em paz" soavam as vozes dos pássaros nos arbustos. (190)

> Mas quando ouvia cantar não eram os sons combativos e estridentes dos hinos Wesleyanos, mas uma canção doce, suave e infatigável, que não tinha começo nem fim, e a suavidade da distância e ele tinha rogado ao Senhor para descobrir se tudo isso significava que [a natureza em suas manifestações] era iníqua, mas não viera nenhuma resposta. (191)

Aqui fica clara a sua percepção dúbia da natureza, sobretudo da vastidão selvagem na qual se encontrava imerso, como a dúplice e paradoxal morada do Mal, ou domínio do demônio, conforme a visão puritana, e ao mesmo tempo a morada do Bem, o paraíso da criação divina em estado de harmonia com o Criador, ainda intocada pelo Mal, consoante a concepção romântica. Na dúvida, Lorenzo preferiu continuar sua missão inadiável de anjo do Apocalipse pregando sua mensagem urgente aos acampamentos pioneiros:

> Habitantes do tempo! Os ermos selvagens são suas almas sobre a terra!... Vigiem, se pudessem ver a situação de seu espírito, posto aqui pelo bom Deus para mostrar-lhes e atemorizá-los. Estes lugares ermos e estas trilhas de medonha solidão não se encontram em lugar algum, em nenhum lugar, a não ser em seu coração. (191)

O segundo personagem, James Murrell, é um assassino profissional, um homem silencioso e violento, um ladrão de ca-

valos foragido da lei que mora na floresta, ou lá se refugia, com o único objetivo que persegue obsessiva e incansavelmente: espreitar, assaltar e assassinar todas as pessoas que percorrem a Trilha Natchez. Nesta sua monomania - "não via nada, não observava o mundo de forma alguma" - (192) sentia-se como o instrumento do Mal:

> tinha alternativamente a aparência orgulhosa e aflitiva de um homem que acreditava ser um instrumento nas mãos de uma força, e quando jovem dizia de repente aos estranhos que estava sendo usado pelo Mal, ou algumas vezes parava um viajante gritando, "Pare! Eu sou o demônio!" (191)

Enquanto Lorenzo Dow se julgava um instrumento na mão de Deus para salvar os habitantes do tempo antes da chegada da Eternidade, Murrell julgava-se instrumento do demônio para "destruir o presente!... o momento existente e o homem que vive nele deve morrer antes de poder prosseguir". (192)

Se Lorenzo Dow estava procurando desvendar o mistério de Deus e o mistério da vida na sua própria identidade e na natureza, de forma semelhante mas a seu modo

> Murrel ao assaltar um homem procurava solucionar o seu mistério da vida. Era como se os outros homens, todos menos ele próprio, agarrassem com menos força o segredo, na hora do assalto, e o soltassem na hora da morte. Em sua violência, estava somente tratando do enigma. (192)

O ritual que empregava para assaltar as outras tantas vítimas, Murrel seguiu com relação à próxima vítima escolhida, Lorenzo Dow: emparelhar o seu cavalo com o cavalo da vítima, entabular uma conversa em que contava seus assassinatos como feitos por outrem e assim conseguir diminuir o passo do viajante e aproximar-se bem dele até um momento de parada e silêncio, antes da revelação do seu ato final e fulminante em que "não era mais o contador de histórias mas o protagonista sem fala,

finalmente silencioso, um grau mais perto do herói. Então assassinaria o homem". (192) Mas neste caso Murrel viu seu objetivo final frustrado. Primeiro, porque Lorenzo não deu ouvidos à sua história, pois estava absorto em seus pensamentos preparando o sermão que iria proferir no próximo acampamento e "não tinha forma de saber se iria começar o sermão pelo [lado] da tristeza ou da alegria". (193) Segundo, porque o momento da parada coincidiu com o pouso suave da garça que distraiu e deslumbrou a ambos naquele "momento de quietude" em que o missionário e o assassino, o homem de Deus e o isntrumento do diabo, um ao lado do outro, pareciam fundir-se como almas gêmeas, uma a luz e a outra as trevas numa tensão de intercâmbio e ruptura mútua. "Lorenzo não estava surpreso com a proximidade, de como Murrell em sua longa capa preta e acima dela seu rosto escuro escurecendo ainda mais, parou junto dele como um irmão procurando a luz". (193)

Naquele preciso momento junto aos dois cavaleiros que haviam estancado e desmontado ao mesmo tempo de seus cavalos, surgiu o terceiro personagem. Audubon, um naturalista e pintor que viera de longe, agora a pé "estivera aproximando-se suavemente pelo chão da floresta virgem, nada perturbando em sua leveza". (193) Em contraste com o desespero e a pressa de Lorenzo e Murrell, Audubon, examinava com olhar sereno e apaixonado a terra, as árvores, as plantas, os animais e os pássaros em seus detalhes. Parecia um homem integrado e em harmonia com a natureza externa. "Apareceu no vale sob a árvore [um grande carvalho], um homem seguro, bem seguro e gentil, como se o contato com toda a terra que se esfregara nele e as manchas do banhado florido tivessem-no feito assim". (194)

Ao contrário dos outros dois, para quem a fala era o instrumento para se comunicar com os homens cujas almas pretendia salvar ou descobrir os mistérios da natureza pelos seus

sons - caso de Lorenzo, para quem "todas as coisas eram discurso" (194) - ou atrair e envolver suas vítimas - caso de Murrel e suas histórias -, Audubon não usava palavras, a não ser para tomar notas em seu diário, pois julgava que a fala era inútil para se comunicar com os animais e pássaros. Seu instrumento era o olhar para o exame minucioso, enquanto o desenho e a pintura eram a memória de sua memória. Até com os índios comunicava-se por desenho: "ao invés de falar para pedir ou descrever, sempre desenhava um cervo com uma flecha atravessada para comunicar sua necessidade de carne a um índio". (194)

No entanto Audubon também tinha sua obsessão premente: o seu amor pela natureza era aquele de um observador científico e não romântico que lhe impunha uma necessidade compulsiva e insaciável de examinar tudo, de memorizar os detalhes e registrá-los em suas anotações para comunicar aos outros todas as variedades de vida que encontrasse na natureza circundante. "Examinava com cuidado; a grande abundância cessara de surprendê-lo, conseguia ver as coisas uma a uma", (194) mas registrava tudo, pois "não queria que nada se perdesse do jeito que tinha existido, todo o passado". (194)

Ao perscrutar incessantemente a natureza exterior em seus detalhes, Audubon, à sua maneira, estava obsessivamente procurando desvendar o enigma da natureza e, por conseqüência, da sua própria identidade.

> Oh, vida secreta, pensou - é verdade que o segredo subtraiu-se de sua verdadeira revelação, que o homem é um homem da caverna e que aquela abertura que vejo, os trilhos através da floresta, a luz exuberante dos rios, os espaçosos arcos por onde voam os pássaros, são sonhos de liberdade? Se minha origem se esconde de mim, o meu fim também será desconhecido? O brilho que vejo está fechado no intervalo entre duas trevas, ou não pode iluminar ambas e descobrir finalmente, embora não possa ser dito, aquilo que se pensava estar oculto e perdido?". (195)

Partilhando, à sua maneira, da mesma obsessão de Lorenzo e Murrel pelo enigma da vida, Audubon, da mesma forma que os outros dois, tem dúvidas quanto à missão que se impõe e prevê seu final frustrante.

Os destinos tão incompatíveis e divergentes destes três homens convergem e se cruzam momentaneamente num encontro fortuito, "como se três remoinhos tivessem sido atraídos por algum centro", (196) quando participam simultaneamente do "momento de quietude" que lhes é proporcionado pela visão inesperada de uma garça branca que pousa silenciosa em sua majestade e beleza bem perto deles à beira do pântano para alimentar-se ao pôr-do-sol. "Naquele momento de quietude uma solitária garça nívea pousou perto dali e começou a comer à beira do pântano". (195)

A trama do conto desenvolve-se fundamentalmente pela justaposição tensional das personalidades igualmente obsessivas dos três personagens e de suas visões de mundo totalmente divergentes. O momento comum de deslumbramento que os três personagens experimentam diante da visão da garça naquele "momento de quietude", ao invés de mostrar-se convergente, serve apenas para revelar com maior intensidade as suas mundivisões divergentes e fragmentárias, pois não conseguem apreender a visão da totalidade da natureza que a garça simboliza. O momento de êxtase, "aquele momento de quietude", não se constitui numa revelação transformadora de suas visões de mundo. Nesta encruzilhada das três perspectivas não acontece um entrelaçamento, um entrecruzamento ou intercâmbio de experiências que certamente resultaria numa transformação renovadora ou uma metamorfose, como acontece com os personagens infanto-juvenis daqueles outros contos já referidos em contraposição a este. Cada qual agarrado obstinadamente ao que considera sua missão individual, inadiável e intransferível e obcecado por sua perspectiva particular,

estreita e parcial, somente consegue enquadrar o outro nesta perspectiva.

Momentos antes de estacar o passo ligeiro de seu cavalo junto ao carvalho e diante da súbita visão da garça, Lorenzo percebeu que fora emparelhado por um outro cavaleiro estranho, pois

> neste momento o rosto de Murrel voltara-se para ele, virando finalmente, todo solitário em sua plenitude, e Lorenzo poderia ter agarrado o homem repentinamente pela capa preta e tê-lo sacudido como uma presa representando uma alma perdida, tão instantaneamente tinha a certeza que o fogo falso ardia em seu coração ao invés do fogo verdadeiro. (193)

Ao passo que

> Murrell, [enquanto] sua mão frustrada escondia a arma, somente conseguia continuar a sorrir para Lorenzo, mas recordava com malícia que certa vez também se disfarçara de missionário-pregador, e que suas últimas palavras para com a vítima teriam sido "Um dos meus disfarces foi o que você é". (194)

Vendo Audubon,

> Lorenzo cumprimentou-o cordialmenter e lançou-lhe um olhar carinhoso. Transformar um homem em anjo era a esperança que o impelia pelo mundo todo e nunca o deixava esquivar-se de um encontro ou retardar despedidas por longo tempo. (194)

Para quem tudo se resumia em palavras - "tudo era fala" -, Audubon respondeu com o silêncio, pois "ao invés de discruso, seguiu-se um momento do mais profundo silêncio. Audubon não disse nada pois tinha atravessado dias sem dizer uma palavra. (194) Mas observou um profundo horror nos olhos de Lorenzo:

> seus olhos que se abriam [no instante em que desfechara o tiro na garça] encontraram os de Lorenzo, próximos e luminosos, e foi ao ver horror no fundo deles, como fogos em abismos, que ele o reconhecia pela primeira vez. (197)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Igualmente sem palavras, Audubon aplicou seu aguçado espírito de observação científica em Murrel:

> então em Murrell Audubon viu o que julgava "um remorso adquirido", aquela insuportável perversidade de que o índio nu, aparecendo tal como feito pela mão de Deus, estava tão alegremente livre. Observou seus olhos - o tipo escuro que gostava de espreitar pelas fendas, e não viu nem proximidade nem distância, luz ou sombra, deslumbramento ou familiaridade... Audubon tinha examinado a Caverna-da-Rocha onde um assaltante tinha vivido sua vida de disfarce, e o ar da caverna era o ar cavernoso que envolvia este homem, o mesmo cheiro empedernido e obscuro. (195)

Como se percebe nestas passagens, não acontece uma verdadeira comunicação entre os personagens ou um intercâmbio transformador das respectivas perspectivas, mas apenas um relacionamento tangencial como se os "três remoinhos... atraídos por algum centro" - no caso a visão inesperada da garça branca - turbilhonassem tensionalmente em torno deste centro de atração e em torno um do outro por apenas "um momento de quietude" convergente, para logo em seguida retomarem seus próprios rumos divergentes. O encontro momentâneo, onde pontifica a ação do olhar, constitui-se apenas num reflexo que rebate e volta sobre si mesmo, como que cristalizando a própria perspectiva de cada um e reforçando o isolamento de suas personalidades obsessivas.

Assim como a visão mútua e instantânea dos personagens é reflexiva, a visão deslumbrante da garça, quando "todos os olhos pareciam impregnados com uma espécie de turbulência", (195) não lhes revela a realidade da natureza, pois cada um vê nela somente o reflexo visível de sua visão de mundo. Lorenzo vê nela a manifestação visível do amor divino: "lançou ao pássaro um olhar triunfante, aquele que um homem aplica à sua própria visão, e pensou, a proximidade está próxima, pousada num pântano, alimentado-se ao crepúsculo. Louvado seja Deus, o seu

amor tornou-se visível". (195) Murrell inicialmente vê somente "uma brancura oculta na escuridão" e quando, para enxergar melhor, protege os olhos com a mão, na sua visão aparece a marca H.T. (horse thief = ladrão de cavalos) em seu polegar e

> olhou o pássaro com o plano completo da Rebelião Mística partindo de si com seus raios de brilhante luz refletida, e ficou olhando orgulhosamente, como o líder predestinado dos escravos, bandidos e foragidos de toda a região de Natchez, com planos, datas, mapas ardendo como um ferro de marcar em seu cérebro, e viu a si mesmo orgulhosamente, num momento profético, inspecionando fileira após fileira de escravos que se inclinavam, desenrolando e exibindo uma imensa figura do demônio pintada num pavilhão. (195)

Mas ao mesmo tempo em sua duplicidade - "Murrell não usava máscara, seu rosto era uma" -, (196) enquanto tece seus planos proféticos de destruição demoníaca, sente igualmente crescer seu desejo irresistível para "o momento de confissão" e compaixão, pois "olhou novamente o pássaro, e pensou que se [o pássaro] o olhasse, uma infusão de terror iria preencher e gratificar o seu coração". (197) Como se a garça tivesse um poder divino de acusar e perdoar ao mesmo tempo.

Audubon vê a garça com sua dupla visão de naturalista e pintor. Estas duas visões ora se fundem ora se opõem tensionalmente. Ele contempla a garça como a contemplação da beleza, como um objeto estético a ser examinado em todos os seus detalhes para que possa ser reproduzido artisticamente e comunicado aos outros, ao mesmo tempo que vê nela um exemplar vivo destacado na natureza cuja observação atenta e minuciosa poderia revelar-lhe o segredo da vida e sua essência, e, quem sabe, a identidade de seu próprio ser. Assim, no instante em que vê a garça pousar,

> os olhos de Audubon envolveram o objeto na distância e conseguia vê-lo tão minuciosamente como se o segurasse na mão. Era uma

> solitária garça branca separada do seu bando. Observava-a atentamente, anotando em seu cuidado as coisas exatas e inevitáveis, (196)

como se quisesse guardá-la na memória.

> Na memória a garça estava em toda a sua individualidade, em sua beleza total. Toda a sua brancura podia ser vista de todos os lados ao mesmo tempo, suas penas puras eram como que contadas e conhecidas e o arranjo de uma sobre as outras nunca se perderia. Mas não era a partir daquela memória que ele conseguia pintar. (197)

Sabendo que não conseguiria pintá-la de memória em todos os seus detalhes, aponta a arma e mata a garça, numa atitude de paradoxal de quem parecia estar integrado e em harmonia com a natureza. Na ânsia de conhecer a essência da natureza e preservar o seu conhecimento, mata-a. Na ânsia de apreender e reproduzir a beleza, destrói-a. De alguma forma iguala-se a Murrell que assaltava e assassinava as pessoas para arrancar-lhes o segredo da vida.

Matando a garça, Audubon tem uma segunda, e desta vez amarga, revelação: que a essência da beleza e a essência da vida tinham escapado da garça agora morta, objeto sem vida. Sabe que irá pintar do pássaro apenas um simulacro, mesmo que este lhe possa parecer esteticamente fiel ao original. Sabe que, apesar de somente ele como artista dentre os três tenha tido a visão do pássaro em "sua beleza total", não consegue captar, nem possuir, muito menos reproduzir esta visão em sua tela porque sua pintura será uma coisa morta, "nunca a essência, somente a soma das partes". (198)

O instante da morte foi a ruptura irreparável entre a essência da beleza viva integral, ou a visão da beleza, e a possibilidade de reconstituí-la a partir das partes aparentes que a compõem. Idéia e fenômeno se desintegraram naquele preci-

so momento, assim como a morte rompeu o ser transformando-o em objeto. O naturalista pode apenas dissecar e reconstituir o objeto mas sem nunca reconstituir o ser. Audubon também descobre que há uma ruptura essencial entre a visão da beleza e a comunicação desta visão.

> Sabia que o melhor que conseguisse realizar seria... uma coisa morta e não uma coisa viva, nunca a essência, somente uma soma das partes, e que sempre se defrontaria com a visão de um estranho, e nunca se confundiria com a beleza [original] na cabeça de nenhum outro homem no mundo. Como havia visto o pássaro em sua maior pureza no momento da morte, de uma forma trágica, em sua preocupação com a observação exterior, viu seu prolongado esforço mais reveladoramente no ponto em que este atingia seus limites. (198)

Mesmo assim, Audubon prosseguiu em sua obstinação e com a garça ainda quente na bolsa adentrou novamente a floresta com a cautela habitual e "continuou a caminhar mais profundamente na mata anotando o que via e ouvia". (198)

Embora a serenidade da garça em sua liberdade natural, antes de ser abatida por Audugon, quisesse lhes dizer "tomem o meu vôo", livrem-se do fardo e rompam com suas obsessões e pressa inúteis e frustrantes, a sua aparição momentânea apenas proporciona uma fugaz tomada de consciência da crise de consciência de cada um dos personagens. O tiro com que Audubon abateu a garça soou como um sinal de dispersão que fez com que cada um retomasse seu próprio caminho e retornasse ao seu objetivo absoluto e inalcansável. Os três continuaram a ser escravos dos círculos viciosos de seus sonhos ou pesadelos criados por suas mundivisões que não passam de fragmentos de uma mundivisão integralizadora.

Lorenzo, quando o estampido do tiro ainda ecoava pela mata, afastou-se lentamente em sua cavalgadura e lançando um olhar retrospectivo

unesp

> fixou através da distância o lugar onde a ave estivera como se ainda a visse; como se nada realmente pudesse roubar-lhe aquela bela visão da ave alimentando-se. Sua beleza fora maior do que podia supor. Com o suor do arrebatamento escorrendo pela fronte, gritou para dentro do pântano - "Tentador!". (199)

Ao mesmo tempo que qualifica este momento de beleza natural que cativa a sua sensibilidade como expressão do Mal, uma miragem de satanás, que habita a natureza e está aí para retê-lo em sua missão de salvar as almas, a visão da morte da ave desencadeia em sua mente o questionamento que o aflige constantemente, qual seja, a relação de Deus com os acontecimentos deste mundo, com a vida e a morte, com as belezas encontradas na natureza sensível.

> Os cabelos da cabeça eriçaram-se e suas mãos começaram a tremer de frio, e de repente parecia-lhe que o próprio Deus, neste instante pensava na Idéia de Separação. Certamente Ele nunca houvera pensado nisso antes, quando a pequena garça branca estava pousando para alimentar-se. Conseguia entender que Deus proporcionasse a Separação [ou ruptura] primeiro e depois desse o Amor em conseqüência para curar em seu milagre; mas Deus tinha invertido isso, dando primeiro o Amor e depois a Separação, como se não importasse para Ele o que vinha primeiro. Talvez Deus nunca contasse os momentos do tempo. (198)

Em outras palavras, por que Deus lhe concedera o momento de visão adorável da vida na repousante garça branca para logo depois vê-la rompida pela morte, ver-se separado dela pela morte? Com estas idéias a martelar em sua cabeça, Lorenzo instiga seu cavalo a correr para chegar na hora marcada no próximo acampamento onde os colonos reunidos aguardavam seu sermão apocalíptico em torno do tema "naquele dia quando todos os corações serão revelados" (199), em que a ruptura entre o Amor e a Separação será costurada quando a eternidade englobar o tempo.[10]

Enquanto os outros dois se afastam, Murrell deixa-se ficar

> orgulhoso com a dispersão, como se a tivesse provocado, como se tivesse sempre sabido que três homens pelo simples fato de estarem juntos e fazerem algo podem, por obstinácia, arrancar o orgulho um do outro. Cada qual tem que partir sozinho, cada qual dispersar os outros sós. (197)

Escondeu-se no ermo da floresta, sua origem e morada, pronto para a próxima vítima na Trilha solitária, enquanto

> planos de ações [destruidoras] enchiam seus pensamentos, revolviam-se e misturavam-se em seus ouvidos como se ouvisse uma voz cavernosa que surgia para sobrepujar a voz da mata ou se confundia com ela... acreditava que os forasteiros sempre eram inocentes... sua fé se baseava na inocência e seu conhecimento na destruição. (198)

As mundivisões dos três personagens também revelam suas polaridades tríplices quando consideradas em relação à perspectiva que cada um tem quanto ao tempo. A compreensão fragmentária que os três, respectivamente, têm da universalidade da vida e da natureza reflete-se no apego aferrado que cada um demonstra em relação a uma determinada instância de tempo ou segmento da progressão do tempo. Cada um reserva-se uma faixa de tempo como seu domínio próprio e exclusivo e nele enquadra sua perspectiva do universo, bem como a missão urgente e obsessiva que se sente chamado a cumprir, sem nenhuma consideração para com as outras perspectivas.

Lorenzo Dow vive em função do futuro. Sua visão é exclusivamente apocalíptica e escatológica. Em sua incansável e cada vez mais apressada missão de pregador, quer salvar todas as almas para a Eternidade. Como o anjo do Apocalipse, percorre a vastidão selvagem da Trilha Natchez alertando para o futuro que a morte e o apocalipse irão transformar no eterno presente, destruindo o tempo progressivo. Vê a vida do homem no tempo e

no mundo apenas como uma passagem de provação e de preparação para o futuro. Por isso, também vê o mundo e o tempo como uma tentação do diabo, uma miragem de satanás, que quer fazer o homem perder a perspectiva do futuro, Deus e Eternidade, para querer viver somente o presente existencial, o aqui e o agora, como se o mundo e o tempo pudessem ser sua morada permanente. Aos homens reunidos ao som de sua "trombeta de zinco" repete noite após noite, de acampamento em acampamento, como um refrão, aquilo que bradava antecipadamente durante o dia "para as copas das árvores" ao longo da Trilha:

> Habitantes do Tempo! Os ermos selvagens são suas almas sobre a terra! Vigiem, se pudessem ver a situação de seu espírito, posto aqui pelo Bom Deus para mostrar-lhes e atemorizá-los. Estes lugares ermos e estas Trilhas de medonha solidão não se encontram em lugar algum, em nenhum lugar, a não ser em seu coração. (191)

Os seus sermões desenvolvem-se em torno do tema apocalíptico: "naquele dia em que todos os corações serão revelados". (199) Lorenzo abandonou o passado, assim como deixou a esposa e sua possível convivência humana e comunitária para trás na distante Nova Inglaterra. Esta separação não o amedrontava, o que temia era a morte: "seu temor nunca era da separação, mas somente da morte". (190) A certeza da morte que se aproxima ameaçando sua missão de "salvar todas as almas" faz Lorenzo apressar-se sempre mais ainda e tentar driblar a morte de todas as formas. "Estava próximo da morte, mais próximo do que qualquer animal ou pássaro. Montando um cavalo após o outro, apressando-os todos, estava sempre cavalgando em direção dela ou afastando-se dela". (190)

Cavalgando contra o tempo e contra a morte, Lorenzo conta o presente como fugazes "momentos de tempo" em direção ao futuro, incluindo o "momento de quietude" em que se vê contemplando a perfeita harmonia da aparição da garça. Para ele era

uma revelação momentânea da perfeição divina e eterna, ao mesmo tempo que uma tentação que quer retê-lo sem laços com lugar algum, pois "estava sem lar por escolha própria, tinha que estar em toda parte em algum momento e algures logo". (191) Lorenzo tenta acompanhar com sua ação sempre mais apressada as projeções de sua mente: "apressando-se lá nos ermos selvagens em seu cavalo veloz lançou à multidão iluminada pelas tochas na noite uma bênção antecipada, ele não podia esperar". (191)

Assim como Lorenzo Dow vive exclusivamente em função do futuro, Murrell vive exclusivamente para destruir o presente e fazer tudo refluir para o passado. Sente-se istrumento do Mal ao cumprir sua missão destruidora, e procura seguir à risca a inspiração demoníaca: "Destrua o presente!... o momento vivo e o homem que vive nele devem morrer antes que você possa prosseguir". (192) Assim tornam-se seus inimigos todos aqueles que vivem no tempo e o próprio tempo. Em cada assalto que planeja e pratica na obscuridade da floresta ao longo da Trilha Natchez, Murrell envolve sua vítima com uma rede de histórias "pelas quais fluía sempre uma distância e um longo período de tempo". (192) Transforma cada novo assalto num ritual no qual evoca o passado, sua permanente obsessão, para encantar sua vítima, apagar nela a noção do momento presente e estacar seu passo até a imobilidade completa da morte que lhe inflige em seguida. Remetendo a vítima à escuridão da morte, remete-a à escuridão do passado. "Este homem prosseguindo retrocedia com sua conversa... os dois extremos de sua jornada sempre o tensionavam e mantinham-no numa suspensão". (192)

Enquanto Lorenzo Dow está totalmente fascinado com o futuro e o objetivo único de James Murrell é destruir o presente, a preocupação fundamental de James Audubon é justamente com o presente. Enquanto os outros dois estão sempre evitando e fugindo apressadamente do "momento de quietude", Audubon parece

justamente procurá-lo. Quer preservar o momento presente, o ideal de beleza do mundo que percebe na contemplação da garça branca, por meio de sua arte. Mas para que possa comunicar este momento presente de beleza natural tem que transportá-lo para o seu meio artístico, a pintura, e para tanto tem que retirá-lo do fluxo do tempo. No caso, matar a garça. Para preservar o presente artístico, e portanto ficcional, destrói o presente real para não deixar o fluxo inexorável do tempo transformá-lo. Da mesma forma, como naturalista precisa fixar ou imobilizar o momento presente, "o intervalo entre as duas trevas", (195) única forma que sua mente analítica tem de perscrutar a natureza e seu mistério da vida, já que além desse intervalo as trevas obscurecem sempre mais densamente a origem e o fim, o passado e o futuro, com seus respectivos registros e premonições.[11]

Além das tensões entre o imaginário e o real, entre o sonho ou ideal e a experiência, entre o transcendental e o temporal, mundano e sensível, entre o Bem e o Mal, Deus e demônio, céu e inferno, entre a permanência ou obsessão e a mutabilidade ou metamorfose, percebidas nas mundivisões polares dos três protagonistas e na forma como se aferram às suas perspectivas temporais, este conto também apresenta uma tensão fragmentária entre o histórico, o legendário, o fictício e o alegórico quando analisado em relação à sua localização e mesmo aos próprios personagens.

A Trilha Natchez escolhida para ambientar este conto, e que também serve de "locus fictonis" dos demais contos da coletânea, empresta-lhes ao mesmo tempo uma verossimilhança "realista", por tratar-se de uma Trilha historicamente verificável, e a atmosfera de mistério, já que a sua história está carregada com a legendária passagem sucessiva e às vezes simultânea dos animais, índios e pioneiros.

> Todo o tipo de vida usou esta Trilha, e [Audubon] gostava de ver os animais movimentarem-se ao longo dela em suas jornadas diretas e inconscientes, pois eles tinham-na iniciado e feito, o búfalo, o cervo e as criaturinhas ariscas antes que o homem jamais soubesse onde pretendia ir e os pássaros voavam numa grande trajetória especular sobre ela. (193)

Os planos histórico e legendário fluindo através do ficcional atingem o alegórico e o simbólico da Trilha. Encravada nos ermos selvagens dos mitos do Novo Mundo, sobre ela cruzam-se a realidade e o sonho, o fenômeno e a idéia, o natural e o sobrenatural, Deus e o demônio, a vida e a morte, o passado, o presente e o futuro, enfim o tempo e a eternidade.

Os três personagens percorrem planos semelhantes. Os três foram extraídos de personalidades históricas já lendárias em seus respectivos campos de ação.[12] Talvez por isso a ficção de Eudora Welty neste conto, ao transportá-los da realidade histórica e da lenda para o plano ficcional, e assim romper estes planos, consiga manter os três personagens como que suspensos entre os extremos da verossimilhança "realista" e do alegórico em que os respectivos ideais do Bem, do Mal e da Arte, que tão ferrenhamente abraçam, tendem a transformá-los. O conceito de "verossimilhança" que Eudora Welty aplica à sua ficção contística transparece nitidamente neste conto. Situa-se justamente nesta penumbra tensa entre aquilo que é solidamente "real" e o misterioso, fugidio, frágil e impalpável - uma fusão entre o mundo interior e a superfície externa da vida.[13]

NOTAS

1. Warren, "Love and Separateness in Eudora Welty", p. 19.

2. *Ibid.*, pp. 19-20.

3. *The Eye of the Story*, p.114.

4. *Understanding Fiction*, ed. Brooks & Warren, p.313.

5. *Op. cit.*, p.105.

6. Kris, *Psychoanalytic Explanalions in Art*, pp. 253-254.

7. Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, p.27.

8. Slater. *The Pursuit of Loneliness: American Culture at the Breaking Point*, pp. 8-9.

9. Kreyling, *op. cit.*, pp. 24-25, percebe neste conto especialmente a tensão entre as forças dionisíacas e as apolíneas, interagindo no casamento do "Inverno com a Primavera". Para Vande Kieft, *op. cit.*, p. 51, "A justaposição e o balanço equilibrado de conjuntos antitéticos de valores que se encontram em "Livvie" caracterizam a ficção de Eudora Welty como um todo".

10. A expressão "Love and Separateness", do trecho há pouco citado, serviu de inspiração e motivo ao ensaio de Warren, já citado anteriormente, que abrange os contos das duas primeiras coletâneas de Eudora Welty.

11. Kreyling, *op. cit.*, pp. 21-23, concentra sua análise na mutabilidade metamorfoseadora do tempo. Dow e Murrel, em suas obsessões antitéticas fogem do "momento de quietude", propício à revelação e ao amor, enquanto o pintor e naturalista Audubon procura, também obsessivamente, o "momento de quietude", cuja força reveladora pretende eternizar através de sua arte, mesmo que tenha que imobilizar pela violência o objeto de sua observação, a garça branca. Para o ensaísta: "Este é o paradoxo da arte [enfrentado por Audubon]: para fazer com que a beleza esteja disponível e livre do tempo, o artista precisa retirá-la do seu habitat natural e enquadrá-la na forma artística".

12. Para tanto podem ser conferidas as publicações de John James Audubon, *Delineation of American Scenery and Character* (New York, 1926) e de Lorenzo Dow, *The Dealings of God, Man and The Devil* (New York, 1856). Quanto a Murrel, pode-se conferir o livro de H. R. Howard, *The Life and Adventures of John A. Murrel, The Great Western Land Pirate* (Philadelphia, s/data).

13. Vande Kieft, *op. cit.*, pp. 20-24, ressalta o questionamento interno de cada um dos três personagens quanto à sua própria identidade e às frustrações de suas respectivas missões obsessivas, na busca do enigma da vida e da natureza, incluindo questões metafísicas como o relacionamento de Deus com a natureza e os seres. No "momento de quietude" provocado pela garça, "para cada um vem uma revelação, e estas revelações são inevitavelmente antitéticas e subjetivas". Mas no fim, "a natureza permance impenetrável e desconhecida".

6. AS MAÇÃS DOURADAS

A leitura atenta e seqüencial dos sete contos que compõem a terceira coletânea de Eudora Welty, *As Maçãs Douradas*, produz um choque de perplexidade em relação à própria estrutura organizacional da obra. Parece possuir uma certa unidade e outras qualidades inerentes ao romance, enquanto, ao mesmo tempo, mantém os cortes narrativos bem definidos e a autonomia das partes, características de uma simples coletânea de contos. O leitor percebe que está diante de um artefato literário diferente quando confronta esta obra com as duas coletâneas que a precederam. Vê, assim, abaladas as referências de suas categorias classificatórias. A tensão desequilibradora e fragmentária parece aflorar à superfície e transparece na própria organização formal da obra, como a refletir as tensões que subjazem na essência de cada conto e perpassam a organização interna de cada conto.

A perplexidade provocada pelo caráter singular e ambíguo desta obra levou a uma multiplicidade de visões contraditórias por parte de um grande número de críticos, especialmente quanto à classificação genérica da mesma. A partir das primeiras resenhas que precederam, acompanharam ou seguiram-se à primeira publicação da obra em 1949, em cuja esteira multiplicaram-se os comentários críticos na forma de artigos, ensaios, teses e livros, perfazendo quase uma centena até o presente, a questão mantém-se polêmica, problemática e tensional. As tentativas classificatórias cobrem rotulações que abrangem as denominações polares desde a simples coletânea ao romance: contos

interligados ou "*connected stories*", forma híbrida, ciclo de contos, seqüência de contos ou *collection sequence*, crônica, comédia humana ou *comedie humaine* e romance-coletânea ou *collection novel* ou romance desmontável.

Franklin P. Carson[1] dedica uma tese de doutorado à discussão da problemática organizacional da obra, onde analisa, além da opinião crítica disponível concernente ao problema eleito como objeto de sua tese, os elementos constituintes que esta obra compartilha com outras de Eudora Welty, e mesmo de outros autores, que se enquadram na concepção de simples coletâneas de contos em confronto com os elementos constituintes encontrados na obra que perfilham a noção corrente de romance. O desenvolvimento de sua tese leva à conclusão de que a obra é ambígua em sua organização, não podendo ser classificada como simples coletânea de contos e nem simplesmente como romance, por compartilhar, em graus variados, dos elementos conceituais de ambos. Conseqüentemente, classifica a obra como romance-coletânea. Esta denominação, na verdade, configura expressiva e simbolicamente a tensão organizacional que transparece na obra.

Vários são os fatores principais que levam a uma percepção ambígua e tensional da forma híbrida de organização desta obra de Eudora Welty e que merecem uma abordagem sucinta. Para começar, o próprio título da obra é inusitado. O título abrangente e independente, *As Maçãs Douradas*, não coincide com o título de nenhum dos contos incluídos na coletânea. Nas simples coletâneas de contos, como acontece com as outras coletâneas da própria autora e com a grande maioria daquelas de outros contistas, um dos contos empresta seu título à coletânea, normalmente acrescido de "e outras histórias". Seguindo a tradição das coletâneas, a página do índice apresenta a relação dos títulos dos contos independentes, mas enumera-os de um a sete, emprestando-lhes uma ordem como os capítulos de um roman-

ce. Isto aconteceu enquanto a coletânea era publicada separadamente. No entanto, quando a coletânea foi incluída em *Os Contos Reunidos de Eudora Welty*, em 1980, a ordem seqüencial dos contos foi mantida, mas a sua enumeração desapareceu.

Outro fator diferenciador desta coletânea reside no fato de se encontrar, numa das páginas de rosto, o elenco das "principais famílias de Morgana, Mississipi", como o rol das personagens ou *dramatis personae* que encabeça uma obra teatral. Além disso, seis dos sete contos são ambientados no vilarejo de Morgana. Somente um conto, "Música da Espanha", é localizado na distante cidade grande da costa ocidental, São Francisco, mas cujo protagonista, Eugene MacLain, mantém uma profunda ligação emocional com sua cidade natal, Morgana, para onde volta ao divorciar-se de sua esposa em São Francisco e em cuja proximidade, isto é, na cidadezinha de MacLain, sede do condado do mesmo nome, morre de tuberculose, conforme se infere pelas referências a Eugene MacLain que aparecem no último conto da coletânea, "Os Andarilhos".

Outro fator correlato ao da centralização do ambiente é a aparente consistência cronológica que perpassa os diferentes contos, em cujos episódios relatam-se fatos e acontecimentos marcantes de vários personagens representativos daquela comunidade e que abrange um período de quarenta anos, como pode ser exemplificado pela personagem Virgie Rainey, que no primeiro conto é um bebê de berço e no último conto, do qual é protagonista, aparece como uma mulher de quarenta anos.

Embora nesta obra não haja um personagem central, como acontece em outros tipos de coletâneas, vários dos personagens reaparecem em diferentes contos. Em uns como protagonistas, em outros como personagens secundários, e ainda em outros apenas indiretamente através de referências. Assim, por exemplo, King

MacLain aparece direta ou indiretamente em seis dos sete contos. Seus filhos gêmeos, Ran e Eugene MacLain, que de várias formas funcionam na obra como seu duplo reflexo especular, ora positivo ora negativo, também reaparecem em pelo menos cinco dos sete contos. Em outras palavras, membros da família MacLain reaparecem em todos os sete contos.

Estes são os principais aspectos centrípetos que reforçam a idéia de que se trata de uma obra unificada apresentando uma unidade romanesca e não apenas uma coletânea de sete entidades separadas. Os diferentes tons que impregnam a narrativa, as estruturas diversificadas, a variedade do material empregado, a multiplicidade de focalizações e pontos de vista utilizados nas partes, com seu corte narrativo nítido e não retomado, bem como a ausência de um personagem centralizador ou narrador central reforçam a percepção da autonomia das partes e emprestam à obra a diversidade de uma coletânea de contos.

Os sete contos, quando lidos como entidades distintas, mostram sua autonomia e auto-suficiência, pois para sua plena compreensão não dependem do conteúdo dos demais. Mas quando lidos em seu conjunto seqüencial, alcançam uma maior amplitude temática e projetam luzes extras sobre diversos personagens num efeito de revelação cumulativa.

A ordem seqüencial em que os contos aparecem na coletânea marca uma linearidade lógica no desenvolvimento cronológico de vários dos personagens que reaparecem nos diversos contos. Parece a seqüência mais lógica. Contudo não haveria prejuízo na compreensão se os contos intermediários tivessem um arranjo seqüencial diferente. Por outro lado, os contos que ocupam as duas posições extremas dificilmente poderiam ocupar de modo adequado uma posição diferente na coletânea. O conto inicial, "Chuva de Ouro", serve de introdução à temática complexa e

abrangente da coletânea, bem como faz a apresentação dos personagens que mais reaparecem ao longo dos outros contos. O conto final, "Os Andarilhos", por sua vez, funciona como uma espécie de *gran finale*, reunindo praticamente todos os personagens dos contos precedentes. Aqueles que não comparecem pessoalmente aos funerais de Katie Rainey têm sua presença simbólica garantida pelos comentários dos presentes sobre o seu destino. Este conto é nitidamente perceptível como o encerramento de um ciclo. Sua posição não poderia ser outra.

A anbigüidade transparece no próprio processo de formação da obra, pois antes de serem reunidos em coletânea, todos os sete contos já haviam sido publicados separadamente.[2] Na revisão para serem incluídos na coletânea sofreram algumas modificações, como mudança de títulos de alguns e troca de nome da localização de outros, para se adaptarem à ambientação comum a pelo menos seis dos sete contos, ou seja, a cidadezinha de Morgana, no estado do Mississipi.

A própria autora reconhece a forma especial, diferente e híbrida desta obra. Não aceitou classificá-la como romance, entre os demais romances que escreveu, apesar da insistência dos editores. Preferiu sua classificação como coletânea de contos, apesar das adaptações já referidas. Confirmou sua opção ao incluir esta coletânea no livro que reúne todos os seus contos, em cujo prefácio a autora afirma textualmente que "a presente coletânea contém todos os meus contos publicados". No entanto, em diversas ocasiões ela expressou seu desejo de que, se tivesse de classificar *As Maçãs Douradas*, chamaria de "contos interligados".

A perplexidade que acomete o leitor e os críticos quanto ao aspecto formal desta obra permanece e até se amplia quando se procura aprofundar a análise e a compreensão do aspecto

conteudístico na pretensão de perceber uma linha temática que percorra todos os contos e abranja a obra como um todo.

A multiplicidade das abordagens e as tentativas variadas para estabelecer uma linha temática que englobasse a obra como um todo a partir de suas partes constituintes ou contos levaram os críticos a resultados conflitantes, que por si mesmos podem ser apontados como tensionais e como denunciadores das tensões fragmentárias que estas percepções temáticas apontam e que transparecem em suas próprias formulações individuais.

Para ilustrar esta diversidade seguem resumidamente algumas visões dos intérpretes e críticos mais representativos desta obra de Eudora Welty.

Ruth M. Vande Kieft, em seu livro *Eudora Welty*, um dos mais completos sobre a ficção desta autora, no capítulo sexto dedicado ao estudo de *As Maçãs Douradas*, considera esta obra, que denomina ciclo de contos, como "a mais complexa e abrangente das obras de Eudora Welty".[3]

Entre outras razões alega, para justificar o termo ciclo de contos, que a obra inicia com Katie Rainey sendo a narradora e a observadora das idas e vindas dos andarilhos e das pessoas caseiras, no primeiro conto, e termina com sua morte e funerais no último conto, abrangendo quarenta anos ou uma geração completa, "como uma rotação do céu ou um ciclo das estrelas e dos planetas".[4] Elaborando mais este conceito, afirma que

> as imagens astronômicas, fundidas com alusões a mitos e lendas dos antigos heróis, romanos, celtas e germânicos são de fundamental importância para a obra. Cada estrela – cada um dos personagens – tem sua importância e caráter próprio; cada qual é, nos diferentes estágios de sua carreira, uma espécie de constelação heróica, um Perseu, Orion, Cassiopéia em seu trono, ou a Ursa Maior ou Menor, talvez muitas vezes

invertidos, mas nitidamente reconhecíveis.[5]

A crítica acrescenta que estes heróis, conjugados em suas relações, formam outras constelações maiores, surgindo e desaparecendo sob o influxo superior das estrelas e planetas, do próprio destino:

> Eles juntam-se, encontram-se e cruzam suas trajetórias, reconhecendo-se ou não, retornam, após muitos dias ou anos, ao lugar primitivo, ou ao lugar de seu descanso definitivo. Observá-los é na verdade sentir a experiência de um ciclo, grandioso e impressionante como os ciclos do céu. [6]

Vande Kelft percebe na obra que o mundo altaneiro, distante, sideral e legendário dos personagens dos contos, descrito anteriormente, é contrastado tensionalmente com o mundo real e cotidiano, como se pode inferir da seguinte passagem:

> E ainda assim o mundo dos contos é ricamente urdido com o real, com o mundo cotidiano das flores, das colchas, do bater a manteiga, da perspectiva da próxima refeição, da briga de casais, da fofoca da cidadezinha. Eudora Welty preocupa-se com as pessoas como indivíduos, com seus problemas, glórias e fracassos. Sua façanha consiste em nos fazer ver estes sulistas de vilarejos a partir da perspectiva do mito, e ainda para mais além, a partir da perspectiva da própria natureza, em suas formas variadas e mutantes, personificada e até mesmo deificada pelos povos antigos. O seu triunfo consiste em fundir estes objetivos variados e contraditórios tão completamente de forma que os personagens não sejam nada mais do que totalmente realistas mesmo assim não menos do que fabulosos, heróicos, a comprida sombra do mito estendendo-se para longe a partir de todo calcanhar terreno e andarilho.[7]

Para Vande Kieft as pistas para captar a unidade temática da obra podem ser encontradas através do poema, "The Song of the Wandering Aengus", de William Butler Yeats, cujo último verso, *as maçãs douradas do sol*, forneceu o título à obra de Eudora Welty.[8] O poema trata da busca realizada por um dos heróis-deuses celtas favoritos de Yeats, Aengus, associado à ju-

ventude, à beleza e à poesia. O eu lírico do poema, Aengus, obcecado, apaixonado e irrequieto, sai numa noite estrelada para pescar com uma vara de aveleira, natural e mágica ao mesmo tempo, e tendo por isca uma amora vermelha. Assim, pesca uma truta dourada que, lançada à margem, metamorfoseia-se numa "moça vislumbrante com flores de macieira em seus cabelos", uma beleza visionária, tentadora e fascinante, que o chama pelo nome e desaparece, deixando-o, assim, para sempre perambulando na ânsia de reencontrá-la, possuí-la, e usufruir uma felicidade sem fim, de colher as maçãs de que as flores em seus cabelos oferecem a promessa, maçãs prateadas ao luar e douradas ao sol.

Vande Kieft conclui que

> a busca do apaixonado e incansável andarilho Aengus é a busca de todos os andarilhos em *As Maçãs Douradas*: pois a vislumbrante visão que é amor, aventura, arte, através de cuja realização as maçãs douradas podem ser colhidas, a transformação experimentada ou a realização pessoal alcançada.[9]

Reconhece, em sua perspicaz análise, que as maçãs douradas que oferecem o *leitmotiv* da obra de Welty não estão carregadas de sentido único, mas múltiplo, "*a multitudinous meaning*". Poder-se-ia acrescentar que, por isso mesmo, também revelam uma forma inerente de tensão fragmentária na obra de Welty. Vande Kieft concorda plenamente com a conclusão interpretativa a que Thomas McHaney chegou em seu ensaio, "Eudora Welty and the Multitudinous Golden Apples", a respeito deste ponto:

> Elas representam não apenas objetos de anelo e desejo ou objetivos de uma busca repleta de riscos; são discordância, ilusão, desordem e tudo aquilo que é precioso e raro. Tomadas em conjunto, são os frutos da vida, os frutos dourados da existência, não proibidos mas, às vezes, agourentos; não intangíveis mas sempre difíceis de colher; perpetuamente merecedoras e capazes de serem celebradas.[10]

Quando analisa o conjunto dos personagens da obra enfocada, Ruth M. Vande Kieft revela uma aguda percepção das tensões fragmentárias que perpassam os sete contos da coletânea e que embasam sua estrutura conteudística como um jogo ou *agón* entre os andarilhos irrequietos e dinâmicos, "*the wanderers*", e seus contrapontos estáticos, passivos e perceptivos, "*the still points*". Os dois parágrafos seguintes resumem ilustrativamente sua linha interpretativa:

> De um extremo a outro de *As Maçãs Douradas* deparamo-nos com dois conjuntos de personagens justapostos. Há os andarilhos que são expressivos em ação, impetuosos, rebeldes, livres, dados a excessos, autônomos; mas são impulsionados por fortes desejos e ânsias profundas. Os personagens que lhes servem de contrastes parecem ser mais reagentes do que agentes. Tendem a ser passivos, indefesos e dependentes; sua atividade característica é silenciosamente reservada e interior, pois observam e verificam, sentem e ponderam. Mas têm sua própria forma de poder. Enquanto os andarilhos sugerem divindades como Zeus, Perseu e Aengus, seus contrapontos podem ser considerados como profetas e videntes, capazes de ver através da superfície dos acontecimentos, das pessoas e dos relacionamentos até seus significados mais profundos e estranhos. Atingem a introvisão da vida, de si mesmos e dos outros, não através de alguma revelação sobrenatural, mas através da sensibilidade e do exercício da imaginação moral. Portanto sua força é privativa e interna, evidente somente ao leitor, como é a atividade paciente de seus corações compassivos e disponíveis.
>
> Eles admiram os personagens fortes; ao mesmo tempo que anseiam, apavoram-se com a liberdade e com os gestos grandes e ousados dos seus ídolos independentes que vão e vêm à vontade ou guiados pelo impulso — os deuses no meio deles com seus gestos nobres e divinos. Estes personagens existem para verificar e adorar; são os "pontos estáticos", na humanidade, pontos de descanso, estáveis e seguros, por causa de seu crescimento interior e de sua busca complacente aos andarilhos. Seus instintos são precavidos e protetores: desejam afastar o desastre que de modo inevitável ameaça a vida livremente experimental.[11]

Elizabeth Evans, na introdução do capítulo "Delight En-

ding in Wisdom", do livro *Eudora Welty* em que analisa toda a obra ficcional desta autora, afirma que, embora todas as suas obras proporcionem prazer e sabedoria, *As Maçãs Douradas* excede a grande maioria nesta dupla função e que compartilha com as demais obras muitos outros traços, como: "um sentido do cômico, uma imaginação impressionante, um diálogo extraordinário, uma preocupação com os relacionamentos humanos e com a mistério da vida humana, e especialmente uma ênfase temática na transformação. [12]

Em seguida, discorre sobre o aspecto da obra que tem recebido maior atenção dos críticos em trabalhos "longos e cansativos": o emprego do mito. O mito realmente transparece percorrendo todos os contos desta coletânea, talvez numa forma mais intensa do que nos contos das outras coletâneas da autora. Certamente isto tem levado esta analista e outros críticos a darem tanta ênfase a este aspecto dos contos. Outrossim, as próprias afirmações de Eudora Welty em diversas entrevistas, dizendo-se fascinada pelas histórias folclóricas e mitológicas, tenham induzido os críticos a pesquisarem e desenvolverem, por vezes de forma exagerada e fantasiosa, este filão em seus contos. O que disse a respeito numa entrevista a William F. Buckley serve de exemplo ilustrativo:

> Uso não somente o folclore do Mississipi, mas os mitos gregos e romanos ou outra coisa, histórias irlandesas, qualquer outra coisa que possa vir a calhar e que julgue ser expressão de algo que vejo em torno de mim na vida.[13]

Elizabeth Evans revela sua percepção da presença tensional do mito nestes contos e nas análises dos críticos quando afirma que "as paradoxais associações positivas ou perversas com as maçãs douradas do mito e as aventuras exploratórias de Perseu estão claramente em evidência".[14] Ou quando reforça a opinião de Thomas L. McHaney de que o mito nesta obra opera em

dois níveis:

> Os personagens podem estar envoltos pelo mito de uma forma natural, mas "parte da alusão de Eudora Welty é também certamente intencional, um esforço deliberado de mostrar um ou dois mitos fundamentais no contexto mitológico geral com o fito de sublinhar as preocupações básicas do livro.[15]

A tensão fragmentária entre o mundo mitológico e a realidade ficcional do lugarejo do Mississipi ressalta-se com a seguinte ressalva à tentação de realizar uma análise preponderantemente mitológica:

> Por mais fascinantes e complexos que sejam os rastros que nestes contos ligam o mito antigo com as vidas dos personagens em Morgana, a extraordinária criatividade da senhorita Welty não deve ser menosprezada: ela criou uma cidade e povoou-a com famílias cujos destinos são fascinantes e duradouros.[16]

Quanto à relação personagens-tema destes contos, Elizabeth Evans, num dado momento, resume que "muitos dos mesmos personagens esgueiram-se para dentro e para fora destas histórias, e se algum tema for predominante, será aquele do isolamento que abrange até certo grau as vidas da maioria dos personagens".[17]

Posteriormente retoma o assunto e o desenvolve numa elaboração conclusiva:

> A riqueza de *As Maçãs Douradas* desconcerta e desafia qualquer palavra final. Temas cativantes de solidão e isolamento, a busca frustrada do amor, o impulso de viajar, o mistério da vida humana, a discrepância entre expectativa e realização, percorrem os sete contos, fazendo com que os personagens e seus leitores se confrontem com questões fundamentais da vida.[18]

Michael Kreyling, quando discute *As Maçãs Douradas*, em seu livro *Eudora Welty's Achievement of Order*,[19] no capítulo intitulado "The Way Things Emerge in the Golden Apples", reco-

nhece que esta obra é mais do que uma simples coletânea de contos e que

> a unidade de *As Maçãs Douradas* é mais profundamente enraizada do que os aparentes fatores de unidade [como] personagens, lugar e tema. É mais profundamente enraizada do que as alusões mitológicas, que Welty considera "periféricas".[20]

Na opinião de Michael kreyling a unidade da obra é tecida em dois níveis: no nível mais aparente, a unidade se afirma no conjunto fixo de personagens, elencados no início da coletânea, acompanhados através do tempo no mundo específico de Morgana; num outro nível, a unidade é criada por uma rede de alusões mitológicas e literárias. A conjugação destes fatores produz a verdadeira impressão de unidade da obra: "as radiações e as interrelações destas redes de imagens e temas criam a impressão de uma unidade bem elaborada".[21]

Logo a seguir, Kreyling reforça sua percepção da potencialidade tensional da obra presente na convivência e no interrelacionamento entre o mundo fenomenológico e o mundo mitológico:

> A integridade natural do mundo das criaturas e dos fonômenos [que alimentam o mito] não é a antítese do mundo ordenado do mito mas seu companheiro. A focalização passa de um para o outro com tanta facilidade e tão silenciosamente que ambos brilham na visão como se fossem uma unidade.[22]

Cada conto, segundo Kreyling, repete o tema essencial, que amplia seu significado ao incluir mais experiência e ao abranger mais do mundo e da própria obra numa visão progressiva: "uma vocação ao crescimento, um apelo à realização perpassa os contos interligados".[23]

Ainda segundo o mesmo autor, este apelo vital não poderá ser negado sem um risco humano dramático e na complexidade

desta obra, o tema desenvolve-se em torno de um dilema, e poder-se-ia acrescentar que todo dilema implica uma tensão fragmentária:

> Partindo da premissa de que a vida é repleta de danos potenciais ao espírito e à carne e que a vida como crescimento constitui-se em sofrimento, a felicidade e a realização são um triunfo resultante do evitar o sofrimento? Ou há uma "lógica" mais vital que enfrenta o sofrimento e extrai dele nutrientes e crescimento? Qual é a melhor forma de viver? Prudente e cautelosa manutenção de distância e muros entre a individualidade e o perigo, de forma que a infelicidade seja desviada? Ou o passo arrojado em direção à colisão é a única forma?[24]

Disto resulta uma dicotomia tensional em relação aos personagens:

> A imagem do aventureiro precedendo o observador ocorre em todos os contos principais de *As Maçãs Douradas*. O aventureiro sempre adentra diretamente o reino da possibilidade intensificada e do conhecimento, enquanto que o admirador aguarda atrás, hesitante na sombra.[25]

No ensaio da dupla Julia Denmin e Daniel Curley, "Goldem Apples and Silver Apples",[26] percebe-se claramente a ênfase especial dada à interpretação do aspecto mitológico da estruturação da obra, que não se constitui, em sua opinião, numa mera reelaboração alegórica dos mitos antigos, mas na criação, por parte da autora, de seu próprio mito da integridade humana, lançando mão, para tanto, de materiais dos mitos antigos:

> Na verdade, a configuração da obra poderá ser compreendida somente se for analisado o emprego por Eudora Welty do material antigo para a criação de seu próprio mito da integridade humana, um mito que em última análise irá transcender não somente os antigos mitos da divindade masculina, mas também os mitos mais antigos ainda dos mistérios femininos.[27]

A sua percepção da tensão fragmentária que impregna o uso dos elementos mitológicos na estruturação da obra de Welty

é ilustrada com a seguinte advertência aos leitores:

> Nós sempre temos que estar conscientes, contudo, de que a manifestação do mito por parte de Welty é muito capciosa. Ela o toma e larga. Não há nada como um desenvolvimento de toda a história, nada que se aproxime da rigidez da alegoria. Ao contrário, o mito permanece algo como num segundo plano, uma nota a ser tangida em alguma harmonia complexa da autora. Ela usa-o. Abandona-o. Improvisa sobre ele. Inventa novos elementos. O leitor deve estar muito atento para não ser levado a estender demais o paralelo do mito ou, por outro lado, esquecer o efeito difuso de sua sugestão.[28]

O exemplo que oferecem, extraído do conto "Chuva de Ouro", enfatiza a tensão, sempre presente no mito antigo, entre o divino e ilimitado e o humano limitado, ao mesmo tempo que enfatiza a relação tensional entre o poder masculino e o poder feminino, uma característica do mito moderno:

> A identificação de King MacLain com Zeus é obvia e tem sido bem documentada, mas o poder divino de King em nenhuma ocasião é mais importante do que em suas limitações, em seus fracassos e em seu conflito com o poder feminino oposto, tão bem menos claramente desenvolvido e tão mais misterioso.[29]

Franklin D. Carson, restringindo-se basicamente em sua tese a discutir a estrutura formal de *As Maçãs Douradas*,[30] reconhece que seu mais importante fator de unidade interna reside no assunto que se desenvolve em torno de uma idéia ou tema, qual seja a busca das maçãs douradas:

> Em *As Maçãs Douradas*, sem abranger uma cidade inteira em sua descrição e sem empregar um personagem central para ajudá-la a unificar a obra, Eudora Welty descreve um grupo ainda menor de indivíduos que na visão dela possuem uma busca em comum.[31]

Carson reconhece Morgana, o vilarejo onde se localizam seis dos sete contos da coletânea, como um fator unificador da obra:

> Morgana é uma poderosa força unificadora, e continua a iludir leitores; mas não tem importância nem para a seleção e nem para a ordem das partes do livro. Alerta o leitor para a unidade essencial, mas também parece sugerir outros temas secundários, não somente em sua função como "a comunidade protetora", mas também como o ponto de estase no meio da mudança, bem como o centro de um mito de lugar.[32]

Mas refuta a interpretação estreita de vários críticos que analisam a obra como uma crônica de Morgana e arremata dizendo que "*As Maçãs Douradas* não se preocupam fundamentalmente em 'retratar' Morgana ou em interpretar sua 'vida e ambiente'".[33]

Em outro momento posterior, adverte novamente:

> mas este livro não é fundamentalmente sobre Morgana ou Snowdie ou sua casa ou sobre as pessoas da cidade. Nossa atenção é focalizada nos andarilhos, aqueles personagens que desejam lançar-se a encontrar sua própria felicidade apesar do declínio e da estagnação dos outros. Aquele não é um anseio regional; certos tipos de pessoas, independentemente de onde estejam, não podem ser contidas.[34]

Carson considera positiva a busca da felicidade fora da "comunidade protetora" por parte dos andarilhos que têm seu modelo mitológico tanto no Aengus do poema inspirador do título e do tema central do livro, como na figura do destemido aventureiro Perseu que reaparece diversas em alusões ao longo dos contos. Refuta a interpretação dada por vários críticos, liderados por Louis D. Rubin,[35] de que os andarilhos são desajustados solitários e perdidos, sem nunca conseguirem alcançar a felicidade que, segundo aqueles críticos, é reservada aos conformistas e adaptados da "comunidade protetora":

> Levada à conclusão lógica, esta ênfase sobre a comunidade inverte o sistema de valores da obra; transforma em virtude a supressão de tudo aquilo que seja individualista e criativo... nega que a tentativa de escapar [da comunidade], mesmo quando mal

> sucedida (como quando Eugene tenta e fracassa em São Francisco) deva ser mais admirada do que a aceitação passiva da vida rotineira e apática centrada na comunidade.[36]

Aceito pela maioria dos analistas como tema predominante, a tensão existencial entre o andarilho e o caseiro desenvolve-se em múltiplas variações. Dentre elas sobressaem as relações entre o indivíduo e a comunidade e, no centro formador da comunidade, as relações podem ser traduzidas pela tensão centrífuga e centrípeta, permanente da ansiedade pela afirmação individual, pela autonomia, liberdade, descoberta do novo, busca do desconhecido e do ilimitado, pela quebra da continuidade e pelo inconformismo que conduzem ao estranhamento, à separação e ao isolamento em choque com a necessidade de vivência grupal, da proteção, aparente ou verdadeira, que a família e a comunidade oferecem contra os perigos da vida, estabelecendo, para tanto, confinamentos, limites, regras, tradições e tabus.

Na opinião de John F. Desmond, o tema dominante de *As Maçãs Douradas* é "a família tanto como centro necessário à continuação da vida e como um ameaçador confinamento que asfixia a individualidade."[37]

As palavras de Michael Kreyling fazem eco à opinião de Desmond, quando afirma que

> a família, embora tente ser uma fortaleza inexpugnável no terreno movediço das transformações, não está isenta de perigos para a individualidade de seus membros. Welty sempre considerou a família, em sua obra tradicional, como sendo uma faca de dois gumes. O seu conservadorismo e seu protecionismo asfixiam ao mesmo tempo em que oferecem proteção... a complicada instituição política e pessoal da família, com suas eternas tensões muitas vezes explodindo em guerra aberta, continua a voltar ao primeiro plano como uma preocupação fundamental.[38]

6.1. "Chuva de Ouro"

O conto "Chuva de Ouro", em sua posição funcional de abertura da coletânea, constitui-se em detonador e índice das múltiplas possibilidades temáticas, mencionadas na análises críticas comentadas há pouco, que se entrelaçam tensionalmente ou se tangenciam já a partir deste conto e se projetam cumulativamente ao longo dos demais contos desta coletânea de configuração especial.

Dentre os filões temáticos que se destacam, encontra-se aquele da polarização entre a realidade ficcional da vivência cotidiana e prosaica de Morgana, nome simbolicamente expressivo desta dupla realidade, e o mundo mitológico que parece subjazer e até, por vezes, sobrepor-se à realidade vivencial, iluminando-a com sugestões de paralelismos nas ações e atitudes dos personagens ou com imagens e alusões. A autora consegue fazer com que o leitor atento e perceptivo tenha, por vezes, a sensação de estar suspensa a fronteira entre estes dois mundos.

Este filão parece envolver, "com o efeito difuso de sua sugestão", o tema predominante da tensão existencial entre o andarilho e o caseiro, que neste conto se desenvolve em sua dupla variação: as relações entre o indivíduo e a família, ou em sua extensão, entre o indivíduo e a comunidade.

Katie Rainey, em seu privilegiado posto de observação à entrada do vilarejo de Morgana, onde vende os produtos leiteiros de sua chácara, recolhe, filtra e retransmite as notícias e fofocas, conta a um transeunte estranho (e ao leitor), na con-

dição de porta-voz da comunidade, e enquanto bate a manteiga, a história do casamento tumultuado de King MacLain e Snowdie Hudson, seus vizinhos do outro lado da rua. A narrativa desenvolve-se em torno de dois momentos cruciais e estranhos na vida daquele casal. O primeiro centraliza a gravidez de Snowdie e o nascimento dos gêmeos Eugene e Lucius Randall.

Após os tradicionais rituais do namoro e do casamento e depois de tomar posse da casa nova em Morgana, onde Snowdie, moça de beleza estranha por ser albina, era professora, King MacLain, que estudara advocacia fora, torna-se vendedor de "chá e especiarias" e viaja constantemente, aparecendo com cada vez menos freqüência em casa, enquanto Snowdie mantém a casa sempre limpa, pois "em sua casa era como domingo, mesmo de manhã, todos os dias, limpo daquele jeito", (266) e aguarda pacientemente o retorno cada vez mais esporádico do marido. Um certo dia recebe o recado de King para encontrar-se com ele à noite no bosque fora do vilarejo. Prazerosamente vai ao estranho encontro

> sem perguntar por quê... afinal de contas eram casados [e] tinham o direito de sentar-se em sua casa e conversar às claras e no conforto, ou deitar-se confortavelmente numa cama de plumas de ganso. (264)

Na manhã seguinte, enquanto Katie está tirando leite, Snowdie aparece para anunciar: "Eu também vou ter um bebê, senhora Katie. Dê-me os parabéns". (266) Katie resume sua reação na seguinte forma:

> Aparentava como se algo mais do que esta notícia a tivesse acometido. Era como se uma chuva de alguma coisa a tivesse atingido – como se tivesse sido envolvida em algo brilhante. Era mais do que o dia [primaveril]. Ali com seus olhos pregueados de tanto sempre enfrentar a luz, ainda assim olhava destemidamente como uma leoa por debaixo da aba de seu chapéu. (266)

E acrescenta ao transeunte:

> E foi bem nove meses depois daquele dia que os gêmeos chegaram depois que ele saiu correndo através daquele bosque e campos, deixando seu chapéu [panamá novo] na margem do rio com 'King MacLain' inscrito nele. (266)

King deixou a população de Morgana em dúvida sobre se ele tinha-se afogado no rio ou se tinha deixado o seu panamá na margem do rio como despiste para o seu desaparecimento em direção ao oeste, como Katie acreditava: "Eu creio que ele foi para Califórnia. Não me pergunte por quê. Mas eu o imagino lá. Vejo King no oeste, lá onde há ouro e tudo mais. Cada um seguindo seu próprio destino". (268)

O segundo episódio da narrativa concentra-se no Dia das Bruxas, uns cinco anos depois quando os gêmeos, Eugene e Ran, mascarados e todo enfeitados com os retalhos que sobravam das costuras que Snowdie e Katie estavam cortando e modelando sobre a mesa de jantar da casa dos MacLain, saem correndo em seus skates e, girando vertiginosamente ao redor dele, afugentam o "bicho-papão" (na versão deles) que estava parado na varanda da frente da casa. Quando em sua excitação conseguem dar esta notícia à mãe Snowdie, esta larga sua tesoura e avental, sai desabaladamente pela porta e atravessa o jardim, na vã esperança de encontrar o visitante estranho que presumia ser seu marido King MacLain, numa visita surpresa no dia aziago para visitas fantásticas como a mitologia popular reserva para o Dia das Bruxas.

Quando Snowdie pergunta a Plez, o conhecido negro velho que passava de volta do trabalho, se vira alguém, este responde que não vira vivalma passando por ali. Embora, conte mais tarde à senhora Stark, matriarca do vilarejo, que vira aquele "estranho familiar", que identificava como King MacLain, esgueirar-se pelo próprio quintal, subir as escadas do alpendre e posar por

uns instantes como uma estátua, com uma mão atrás segurando um presente e a outra batendo ou ensaiando bater na porta, quando repentinamente surgiram pela porta os gêmeos mascarados colocando-o em pânico com seus trejeitos a tal ponto que saiu correndo, "como se o diabo estivesse atrás dele - ou nele", (272) e desaparecendo na capoeira em direção ao rio Big Black.

O feitiço virou contra o feiticeiro, pois King, que sempre vivia surprendendo todo mundo, desta vez foi totalmente tomado de surpresa pelos gêmeos, seus próprios filhos, que não conheciam o pai que, por sua vez, também não os conhecia e nem reconheceu atrás de suas máscaras.

Katie Rainey acrescenta no final da narrativa: "mas eu aposto a minha bezerra Jersey que King demorou-se o suficiente para engendrar algum filho por aí". (274)

King MacLain aparece neste conto como o arquétipo de todos os andarilhos que povoam os demais contos da obra, entre os quais incluem-se seus próprios filhos gêmeos, Eugene e Ran, bem como Virgie, filha de Katie Rainey, aqui ainda bebê de colo, que, além de ser uma das personagens principais de "Recital Junino", será a protagonista do conto que encerra a obra, "Os Andarilhos".

King MacLain encarna a busca da liberdade individual contrapondo-se a toda forma de confinamento ou normas morais e sociais ditadas pela comunidade. É um ser natural que vive somente de acordo com seus apetites, impulsos e instintos: "era apenas voluntarioso. Não pensava nas conseqüências... voluntarioso e escandaloso". (263) Vem e vai, aparece e desaparece a seu bel prazer. Não se submete a nenhuma disciplina e não assume nenhuma responsabilidade social. Não assume seu próprio casamento. Parece que seu casamento resumiu-se em mais um ato de desafio à comunidade: "Casar deve ter sido uma forma de mos-

trar-se, como se homem algum tivesse casado até que ele aparecesse, e depois tinha que mostrar aos outros como ele continuava a agir do seu jeito". (263).

Katie parece ouvi-lo dizer: "Olhem, todos, isto é o que penso de Morgana e da sede do condado de MacLain e de tudo o que há de permeio... casar com uma moça de olhos cor de rosa". (263)

King não leva um conta os sentimentos de Snowdie, embora, quando surge, seja cortês e sedutor com seus presentes de surpresa, nem se importa com sua situação de mulher intermitentemente abandonada, relegada à própria sorte quando grávida e depois quando teve que criar sozinha os gêmeos. A comunidade protegia-a, enquanto King apenas se aproveitava dela. Quanto à sua função de pai e marido, o comentário de John A. Allen é bem ilustrativo:

> A função de King KacLain como pai de seus gêmeos não vai além de gerá-los. Quando aparece anos mais tarde na casa dos MacLain, ele mal tem consciência de que é o pai de dois garotos levados, e os diabretes em suas máscaras do Dia das Bruxas que o rodeiam em seus skates na varanda logo convencem-no de que a vida doméstica não é de forma alguma de seu gosto. Ele de repente desaparece novamente no bosque dos Morgan sem ao menos ter dito um alô para a sofrida Snowdie.[39]

Os laços que unem King aos filhos, e à esposa, portanto à instituição social do casamento, bem como aqueles que o unem de outras formas à comunidade, mostram-se esgarçados ou com a tensão de sua elasticidade distendida ao extremo na iminência de uma ruptura permanente. Sua atitude é aquela de um cometa em relação ao sistema solar: aparece esporadicamente de surpresa, deixando na lembrança o rastro luminoso de sua trajetória incerta. Por isso, Vande Kieft comenta com acerto que King "situa-se fora do complexo mundo moral que nós e os outros perso-

nagens principais sabemos ser real e permanente".[40]

Snowdie representa o oposto do espírito egocêntrico, aventureiro, titânico e dionísiaco de King MacLain. Em oposição ao andarilho King, ela encarna exemplarmente o espírito doméstico, pacato, ordeiro e conformista do caseiro inserido no âmbito restrito das funções que as normas morais e sociais lhe atribuem. É totalmente fiel às suas obrigações no casamento, no lar e na comunidade. Aguarda sempre pacientemente e sem reclamar o retorno cada vez menos freqüente do insensível marido ao lar, enquanto se dedica de corpo e alma às tarefas domésticas. Conforme o relato da narradora e vizinha Katie:

> Ela ficava em casa, cozinhava e cuidava da casa. Não me lembro se teve uma [criada] negra, nem saberia como comandá-la se tivesse uma. Ela quase que arruinava seus olhos no serviço de costurar cortinas para todos os cômodos e tudo mais. Sempre atarefada. (265)

Katie também relata que, mesmo depois do último desaparecimento espetacular, após tê-la engravidado no encontro do bosque, "Snowdie manteve-se radiante e corajosa, não parecia entregar-se... Por que não se enfurecia nem esbravejava ao menos um pouco?" (266)

Snowdie gasta praticamente toda a sua herança com a firma Júpiter de detetives particulares que durante anos procuraram sem êxito por King em todas as regiões, conforme se revela no último conto, "Os Andarilhos".

Na comunidade exercia a função de professora e catequista, além de se encarregar das campanhas para os pobres da redondeza, conforme relata Katie em outra passagem:

> Eu acho que as pessoas certamente esperavam que fosse dar aulas: não casar. Ela não enxergava muito bem, o que era o único obstáculo, mas o senhor Comus Stark daqui e os supervisores não levavam isto em conta, co-

> nhecendo a família e o jeitinho especial de Snowdie com as crianças da escola dominical. (265)

Na opinião da Franklin D. Carson, "Snowdie é o exemplo paradigmático do antigo sul dos brancos – ou do que resta dele em *As Maçãs Douradas* – de cujo contexto os andarilhos estão tentando escapar".[41]

Ao contrário, na interpretação de Eisinger, Snowdie, pela situação vivenciada nos episódios do conto, representa a parte do tecido social cujos fios necessitam maior proteção contra as forças desagregadoras:

> "Chuva de Ouro" pode com seu título, conduzir-nos de imediato ao mundo do mito, mas este primeiro capítulo [de *As Maçãs Douradas*] também está solidamente ancorado numa rede de responsabilidades mutuamente reconhecidas e de troca de serviços pessoais, e esta rede estabelece e convalida as relações orgânicas que criam a textura da comunidade. Katie Rainey cuida da senhora Snowdie MacLain assim como, no [conto] final, a senhora Snowdie irá cuidar de Katie. Katie protege a senhora Snowdie contra King e assim protege a integridade e a ordem da comunidade contra as forças anárquicas da desordem introduzidas pelo auto-exilado forasteiro.[42]

Na verdade, a problemática desenvolvida neste conto parece ultrapassar o estreito contexto de Morgana e mesmo a fronteira regionalista da sociedade sulina dos Estados Unidos, submetida a transformações tensionais, para apresentar-se como tema universalizante: o eterno *agón* entre a liberdade individual e a restrição social.

A narração de Katie é uma afirmação da comunidade e transmite todo o teor e a textura da vida em Morgana: a freqüência às igrejas, a vizinhança, a pobreza, o casamento e a vida familiar. O mundo de Morgana é um novelo de fios que ligam o indivíduo ao grupo, ao lugar, aos amigos e até aos estranhos.

As atitudes da comunidade em relação a King MacLain, filtradas pela ótica da narradora e porta-voz desta mesma comunidade, revelam-se ambíguas, ostentando um misto de admiração e desaprovação. Transparece uma certa inveja por seu espírito livre, uma admiração, nem sempre sutil, por suas proezas amorosas extraconjugais que, já a partir deste conto e atravessando outros contos como "Senhor Coelho", tornam-se uma lenda que povoa de forma obsessiva a mente de muitas moças e mulheres casadas que sonham em fazer parte do rol de suas conquistas.

Por outro lado, a comunidade reprova tanto a sua insensibilidade em relação a Snowdie e sua irresponsabilidade quanto ao casamento mal assumido, como o fato de King deixar em suas passagens inúmeros filhos espalhados para a comunidade tomar conta: "Enquanto desaparece, filhos seus crescem nos orfanatos do condado, como dizem, filhos conhecidos e desconhecidos espalhados por aí". (264)

O filão temático da polarização entre a prosaica realidade ficcional dos eventos de Morgana e o mundo mitológico já é sugerido pelo próprio título do conto, "Chuva de Ouro". A alusão remete ao acontecimento da mitologia grega em que Zeus, disfarçado em chuva de ouro, visita Danaê, mantida presa desde a adolescência numa torre de bronze inexpugnável do palácio de Argos, por ordens de seu pai, o rei Acrísio, para prevenir-se contra o oráculo que profetizara que seu neto iria usurpar seu trono e matá-lo. Em seu disfarce, Zeus impregna Danaê que, desta forma estranha, concebe e dá à luz o herói Perseu, decantado pela sua coragem nas proezas e aventuras, como aquela em que corta a cabeça da Medusa.[43]

O episódio do conto que evoca ou reflete de forma distorcida ou indireta o paralelo mitológico, seguindo a característica da técnica ficcional de Welty, é aquele em que de forma

estranha se dá a gravidez de Snowdie, quando King, numa de suas visitas surprendentes, convida-a para encontrar-se com ele à noite no bosque e ela retorna do encontro anunciando sua gravidez a Katie e parecendo radiante "como se uma chuva de alguma coisa a tivesse atingido – como se tivesse sido envolvida em algo brilhante". (266)

Assim como Danaê encontrava-se presa na torre de bronze do palácio, Snowdie encontrava-se confinada, por vontade própria e pelas normas da instituição do casamento, em sua casa na comunidade de Morgana.

Da gravidez de Snowdie não nasce Perseu, mas nascem os gêmeos, Eugene e Ran, que lembram Castor e Pólux de outra passagem mitológica ou representam um Perseu distorcido em duplicata. Estes, quando crescem e se tornam êmulos conscientes ou inconscientes das proezas amorosas de seu pai, King-Zeus, como acontece no conto "Senhor Coelho", ou quando tentam seguir a sina andarilha herdada do pai, não passam de sombras do legendário King. E ao invés de vencer as medusas, são paralisados pelo seu fascínio, como em "Todo Mundo Sabe" e "Música da Espanha".

King, por sua vez, apesar da lenda que se vai criando em torno de suas andanças e proezas amorosas elevá-lo à condição de rei (King) dos andarilhos, não passa de um simulacro do Zeus da mitologia olímpica, pois sua fragilidade humana transparece ironicamente. John A. Allen parece compartilhar esta opinião quando diz que:

> O paradigma de King MacLain no panteão é explicitamente Zeus. Ele é o cortês e garboso conquistador de mulheres, um disfarce que não esconde mas coexiste com seus dentes quadrados e amarelecidos, bem como com seu apetite insaciável, que ainda o acomete, modulado em fome, mesmo em sua velhice.[44]

Assim parece que Eudora Welty usa a mitologia, quase sempre de forma indireta, alusiva e distorcida, para reforçar a ironia que deixa transparecer no tratamento dado aos episódios que a permanente obsessão popular pelo mito transporta do prosaico ao legendário, como acontece com tudo aquilo que envolve King MacLain neste conto.

Michael Kreyling resume bem a temática central deste conto quando diz que: "[King] MacLain e [Snowdie] Hudson são nomes para as polaridades da resposta humana ao amor e ao mundo da ação e do tempo".[45]

6.2 "Os Andarilhos"

A ação de "Os Andarilhos", conto que encerra a coletânea, concentra-se nos acontecimentos que envolvem a morte e os funerais de Katie Rainey. A protagonista do conto, porém, é Virgie, a única sobrevivente da família Rainey, pois seu pai, Fate, havia falecido há anos e Victor, seu único irmão, tombara, ainda jovem, na Primeira Guerra Mundial.

Eudora Welty, à semelhança do que faz em outros contos e romances com acontecimentos sociais marcantes como casamentos ou a comemoração dos cem anos de uma matriarca de clã, aqui aproveita os funerais de Katie Rainey para fazer desfilar, num verdadeiro painel, as diferentes figuras representando todas as classes sociais do pequeno mundo de Morgana, muitas das quais povoam, como personagens principais ou secundários, os contos precedentes da coletânea em foco. Numa espécie de juízo final, comparecem todos. Os vivos pela presença física, gestos, atitudes e comentários. Os mortos, através dos comentários daqueles enquanto velam, participam dos funerais e desfilam diante de seus túmulos. Como numa sucessão de instantâneos fotográficos que reativam a memória, o leitor tem acesso ao destino de todos. O destino dos mortos, já selado e definitivo, contrapõe-se àquele dos vivos cuja trajetória se revela no encontro da sua situação presente com o seu passado.

Não somente o leitor, mas a própria Virgie tem uma sensação semelhante enquanto observa as pessoas entrando em sua casa, especialmente seus amigos de infância e adolescência, como a solteirona Cassie Morrison, a grávida Nina Carmichael ca-

sada com Nesbitt Júnior, filho de seu patrão, e Jinny Love Stark novamente ao lado de Ran MacLain de quem se tinha separado por algum tempo: "Sempre numa casa de morto, todas as histórias ficam evidentes, irradiam-se da pessoa, tornam-se parte do domínio público. Não a história do morto, mas aquela do vivo". (433)

Desta confluência de destinos dos andarilhos e dos caseiros é bem ilustrativa a presença, no centro destes acontecimentos, dos seus arquétipos King e Snowdie MacLain.

Snowdie há muitos anos havia vendido sua casa do outro lado da rua, cujas ruínas agora contempla pensativamente pela janela da casa de Katie, e fora morar na sede do condado de MacLain. Mas não deixava de visitar a antiga vizinha. Agora, aos setenta e cinco anos, veio prestimosa oferecer sua ajuda, encarregando-se de preparar sozinha o corpo de Katie para os funerais.

Snowdie continua ativa mantendo sua casa, agora auxiliada por uma negra, e cuidando do senil King MacLain, de sua idade, que, ao completar sessenta, havia voltado em definitivo para casa, certamente não por ter abandonado os vícios mas porque os vícios o abandonaram. Snowdie lamenta que tenha gasto inutilmente sua herança fazendo os detetives vasculhar a região à procura de King durante tantos anos, quando ele de repente volta espontaneamente ao completar os sessenta, e se torna uma carga cada vez mais pesada para Snowdie. Isto a faz murmurar para Virgie na véspera do funeral: "Não sei o que fazer com ele". (438)

King MacLain comparece a contragosto trazido por Snowdie já no dia da preparação dos funerais, pois mesmo em sua idade avançada e já senil (confunde Virgie com Katie) continua rebelde e refratário a todos os rituais. Impertigado em seu

terno branco de linho bem engomado e ostentando seu cavanhaque embranquecido, "o velho King MacLain não parecia feliz por ter que voltar novamente para a casa dos Reiney [para os funerais] hoje. Deu umas baforadas e desapareceu em direção à cozinha". (433) Seu apetite continuava insaciável e suas atitudes continuavam rebeldemente anti-sociais, embora reconhecesse, numa conversa rápida com Virgie sobre sua mãe e sua próprias andanças, que a velhice havia arrefecido sua compulsão libertária e restringido sua independência: "Como você sabe, naqueles tempos eu conseguia fazer muitas viagens para fora e somente dava uma espiadela nas pessoas daqui... eu vinha e ia embora de novo, apenas terminei no lado errado da viagem, não diria você?" (433)

King exercia sua irreverência e falta de consideração mesmo durante as cerimônias religiosas do funeral, realizadas na sala da casa dos Reiney:

> A todo momento o Sr. King, com sua cabeça velha e suave empinada, virando de um lado para outro, com sua mão direita estalando no ar, esgueirava-se nas pontas dos pés pelo corredor até a mesa para lambiscar o pernil – tudo como se ninguém pudesse vê-lo. Enquanto que Mamie C. Loomis, uma esplêndida menina, cantava "Ó Amor que não me abandonará", o Sr. King sugava um osso com tutano, erguia sua cabeça vacilante e olhava com arrogância para Virgie através das duas portas abertas do quarto de sua mãe. Até mesmo Weaver Loomis e Little Sister Spights, de mãos dadas na última fileira de cadeiras, estavam chorando neste momento, ao ouvir a música, mas o Sr. King fez um muxoxo com os beiços sujos. Depois fez uma careta horrível para Virgie, como um grito silencioso. Era um grito contra tudo – incluindo a morte, não a deixando fora – e nem se incomodou ao dirigir seu ódio momentâneo contra Virgie Rainey; na verdade, escolheu-a. Depois quebrou o ossinho entre os dentes. Ela sentiu-se repentinamente reanimada com aquele pequeno estalo seco. (446)

Virgie sentiu naquele momento uma espécie de cumplicidade, uma forma de parentesco espiritual com o legendário an-

darilho rebelde. Também ela era uma inconformista, uma rebelde em relação às convenções e rituais de passagem, como este dos funerais da mãe, impostos pela comunidade. Na véspera demonstrara sua independência no momento em que era instada pelas matronas e levada, quase à força, por seus braços que a ergueram da cadeira e conduziram quase suspensa ao quarto para ver sua mãe após esta ter sido preparada para o funeral. Reagia à muralha de corpos e braços das matronas, dizendo: "Não me toquem!" (434) As matronas decepcionaram-se ao ver que Virgie continuava serena e firme de pé contemplando a mãe estendida sobre a cama. Esperavam que fosse desmaiar ou contorcer-se histericamente num choro convulsivo. Somente mais tarde, de volta à sala, Virgie chora silenciosamente, mas não pelas razões que as matronas esperavam. Naquela mesma tarde, enquanto observa as pessoas descendo pelo jardim para a rua e rumarem a pé ou de carro para suas casas, Virgie tem a sensação de que "à medida que iam embora, parecia que arrastavam atrás de si e faziam desaparecer de sua visão portais e barreiras míticas", (439) liberando-a. Quando se vê só, Virgie também atravessa a rua e a pastagem da casa abandonada dos MacLain e vai banhar-se, como já fizera outras vezes, no Big Black. Depois de mergulhar e sentir a água por todo o corpo enquanto bracejava,

> no meio do rio, onde não havia correnteza para dizer para que lado corria, deitou-se sobre o braço estendido, sem respirar, boiando. Virgie havia atingido o ponto em que num instante poderia tornar-se uma coisa insensível, o que a chocou. Estava suspensa no Big Black River como se soubesse ficar suspensa na felicidade. (440)

Virgie sai da água reconfortada, renovada e decidida a viver sua independência. Este é seu mergulho batismal que parece lavar todo seu passado e reunificar seu ser. Liberta-a da tensão existencial vivida por mais de vinte anos entre o impulso de andarilho, que desde cedo se manifestara nela ao rejeitar

a rigidez rítmica de sua professora de piano ou tendo suas experiências sexuais precoces, e a rotina cotidiana a que se submetera em seu emprego no escritório do Sr. Nesbitt e no desempenho das tarefas domésticas que aos poucos assumira totalmente à medida que a mãe ia sendo impedida pela doença e pela idade de desempenhá-las. Estas tarefas incluíam a regularidade e a pontualidade do ritual de tirar o leite das vaquinhas Jersey de sua mãe. A sua dedicação filial era um empecilho à sua libertação.

Virgie começou a ter uma maior consciência desta sua tensão existencial quando aos dezessete saltou do trem de volta a Morgana após a curta aventura amorosa vivida na fuga com o namorado para Memphis:

> Para Virgie, havia mudanças práticas a serem iniciadas com seu regresso – nada mais de música, nada mais do emprego de tocar piano durante a sessão de cinema mudo... Mas no intervalo entre o trem e a casa, caminhava e corria [com sua mala leve como uma caixa de sapatos] olhando em torno como numa espécie de glória... Virgie nunca viu isto de modo diferente, nunca duvidou que todos os opostos na terra estivessem bem próximos, o amor ao lado do ódio, a vida ao lado da morte; mas dentre todos, a esperança e o desespero tinham o maior parentesco – por vezes indistinguíveis entre si, fazendo os momentos dobrarem sobre si mesmos, e ao dobrar redobrarem de novo, reformulando mas nunca se desfazendo. (452)

A tensão vivenciada por Virgie transparece até nos momentos de executar tarefas prosaicas como o ritual diário de tirar leite:

> Seus dedos enrijeceram, depois que voltou, ficaram meio fechados; empregava a força de suas mãos para datilografar no escritório, mas mais conscientemente para puxar as tetas das sucessivas vacas, como se quisesse esquadrinhar, esquadrinhar, esquadrinhar diariamente a cegueira que jazia no interior do animal, lá dentro onde pudesse ter uma parede real e viva para bater, uma prisão sólida da qual escapar, a mais real estupidez da carne, um corpo convidativo, sem

> inteligência e preocupação, a responder carne com carne, angústia com angústia. (453)

A angústia sentida por Virgie era resultante da pressão a que seu impulso à rebeldia e à liberdade estava submetido pelo longo exercício de auto-disciplina motivado pela dedicação filial. Transformara-se numa prisioneira.

Mesmo quarentona, Virgie continuava solteira. Por um lado, as obrigações assumidas para com sua mãe, viúva e cada vez mais dependente pelos sucessivos derrames sofridos e pelo avanço da idade, impediram-na de estabelecer sua vida independente num casamento. Por outro lado, seu espírito irrequieto e rebelde às convenções desviavam-na do matrimônio, que para ela certamente iria constituir-se numa outra forma de prisão ou confinamento. Contudo, em sua exuberância vital e em sua ânsia por viver a vida, teve uma série de amantes temporários, como Kew Muffit na adolescência, depois o Sr. Nesbitt, seu patrão, e ultimamente o Sr. Mabry, um caçador de perdizes das redondezas de Morgana.

A tensão existencial, entre o impulso andarilho e o confinamento caseiro, alcança seu clímax na vida de Virgie por ocasião da morte e dos funerais de sua mãe. Este ritual de passagem é o momento de ruptura desta tensão. Num primeiro momento, a morte inesperada e repentina da mãe, naquele domingo de manhã, leva Virgie a um estado de perplexidade, um êxtase semelhante àqueles que tinha vivenciado em outros momentos cruciais da vida:

> Virgie muitas vezes teve a sensação de em dados momentos ficar insensível, tornar-se opaca e impenetrável; sabia que isto acontecia com outros; não somente quando a mãe mudou [ao morrer] na cama enquanto a abanava. Virgie tinha sentido um momento na vida depois da qual ninguém conseguia ver através dela, dentro dela, sentira ainda jovem. (452)

À medida que o ritual dos funerais se desenrola, e sobretudo observando as pessoas e ouvindo todos os seus comentários, Virgie vai tomando consciência de sua real situação. Mas são especialmente as atitudes de King MacLain durante os funerais que desencadeiam as energias vitais que haviam sido abafadas no espírito de Virgie e levam-na a tomar resoluções radicais para sua vida a partir daquele ponto crucial. King MacLain estava lhe mostrando o caminho:

> Mas King MacLain, um ancião, tinha batido como um bode [imagem satírica e dionisíaca] contra a parede [das convenções sociais] com que não concordava ou que não reconhecia. Que fortaleza jamais viria abaixo, exceto diante de pequenos cornos duros, uma arremetida e uma explosão de puro desejo de viver? (452)

Virgie de repente começou novamente a sentir o impulso explosivo do "puro desejo de viver". Paradoxalmente a morte de Katie Rainey é a ressurreição de Virgie. Seu banho no rio é o símbolo batismal de sua nova vida. Inspirada pelo arquétipo dos andarilhos, liberta-se de todas as amarras para empreender, com novo impulso, a sua busca das "maçãs douradas" da vida.

Quando indagada pela Sra. Nell, ainda no cemitério, se iria ficar em Morgana, Virgie responde impulsivamente: "Vou embora. De manhã". (450) Ao acordar na manhã seguinte, resolve "vender as vacas ao primeiro homem que encontrar na estrada". (454) Empacota a louça a ser guardada com os móveis e cortinas na casa da Sra. Stark. Doa a maioria das outras coisas para Juba, a empregada negra da Sra. Stark que a auxiliara na tarefa do empacotamento e limpeza, para que as distribuísse entre os seus familiares. Junta seus pertences pessoais no carro e parte em direção à sede do condado de MacLain. Mas não, sem antes dar uma última voltinha pelas ruas, agora asfaltadas de Morgana, onde ouviu sua amiga Cassie Morrison, que se votara inteira-

mente a cuidar da casa e de seu velho pai entrevado, gritar-lhe por despedida da janela do seu carro em movimento: "Você vai embora como [meu irmão] Loch. Uma vida toda para você, lá longe. Fico feliz por pessoas como você e Loch, realmente". (457)

Já sentada na escadaria do fórum de MacLain e tomando consciência de sua solidão, Virgie medita enquanto sente a chuva de outono cair suavemente, "como a respiração fumegante do ar e da terra [ou] como se sua própria modéstia também pudesse cair sobre ela, como liberdade e frescor, no seu exterior e sobre toda a imensidão". (460) Enquanto se indagava se "isto era ela mesma? Poderia jamais ser ela, seria, para onde estava indo", (459) Vigie recordava o quadro de "Perseu com a cabeça da Medusa", ou "Siegfried e o Dragão", na versão da senhorita Eckhart, sua antiga professora de piano:

> Decepar a cabeça da Medusa foi o ato heróico que, talvez, mostrou o horror da vida, que era ao mesmo tempo o horror do amor, pensava Virgie – a separação. Poderia ter visto o heroísmo profeticamente quando era jovem e temia a senhorita Eckhart. Poderia conseguir vê-lo profeticamente agora, mas nunca foi profetisa. Porque Virgie via as coisas no seu próprio tempo, como se as estivesse ouvindo – e talvez porque tivesse que acreditar na Medusa da mesma forma que em Perseu – via o golpe da espada em três tempos, não em um. Nos três estava a danação – não, somente o segredo, sem ferir porque despreocupado – para além da beleza e do golpe da espada e do terror, jazia a sua existência no tempo – lá longe e interminável, uma constelação que o coração poderia ler por muitas noites. (460)

Assim como a senhorita Eckhart, Virgie também "absorvera o herói e a vítima". (460) Aprendera a observar os dois lados da vida, a liberdade e o confinamento, o impulso instintivo e a reflexão racional, com seus riscos inerentes à vida do indivíduo. Em sua vivência passada fora heroína e vítima ao mesmo tempo. Contudo, manteve a integridade e a unidade, como seu próprio nome Virgie, ou virgem, simbolicamente indica. Ao con-

trário de King MacLain que somente se guiava pelo impulso instintivo e pelo "puro desejo de viver", Virgie integrava o impulso e a reflexão no seu desejo de viver plenamente o momento presente. Vitoriosa na busca da liberdade, corre o risco da viagem ao desconhecido que se estende à sua frente. Apesar de perceber a solidão inerente ao caminho do aventureiro e do andarilho, sente-se integrada ao universo da natureza telúrica e estelar que enformam todos os mitos, criados e renovados ao longo dos tempos, pelos quais o ser humano demonstra sua ansiedade por extrapolar, mesmo em sonho ou visionariamente, a pequenez de seu microcosmo. Sua visão se aprofunda na cena final do conto em que Virgie de repente percebe a seu lado, na chuva, a figura de uma velha negra, mendiga e ladra, reflexo especular simultâneo de si mesma e da natureza, solitário ser humano, natureza solitária:

> Então ela e a velha mendiga, a velha ladra negra, estavam ali sozinhas e juntas sob o abrigo da grande árvore pública, escutando a percussão mágica, o mundo batendo em seus ouvidos. Ouviram através da chuva que caía, a corrida do cavalo e do urso, a investida do leopardo, o áspero coleio do dragão, e o vislumbre e o trompete do cisne". (461)

Wendell V. Harris também percebe a tensão fragmentária presente em *As Maçãs Douradas*, exemplificada em seu comentário sobre a aparente vitória da individualidade de King MacLain e Virgie Rainey:

> A vitória alcançada por Virgie e King é a afirmação de sua individualidade – ambos vivem segundo seus próprios códigos mas não há vitória final [por causa] da situação humana que permite a alguém perseguir, mas nunca alcançar as maçãs douradas.[46]

Chester E. Eisinger parece ter uma percepção ainda mais aguda da tensão que perpassa a coletânea. Seu comentário crítico, enfocando de uma forma mais abrangente do que os outros analistas, alguns dos quais aqui citados, aquilo que pode ser

considerado como a temática centralizadora destes contos, parece confirmar o que se pretendeu demonstrar através de uma análise representativa dos mesmos.

Considera que em *As Maçãs Douradas* Eudora Welty procura atingir um diapasão mais profundo do que em outros livros seus e toca o bordão onde se confronta com a dor da perda, com as profundas frustrações da busca infrutífera, com o alto custo do isolamento do exilado ou *outsider* e com o terror da vida, sobre um pano de fundo onde a própria comunidade, Morgana, mais do que a família em si, forma a estrutura social centralizadora. Classifica a obra como uma ficção teleológica porque, embora a autora não declare obertamente seu objetivo, está formulando um pronunciamento sobre a experiência humana:

> Os benefícios da comunidade em sustentar o ritual e a ordem, em dar continuidade à vida, em prover normas para os relacionamentos pessoais devem ser medidos em contraposição às limitações da comunidade.[47]

Em sua opinião, a comunidade garante a identidade do indivíduo, mas ao mesmo tempo pode criar uma presunção auto-satisfatória de pertinência, como acontece com Jinny Love Stark, em "Moon Lake", cuja posição social na comunidade é bem definida. Ela sabe quem é e não pretende abrir os horizontes de sua experiência, em contraste com sua amiga Nina Carmichael que procura identificar-se com as órfãs que participam do mesmo acampamento de verão. Portanto, vasculhando a alteridade, esta procura expandir sua consciência para além dos limites definidos da comunidade e penetrar o mundo desconhecido. Por outro lado, a intromissão da comunidade pode absorver praticamente o indivíduo como acontece com Ran MacLain em "Todo o Mundo sabe": "Você não pode escapar em Morgana. Escapar de nada mesmo, como você sabe". (379)

Segundo Eisinger, estas limitações sugerem o preço a

ser pago à comunidade e à ordem:

> O preço do afastamento da comunidade é em parte precisamente aquela sensação de perda e privação que resulta do fato de alguém se ver separado de suas raízes e das relações integralizadoras que florescem na comunidade — a família ou mais particularmente o pai.[48]

Esta situação é tipificada em Eugene MacLain em São Francisco, no conto "A Música da Espanha".

Em contraposição, Eisinger proclama que "a glória do isolamento reside na busca e na liberdade, consiste em transcender a ordem de Morgana e em correr os riscos da liberação".[49]

A realização não pode ser um fim previsto, quando esta opção de transcender a ordem de Morgana é tomada, como bem demonstra o personagem King MacLain. King ainda é um homem irrequieto e insatisfeito no final do livro, embora tenha vivido ao menos grande parte de sua vida como uma força natural, sem restrições, ou melhor como um força impulsiva e sexual nos contos "Senhor Coelho" e "Chuva de Ouro", à semelhança de seus pares Billy Floyd e William Wallace nos contos de outra coletânea. Mas com certeza, King estava em busca de algo a mais, que Eudora Welty não define: "a premência da busca é suficiente em si mesma".[50]

Algo semelhante acontece com Virgie Rainey. Quando finalmente está liberada, em "Os Andarilhos" e vai deixar Morgana, consegue ouvir "a percussão mágica do mundo bater em seus ouvidos". (461) Para Eisinger não é o significado do cavalo de corrida e do urso, do colear do dragão, do trompete do cisne que conta, mas sim o fato de, ao Virgie tomar consciência deles, tornarem-se uma fascinação irresistível que lhe garante "uma vida irrequieta consumida em atingir aquilo que está fora

de seu alcance".[51]

Eisinger conclui sua análise, dizendo que:

> Oferecendo-nos, assim, as complexidades da ordem e da desordem, da comunidade e da liberdade ou da alienação, Welty proporciona-nos uma visão das tensões polarizadas em suas multiplas dimensões que regem a vida humana.[52]

NOTAS

1. "Eudora Welty's *The Golden Apples* and the Problem of the Collection-Novel".

2. Estes contos apareceram publicados separadamente mais ou menos na seguinte ordem: "The Whole World Knows" (Todo Mundo Sabe), na revista *Harper's Bazaar*, março de 1947, pp. 198-199, 332-338; "June Recital" (Recital Junino), mas na ocasião sob o título de "Golden Apples" (Maçãs Douradas), na revista *Harper's Bazaar*, setembro de 1947, pp. 216-217, 286, 288-290, 295-302, 305-307, 311-320; "Music from Spain" (Música da Espanha), publicado em forma de livreto pela Lence Press, de Greenville, Mississipi, 1948; "The Wanderers" (Os Andarilhos), na ocasião sob o título de "The Hummingbirds" (Os Beija-flores), na revista *Harper's Bazaar*, março de 1949, pp. 195-196, 227, 230-234, 246-247, 250-252; "Sir Rabbit" (O Senhor Coelho), na revista *Hudson Review*, III (Spring, 1949), pp. 24-36; "Moon Lake" (O Lago da Lua), na *Sewanee Review*, LVII (Summer, 1949), pp. 464-508. *Apud* tese de doutorado, "Eudora Welty's *The Golden Apples* and the Problem of the Collection-Novel", de Franklin D. Carson, p. 168.

3. Vande Kieft, *op. cit.*, p. 87.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 88.

8. The Song of The Wandering Aengus

I went out to the hazel wood
Because a fire was in my head,
And cut and peeled a hazel wand,
And hooked a berry to a thread;
And when white moths were on the wing,
And moth-like stars were flickering out,
I dropped the berry in a stream
And caught a little silver trout.

When I had laid it on the floor,
I went to blow the fire aflame,
But something rustled on the floor,
And some one called me by my name:
It had become a glimmering girl
With apple blossons in her hair
Who called me by my name and ran
And faded through the brightening air.

Though I am old with wandering
Through hollow lands and hilly lands,
I will find out where she has gone,
And kiss her lips and take her hands;
And pluck till time and times are done
The silver apples of the moon
The golden apples of the sun.

Apud reprodução do poema à página 88 do livro citado de Ruth M. Vande Kieft, p. 88.

9. *Ibid.*, p. 89.

10. McHaney, "Eudora Welty and the Multitudinous Golden Apples", *Mississipi Quarterly*, 26 (Fall 1973), p. 622.*Apud* Vande Kieft, *op. cit.*, p. 89.

11. Vande Kieft, *op. cit.* p. 98.

12. Evans, *Eudora Welty*, p. 51.

13. Buckley, "The Southern Imagination: An Interview with Eudora Welty and Walker Percy", Mississippi Quarterly, 26 (Fall 1973), p. 510. *Apud Eudora Welty* by Elizabeth Evans, p. 65.

14. Evans, *op. cit.*, p. 64.

15. *Ibid.*, p. 65.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 66.

18. *Ibid.*, p. 75.

19. Kreyling, *op. cit.*

20. *Ibid.*, p. 77.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 78.

23. *Ibid.*, p. 79.

24. *Ibid.*, p. 81.

25. *Ibid.*, p. 84.

26. Denmin & Curley, "Golden Apples and Silver Apples", *in Eudora Welty - Thirteen Essays.*

27. *Ibid.*, p. 130.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. *Op. cit.*

31. *Ibid.*, p. 77.

32. *Ibid.*, p. 81.

33. *Ibid.*, p. 16.

34. *Ibid.*, p. 160.

35. Rubin, *The Faraway Country: Writers of the Modern South*, p. 136.

36. Carson, *op. cit.*, p. 79.

37. Desmond, "Pattern and Vision in the Optimist's Daughter", in *A Still Moment*, ed. John F. Desmond, p. 127.

39. Allen, "The Other Way to Live: Demigods in Eudora Welty's Fiction"; in *Eudora Welty: Thirteen Essays*, ed. Peggy W. Prenshaw, p. 43.

40. Vande Kieft, *op. cit.*, p. 116.

41. Carson, *op. cit.*, p. 81.

42. Eisinger, *op. cit.*, p. 17.

43. Commelin, *Mitologia Grega e Romana*, p. 247.

44. Allen, *Op. cit.*, p. 29.

45. Kreyling, *Op. cit.*, p. 94.

46. Harris, "The Thematic Unity of Welty's *The Golden Apples*", *Texas Studies in Literature and Language*, VI (Spring, 1964) p. 95.

47. Eisinger, "Traditionalism and Modernism in Eudora Welty", *in Eudora Welty - Thirteen Essays*, ed. Peggy W. Prenshaw, p. 19.

48. *Ibid.*, p. 19.

49. *Ibid.*, p. 20.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

7. AS VIAGENS: A Noiva do Innisfallen

A viagem e o homem se confundem. O homem sempre esteve associado à viagem. Seu tempo existencial é uma peregrinação. Está sempre em trânsito. A mitologia, a história e a ficção revelam o eterno peregrino. Ulisses, Enéias, Horódoto, Marco Polo, Cristóvão Colombo, Dom Quixote, o judeu-errante, entre tantos, representam arquétipos universais do homem-viajante.

A viagem é o símbolo da inquietação, da instabilidade, da mobilidade, da curiosidade, da insatisfação próprias do ser humano. A viagem provoca a ruptura da sedimentação, da autosuficiência, do egocentrismo e instaura a tensão fragmentária entre o conhecido e o desconhecido, entre o eu e o outro, entre as diferentes visões de mundo. Toda viagem é tensional e desestabilizadora. O impulso à viagem, ou a compulsão de viajante, mostra a tendência do indivíduo a extrapolar a pequenez de seu microcosmo.

Em todos os sete contos que compõem sua quarta coletânea, *A Noiva do Innisfallen e Outros Contos*, Eudora Welty tematiza a viagem. São diferentes formas de viajar no tempo e no espaço. O espaço da viagem ora é restrito e localizado, ora é interregional, especialmente entre o norte e o sul do país-continente, os Estados Unidos da América, ora torna-se intercontinental. O tempo varia desde a atualidade histórica até o passado da memória, a memória da história e o tempo mitológico.

No conto "Não há Lugar para Você, meu Bem" ("No Place for You, My Love"), um caixeiro-viajante de Syracuse (N.Y.) e

uma mulher de Toledo (Ohio) têm um encontro fortuito num restaurante de Nova Orleãs e decidem empreender, num passeio dominical de automóvel, uma viagem ao desconhecido extremo sul de seu país, "ao sul do Sul", (480) onde o rio Mississipi, o mar e a terra se confundem numa mesma planura infinita e onde os habitantes das isoladas aldeias de pescadores, com seus hábitos peculiares e seu linguajar estranho, parecem ao casal de nortistas seres de um outro país ou de um outro mundo. Par algumas horas, sentem-se fascinados e cativos, mergulhados naquele mundo primitivo em que o tempo magicamente estacionara: "Como estranhos, tinham viajado juntos ao sul para dentro de uma terra estranha e estavam voltando sãos e salvos – por uma pequena margem, talvez, mas uma margem suficiente". (480) O envolvimento pessoal entre os dois estranhos não ultrapassa o seu entrelaçamento ao dançarem, por um longo momento, como um par isolado, observados pelo pescadores no bar da aldeia, e o beijo casual trocado durante a viagem de retorno a Nova Orleãs. O próprio ambiente, qual personagem, interpusera-se com sua estranheza fascinante. Nem se revelaram seus próprios nomes.

Em "O Incêndio" ("The Burning"), único conto a focalizar diretamente este assunto traumático, a autora faz o leitor viajar na História e revisitar o cenário da Guerra Civil, num episódio em que os soldados nortistas, após terem arrasado e incendiado, pela segunda vez, a capital do Mississipi, Jackson, sob o comando do general Sherman, são enviados para incendiar as fazendas dos sulistas na redondeza. Em Rose Hill encontram, além dos escravos, apenas as duas moças Theo e Myra (o pai fora morto na guerra e o único irmão continuava na guerra longe de casa, sem dar notícias) que se tinham recusado a abandonar a casa, apesar do aviso recebido. Depois da infâmia sofrida – os soldados adentraram a casa a cavalo, molestaram e estupraram as moças e suas escravas, pilharam tudo o que podiam carregar e

incendiaram o que restou – Theo e Myra, acompanhadas da escrava Delilah, fugiram a pé para Jackson. Após muitas milhas de viagem, ao invés de refúgio, econtraram um cenário de destruição completa. Com seu orgulho sulino ferido, as duas irmãs, auxiliadas pela escrava, suicidaram-se por enforcamento numa árvore que restara instacta. Delilah, agora só, depois de voltar a Rose Hill e remexer os escombros, empreende, com a trouxa num lençol amarrada à cabeça, sua viagem ao desconhecido, seguindo o rastro da tropa da destruição.

A viagem em "Damas na Primavera" ("Ladies in Spring") aparentemente se resume numa simples excursão de pescaria em que Dewey Coker resolve gazetear a escola e juntar-se a seu pai, Blackie, após tê-lo visto, de dentro do ônibus escolar, passando com duas varas de pescar em direção ao rio "Little Muscadine" que serpeava, agora quase seco, sob a mata que pedia chuva, nos arredores do vilarejo Royal. Dewey deixa de viajar pelos mistérios da literatura medieval, pois a professora prometera para aquele mesmo dia a leitura de "Excalibur", para viajar pela imprevisível experiência da vida e seus mistérios. Gazetear a aula para ir pescar com seu pai num rio quase seco que, bem por isso, não prometia peixe, apenas um único peixinho após muitas horas de pacientes tentativas. Surprender Miss Hattie Purcell, dublê de agente postal e invocadora de chuva, realizando seus silenciosos rituais a fim de amenizar a estiagem hibernal que tudo cobrira de poeira (naquela tarde, entre relâmpagos e trovões, desabaram as primeiras chuvas da primavera). Perceber a presença de uma moça, perto de onde pescavam sobre uma ponte abandonada, a chamar por "Blackie", por detrás das árvores do bosque (somente anos mais tarde, Dewey compreenderá o significado daqueles chamados: sua presença certamente impedira o encontro amoroso de seu pai com aquela moça que, na volta da pescaria, sob o imenso guarda-chuva que miss Hattie

compartilhava com os três, Dewey identificou como sendo Opal Purcell, sobrinha de Miss Hattie). Sentir a revolta da mãe, ocupadíssima com as vacas e os bezerros, quando Dewey lhe ofereceu o peixinho, magro resultado da pescaria e evidência da excursão que o levara a gazetear aula, enquanto seu pai gazeteava o serviço.

No conto "Circe", a jornada não é empreendida em direção ao misterioso e ignoto "sul do Sul" onde a Mississipi e o Oceano se confundem na planura transformando os homens em seres anfíbios, nem ao encontro anacrônico do trauma da Guerra Civil, nem segue a experiência transformadora do menino Dewey. É uma jornada que ultrapassa o tempo e o espaço humanos. Recriando sobre a criação ficcional de Homero, excursiona pelo mundo mitológico, em que Circe narra seu encontro com Ulisses, o arquétipo do homem-viajante, e, num suspiro de despedida, filosofa: "Sempre desde que a aurora do Tempo surgiu e se estabeleceu no mundo, os homens estão correndo de um lugar para outro na maior pressa possível, com a beleza lançada sobre seus ombros". (535)

Ulisses, encarnando todos os homens sempre em busca de seu objetivo, a felicidade, com uma perseverança e tenacidade que até aos deuses desafia e encanta ao mesmo tempo, faz Circe roer-se de inveja e curiosidade:

> Ainda assim sei que eles escondem algo de mim, acordados e dormindo. Há um mistério mortal, que, se eu soubesse onde encontrá-lo, poderia esmagá-lo como uma uva da ilha. Parece que somente a fragilidade pode adivinhá-lo – e eu não fui cumulada com aquele dom. Eles vivem pela fragilidade! Pelo momento! Eu digo a mim mesma que é somente um mistério, e mistério é somente incerteza... Juro que só para possuir aquele único, insignificante segredo, transformar-me-ia voluntariamente numa pombinha inofensiva para o resto da eternidade. (533)

A fragilidade mortal estimula o homem a multiplicar os intensos momentos na eterna procura da felicidade. Aos deuses

os momentos são negados pela ausência de tempo.

No conto "Parente" ("Kin"), Dicey Hastings, uma moça sulina que vive desde os quatorze em Nova York, narra sua volta à cidade natal no Mississipi, para visitar sua tia Ethel e sua prima Kate, sua companheira de infância e também ainda solteira como ela, durante umas semanas de férias na primavera. Por insistência da tia, impedida de acompanhá-las por estar acamada pela idade e pela doença, as duas moças excursionam de automóvel até a fazenda Mingo, querência da família, distante nove milhas por estradinhas poeirentas e sinuosas, para lá visitar o tio-avô Felix, cuja idade parecia desafiar a eternidade, como revelam as palavras da narradora para a prima: "Kate, pensava que Tio Felix já ultrapassara a contagem dos anos quando eu era criança. E agora eu estarei velha dentro de dez anos, bem como você. E ele ainda está vivo". (541)

Encontraram o Tio Felix, agora senil mas cuja estrutura ainda lembra um velho urso gigante, no quartinho de despejos nos fundos da casa. O quartinho, abarrotado de víveres, instrumentos e utensílios diversos, ostentava gloriosamente, na parede, o mosquetão enferrujado da Guerra Civil em que Tio Felix lutara, ainda adolescente. A velha prima-distante, Irmã Anne Fry, que mantinha a casa e cuidava já há anos de Tio Felix, removera-o para lá a fim de ceder a casa naquele dia de semana ao fotógrafo ambulante iânqui que estava tirando as fotos dos camponeses de faces impenetráveis em trajes domingueiros. Estes tinham afluído da redondeza e tomado literalmente todas as dependências da casa, apinhando-se especialmente na varanda, na paciente espera de sua vez para a foto.

Na chegada, com um choque de surpresa, as moças haviam confundido todo esse movimento com o possível funeral não anunciado do Tio Felix.

Para Dicey esta dupla visita à casa da tia Ethel e à querência do Tio Felix revela-se uma viagem de retorno ao mundo de sua infância que se presentifica cada vez mais intensamente à medida em que sua memória é ativada pelas mais variadas impressões sensoriais, pelas conversas e saudades. Nesta viagem, a agora sofisticada mulher novaiorquina passa por uma experiência existencial. Recebe o impacto do choque cultural, ao retornar às raízes do, agora para ela, estranho mundo provinciano do interior do Mississipi - "sinto-me como um ser de outro mundo"-(551) onde o tempo se recusa a correr e o tradicional resiste ao moderno, mas onde um retratista itinerante consegue transformar um dia-de-semana em domingo. Numa das suas reflexões, a narradora confessa sua perplexidade: "O que não conseguia evitar de pensar, quando passamos pelo portão, era que tinha esquecido ou nunca soubera quão primitivo era este antigo lugar". (547)

A incursão às raízes inclui o conhecimento das sutilezas da complexa e frondosa árvore genealógica da tradicional grande família sulista, em cujos arcanos tia Ethel a introduz magistralmente com sabor de revelação.

O conto "Indo para Nápoles" ("Going to Naples") narra a viagem transatlântica do Pomona que parte de Nova York com destino a Palermo e Nápoles, levando a bordo, no Ano Santo de 1950, "juntamente com os peregrinos e os idosos voltando para casa... na classe turística meia dúzia de pares de mães e filhas". (567)

Dentre as mães *oriundi*, da classe turística, destaca-se a Sra. C. Serto, de Búfalo, com sua "forte", irrequieta e espalhafatosa filha adolescente Gabriella, que, por motivos os mais disparatados, conseguia fazer-se o alvo da atenção de todos os que freqüentavam aquele convés de terceira classe localizado na

popa do Pomona.

As queixas de Gabriella à mãe, ao longo dos estreitos corredores, revelam que estava sendo levada a contragosto: "Por que tenho que ser levada a Nápoles! Por quê? Eu era feliz em Búfalo com você e Papai, Tia Rosália e Tio Eurico!". (567)

A peregrinação a que Gabriella se vê submetida tinha um tríplice objetivo estabelecido pela Srä Serto: comemorar o Ano Santo, visitar a *nonna* em Nápoles para que esta conhecesse a neta e caçar um marido para Gabriella. Este último parece ser o objetivo principal, como se pode deduzir do aparentemente relutante incentivo dado aos namoros de Gabriella durante a longa viagem, bem como de diálogos como este, travado entre mãe e filha:

> – Você é a mais jovem de seis filhas, todas bonitas e fortes, cinco casadas com rapazes espertos, o Arrigo de Maria esperto o suficiente para ser farmacêutico. Cinco com bebês para ostentar. E como você chamaria cada um destes bebês?
> – Adoráveis!
> –Belíssimo! Mas você fica relutante". (568)

O conto retrata a tensão que marca e acompanha os *oriundi*, divididos entre a lealdade à terra de origem e à pátria adotiva, com a família fragmentada da qual uma parte foi deixada para trás na velha pátria e outra parte está construindo novas estruturas familiares na terra adotiva. Muitos buscando sorte e fortuna na América dos sonhos mas voltando, na velhice, para o repouso definitivo na terrinha avoenga. O Pomona e seus passageiros são símbolos dessa tensão.

"A Noiva do Innisfallen"

"A Noiva do Innisfallen" ("The Bride of the Innisfallen"), tomado como representativo da coletânea para uma análise mais específica das tensões fragmentárias que subjazem e perpassam esta série de contos que tematizam a viagem, é um dos poucos, além de "Indo para Nápoles" e "Circe", em que a autora se permite incursionar ficcionalmente para além dos limites de seu domínio ficcional que tem como centro o Mississipi em seu próprio país. Esta extrapolação talvez seja um reflexo das experiências pessoais da autora nas raras viagens empreendidas ao Velho Continente.

O próprio processo narrativo deste conto parece estender ainda mais os limites do experimentalismo ficcional com que a autora marca a maioria dos seus contos, num crescendo, de coletânea para coletânea.

O crítico Chester E. Eisinger percebeu isto nitidamente quando diz que neste conto, bem como em "Indo para Nápoles",

> Welty parece ter mais fé no modo de narrar ... e depender menos de tema e moral. Ambos os contos são Chekovianos em seu ritmo sinuoso. O primeiro parece não ter centro; é construído por fragmentos que não têm coerência. Parece que os personagens foram reunidos pelo acaso... Nota-se uma ausência de desenvolvimento ordenado. Isto tudo sugere uma rejeição às continuidades e ao movimento linear, e esta mesma característica, este aleatório aparente, marca, também, o segundo conto. Estes contos mostram um parentesco com o modernismo; mas não se comprometem totalmente com ele. [1]

Na verdade, a trama do conto resume-se na própria via-

gem entre Londres e Cork na Irlanda. Às quatro horas de uma tarde escura e chuvosa de um sábado de Aleluia, o trem – *the boat train* – parte de Londres para Fishguard, ponto final da linha, no limite extremo do País de Gales, onde todos os passageiros se submetem ao ritual da alfândega e do transbordo para o barco *Innisfallen* que os aguarda fiel e pacientemente a fim de iniciar, à meia noite, a travessia do mar da Irlanda com destino a Cork, acima da desembocadura do rio Lee. A chegada do *Innisfallen*, às nove da manhã ensolarada do Domingo de Páscoa, é marcada com encontros festivos, alegres e barulhentos, em que as vozes humanas se misturam aos sons das buzinas dos carros, dos sinos das igrejas e do apito do barco.

A narrativa focaliza quase que exclusivamente um grupo de passageiros da cabine de um dos vagões. É um grupo de estranhos que vão entrando apressadamente neste vagão de terceira classe durante os últimos minutos que precedem a partida. Tentam ajeitar suas malas e pacotes no bagageiro e procuram acomodar-se nos assentos disponíveis. Não há apresentações, nem nomes. A primeira pessoa a entrar é uma moça americana, "usando roupas americanas um tanto gastas e sapatos impróprios [para o frio e a chuva] e [que], sentada bem ereta, ficava puxando a gola do casaco sobre o pescoço e as orelhas". (496) A ela se junta uma mulher de meia-idade, alta e ossuda, que não tira sua capa de chuva "colorida como a bandeira". (495) Faltando quatro minutos para a partida, entra repentinamente "um homenzinho de olhar apaixonado – como se um braço [invisível] tivesse lançado um ramalhete de rosas ou um telegrama" e que se anuncia como originário de Connemara. (496) No último minuto, adentra um menino assoviando e arrastando sua bagagem. Seu nome, Victor, é o único do grupo inadvertidamente revelado por sua guardiã durante todo o transcurso da viagem. É seguido por uma mulher jovem em adiantado estado de gravidez e que acabara de ser incumbida

como a guardiã do menino durante a viagem. "Por último, um casal de namorados esgueirou-se para dentro da cabine, como uma sombra, ocupando dois assentos junto à porta do corredor". (497) Durante a viagem, enquanto o trem já percorre o País de Gales, e no intervalo de umas poucas estações, o grupo recebe a companhia silenciosa de uma escolar que toma seu lanche enquanto começa a ler um livro. Quanto esta desce, entra um galês alto arrastando sua pesada mala e que começa a provocar conversa com o grupo de estranhos da cabine.

O grupo focalizado naquela cabine é representativo da própria população do *boat train*, ou seja, é formado em quase sua totalidade por irlandeses voltando de Londres para casa. Isto se revela, também, por seu linguajar, pelas opiniões expressas durante os diálogos intermitentes e fragmentários que se vão estabelecendo à medida que a viagem prossegue, bem como pelo fato de todo o grupo, incluindo o silencioso casal de namorados, mas com exceção da "moça americana [que] olhava como se não soubesse as palavras", (499) cantar com entusiasmo as canções irlandesas, especialmente *Wild Colonial Boy*.[2]

A identidade individual parece que deixa de existir para mergulhar numa identidade coletiva ou nacional onde aflora a atávica tensão, atração e repulsão, entre ingleses, galeses e irlandeses, especialmente nos diálogos flutuantes que o loquaz e ingênuo galês provoca durante todo o tempo que compartilha a cabine. Determinada palavra de um dos fragmentos faz o diálogo saltar rapidamente de um assunto para outro, abordando intercaladamente trivialidades, como criação de pássaros, (504) preferências por cães (507) e por cavalos de corrida (508) ou os enjôos no mar, ou, então, temas que sempre despertam controvérsias mais sérias entre irlandeses, galeses e ingleses, como as diferentes percepções de fantasmas, (506) as práticas do catolicismo, em especial a obrigação da missa e da confissão, (505)

ou a importância da língua irlandesa. O seguinte fragmento de diálogo sobre este último tema é bem ilustrativo:

> "Não, eu não pensaria que aprender Irlandês lhe faria muito bem", disse o galês [a Victor]. "Não é uma língua real".
> "Por que não?" disse a mulher da capa de chuva repentinamente. "Eu tenho um irmão que é fluente em Irlandês e é um homem popular. Você não pode duvidar que quando os ingleses ouvem você falar uma língua que não conseguem entender, com o passar do tempo chegam a respeitá-lo. (502)

A tensão entre atração e repulsão, alimentada historicamente pelo colonialismo inglês sobre a Irlanda e pela centenária luta dos irlandeses para desenvencilhar-se deste estigma, alimentada, ainda, por diferenças culturais como religião e língua, ou por outros fatores como a riqueza de uns e a pobreza de outros, continua a unir e a dividir, ao mesmo tempo, ingleses e irlandeses. A situação individual dos componentes do grupo comprova isso. A mulher da capa de chuva tem um amante em Londres que veio despedir-se dela na cabine do vagão e depois é recebida em Cork pelo marido e "por uma penca de lindas crianças". (516) O irlandês de Connemara mora em Sussex casado com uma inglesa que tem ciúmes até dos pássaros que ele tenta criar. (504; 513) A jovem mulher grávida relata: "meu marido é inglês, na verdade. Eu nunca gostei da Inglaterra. Tenho seis tias, todas também morando lá. Irmãs de minha mãe... Todas odeiam isso. Minha avó morreu durante uma estada na Inglaterra". (508) O pequeno Victor responde à indagação do galês, dizendo que está voltando da festa de casamento de um irmão na Inglaterra, e acrescenta: "Mas, tem dois de meus irmãos num extremo e cinco no outro". (501) A resposta do galês, "vocês estão divididos", é simbólica para todos.

A moça americana, a estranha entre os estranhos, não veio, como os demais, passar a Páscoa em casa na Irlanda. Embarcou em Londres "sem o conhecimento do marido", (496) fugindo

certamente da monotonia, da solidão ou da falta de realização em que se transformou seu casamento, quando o casal fixou residência em Londres, onde o marido fotógrafo converteu o pequeno apartamento em *studio*. Seu marido, de alguma forma, já tinha identificado o problema dela, quando lhe dizia, como agora ela se recorda, "você anseia pelo impossível". (518) Sua viagem era para longe de casa, procurando reencontrar a alegria da vida, mesmo entre estranhos numa terra estranha. Consciente de sua solidão entre estranhos em Cork e até desejando esta solidão e procurando usufruí-la, pois, para ela, "o amor quando se lhe extrai a alegria como qualquer outra coisa que dói – aquilo era solidão; não isto", (517) a americana vence o impulso de se comunicar com o marido durante a formulação de dois telegramas reveladores, "A Inglaterra foi um erro" (517) e "Não me espere de volta ainda", (518) que joga fora antes de "abrir a porta e adentrar desprotegida a sala agradável [e barulhenta] do bar cheia de estranhos". (518)[3]

No próprio nível geográfico, a viagem se caracteriza por uma tensão fragmentária. Atravessa as fronteiras de três países: Inglaterra, País de Gales e Irlanda. Para alcançar este último, o trem é substituído pelo barco *Innisfellen* para transpor "o mar amplo, muito fundo e traiçoeiro, e muito histórico" que separa as duas ilhas. (508) O barco adentra a Irlanda pelo rio Lee, em cujas margens "as gaivotas passeavam nos gramados citadinos [enquanto] eles atravessam as sebes, com o barco nos jardins. Podia se ouvir o tordo cantando". (515)

Na visão dos passageiros irlandeses, e até mesmo da americana, a Inglaterra é associada à negatividade, erros, infelicidades, desgraça, morte. É um lugar impróprio até para os pássaros se adaptarem, conforme relata o irlandês de Connemara: "devido às condições da Inglaterra não pude conseguir-lhe a comida especial de que precisava, e uma certa manhã, entrando [no

viveiro] encontro o pássaro duro". (504) O clima se mostrava adverso e sombrio, quando partiram naquele sábado, "no escuro das quatro horas de uma tarde [chuvosa] daquela primavera que se recusava a florir". (495)

Na chegada em Cork, ao contrário, a manhã irlandesa está cheia de luz e alegria, com "um mundo de céu correndo por cima, jorrando luz", (515) com as ruas cheias de pessoas celebrando encontros e tomadas por

> dúzias de meninas em seus vestidos de primeira-comunhão [que] corriam e dançavam fora de controle no meio do tráfego encantado – como noivas em miniatura e mais conscientes [do que aquela solitária que surgiu no convés do barco]. As árvores quase que explodiam com luz e florescência; quase que tinham som como os sinos. (517)

A viagem para os irlandeses, bem como para a americana, num paralelo simbólico com as celebrações pascoalinas em curso, é a passagem da morte e da escuridão para a ressurreição da alegria da vida.

NOTAS:

1. Eisinger, "Traditionalism and Modernism in Eudora Welty", *in Eudora Welty: Thirteen Essays*, ed. Peggy W. Prenshaw, p. 21.

2. Evans, *op. cit.*, pp. 108-109, ressalva as situações cômicas do conto, pois "o barco de tolos que se acomodam na cabine do *boat-train* oferece uma miscelânea de atividades cômicas e de pessoas".

3. Vande Kieft, "The Mysteries of Eudora Welty", *in Eudora Welty (Modern Critical Views)*, ed. Harold Bloom, pp. 64-65, observa que a americana, que está fugindo do marido, compartilha sutilmente a perspectiva do narrador-observador "que se diverte com a comédia humana na cabine do trem cheia de tipos ricamente variados indo para a Irlanda"; e que o "problema" dela se resume em "seu excesso de esperança, alegria e deslumbramento diante do mistério e da glória da vida humana", que provocou seu estranhamento com o marido. A reconciliação não passa de uma sugestão no final do conto.

8. CONTOS NÃO COLIGIDOS

O relacionamento humano, no dinamismo da multiplicidade de suas nuances contraditórias, é um dos temas centrais não só dos contos mas de toda a arte ficcional de Eudora Welty. E como a maioria de seus contos localizam esta temática no Mississipi, abrangem inevitavelmente, mas de forma natural e sem o vezo ideológico-político, o relacionamento interracial que caracteriza a paisagem humana daquelas comunidades sulistas. Normalmente seus contos não focalizam diretamente o relacionamento entre o negro e o branco como um problema de confronto racial ou de injustiça racial. A autora recebeu críticas acerbas por isso. Contudo, nem as críticas nem os telefonemas anônimos exigindo um posicionamento mais engajado conseguiram demovê-la do seu ideário de não misturar ficção com propaganda ou engajamento político-ideológico, mesmo tratando-se de um problema que necessariamente afeta a todos que com ele convivem e, certamente, afetando em grau maior a sensibilidade humana de uma artista com o estofo de Eudora Welty.

A autora fez sua defesa num ensaio intitulado "Um romancista deve promover cruzadas?", cujo argumento central pode ser resumido no seguinte parágrafo:

> Não importa com que rapidez a sociedade circundante se transforma, o que permanece é que há relações em constante andamento entre nós e as outras pessoas; era, também, o caso quando o mundo parecia estável. Há relações de parentesco, de paixão e de afeições, de pensamento, de espírito e de atos. Há o relacionamento entre as raças. Como pode um tipo de relacionamento ser separado dos outros? Como o grande sistema radicular de uma planta em longo período de

> crescimento, as raízes estão todas interligadas; para separá-las você tem que cortar a planta de alto a baixo.[1]

Em outra ocasião, quando foi indagada sobre o assunto durante uma entrevista, a autora reitera sua defesa feita no ensaio:

> Bem, penso que sempre escrevi histórias sobre aquilo. Não como propaganda, mas escrevi histórias sobre a injustiça humana tanto quanto escrevi sobre qualquer outra coisa. Não era novidade, então, para mim que as pessoas estavam sendo injustas umas com as outras, porque tinha escrito a respeito em todas as minhas obras, a par de outras coisas que as pessoas eram. Eu encarava isto na visão humana, não na visão política, e seguia isto à risca. E não queria ser desviada para uma pregação disfarçada em obra de ficção... Todas as grandes, as grandes obras também, do seu jeito, constituíram-se em documentos morais! E não é nenhuma novidade.[2]

Os contos, especialmente as três primeiras coletâneas, cujas histórias geralmente focalizam o período contemporâneo em que foram escritas, ou seja, as décadas de 1930 e 1940, são caracterizados por um retrato mais positivo do relacionamento interracial, onde a harmonia prepondera sobre a desarmonia racial, onde pouco aparecem os crimes abomináveis cometidos por brancos contra os negros e que constituem a obsessão central da ficção de William Faulkner, conterrâneo e contemporâneo de Welty.

Embora em muitos de seus contos os negros sejam personagens secundários exercendo funções secundárias, mas não desprezíveis e dispensáveis, nas comunidades lá retratadas, em alguns de seus melhores contos Eudora Welty focaliza o negro como personagem principal. "Uma Trilha Batida", "Powerhouse" e "Livvie" são exemplos marcantes que surgiram do seu conhecimento, da confiança mútua, do afeto e do respeito para com o negro. Este mesmo conjunto de atitudes havia-lhe possibilitado foto-

grafar brancos e negros, geralmente pobres e que nunca tinham enfrentado uma câmera, ao longo de seu trabalho como agente do WPA durante a Depressão. Em 1971, publicou uma seleção destas fotos em forma de livro, considerando-as como "álbum de família".

Ruth M. Vande Kieft, no capítulo "Verdades Domésticas numa Comunidade Dividida" de seu livro *Eudora Welty*, faz uma análise positiva da forma magistral com que Eudora Welty consegue captar e condensar em seus contos a tensão fragmentária, gerada na convivência racial, tensa por sua própria natureza, que esgarça o tecido social das comunidades sulistas:

> Os costumes sulistas talvez nunca estejam tão sutilmente revelados na ficção de Eudora Welty quanto em sua apresentação das relações entre as raças. Nas décadas de 1930 e 1940 quando a maioria de suas histórias foram escritas, estas relações eram caracterizadas pelas aparentes oposições de formalidade e intimidade. Estavam implícitos no paradoxo os ideais da comunidade estruturada (muitas vezes violados, como todos os ideais) de confiança, afeto, preocupação, senso de obrigação, além de diferentes formas de orgulho ou dignidade, defesa ou hostilidade, trazidas à tona pela presunção de superioridade racial do homem branco comum. Embora Eudora Welty deplorasse essa presunção, sua ficção reflete aqueles paradoxos da interação racial em toda a sua complexidade social e moral.[3]

A realidade histórica do Mississipi mudou radicalmente no final da década de 1950 e durante a década de 1960. Foi neste período que surgiram e criaram ímpeto os Movimentos pelos Direitos Civís dos Negros que empolgaram especialmente os estados sulistas colocando em xeque a histórica injustiça social sofrida pela população negra. Estes movimentos nem sempre se impuseram pacificamente e muito menos foram aceitos pacificamente. O "aparente mundo estável" da paradoxal convivência interracial das décadas de 30 e 40 foi substituído por um mundo convulsionado em que a crescente tensão interracial rompia ex-

plosivamente o frágil tecido social numa seqüência de ações radicais que deixavam para trás um rastro de sangue e tragédia. A dessegregação racial realiza-se com o risco da desintegração social.

Eudora Welty percebeu esta mudança radicalizante. Escreveu dois contos que bem refletem esta nova realidade sem, no entanto, desviar-se de sua neutralidade de ficcionista. Os dois contos "Donde Vem a Voz?" e "Os Manifestantes", após terem sido publicados individualmente na revista *New Yorker*, respectivamente em 1963 e em 1966, foram incluídos em *Os Contos Reunidos de Eudora Welty* (1980). Na Introdução a autora explica que suas "histórias têm refletido o momento contemporâneo delas, começando com a Depressão na qual eu comecei; surgiram como minha resposta". Logo adiante, quando fala dos dois contos ainda não coligidos que está incluindo nesta obra, oferece uma pista esclarecedora da tensão fragmentária que impregna a ambos:

> Estes dois escritos na cambiante década de 1960 refletem a inquietação, as ambigüidades, a náusea e o desespero daqueles dias no Mississipi. Se tiverem algum valor especial a este respeito, haverá de residir no fato de eles, como os outros, serem histórias escritas de dentro para fora. Surgiram da vivência – fazem parte do viver aqui, da minha longa familiaridade com os pensamentos e os sentimentos daqueles que vivem à minha volta, em suas nuances, variações e contradições". (X)

8.1. "Donde Vem a Voz?"

O primeiro conto surgiu como uma explosão que desencadeou uma reação imediata e instintiva na sensibilidade artística de Eudora Welty. Na mesma noite quente daquele agosto de 1963 em que a televisão noticiou o assassinato do líder negro dos Direitos Civis, Medgar Evers, em Jackson, e que se transformou em notícia nacional e internacional chocando a todos, a autora interrompeu o romance que estava escrevendo para produzir este conto numa sentada, como ela mesma confessa na Introdução citada: "A história abriu seu caminho no meio de um longo romance que eu estava escrevendo, e foi terminada na mesma noite em que ocorreu o assassinato". (XI)

Por outro lado, o seu "conhecimento e a longa familiaridade com os pensamentos e sentimentos" dos mais diferentes tipos de pessoas do seu estado natal fizeram com que a autora fosse capaz de interpretar ficcionalmente o íntimo do assassino, pois escreveu a história "de dentro para fora", com tamanho realismo, já que naquela noite ninguém ainda conhecia sua verdadeira identidade, que parecia estar fornecendo de antemão os detalhes do verdadeiro assassino. Quando este foi preso alguns dias depois, as coincidências foram tamanhas que a autora apressou-se em modificar vários detalhes da história por telefone junto ao editor da revista *New Yorker*, para onde já havia despachado o conto pelo correio, a fim de que a história ficcional não pudesse ser interpretada como um pré-julgamento do verdadeiro réu.

Na mesma Introdução, Eudora Welty revela que, no momen-

to em que foi dada a notícia de que o líder negro fora atirado pelas costas, ela pensou de imediato: "Qualquer que seja o assassino, eu o conheço: não a sua identidade, mas sua existência, nesta época e neste lugar. Isto é, eu já tinha que ter aprendido, daqui, o que estava se passando na cabeça de um homem, intencionado a cometer tal ato". (XI)

A voz de "Donde Vem a Voz?" é aquela do assassino que, após ter matado de tocaia e pelas costas o líder negro quando este chegava em casa de madrugada e agora já de volta em sua própria casa aguardando a notícia do seu feito diante da TV e dedilhando seu violão, sentiu uma espécie de necessidade de confessar ou proclamar a Thermopylae (nome fictício para Jackson e carregando esta história com simbolismo irônico) e especialmente a seus habitantes brancos o "feito heróico" que havia realizado: matar sozinho e por conta própria, em nome da superioridade racial dos brancos, "aquele negro que pedia tempos de igualdade". (603)

O assassino não é um matador profissional, não é um membro intelectualizado de algum círculo conspiratório e nem pertence à sociedade secreta da Ku-Klux-Klan tão ativa naquele período amargo. É um branco comum, provinciano ignorante, sem raízes, porém abcecado com a idéia de ver ameaçada sua pretensa superioridade racial pelo discurso de líderes dos Direitos Civis. A temperatura da tensão racial é equiparada à temperatura escorchante do verão daquele agosto que impregna a tudo e a todos como se estivesse a cada momento chegando ao ponto de ebulição. O assassino confessa que o simples aparecimento do rosto do líder negro na televisão detonou nele a idéia e o impulso de eliminá-lo. Eliminar o líder negro é um ato equivalente a desligar a tv: "Você pode alcançar o aparelho e desligá-lo. Você não precisa sentar e olhar a cara preta do negro por mais tempo do que você quer, ou escutar aquilo que você não quer ouvir.

Ainda é um país livre". (603)

É chocante a maneira como o assassino descreve com detalhes a banalidade do ato de matar seguido da sensação de triunfo, como se tivesse abatido um animal selvagem que estava ameaçando sua propriedade. Isto transparece na forma como se dirige ao negro, Roland Summers (nome ficcional), que acabara de abater, proferindo seu discurso triunfal:

> Eu andei até a borda da claridade projetada pela luz em frente à sua casa onde jazia esticado. Eu disse "Roland? Sobrou apenas um jeito de eu estar à sua frente e ficar à sua frente, por Papai, e acabo de econtrar esse jeito. Agora eu estou vivo e você não. Nós agora nunca, nunca seremos iguais e você sabe por quê? Um de nós está morto. Que tal, Roland?" (604)

O assassino até abandonou sua arma "quente demais para segurar depois da descarga" como se quisesse mesmo ser encontrado e preso, ser notícia e ser festejado por sua solitária "bravura" racista. Até receber do "Velho Ross [o governador] um tapinha nas costas pelo trabalho que me dei esta manhã", (604) embora responda às ironias que a esposa lhe lança em rosto com "Thermopylae nunca fez nada por mim. E não devo nada a Thermopylae. Não fiz por você. Inferno, nem mais do que faria alguma coisa por aqueles Kennedys! Eu o fiz por minha própria (dis) satisfação". (605)

A peroração de seu discurso-confissão racista inclui uma advertência, quando percebe que pode ser preso e condenado à cadeira elétrica: "Mas eu aconselho que venham com jeito. Não é hora de nós pagadores de impostos começar a clamar por uma movimentação? Começar a dizer aos professores e pregadores e juízes das nossas assim chamadas cortes até onde podem ir?" (607)

O assassino tenta justificar a desumanidade de seu ato

brutal com os surrados argumentos da pretensa natural superioridade racial dos brancos e da ameaça à liberdade (dos brancos, é claro) que inclui o direito de eliminar o negro, que apenas quer participar em condições de igualdade e ter os mesmos direitos à liberdade. Argumenta, também, com o direito dos pagadores de impostos, como se o negro não pagasse impostos. Com suas justificativas, o assassino quer alcançar a posição de justiceiro da causa racista dos privilégios dos brancos.

Neste conto a autora consegue passar, através da voz do assassino, a mentalidade reinante daquela sociedade que parece insistir em resolver de forma equivocada a problemática convivência racial. A lógica da violência, ao invés de distender as tensões sociais, pressiona em direção à ruptura, à separação e à fragmentação do ser social que se recusa a reconhecer e absorver a alteridade.

8.2. "Os Manifestantes"

No segundo conto, "Os Manifestantes", Eudora Welty revela "o grande sistema radicular" do complicado relacionamento interpessoal e interracial da pequena comunidade de Holden, Mississipi. Neste conto, que a crítica considera um dos melhores surgidos no período em que a luta pelos Direitos Civis atinge o seu apogeu, a autora consegue captar e expressar a natureza e a essência dessa época conturbada da história social do Sul.

O Dr. Richard Strickland, como o único médico da comunidade e continuador da profissão humanitária exercida anteriormente por seu pai, constitui-se no centro polarizador das carências, conflitos e tensões desta sociedade fortemente entrelaçada há gerações. Juntamente com o consultório herdou os antigos e novos doentes a quem atende diuturnamente e com uma dedicação individualizada sem discriminação de idade, posição social ou raça. Prático e ao mesmo tempo sensível, tenta, na sua condição de pára-raio de todas as tensões, administrar os conflitos próprios e os dos outros. Exigem-se dele soluções imediatas, definitivas e, por vezes, impossíveis, fazendo-o, então, sentir-se impotente. Como diz Vande Kieft em sua análise do conto:

> A violência,a doença e a morte são seus antagonistas constantes: reinam ameaçadoramente como a noite escura, a tensão racial, os antagonismos pessoais e sociais que compõem a vida irrequieta e brutal do mundo moderno.[4]

É em sua condição de médico que o Dr. Strickland conse-

gue ultrapassar as barreiras que ao mesmo tempo separam e entrelaçam as pessoas que compõem a intricada rede social da comunidade de Holden: as diferenças de geração com suas mentalidades marcadas, as diferenças sociais marcadas pela cultura, riqueza ou raça, mas, sobretudo, a barreira da privacidade.

A autora faz o leitor acompanhar a jornada do Dr. Strickland numa noite de sábado, quando as sucessivas chamadas para atendimento a domicílio fazem-no largar sua partida de bridge no clube com os amigos.

O primeiro chamado é praticamente uma visita de rotina à casa da solteirona Márcia Pope, antiga professora de três gerações do lugar que, "agora presa ao leito, desprezando qualquer medicação e especialmente tranqüilizantes, tinha um ataque todas as manhãs antes do café e muitas vezes nas noites de sábado por alguma razão". (608) Recusar-se a morrer, mas também recusar os remédios, é sua forma de manifestar sua independência, embora agora completamente dependente dos caridosos cuidados de uma mulher que "nunca fora à escola" e do seu ex-aluno sobre quem ainda sente autoridade suficiente para censurá-lo por estar separado da mulher. Na verdade, era ela, Irene Roberts, que tinha saído de casa para acompanhar um líder dos Direitos Civis em sua peregrinação pelo Sul, certamente manifestando, desta forma, sua independência e revolta pelo fato de o Dr. Strickland ter-se revelado impotente para salvar da morte por pneumonia a única filha do casal, inválida de nascença, a quem a mãe se dedicara totalmente por treze anos.

Na segunda chamada da noite, o Dr Strickland segue em seu carro, orientado pela menina negra que chegara correndo, para o bairro negro a fim de atender uma mulher jovem que jazia na cama de um casebre às escuras (o bairro todo estava às escuras por falta de energia elétrica naquela noite) e apinhado de

mulheres e crianças, enquanto os homens se amontoavam na entrada. À luz de uma lamparina, o médico tenta descobrir o que aconteceu. Mas suas eventuais ajudantes e presumíveis testemunhas, cheias de suspeitas e segredos, executam com relutância e certa hostilidade as ordens do médico e se recusam a responder os seus questionamentos como se ele fosse um intruso. Realmente, aquele médico da classe média branca estava invadindo o estranho mundo social do bairro negro, cujos meandros desconhecia. Estavam tentando proteger a privacidade daquele mundo, transparente para seus habitantes, mesmo no escuro, mas opaco ao mundo dos brancos que ocupavam o centro da cidade. Mais ciosamente procuravam resguardar os seus dramas pessoais e conflitos familiares da curiosidade do mundo branco. Perplexos, não queriam admitir que a tensão dos conflitos familiares ultrapassara, desta vez, os limites convencionais tácitos daquela comunidade.

Com muito custo, o Dr. Strickland descobre o segredo, pois a própria paciente procurava proteger com pudor sua privacidade pessoal. A mulher fora ferida com um furador de gelo num ponto logo abaixo do seio esquerdo. O pontaço estava provocando uma fatal hemorragia interna. Uma injeção analgésica foi o único paliativo encontrado para a morte inexorável que se aproximava rapidamente. A sensação de impotência do médico aumenta quando descobre na penumbra que se trata da moça, Ruby Gaddy, que cinco vezes por semana fazia a limpeza das salas de seu consultório.

Perquirindo mais, o médico descobre por respostas monossilábicas que fora Dove Collins, o companheiro de Ruby e arruaceiro conhecido que a abandonara há algum tempo com seu filho pequeno, além "dos porquinhos-da-Índia só para estorvar", que lhe infligira o golpe no pátio da igreja naquele sábado à noite.

De repente o médico percebe que está mais próximo do centro daquele drama familiar e humano do que pensava. Nem a escuridão da noite e dos rostos na penumbra da lamparina impediam-no de identificar as vozes monossilábicas e reticentes:

> Dove Collins? Acredito. Tive que costurá-lo inúmeras vezes nos domingos de manhã, como vocês todos sabem. Conheço Ruby, conheço Dove, e se a luz voltasse, eu poderia enumerar os nomes de todos os demais daqui e vocês sabem disso! (612)

Aquele estranho mundo da comunidade negra, que em seu bairro distante parecia girar numa trajetória distante de seu próprio microcosmo, o núcleo central da cidade formado pela comunidade dos brancos, revela-se mais próximo e interligado. Ruby era sua faxineira. Dove seu cliente persistente. A menina Twosie, que fora chamá-lo, era irmã de Ruby. A voz da mulher que dizia à filha agonizante que não iria criar o bebê era de Lucille, a antiga lavadeira da mãe do médico desde que este nascera. Seus lábios reconheceram a xícara de fina porcelana em que lhe serviram a água. Na saída o médico reconheceu, ao luar, vários dos vestidos engomados nos varais e identificou neles as primitivas donas como sua mãe, sua irmã e sua esposa.

No caminho de volta para casa, encontra, na rua deserta, Dove Collins que jazia ensangüentado e transfigurado ao luar com seu corpo todo envolto pela poeira farinhenta do descaroçador de algodão, pois havia saído diretamente do serviço para o pátio da igreja. "O homem ergueu as mãos e olhou-o como uma foca. O sangue escorria da cabeça em filetes como uma rede que ele tivesse rompido para atravessar". (619) Apenas conseguiu balbuciar "esconda-me" antes que a vida lhe jorrasse pela boca com o sangue.

Aguardando o longo trem de carga na passagem de nível, a memória do Dr. Strickland enche-se de lembranças dispersas

que se concatenam à imagem dos vagões passantes. As pessoas daquele casebre, a xícara quebrada e os vestidos nos varais trazem-lhe à mente uma visão de paz e felicidade em que vê sua própria família entrelaçada com aquela família de negros através de gerações. Parece que compartilham as roupas e as xícaras, as alegrias e as tristezas, ligando-se por uma tradição de convivência social, onde as trocas de serviços e favores se revestem de uma forma de amor pessoal ou impessoal numa expressão de corresponsabilidade. Por outro lado, sente que existem as diferenças e os distanciamentos que provocam as tragédias humanas. Os dramas acumulados que explodiram na tragédia desta noite transformam o compassivo médico em mais um dos manifestantes: "Pensou que fora paciente, mas a paciência o tinha cansado. Sentia-se cada vez mais cansado, enojado e aborrecido com o rancor e a intratabilidade que dividia a todos e a tudo". (617)

NOTAS

1. *The Eye of the Story*, pp. 154-155.

2. Bunting, "Images of the South: Visits with Eudora Welty and Walker Evans", *Southern Folklore Reports*, 1, p. 5.

3. Vande Kieft, *op. cit.*, p. 140.

4. *Ibid.*, p. 144.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A afirmação de William Peden de que "para tornar-se um autor significativo, um escritor deve, antes de tudo, ser uma pessoa significativa, deve conhecer profundamente, sentir profundamente e ter consciência profunda",[1] pode ser aplicada a Eudora Welty, pois o que se depreende das revelações biográficas e auto-biográficas desta autora, que vivenciou praticamente todo o século XX, mostra que sua personalidade reflete os atributos requeridos para ser uma escritora significativa. A promessa de uma grande escritora, que os primeiros críticos de suas obras iniciais entreviam, realizou-se plenamente. Atestam-no sobejamente suas obras ficcionais, cuja visão sinóptica este trabalho procurou apresentar. Confirma-o, além disso, o crescente interesse despertado nos críticos, de cujas considerações significativas, tanto sobre as obras individuais como sobre sua produção ficcional como um todo, tentou-se oferecer um apanhado.

Robert F. Kiernan, num ensaio crítico panorâmico da literatura norte-americana pós 1945, confessa, de início, ser impossível pensar este período "como um monolito, perfeitamente circunscrito e de caráter unificado, e que o aspecto amorfo da literatura reflete a vida nacional, onde os acontecimentos políticos, intelectuais e culturais revelam, nas mutações abruptas e surprendentes do caráter nacional de década para década, menos um direcionamento do que uma "confusão cultural". Para classificar a diversidade das tendências literárias do período, recorre à figura mitológica de Proteu:

> Assim como Hércules é a figura tutelar para o Iluminismo, Prometeu para os românticos, e Ulisses para o período que vai de Tennyson a Joyce, é Proteu, o incrível metamorfoseador, que resume o espírito dos anos do pós-guerra e que aparece com mais freqüência em sua literatura.[2]

Eudora Welty, cuja vida literária nasce para o público no final da década de 1930, faz parte integrante deste período proteiforme. Ao lado de seus romances, "a atual grande dama das letras do Sul", como a chama Kiernan, distingue-se pela produção de seus contos, gênero em que Proteu parece reinar absoluto na literatura do século XX.

Chester E. Eisinger tenta rastrear, num ensaio, embora de forma ligeira, a seqüência cronológica da obra de Eudora Welty, incluindo contos, novelas e romances, para ilustrar como o tradicionalismo e o modernismo aparecem em suas obras.

Eisinger usa como parâmetros para distinguir tradicionalismo de modernismo os seguintes conceitos de romance tradicional e romance modernista. Considera romance tradicional aquele que segue a linha ficcional de Jane Austen, Balzac e Tolstoi, por tratar-se de uma ficção realista que assume uma epistemologia empírica, dependendo, por isso, da captação e percepção, por parte do autor, do mundo acessível aos sentidos. Baseia-se na mímesis, cujo objetivo é a transcrição fiel e vívida das pessoas agindo na sociedade. Nesta imitação da vida, o autor procura atribuir uma identidade genuína a seus personagens, assumindo a possibilidade de uma integridade ontológica. Tenta captar as implicações culturais e tratar das formas como os costumes, o casamento, o dinheiro e a moralidade funcionam na sociedade de sua ficção. O escritor baseia sua ficção numa idéia de ordem cósmica em que o tempo é linear, o passado é real e acessível, o espaço é fixo e onde operam as leis da causa e do efeito. O romance tradicional é teleológico: tem um ob-

jetivo ou uma mensagem ou uma moral, ou tenta expressar uma verdade, ou constitui-se numa forma de conhecimento.

O romance modernista surge, em parte, como uma reação à literatura teleológica. Separando a literatura daquelas preocupações humanas que centralizam a idéia e o significado, ou as atividades e atitudes humanistas, o movimento modernista eleva a estética a uma posição principal e declara a autonomia da obra literária. Deixando de ser filosofia, sociologia, economia e sem depender de alguma delas, é simplesmente literatura e reconhecível pela força de sua forma, técnica, linguagem e do próprio processo da escrita. A desumanização da arte implica em estilo que, por sua vez, deforma a realidade, alterando os conceitos de tempo e espaço. Sendo a realidade ilusória, cada escritor constrói sua própria realidade. A destruição das certezas leva a uma crise ontológica, onde se questiona a possibilidade de estabelecer uma identidade e, assim, poder descrever personagens individuais. Na esteira de Pound e Eliot, menciona Gertrude Stein, John dos Passos e Faulkner, incluindo representantes da geração mais recente, como Vladimir Nabokov, William Gass, Donald Bartherme, John Barth, Thomas Pynchon e William Borroughs.

Eisinger atribui a dupla tendência na ficção de Eudora Welty à dupla influência, confessada pela própria autora, de Anton Checkov e Virginia Woolf.

Ao mesmo tempo que Eisinger afirma que a obra de Eudora Welty reflete "a desordem cuidadosa" da ficção de Checkov e a fiel, mas espontânea, trasmissão dos detalhes que faziam parte de sua técnica de *slice of life*, rotulando Checkov como tradicionalista, alega que a obra de Welty reflete o modernismo, em algumas das suas facetas que caracterizam a ficção de Virginia Woolf, que lhe abriu a mesma porta por onde ela própria pessara

em companhia de realizadores da ficção experimental e vanguardista do início do século, como Joyce, Kafka, Proust e Musil. Classifica Eudora Welty como uma figura de transição:

> Welty não é uma autora puramente realista... Ela obviamente não é puramente uma escritora modernista experimental. Mas é uma combinação incomum de ambas as tendências, e isto faz com que, na história da ficção americana do século XX, seja uma figura de transição, uma escritora que olha para frente e para trás. Sua ficção revela a tensão que surge da mistura das características tradicionais que lhe imprimem uma tendência teleológica e as características modernistas que elevam a técnica ao primeiro plano e valorizam o *tour de force* do processo de escrever em si mesmo.[3]

Danièle Pitavy-Souques afirma que, para o leitor do final do século XX, Eudora Welty aparece como uma aventureira da mente, cuja ficção está possuída por um espírito desafiador, comparável ao espírito desafiador, heróico, bravo, vão e rebelde dos andarilhos que povoam suas histórias, um dos quais, Loch Morrison de "Recital Junino", pendura-se de cabeça para baixo na copa de uma árvore para ver melhor a cena que se passa na casa vizinha, parecendo indicar simbolicamente, como uma mensagem da autora a seu leitor, que é necessário subverter a visão tradicional para restabelecer a verdade. Por outro lado, a ensaísta aduz a dupla figura de Perseu-Medusa, que perpassa vários de seus contos, para indicar que a ficção de Eudora Welty compõe-se de ousadia e reflexão, em que os efeitos especulares, herói-vítima, fascinação e morte, do escudo-espelho de Perseu se fazem presentes como metáforas que também caracterizam os romances modernistas de James, Conrad, Joyce ou Virginia Woolf.

Afirma, ainda, que em sua ficção Eudora Welty está bem além de seu tempo mas hesita em classificá-la como modernista ou pós-modernista:

> Eudora Welty, embora influenciada por e herdeira dos princípios estéticos dos gran-

> des escritores modernistas – como todos os outros escritores deste século – tem uma posição muito mais avançada e complexa do que o seu momento no tempo poderia fazer supor. Já em meados da década de 1930, de forma isolada e corajosa, ela mostrava aquele novo espírito e experimentava técnicas que desde então foram aceitos como pós-modernistas. No entanto, não farei dela uma pós-modernista, por várias razões, talvez sendo a principal que ela nunca deixou de atingir, na frase de William Gass, "a plena capacidade de resposta de seus leitores".[4]

O conceito de modernidade de Charles Baudelaire, "modernidade é aquilo que é transitório, fugidio e contingente – uma metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável, uma composição dual do Belo, embora uno na experiência", que Danièle evoca, bem poderia ser aplicado à ficção de Eudora Welty, que transita entre a realidade dos fatos, as certezas recolhidas pela memória iconográfica, e a imaginação, o sonho e a incerteza dos mistérios da vida, dos quais a ensaísta diz:

> Estes mistérios levam Welty a explorar as situações limites, as reversões, as transformações e as transposições de fronteiras; a tentar fazer submergir o contorno da forma a fim de revelar como problemático o que está no interior do texto e o que está além do texto. Ou ela distorce a narrativa para deixar pepetrar novas possibilidades de narrativa.[5]

Outra ensaísta crítica da obra de Eudora Welty, Louise Y. Gossett, expressa uma opinião semelhante ao conceito baudelaireano da arte moderna e se aproxima da opinião de Danièle Pitavy-Souques, quando diz que

> o território ficcional específico de Eudora Welty é o ponto no qual o tangível, no sentido do real, e o intangível, no sentido de visão e interpretação, se fundem... Ela sustenta a fusão do tangível e do intangível de uma forma melhor no conto, que exige concentração e controle... Ao sobrepor o extraordinário ao ordinário, Welty ultrapassa o lugar-comum para encontrar um sentido inesperado.[6]

Em sua introdução à primeira coletânea publicada por Eudora Welty, Katherine Anne Porter já percebeu o que seria também uma espécie de marca registrada de muitas outras histórias de futuras coletâneas, ao confessar sua preferência pelo tipo de conto

> onde a ação exterior e a inaudível vida interior da imaginação humana quase se encontram e se confundem no misterioso limiar entre o sonho e o despertar, uma realidade recusando-se a admitir ou confirmar a existência da outra, mas ambas concorrendo para o mesmo fim.[7]

A dificuldade que os críticos encontram ao tentar situar Eudora Welty nas correntes literárias do século XX demonstra justamente ser ela uma "figura de transição" na literatura norte-americana, que tenta manter sua independência em relação aos diferentes rótulos literários, não abraçando nenhuma "escola", embora em sua inquietude intelectual, e como alguém que vivenciou praticamente todo este século convulsionado, tenha procurado absorver as mudanças, adequando-as ao seu estilo próprio.

Eudora Welty consegue conjugar magistralmente a tendência literária tradicionalista, realista ou teleológica, com a tendência modernista do primado da técnica. Consciente ou inconscientemente construiu um estilo que se revela ao longo de seus contos, tanto no processo de sua estruturação como na temática, o qual este autor tenta conceituar através da análise dos contos representativos das diferentes coletâneas e amparado nas análises dos críticos, que parecem apontar esta direção, como tensão fragmentária.

Eudora Welty não baseou sua ficção contística nos grandes temas sugeridos pelos acontecimentos mundiais, como os grandes conflitos bélicos e ideológicos que marcaram o século XX, oferecendo uma visão apocalíptica ou triunfalista que em-

unesp

polgou tantos escritores sensacionalistas. Ao contrário, foi buscar seus temas e personagens, por isso mesmo mais universais e permanentes, nas pessoas simples, *common people*, das pequenas comunidades do Mississipi em transição entre o rural e o urbano, revelando, assim, que não somente na metrópole o homem sente-se premido entre a tradição e a mudança, entre a "ordem" das convenções estabelecidas e o "caos" da liberdade individual e da ânsia pela ruptura de fronteiras em busca, muitas vezes infrutífera, da realização pessoal. Focalizando, em seus contos, personagens que vivem na faixa penumbrosa e marginal da comunidade, por fatores como o isolamento geográfico ou humano imposto pela comunidade ou auto-imposto, a autora desenvolve a temática da tensão fragmentária entre a integração social e a desintegração, entre a integridade do indivíduo e sua fragmentação.

NOTAS

1. Peden, *The American Short Story*, p. 23

2. Kiernan, *A Literatura Americana Pós-1945: Um Ensaio Crítico*, p. 10.

3. Eisinger, *op. cit.*, pp. 3-4.

4. Pitavy-Souques, "A Blazing Butterfly: The Modernity of Eudora Welty", *in Welty: A Life in Literature*, p. 116.

5. *Op. cit.*, p. 119.

6. Gossett, *Violence in Recent Southern Fiction*, p. 98.

7. *A Curtain of Green*, p. XXI.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Eudora Welty

A Curtain of Green and Other Stories, with an introduction by Katherine Anne Porter. Garden City (N.Y.): Doubleday Doran, 1941.

The Robber Bridegroom. Garden City (N.Y.): Doubleday Doran, 1942.

The Wide Net and Other Stories. New York: Harcourt Brace, 1943.

Delta Wedding. New York: Harcourt Brace, 1946.

The Golden Apples. New York: Harcourt Brace, 1949.

The Ponder Heart. New York: Harcourt Brace, 1954.

Selected Stories. New York: Modern Library, 1954.

The Bride of the Innisfallen. New York: Harcourt Brace, 1955.

"Where is the Voice Coming from?". *The New Yorker*, 1963.

The Shoe Bird. New York: Harcourt Brace, 1964.

Thirteen Stories, with an introduction by Ruth M. Vande Kieft. New York: Harcourt Brace, 1965.

"The Demonstrators". *The New Yorker*, 1966.

Losing Battles. New York: Random House, 1970.

One Time, One Place. New York: Random House, 1971.

The Optimist's Daughter. New York: Random House, 1972.

The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews. New York: Random House, 1978.

"How I Write", *in Understanding Fiction*. Ed. Cleanth Brooks and Robert Penn Warren. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.

The Collected Stories of Eudora Welty. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

One Writer's Beginnings. New York: Warner Books, 1983.

2. Obras sobre Eudora Welty.

ALLEN, John Alexander. "The Other Way to Live: Demigods in Eudora Welty's Fiction", *in Eudora Welty: Thirteen Essays*. Ed. Peggy W. Prenshaw. Jackson: University Press of Mississippi, 1983.

BROOKS, Cleanth. "The Past Reexamined: The Optimist's Daughter", *Mississippi Quarterly, 26* (Fall, 1973).

BOWEN, Elizabeth. "Review of The Golden Apples", *in Seven Writers and After Thoughts*. New York: Knopf, 1962.

BUCKLEY, William F. "The Southern Imagination: An Interview with Eudora Welty and Walker Percy", *Mississippi Quarterly, 26* (Fall, 1973).

BUNTING, Charles T. "The Interior World: An Interview with Eudora Welty", *Southern Review, 8* (Autumn, 1972).

————————. "Images of the South: Visits with Eudora Welty and Walker Evans", *Southern Folklore Reports, 1*. Memphis: Center for Southern Folklore, 1977.

CARSON, Franklin D. "Eudora Welty's *The Golden Apples* and the

Problem of the Collection-Novel". Tese inédita de doutorado apresentada ao Departamento de Língua e Literatura da Universidade de Chicago, em 1971.

DENMIN, Julia and CURLEY, Daniel. "Golden Apples and Silver Apples", *in Eudora Welty: Thirteen Essays*. Ed. Peggy W. Prenshaw. Jackson: University Press of Mississippi, 1983.

DESMOND, John F. "Pattern and Vision in The Optimist's Daughter", *in A Still Moment: Essays on the Art of Eudora Welty*. Ed. John F. Desmond. Metuchen (N.J.): Scarecrow, 1978.

DEVLIN, Albert J. *Eudora Welty's Chronicle: A Story of Mississippi Life*. Jackson: University Press of Mississippi, 1983.

EISINGER, Chester E. "Traditionalism and Modernism in Eudora Welty", *in Eudora Welty: Thirteen Essays*. Ed. Peggy W. Prenshaw. Jackson: University Press of Mississippi, 1983.

EVANS, Elizabeth. *Eudora Welty*. New York: Frederick Ungar, (1981) 1986.

FIALKOWSKI, Barbara. "Psychic Distances in A Curtain of Green: Artistic Successes and Personal Failures" *in A Still Moment: Essays on the Art of Eudora Welty*. Ed. John F. Desmond. Metuchen (N.J.): Scarecrow, 1978.

GOSSETT, Louise Y. *Violence in Recent Southern Fiction*. Durham (N.C.): Duke University Press, 1965.

HARRIS, Wendell V. "The Thematic Unit of Welty's The Golden Apples", *Texas Studies in Literature and Language VI (Spring, 1964)*.

HAUSER, Marianne. "Miss Welty's Fairy Tale", *the New York Times*

Book Review, 1st November, 1942.

HEINEY, Donald and DOWNS, Lenthiel H. "Regionalism and Naturalism before and after Mid-Century", *in Recent American Literature after 1930*. Series: Essentials of Contemporary Literature of the Western World, IV. New York: Barron's Educational Series, s/d.

ISAACS, Neil D. *Eudora Welty*. Southern Writers Series, 8. Austin: Steck-Vaughn, 1969.

JONES, Alun R. "Essay on Eudora Welty's Writing" (1963), *in Short Story Criticism, I*. Ed. Laurie Lanzen Harris and Sheila Fitzgerald. Detroit (Mich): Gale Research Company, 1988.

————. "Essay on The Bride of The Innisfallen" (1963), *in Short Story Criticism, I*. Ed. Laurie Lanzen Harris and Sheila Fitzgerald. Detroit (Mich): Gale Research Company, 1988.

KREYLING, Michael. "Clement and the Indians: Pastoral and History in The Robber Bridegroom", *in Eudora Welty: A Form of Thanks*. Ed. Louis Dollarhide and Ann J. Abadie. Jackson: University Press of Mississippi, (1979) 1981.

————. *Eudora Welty's Achievement of Order*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.

————. "Words into Criticism: Eudora Welty's Essays and Reviews", *in Eudora Welty: Critical Essays*. Ed. Pegguy W. Prenshaw. Jackson: University Press of Mississippi, 1983.

————. "Subject and Object in One Writer's Beginnings", *in Welty: A Life in Literature*. Ed. Albert J. Devlin. Jackson: University Press of Mississippi, 1987.

KUEHL, Linda. "The Art of Fiction XLVII: Eudora Welty" (1972), *in Conversations with Eudora Welty*. Ed. Peggy W. Prenshaw.

New York: Washington Square Press/University Press of Mississippi, (1983) 1985.

LERMAN, Leo. "Review of The Wide Net", *New York Herald Tribune Book Review (26 September, 1943)*.

MANS-KUNZ, Marie-Antoinette. *Eudora Welty: Aspects of Reality in her Short Fiction*. Bern (Switz): Francke Verlag, 1971.

MARSHALL, Margaret. "Notes by the Way", *The Nation, 169* (1st September, 1949).

McHANEY, Thomas L. "Eudora Welty and the Multitudinous Golden Apples", *Mississippi Quarterly, 26 (Fall, 1973)*.

MORAIS, Vinicius de (org.). *Os Norte-Americanos: Antigos e Modernos*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1945. "Uma Visita de Caridade" de Eudora Welty, tradução de Luís Jardim, pp. 470-475.

PITAVY-SOUQUES, Danièle. "A Blazing Butterfly: The Modernity of Eudora Welty", *in Welty: A Life in Literature*. Ed. Albert J. Devlin. Jackson: University Press of Mississippi, 1987.

PRENSHAW, Peggy W. Ed. *Eudora Welty: Thirteen Essays*. Jackson: University Press of Mississippi, 1983.

RANDISI, Jennifer Lynn. *A Tissue of Lies: Eudora Welty and the Southern Romance*. New York: University Press of America, 1982.

RUBIN, Louis D. Jr. "Essay on The Bride of The Innisfallen" (1955), *in Short Story Criticism, I*. Ed. Laurie Lanzen Harris and Sheila Fitzgerald. Detroit (Mich): Gale Research Company, 1988.

————. *The Faraway Country: Writers of the Modern South*. Seattle: University of Washington Press, 1963.

————————."Everything Brought Out into the Open: Eudora Welty's Losing Battles", *in William Elliott Shoots a Bear: Essays on the Southern Literary Imagination*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1975.

SKAGGS, Merrill M. "Morgana's Apples and Pears", *in Eudora Welty: Critical Essays*. Ed. Peggy W. Prenshaw. Jackson: University Press of Mississippi, 1979.

STEEGMULLER, Francis. "Essay of The Golden Apples" (1949), *in Short Story Criticism, I*. Ed. Laurie Lanzen Harris and Sheila Fitzgerald. Detroit (Mich): Gale Research Company, 1988.

TRILLING, Diana. "Review of Delta Wedding", *The Nation, 162* (11 May, 1946).

TRILLING, Lionel. "American Fairy Tale", *The Nation*, 1st December, 1942.

VANDE KIEFT, Ruth M. *Eudora Welty*. (Revised Edition). Boston (Mass): Twaine, (1962) 1987.

————————. "Looking with Eudora Welty", *in Eudora Welty: Critical Essays*. Ed. Peggy W. Prenshaw. Jackson: University Press of Mississippi, 1983.

————————. "The Mysteries of Eudora Welty", *in Eudora Welty: Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986.

————————. "Eudora Welty: Visited and Revisited", *in Welty: A Life in Literature*. Ed. Albert Devlin. Jackson: University Press os Mississippi, 1987.

WARREN, Robert Penn. "Love and Separateness in Eudora Welty", *in Eudora Welty: Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986.

3. Obras de Referência, de História, Teoria e Crítica Literárias.

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza, *in Aristóteles II* – Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BATES, H. E. *The Modern Short Story: A Critical Survey*. New York: Thomas Nelson and Sons, 1941.

BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James Walter. *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Tradução de Denise Bottmann.

BROOKS, Cleanth and WARREN, Robert Penn. *Understanding Fiction*. New Jersey: Prentice Hall (Second Revised Edition), 1971.

CANBY, Henry S. and DASHIELL, Alfred. *A Study of the Short Story*. New York: Henry Holt (Revised edition), 1935.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. London: Penguin, 1985.

CURRENT-GARCIA, Eugene and PATRICK, Walton R. ed. *What is the Short Story?* (Revised edition). New York: Scott, Foreman, 1974.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses: Evolução do Gênero Narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática,

1985.

KIERNAN, Robert F. *A Literatura Americana Pós 1945: Um Ensaio Crítico*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1988. Tradução de Vittorio Ferreira.

KRIS, Ernst. *Psychoanlytic Explanations in Art*. New York: Schocken Books, 1964.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da Intimidade: Imagens na Poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LIMA, Hermann. *O Conto*. Salvador (Bahia): Publicações da Universidade da Bahia, vol. 4, 1958.

LOHAFER, Susan. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.

MANN, Susan Garland. *The Short Story Cycle*. New York: Greenwood Press, 1989.

MARLER, Robert F. "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's", *American Literature, nº 46*, 1974.

MAY, Charles E. ed. *Short Story Theories*. Columbus (Ohio): Ohio University Press, 1985.

NOTESTEIN, Lucy Lilian. *The Modern Short Story*. New York: A. S. Barnes, 1914.

O'CONNOR, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. London: Macmillan, 1963.

O'FAOLAIN, Sean. *The Short Story*. New York: The Davin-Adair, 1951.

PATTEE, Fred Lewis. *The Development of the American Short Story*. New York: Harper and Row, 1923.

PEDEN, William. *The American Short Story: Continuity and Change (1940-1975)*. Boston: Houghton Mifflin, 1975.

REID, Ian. *The Short Story*. London: Methuen, 1977.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexão sobre o Romance Moderno", *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva (Segunda Edição), 1973.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Universo Fragmentário*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Editora Nacional e Edusp, 1975.

ROSS, Dunforth. *The American Short Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1961.

ROURK, Constance. *American Humor*. New York: Holt, 1943.

SCHWARTZ, Sanford. *The Matrix of Modernism*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1985.

SLATER, Philip. *The Pursuit of Loneliness: American Culture at the Breaking Point*. (Revised edition). Boston: Beacon Press, 1976.

SLOTKIN, Richard. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600 - 1860*. Middleton (Conn): Wesleyan University Press, 1973.

WEST, Ray B. and STALLMAN, R. *The Art of Modern Fiction*. Chicago: Henry Regnery, 1949.

WEST, Ray B, Jr. *The Short Story in America: 1900-1950*. Chicago: Henry Regnery, 1952.

WRIGHT, Austin. *The American Short Story in the Twenties*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.